

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова»

На правах рукописи

Левочкин Сергей Сергеевич

**КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ СИМВОЛА НОЧИ
В ФИЛОСОФСКОЙ КУЛЬТУРЕ НЕМЕЦКОГО РОМАНТИЗМА**

Специальность – 09.00.13 – философская антропология, философия культуры

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание учёной степени

кандидата философских наук

НАУЧНЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ –
кандидат философских наук, доцент
Шишков Александр Михайлович

Москва

2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение

Актуальность и новизна темы исследования.....	4
Цели и задачи исследования.....	10
Объект исследования	11
Терминология исследования: проблема символа.....	13
Степень разработанности темы исследования:	17
Обзор источников	25
Положения, выносимые на защиту.....	27
Обоснование трактовок символа ночи	28
Апробация диссертации.....	35
Структура диссертации.....	35

Глава 1. Истоки романтической темы ночи

1.1. «Ночная» символика средневековой мистики.....	37
1.2. Стихия воображения: романтический нигилизм.....	45

Глава 2. Предпосылки возникновения романтической темы ночи во второй половине XVIII века

2.1. Критика теории мимесиса и культ гения	49
2.2. Готический роман: явление «сумрачного» героя	58
2.3. Творчество Уильяма Блейка.....	63

Глава 3. Трактовки №№1 и 2: воображение и смерть

3.1. Фокус исследования.....	69
3.2. «Гимны к Ночи» Новалиса	74
3.3. «Царство Матерей» И.В. Гёте	84

3.4. «Ночь» Г.В.Ф. Гегеля	88
---------------------------------	----

Глава 4. Трактровка № 3: «темная» основа мира

4.1. Символ иного	92
-------------------------	----

4.2. Символ хаоса.....	95
------------------------	----

4.3. Мистическая бездна	103
-------------------------------	-----

Глава 5. Трактровка № 4: «ночное» сознание

5.1. Онтология двоимирия Э.Т.А. Гофмана	113
---	-----

5.2. Принцип раздвоения реальности	122
--	-----

Заключение	130
-------------------------	-----

Библиография

Первоисточники.....	135
---------------------	-----

Исследования и другие источники	140
---------------------------------------	-----

Сборники статей	149
-----------------------	-----

Введение

Актуальность и новизна темы 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,¹ настоящий период в истории европейской культуры следует считать переходным, что до некоторой степени объясняет интерес современных исследователей к изучению концепта ночи как культурологического концепта². Предельная синтетичность, смешение и неустойчивость эстетических принципов, выход за пределы классических оппозиций (истина–ложь, профанное–сакральное,

¹ Ж. Бодрийяр, Ж.Ф. Лиотар, У. Эко

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

сознательное–бессознательное, массовое–элитарное), – наиболее яркие типологические признаки культуры 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...»³. 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»⁴, – 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.

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

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

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 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» приходятся на рубежи XVIII-XIX и XIX-XX вв., когда были философски осознаны глубинные аспекты «ночного», породившие яркие и оригинальные концепции в различных видах искусства»⁵.

Особенную выразительность тема ночи приобретает ближе к XX веку у Ф. Ницше⁶, 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»⁷. Причину кризиса, по мнению Ницше, следует искать в утрате иррационального, стихийного духа Диониса,

⁵ 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

⁶ См. «Так говорил Заратустра», гл. «Ночная песнь» (Das Nachtlied), «Песнь опьянения» (Das trunke Lied)

⁷ Ницше Ф. Рождение трагедии. Ad marginem. М. 2001. С. 186

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

Обращение русских писателей и философов 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 постоянное, 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»⁹. Н. А. Бердяев¹⁰ и о. Павел Флоренский¹¹ называли

⁸ Там же. С.191

⁹ *Одоевский В.Ф.* "Русские ночи", Ленинград. Литературные памятники. "Наука", 1975. С. 76

¹⁰ *Бердяев Н. А.* Новое средневековье (Размышление о судьбе России). Берлин: Обелиск, 1924;

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

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...»¹². «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 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»¹³. «Культурные эпохи живут по преимуществу дневным или ночным сознанием...»¹⁴. 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 Иванов¹⁵. В разных аспектах похожие идеи в XX веке высказывали Р. Гвардини¹⁶, Р. Вакка¹⁷, У. Бек¹⁸, П. А. Сорокин¹⁹.

¹² *Флоренский П. А.* Культурно-историческое место и предпосылки христианского миропонимания // *Флоренский П. А.* Собрание соч. в 4-х т., Т. 3 (2), М.: Мысль. С. 425

¹³ *Бердяев Н. А.* Новое средневековье. Берлин: Обелиск. 1924. С. 5

¹⁴ *Флоренский П. А.* Культурно-историческое место и предпосылки христианского миропонимания // *Флоренский П. А.* Собрание соч. в 4-х т., Т. 3 (2), М.: Мысль. С. 386

¹⁵ 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 невечерний», СПб, 1917 г).

¹⁶ «Конец Нового времени» (1950 г.)

¹⁷ «Ближайшее средневековое будущее» (1973 г.)

¹⁸ «Что такое глобализация?» (1997 г.)

Тема ночи в культуре немецкого романтизма 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 соотнесении 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 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

¹⁹ «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)

«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 культуре немецкого романтизма с традициями европейской мистики (связь мистического богословия и символики романтизма, гл. 1);

– выявление основных аспектов символа ночи в философской культуре немецкого романтизма (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 темы ночи в немецком романтизме.

Объектом исследования являются:

литературные, поэтические и философские произведения представителей немецкого романтизма (Новалис, Ф. Шлегель, Л. Тик, Э. Т. А. Гофман), а также произведения авторов, которые непосредственно связаны с формированием философской культуры немецкого романтизма (фон Шамиссо, И.В. Гёте, Ф. Шиллер, Ф.В.Й. Шеллинг и др.). Ключевыми 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 являются работы представителей немецкой классической философии – «Основы Наукоучения» И. Г. Фихте и трактат Ф. Шеллинга «О сущности человеческой свободы».

Предметом исследования является:

1) символ и образ, репрезентирующий эстетико-философскую концепцию «ночного» в немецком романтизме и одну из главных тем в искусстве течения немецкого романтизма, – тему ночи;

2) психо-эмоциональное состояние («ночное» сознание), отдельные черты которого присущи творческому восприятию и осмыслению окружающей действительности романтиками. Оно характеризуется рядом таких атрибутов как – внерациональность и иррациональность²⁰, поэтичность²¹, пограничность²² («безосновность»), непосредственность²³.

В основе методологии диссертационного исследования лежит философский *концептуальный анализ*, предполагающий исследование концептуальных 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, искусствознание, культурология, психология, философская антропология 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.).

²⁰ «ночное сознание» включает в себе определенную «логику», которую, в отличие от «дневного сознания», оно («ночное сознание») само определяет. «Ночное сознание» оказывается заключающим в самом себе критерий «логичности»

²¹ в соответствие с формой своего выражения

²² не подчиненный закону основания, недетерминированный, спонтанный

²³ этот атрибут «ночного сознания» крайне важен, поскольку именно в нем выражена ключевая для романтизма **идея абсолютного**, поскольку Абсолют может быть познан лишь с «двух сторон» - субъективной и объективной одновременно. Так, Хайдеггер замечает, что «абсолютное знание – это знание абсолюта в двойном смысле, поскольку абсолют - это познающий и знание, ни то, ни другое, но как то и другое в изначальном единстве» (Hegidegger M. Schelling: Vom Wesen der menschlichen Freiheit // Gesamtausgabe. Frankfurt am Main. 1975–2009. В. 42. 1988. S. 81). Или как сформулировал данное положение о. Павел Флоренский: «В том ведь и особенность непосредственного знания мистика, что познающее лицо и познаваемая сущность в деятельности познания сочетаются в неслиянное и не-раздельное дву-единство» (Флоренский П.А. «Не восхищение непщева» (К суждению о мистике) // Флоренский П.А. Сочинения в 4-х томах. Т.2. М.: Мысль. 1996. С. 186)

Сравнительный метод используется в работе для сопоставления идей «ночного» сознания в христианской средневековой мистике; в философской культуре немецкого романтизма, в культуре Серебряного века, 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: понятие, образ, знак и т.д., то именно общая природа его остается не выясненной до конца в этих спецификациях»²⁴. Согласно формулировке А. Ф. Лосева: «Символизм есть апофатизм, и апофатизм есть символизм»²⁵. Построить какое-либо универсальное определение не просто, поскольку символ принципиально синтетичен, целен и неразделим в отношении формы и содержания. Так, Ф. де Соссюр указывал на присущий символу «рудимент естественной связи между означающим и означаемым»²⁶. Лосев определял символ как «полное субстанциальное тождество идеи и вещи, сущности и явления»²⁷. 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

²⁴ Свасьян К.А. Проблема символа в современной философии. Ереван: Изд-во АН АрмССР. 1980. С. 90

²⁵ Лосев А.Ф. Философия имени. М. 1927. С. 121.

²⁶ Соссюр. Курс общей лингвистики // Ф. Де Соссюр. Труды по языкознанию. М.: Прогресс. 1977. С. 101

²⁷ Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии // Лосев А.Ф. Собр. соч. В 9 томах. Т. 2. М. 1993. С. 635

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 сущности»²⁸, кроме того, Лотман обращает внимание на то, что «смысловые потенции символа всегда шире их данной реализации»²⁹, 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 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

²⁸ Лотман Ю.М. Символ в системе культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. Таллин. 1991. С. 191

²⁹ Там же. С. 191

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 впоследствии обозначат 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), что в свою очередь ведет к распаду языка, к эзотеризации смыслов. 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 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»³⁰. 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 явленной в художественно-поэтическом измерении, и предполагают автономию и приоритет

³⁰ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 2. изд. «Искусство». М. 1969. С.11

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»³¹.

Определение понятия символа и символического у Ф. Шеллинга способно дать некоторое разъяснение того, как осмысляли данные понятия немецкие романтики и до некоторой степени примирить указанное выше противоречий в понимании природы символа. 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 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»³². Здесь символ, по справедливому замечанию А.Л. Вольского, предстает как «особый

³¹ Новалис. Фрагменты и штудии 1797-1798 // Новалис. Фрагменты. СПб.: «Владимир Даль». 2014. С. 54

³² Шеллинг Ф.В.И. Философия искусства. Изд. «Мысль». М. 1966. С. 106

концепт»³³: символ является не только формой обозначения всеобщего, но еще и способом его толкования. Здесь мифологическое 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*»³⁴. Миф же представляет собой не что иное, как «абсолютное художественное изображение». Другими словами, «романтический мир» – это универсум, рассмотренный сквозь призму символического с учетом особого толкования природы и назначения символа. Это своего рода «абсолютный символизм». Здесь мы вплотную подошли к особому значению символа для философской культуры немецкого романтизма. Все это следует иметь в виду, говоря о символе ночи в философской культуре немецкого романтизма.

Степень разработанности темы исследования:

Следует выделить несколько основных подходов к изучению темы ночи как предмета философских и культурологических исследований. Главным основанием дифференциации исследовательских установок является тот или иной ракурс рассмотрения темы, а также специфика материала исследований.

³³ 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

³⁴ Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. Изд. «Мысль». М. 1966. С. 110

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. Топорова³⁵, В.Н. Касаткина³⁶, С.Ю. Хурумова³⁷, В.А. Васину³⁸, Ф.П. Федорова³⁹, Л.Н. Тихомирову⁴⁰. Среди зарубежных авторов стоит выделить Т. Хелмштадтера⁴¹, И. Чейза⁴², Ф. Амрине⁴³, Э. Кахля⁴⁴, А. Джонсона⁴⁵.

³⁵ 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.

³⁶ 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

³⁷ Хурумов С.Ю. «Ночная», «кладбищенская» английская поэзия в восприятии С.С. Боброва: Автореф. дис. канд. филол. наук - М., 1998

³⁸ Васина В.А. Томас Мур в творческом восприятии В.А. Жуковского. Дис. Томск. 2007

³⁹ Федоров Ф. П. Ночь в лирике Тютчева / Ф. П. Федоров // Славянские чтения - Даугавпилс Резекне, 2000. — Вып. 1. — С. 38 — 67

⁴⁰ Тихомирова Л.Н. «Ночная поэзия в русской романтической традиции: генезис, онтология, поэтика». Дис. Екатеринбург. 2010

⁴¹ Helmstadter Th. H. Blake and the Age of Reason: Spectres in the Night Thoughts,” Blake Studies, V:I, (Fall), 1972, Pp. 105–141

Искусствоведческий подход в большей степени способен приблизиться к пониманию сложноуловимых смыслов «ночной» темы: такой эстетический 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. Шульга⁴⁶, Т.С. Сергеева⁴⁷, И. Горная⁴⁸. К указанному направлению также относятся труды зарубежных авторов – В. Янкелевича⁴⁹, Й. Ружички⁵⁰, С. Вульфа⁵¹.

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 ночного периода жизни человека, физиологические процессы, обуславливающие структуру сознания в ночное время суток и т.д. Здесь, прежде всего, стоит

⁴² *Chayes I. H.*, Picture and Page, Reader and Viewer in Blake's Night Thoughts Illustrations," Studies in Romanticism, XXX: III, 1991, pp.439–472

⁴³ *Amrine F.* Theorizing night vision: Novalis's "Hymnen an die nacht". - USA.: The University of Michigan, 1998

⁴⁴ *Kuchle E.* Light und finsternis in der Europaeischen Geistesgeschichte: German text, Meister Eckhart, Novalis, Georg Buechner. - Canada: Dalhousie University, 1998

⁴⁵ *Johnson A.* The nightingale's song: English romantic poetry and ideology. USA: California State University, Dominques Hills, 1999

⁴⁶ *Шульга Е.Н.* «Интерпретация ночных мотивов в европейской музыке и смежных искусствах XIX – первой половины XX века». Новосибирск. 2002

⁴⁷ *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

⁴⁸ *Горная И.Н.* Семантика ночи в финской камерно-вокальной музыке // Ночь: ритуалы, искусство, развлечение. Выпуск 4. Государственный институт искусствознания. М. 2014. С.156-169

⁴⁹ *Jankélévitch V.* La musique et les heures. - Paris: Ed. du Seuil. 1988 // В. Янкелевич. Музыка и невыразимое (1961)

⁵⁰ *Ruzicka J.* The city at night in nineteenth-century British art: Joseph Turner, James McNeill Whistler. - USA: New York University, 2000

⁵¹ *Wolf S.* La nuit dans les contes fantastiques français: /French text, fantasy, romanticism, short stories/. - USA: State University of New York at Albany. 1988

упомянуть Е.В. Дукова⁵², А.В. Крылову⁵³, а также А. Кабантуса⁵⁴, С. Криппнера и Дж. Диларда⁵⁵.

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. Следует привести ряд примеров.

В платоновской аллегории пещеры⁵⁶ темнота и свет отсылают к разным состояниям души, а именно – просвещенности и невежества. При этом символическая ночь становится своеобразной стадией просвещения⁵⁷. Можно ли сказать, что значение темноты у Платона остается опосредованным и функциональным? Другими словами, есть ли темнота в притче только образ, введенный в качестве некоторого педагогического приема? Такую точку зрения опровергает М. Хайдеггер, призывая «искать несказанное мыслителя в его

⁵² Дуков. Е.В. Навстречу ночи // Ночь: закономерности, ритуалы, искусство: Вып. 3 / ред.-сост. Е.В. Дуков. — М. СПб. Нестор-История. 2012. С. 7-14

⁵³ Крылова А.В. «Ночь «пожирателей рекламы»: продажа или развлечение // Обсерватория культуры. М.: Пашков дом. 2008. № 5. С. 32-36

⁵⁴ Кабантус А. Ночь как объект исторической науки (Западная Европа XVII– XVIII вв.). М.: Одиссей. 2008

⁵⁵ Krippner S. Dreamworking: How to Use Your Dreams for Creative Problem-Solving (with Joseph Dillard). Buffalo, NY: Bearly Ltd., 1988

⁵⁶ Государство, VII

⁵⁷ «то, что на небе, и самое небо ему легче было бы видеть не днем, а ночью, то есть смотреть на звездный свет и Лугу, а не на Солнце и его свет» [Платон. Собрание сочинений в 4-х томах. Т3 (1). СПб.:Издательство Олега Абышко. 2007, . С. 351]

сказанном»⁵⁸. Для Хайдеггера тьма пещеры Платона и свет вне ее – это символические обозначения фундаментальных онтологических *отношений* человека к бытию. Поскольку истина определяется через непотаенность (а-летейа), свой важнейший атрибут, то свет, так же, как и тьма (ночь), – символы, которые нельзя отделить от иллюстрируемых ими философских положений. Важно также помнить, что мрак и тьма у Платона не носят исключительно негативных коннотаций: процесс «просвещения» (пайдейа) подразумевает стадию ослепления, когда освобожденный из пещеры оказывается вновь в нее заключен, но уже в новом качестве, как *ослепленный*.

Ту же цель преследует Ф. Шеллинг, обращаясь к «ночной» символике в диалоге «Бруно, или о божественном и природном начале вещей» (1802) для иллюстрации принципа тождества бытия и созерцания. В себе самом абсолют представлен как тождество и неразличенность объектов сущего. Но для каждого элемента сущего мир как Единое и Неразличенное (ночь) дан в той мере, насколько этот элемент может быть обособлен от всеобщего в силу своей сложности и индивидуальности. Таково, к примеру, бытие человека и животного, но «камень, который ты видишь, находится в абсолютном равенстве со всеми вещами, для него ничто не обособляется и не выступает из сплошной ночи»⁵⁹. Образ ночи у Шеллинга, следовательно, возникает в связи с разъяснением основных положений в отношении взгляда на абсолют. Интересно отметить, что используя тот же самый образный прием, Г.В.Ф. Гегель проводит критику воззрений Шеллинга : «<...> выдавать свое *абсолютное* за ночь, в которой, как говорится, все кошки серы, – есть наивность пустоты в познании»⁶⁰. Здесь Гегель высмеивает способ достижения всеобщего синтеза и снятия всех противоречий в нерелексивном единстве абсолюта, тогда

⁵⁸ Хайдеггер, М. Учение Платона об истине // Хайдеггер, М. Время и Бытие. Статьи и выступления. М.: Республика. 1993. С. 345

⁵⁹ Шеллинг Ф.В.Й. Бруно, или о божественном и природном начале вещей // Шеллинг Ф.В.Й. Собр. соч. в двух томах. Т.1. М.: Мысль. 1987. С.526

⁶⁰ Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа. М.: Академический проект. 2008. С. 45

как, по его мнению, оно достигается с помощью логики, исходящей с позиции панлогизма (все необходимо разложить в разуме). Вместе с тем, в подготовительных материалах к лекционному курсу «Йенская реальная философия» (1805-1806) Гегель прямо обращается к ночи как концептуальному символу в знаменитом «романтическом отрывке» («Человек – это ночь, это пустое ничто...»⁶¹). Подробно этот отрывок из работы Гегеля будет разобран в главе третьей настоящей работы.

Пример обращения к концептуальному исследованию романтической темы ночи мы также находим в истории русской мысли XIX века у Петра Семеновича Авсенева (арх. Феофана), профессора Киевской академии (1839-1845), который впервые адаптировал на почве русской религиозной философии идею Г. Г. Шуберта о «ночной стороне» души. Обширные и глубокие познания в области немецкой литературы привели его к теме ночи, совместившей в себе мистические, романтические и научные влияния. Понятие «ночного» Авсенев *концептуально* использовал прежде всего для исследования и объяснения психологических феноменов. Его главный труд, – «Записки по психологии»⁶² (опубликован только в 1869 г., после смерти Авсенева), посвящен рассмотрению различного рода «сумеречных» состояния сознания, а также сну и сновидениям. Г.Г. Шпет в своем крайне критическом произведении «Очерки развития русской философии» (1922 г.) отзывается об Авсеневе неожиданно хорошо: «Авсенев, мыслитель ума живого, может быть, даже экзальтированного, но неподдельного религиозного чувства и искренних убеждений, не боялся, очевидно, того, что казалось страшным официальному надзору за верой. Авсенева тянуло к себе «сверхъестественное» в его ближайшем соприкосновении с жизнью человека во всех исключительных

⁶¹ Гегель Г.В.Ф. Йенская реальная философия // Гегель Г.В.Ф. Сочинения в 2-х томах. М.: Мысль.1970-1971. Т. 1. М., 1989. С. 289

⁶² П. С. Авсеневу принадлежат неопубликованные статьи «О бесновании, магии и волшебстве», «О языческих оракулах», «Символика природы» и другие, не опубликованные и не дошедшие до нас труды.

проявлениях нашей психики, как сомнамбулизм, ясновидение, лунатизм и всякого рода обнаружения бессознательной сферы души, – того что Шуберт удачно называл ее *ночной стороной, Nachtseite*»⁶³.

Среди работ, исследующих такой подход, можно назвать следующие: «Новалис и Математика. Исследование теории познания романтизма» (1929), «Гельдерлин. Картина мира и боговдохновенность (1939)⁶⁴, «Разъяснение к поэзии Гёльдерлина»⁶⁵ (1951), «Ночь у Новалиса, Шеллинга и Гегеля»⁶⁶ (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 важнейших проблем романтизма как глобального явления европейской культуры и философской культуры немецкого романтизма в частности.

С начала XX века практически никем из отечественных исследователей не ставился определенно вопрос об отношении мистического сознания к романтическому. В.М. Жирмунский в работе «Немецкий романтизм и современная мистика» определяет романтизм как новую форму мистического сознания, при этом ясно не выделяя основные атрибуты сознания такого рода, и не растолковывает, в чем именно состоит новизна этой формы. Также указание на религиозно-мистическую природу поэмы Новалиса «Гимны к Ночи» давно стало общим местом в научных работах по раннему немецкому романтизму, при этом существенных комментариев, проясняющих специфику данной природы, не приводится.

⁶³ Шпет Г. Г. Очерки развития русской философии // Введенский А. И., Лосев А. Ф., Радлов Э. Л., Шпет Г. Г.: Очерки истории русской философии. Свердловск. Изд. Урал. 1991. С. 414

⁶⁴ Guardini R. Hölderlin - Weltbild und Frömmigkeit. - Leipzig, 1939

⁶⁵ Heidegger M. Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung. Frankfurt am Main. 1951

⁶⁶ Gwee, Li Sui. Night in Novalis, Schelling, and Hegel // Studies in Romanticism. Boston, MA. 50 (2011)

Из тех мыслителей, кто в середине XX века обращался к теме ночи с позиций концептуально-философского анализа, мы можем назвать Гастона Башляра⁶⁷ и Алексея Ремизова⁶⁸. «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»⁶⁹. 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 анализу литературных произведений («Огонь вещей») или даже к толкованию самих снов. В работах Ремизова 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

⁶⁷ Башляр Г., «Философское отрицание», 1940 г., «Поэтика грёзы», 1958 г.

⁶⁸ Ремизов А. «Огонь вещей. Сны и предсонье». Париж: Оплешник. 1954 г.

⁶⁹ Башляр Г. Новый научный дух // Новый рационализм. М.: «Прогресс». 1987. С. 284

Достоевского, алкоголь Эдгара По и Э.Т.А. Гофмана»⁷⁰. 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. 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»⁷¹.

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).

⁷⁰ Ремизов А. М. Мартын Задека. Сонник // Ремизов А. М. Собр. соч. в 10-ти томах. Т. 7. М.: «Русская книга». 2007. С. 354

⁷¹ 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

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.

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.

Положения, 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 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 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 принципы⁷². Воображение, царство грез 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.

В данной трактовке символ ночи 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

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.: Издательство Санкт-Петербургского университета. 2013. С. 178].

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.

Вторая условно выделяемая трактовка символа ночи раскрывает тему смерти в культуре немецкого романтизма. 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 собой⁷³». Именно посредством смерти и достигается совершенное слияние человека с собой. Смерть означает полную, по словам Новалиса, «романтизацию» человека, полный его переход в царство ночи. Данная трактовка символа ночи рассматривается в Главе 3.

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»⁷⁴, 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»,

⁷³ Новалис. Смешанные фрагменты 1797-1798 годы. Первая редакция «Цветочной пыльцы» // Новалис. Фрагменты. СПб.: «Владимир Даль». 2014.: С. 88

⁷⁴ Термин принадлежит Томасу Мертону

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 отметить, что романтики обращались не просто к идее иррационального⁷⁵, 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 исключенность 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,

⁷⁵ 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».

интуитивного постижения тех зависимостей между явлениями, которые лежат вне причинно-следственных связей, вне рационального»⁷⁶. Иррациональное (внерациональное) сознание подразумевает независимость от основных законов логики, а именно: закона тождества, закона противоречия, закона исключенного третьего.

Основным языком выражения «ночного» сознания является поэтический язык, предполагающий обращение к образно-символическому мышлению. «Бессознательное «ночное сознание»⁷⁷ заполнено символами, часто лишенными визуальных форм <...> Им нет прямых соответствий, нет аналогов в бодрственном «дневном состоянии»⁷⁸. 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, например, Н. Лосский, ссылаясь на Григория Богослова, справедливо утверждает, что «лишь поэзия способна явить нечто, лежащее по ту сторону слов»⁷⁹.); 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»⁸⁰.

⁷⁶ Горбовский А.А. В круге вечного возвращения? Три гипотезы. М.: Знание. 1989. С. 42.

⁷⁷ 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»

⁷⁸ Горбовский А.А. В круге вечного возвращения? Три гипотезы. М.: Знание. 1989. С. 42.

⁷⁹ Лосский В.Н. Очерк мистического богословия восточной церкви. Догматическое богословие. Издательство: Свято-Троицкая Сергиева Лавра. 2012. С. 415

⁸⁰ Шлегель Ф. Литература // Эстетика. Философия. Критика. Т. II. М.: Искусство. 1983. С. 25

«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 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»⁸¹. 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»⁸². По мнению Делеза, в этом обращении к образу полуночи, который мы многократно⁸³ находим в «Заратустре» Ницше, нельзя не увидеть отсылку к загадочному высказыванию Гераклита (фр. В 52): «Айон (Время) — ребенок, играющий в шашки: царство ребенка!» («αἰὼν παῖς ἐστὶ παίζων, πεσσεύων παιδος ἢ βασιληίη»⁸⁴). Айон (αἰὼν) – творческое абсолютное начало, запускающее новый космический цикл после вселенской катастрофы «мирового

⁸¹ Делез Ж. Ницше.. СПб. : АХИОМА. 1997. С. 34

⁸² Там же. С. 91

⁸³ В философском романе «Так говорил Заратустра» теме ночи целиком посвящены главы: «Ночная песнь» (Das Nachtlied), «Песнь опьянения» (Das trunke Lied)

⁸⁴ 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

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»⁸⁵.

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, обязывающая к заключениям, а фантазия с ее произволом»⁸⁶. 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»⁸⁷.

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

⁸⁵ Янкелевич В. Смерть. М.: Издательство Литературного Института. 1999. С. 69

⁸⁶ Шестов Л. Апофеоз беспочвенности // Шестов Л. Сочинения в двух томах. Т.2. Томск. 1996. С. 81

⁸⁷ Камю А. Миф о Сизифе. Москва: Астрель. 2010. С. 77

непознаваемым бытием (универсумом, абсолютom, 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)»⁸⁸. 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 восприятиями, перцепцией»⁸⁹. 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 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»⁹⁰. Действительно, романтический символ 1) иррационален; 2) пограничен; 3) полагает форму и содержание как единое целое и 4) обращен к поэтическому языку образов.

⁸⁸ 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. 101

⁸⁹ Башляр Г. Поэтика грезы // Башляр Г. Избранное: Поэтика грезы. М. 2009. РОССПЭН. С. 151

⁹⁰ Шлегель Ф. Литература // Эстетика. Философия. Критика. Т. II. М. «Искусство». 1983. С. 28

Апробация 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 ВА (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».

Структура диссертации:

Диссертация состоит из Введения, 5-ти глав, Заключения и Библиографии. Общий объем работы составляет 149 страниц.

Глава 1. Истоки романтической темы ночи

1.1. «Ночная» символика средневековой мистики

Чтобы показать истоки романтической темы ночи, необходимо акцентировать внимание на общей почве поэтического языка средневековых мыслителей и представителей романтизма. Романтики, как и мистики, видели в поэзии важнейший гносеологический и дескриптивный инструмент. «Поэт понимает Природу лучше, чем ученый»⁹¹. Поэзия, которая, по мнению Новалиса и Фридриха Шлегеля, выше философии, – способ выразить потустороннее, примирить непримиримое, – чувственное и умопостигаемое, умопостигаемое и трансцендентное. «Чувство поэзии имеет много общего с чувством мистического. Это чувство особенного, личностного, неизведанного, сокровенного, должного раскрыться, необходимо-случайного. Оно представляет непредставимое, зрит незримое, чувствует неосязаемое. Поэт воистину творит в беспомыслии, оттого все в нем мыслимо. Он представляет собою в самом действительном смысле тождество субъекта и объекта, души и внешнего мира. Поэт упорядочивает, связывает, выбирает, измышляет, и для него самого непостижимо, почему именно так, а не иначе»⁹². Параллельно с романтизмом существует и развивается мистическое направление в литературе и философии Нового времени. К нему, в частности, можно отнести творчество известного в то время мыслителя Эммануила Сведенборга и религиозного писателя Карла фон Эккартхаузена, автора работы «Ночи, или беседы мудрого с другом» (1804).

⁹¹ *Novalis*, Das Allgemeine Brouillon, Materialien zur Enzyklopädistik 1798/1799. Herausgegeben von Mähl, Hans-Joachim. Philosophische Bibliothek 450. Hamburg: Meiner Verlag, 1993. S. 228

⁹² *Новалис*. Фрагменты. Литературная теория немецкого романтизма, М.: Издательство писателей в Ленинграде. 1934. С. 122

Мистическое богословие разработало сложную систему поэтических образов, создав своего рода теорию поэтического происхождения языка и даже целую философию языка, на основе которой романтики создали идею синтеза искусства и философии в поэзии: «определение поэзии Новалисом как «чувственного познания сверхчувственного» есть признание того, что философия (богословие) идет к раскрытию истока бытия, пользуясь поэтическими средствами, а поэзия приобретает в этом восходящем нисхождении философское содержание»⁹³.

В книге «Немецкий романтизм и современная мистика» (1914) В.М. Жирмунский предположил, что «романтизм является своеобразной, <...> свойственной своему веку формой развития мистического сознания»⁹⁴. Такое утверждение, казалось бы, мало что проясняет и не добавляет ничего значительно нового к многочисленным трудам исследователей романтизма. Пожалуй даже, иррациональная форма мысли, мистическое сознание, – это довольно очевидные наименования романтического мировоззрения, справедливо противопоставленного идеологии эпохи Просвещения. Но эту фразу можно прочесть совершенно по-другому, если принять во внимание контекст той эпохи, когда В.М. Жирмунский написал свою книгу.

Идея иррационального сознания была глубоко воспринята Серебряным веком русской культуры, который был частью общего движения европейской культуры к реабилитации романтического взгляда на мир. Это было не просто повторение, а именно усвоение литературного и философского опыта романтиков, поэтому Серебряный век, как часть общеевропейского культурного течения, не просто возродил в полной мере интерес к немецкому романтизму, но открывал новую волну этого, казалось бы, устаревшего течения.

⁹³ Гучинская Н.О. Ангел Силезский и немецкая мистика // *Ангелус Силезиус*. Херувимский странник. СПб.: Наука. 1999. С. 37

⁹⁴ Жирмунский В.М. *Немецкий романтизм и современная мистика*. СПб.: Типография т-ва А.С. Суворина «Новое время». 1914. С. 10

Итак, если мы осмыслим фразу В.М. Жирмунского, учитывая общее направление в европейской культуре начала XX века, то из нее можно вывести несколько важных следствий. Если, как пишет Жирмунский, романтизм является формой мистического сознания, то справедливо допустить, что XX век не только реактуализировал, но и существенно развил романтический тип «творческого мышления», поскольку именно в XX веке на новой волне иррационализма романтизм получил свою «вторую жизнь». Но если это действительно так, то, возможно, иррациональное сознание, к которому в конечном итоге апеллировали романтики, – необходимый элемент европейской культуры, неизменно сосуществующий с рациональными ее элементами.

Попытки объяснить потребность культуры XX века в новых формах иррационального мышления привели к рождению теории чередования стилей, согласно которой рациональный и последовательный стиль в искусстве сменяется иррациональным и замысловатым, а также к появлению идеи о «дневных» и «ночных» эпохах в истории⁹⁵. «Новая эпоха, начавшаяся с возрождения идей и ценностей античности, воспринимается нами более детализированно вследствие приближенности к нашей эпохе по времени, и внутри себя также распадается на «дневные» и «ночные» сегменты, наиболее ярко воплотившиеся в стилевых формах искусства: *ренессанс/день → барокко/ночь → классицизм/день → романтизм/ночь → реализм/день → символизм (Серебряный век)/ночь*»⁹⁶.

Мистическая форма сознания в любой культуре имеет богатую и древнюю традицию, но в рамках нашего исследования мы будем говорить именно о средневековой христианской мистике как об одной из главных предпосылок появления романтического символа ночи. Романтизм складывался во многом как реабилитация средневековой культуры и представлял собой своего рода Ренессанс

⁹⁵ В той или иной форме в XX веке эту идею разделяли Н.А. Бердяев, Р. Гвардини, У. Эко, П.А. Флоренский, Г.В. Флоровский, Вяч. Иванов, Г. Башляр, В.В. Налимов

⁹⁶ *Слюхова А.М.* Проблематика концепта ночи в дискурсе научного анализа // *NB: Культуры и искусства.* — 2013. - № 1. - С.13-60

Средневековья. Это проявлялось не только в повышенном интересе к истории Средних веков, но и в изучении средневековых авторов и, в частности, средневековых мистиков.

Изучение мистики и ее влияния на труды романтиков дает нам возможность сделать первые серьезные шаги в направлении концептуализации символа ночи, поскольку именно мистики⁹⁷, по-видимому, первыми стали использовать образ ночи в виде концептуальной метафоры.

Речь идет, прежде всего, о «великих богословах тьмы»⁹⁸: св. Григории Нисском, псевдо-Дионисии Ареопагите, св. Хуане де ла Крус. Символ ночи в их трудах 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.

На корпус богословских текстов, приписываемых ученику апостола Павла Дионисию Ареопагиту, одними из первых ссылались монофизиты, противники Халкидонского собора 451 года⁹⁹. Впоследствии вокруг фигуры Дионисия формируется целая традиция, включающая не только многочисленные комментарии на его труды, но и легенду о первом епископе парижском – святом мученике Дионисии. В XVI веке Эразм Роттердамский впервые привел ряд доказательств

⁹⁷ В данном случае рассматриваются именно христианские мистики, оказавшие огромное влияние на европейскую культуру и на романтиков в частности

⁹⁸ Merton T. «The Ascent to Truth», First Harvest // HBJ edition, San Diego-New York-London, 1981. С.1. P.4

⁹⁹ Иоанн Мейендорф. Введение в святоотеческое богословие. Минск: Лучи Софии. 2007. С. 299

против авторства «ученика Апостола Павла» и «первого епископа Афин» в отношении указанных сочинений, основными из которых, в контексте темы настоящей работы, для нас будут трактаты «Об именах Божиих» и «Мистическое богословие». Именно в них зафиксированы основные положения мистического учения «Ареопагитик».

Для псевдо-Дионисия ночь – символ апофатического богословия, отказа от постижения Бога путем перечисления его атрибутов. Мистический путь апофатики – путь отрицания, путь в ночи божественного сумрака. «И блистающий ум ты оставил, и знание сущих Ночи ради бессмертной, которой нельзя называть»¹⁰⁰, – такой эпиграф предпосылается автором «Ареопагитик» работе «О мистическом богословии». Однако следует заметить, что он не отдает исключительного предпочтения только апофатическому богословию, но, скорее, следует путем богословия символического, описывая с помощью образов чувственного мира мир трансцендентный. Причаститься «божественному сумраку» означает отказаться от своей сущности – чувственной и разумной, достичь «очищения» (катарсиса) с помощью тьмы личного неведения и отрешения, чтобы войти в «экстаз» (буквально «выход из себя», – исступление), открывающий возможность мистического единения, то есть встречи с Богом. Здесь мы снова встречаемся с парадоксальностью символического языка: символы и образы в апофатическом богословии отсылаю к некоторым существенным смыслам, но чтобы обрести эти смыслы, требуется... отказаться от символического. Этот парадокс нами уже был выявлен в процессе анализа романического символизма. Хотя следует заметить, что у романтиков он не имеет такого императивного характера.

Богословие псевдо-Дионисия оказало огромное влияние на весь дальнейший ход развития христианской мысли. Его по праву можно назвать «отцом христианской мистики», давшим богатую почву для таких авторов, как Майстер

¹⁰⁰ Дионисий *Ареопагит*. О мистическом богословии; письмо к Тимофею // Мистическое богословие Восточной Церкви. Харьков: Фолио. 2001. С. 572

Экхарт, Иоганн Таулер, Генрих Сузо. Более чем через 1000 лет аналогичные идеи развивал св. Хуан де ла Крус, – крупнейший представитель поэтического «богословия тьмы». Как пишет Л. М. Винарова, - «В числе непосредственных предшественников Хуана де ла Крус называют трех доминиканцев: непосредственного основоположника немецкой мистики Майстера Экхарта и его учеников Иоганна Таулера и Яна Ван Рёйсбрука»¹⁰¹.

В двойном трактате «Темная ночь» и «Восхождение на гору Кармель» (ок. 1585) Хуан де ла Крус обращается к метафоре ночи и сумрака для пояснения определенного состояния души. «Темная ночь» состоит из развернутого комментария к написанному короткой пятистрочной строфой, – «кантильей»¹⁰², стихотворению, которое по глубине и замыслу представляет собой поэму и становится своеобразным мистическим ядром всего произведения. «Преобладающий символ в его стихах, как и в его трактатах, – это не Крест, а Ночь: в «Восхождении» и «Ночи» образ этот находится в центре, в «Духовных песнях» и «Огне живой любви» (которые преимущественно рассматривают состояние по ту сторону Ночи) звучит ее эхо»¹⁰³, – пишет Эдит Штайн. Название поэмы «Темная ночь души» указывает на состояние мистического единения с Богом¹⁰⁴. Символ ночи раскрывается через характерную двойственность, амбивалентность: «в поэме же Ночь имеет негативный аспект (темная) и позитивный аспект (благословенная)»¹⁰⁵.

Ночь – это побег, отрицание мира. Слово «побег» можно понимать почти буквально, если принять во внимание тот факт, что свое произведение Хуан де ла Крус создавал в тюрьме. Но ночь – это также и поиск Бога. «Крест и Ночь – путь к

¹⁰¹ Винарова Л.М. Святой Хуан де ла Крус // Святой Хуан де ла Крус. Темная ночь. М.: Общедоступный православный университет, основанный протоиреем Александром Менем. 2006. С. 14

¹⁰² Там же. С. 20

¹⁰³ Штайн Э. Наука Креста. Исследование о святом Хуане де ла Крус.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы. М. 2008. С. 24

¹⁰⁴ Полное название «Песнь души, что наслаждается, достигнув высшего совершенства, то есть ЕДИНЕНИЯ с Богом, путем духовного отрицания (отвергающего себя самое и все вещи в чистоте веры)».

¹⁰⁵ Штайн Э. Наука Креста. Исследование о святом Хуане де ла Крус.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы. М. 2008. С. 16

небесному свету: это Благая весть Креста»¹⁰⁶. Ключевой мотив поэмы, мотив поиска Возлюбленного, очевидно, отсылает нас к одной из книг Ветхого Завета, а именно к Песне Песней.

Чувственная и интеллектуальная стороны человеческой природы, по мнению Хуана де ла Крус, вносят свой вклад в обретение пути к истине, но затем они должны быть преодолены в «ночном» состоянии души. Чувственные и духовные вехи на последней стадии пути к истине не могут указать верного направления к Богу. По мысли христианского мистика следует «потеряться в ночи», лишиться всяческих опор и претерпеть - 1. «очищение чувства»¹⁰⁷ и 2. «очищение духа»¹⁰⁸, чтобы обрести возможность «любовного созерцания творца». Именно поэтому Хуан де ла Крус говорит о «двух Ночах»: Ночи чувства и Ночи духа – как двух ступенях восхождения к Богу. В более общей форме эту довольно характерную для авторов мистического богословия мысль высказывал, в частности, Г.С. Сковорода: «Мир ловит людей разными сетями, накрывая оные богатствами, почестями, славою, друзьями, знакомствами, покровительством, выгодами, утехами и святынею, но всех несчастнее сеть последняя»¹⁰⁹. Таким образом, по мнению мистиков, следует отказаться от всего, чем мир способен «уловить» человека и оставаться в некоем беспочвенном состоянии отрешенности от мира.

В традиции немецкой мистики романтики более всего выделяли Якоба Бёме, учение которого неразрывно связано с «ночной» символикой романтизма. У романтиков мы встречаем множество попыток подражания стилю этого исключительного во многих отношениях автора: «весь немецкий романтизм (это величайшее эстетическое явление мировой культуры) представляет собой

¹⁰⁶ Штайн Э. Наука Креста. Исследование о святом Хуане де ла Крус.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы. М. 2008. С. 21

¹⁰⁷ Святой Хуан де ла Крус. Темная ночь. М.: Общедоступный православный университет, основанный протоиреем Александром Менем 2006. С. 74

¹⁰⁸ Там же. С. 74

¹⁰⁹ Ковалинский М.И. Жизнь Григория Сковороды // Сковорода Г. Сочинения в двух томах. Т.2. М.: Мысль. 1973. С. 394

своеобразное перетолкование философии Бёме (вплоть до развоплощений Э.Т.А. Гофмана)¹¹⁰. «Фантастика романа Новалиса «Генрих фон Офтердинген», связующая природу с поэзией, «голубой цветок» со сказкой через систему мистических символов, в котором участвуют и люди, и цветы, и минералы, – представляет собой «бёмистский» стиль. Изучение тайн природы, которыми заняты у Новалиса «Ученики в Саисе», происходит в духе Якоба Бёме»¹¹¹. На имя Бёме ссылались Новалис¹¹² и автор «Ночных бдений»¹¹³¹¹⁴. В.М. Жирмунский, анализируя произведения Людвиг Тика, пишет: «<...> в сочинениях Бёме Тик нашел лишь более определенно выраженными мистические переживания, близкие ему самому»¹¹⁵. Связь мистической традиции Якоба Бёме и немецкого романтизма Эрвин Кирхер рассматривает в отдельной работе¹¹⁶.

В мистическом богословии Бёме следует прежде всего указать на понятие Ungrund (букв. «Бездна»), – безосновной основы сущего. Ungrund – это последнее основание Бога. «Бездна», во «тьму» которой уходят корни мира и человеческой души. Во многом данное понятие становится центральным в учении Бёме. Интересно отметить, что Бога Бёме определяет как «Волю Бездны»¹¹⁷.

Идея об Ungrund у Бёме возникла под влиянием мистической философии Иоганна Таулера, выдвигавшего концепцию различия Бога (Gott) и его божественного основы (Grund). Поскольку, как полагал Иоганн Таулер, Бог имеет в

¹¹⁰ Гучинская Н.О. Ангел Силезский и немецкая мистика // Ангелус Силезиус. Херувимский странник. СПб.: Издательство: «Наука». Серия: «Слово о сущем». 1999. С. 27

¹¹¹ Там же.

¹¹² ««Якоба Бёме я теперь читаю собственно и начинаю понимать его, как он того достоин. В нем действительно видится могучая весна, соитие движущих, творящих сил, бьющих ключом, изнутри порождающих мир – подлинный хаос, полный темного вожделения и чудной жизни, - истинный центробежный микрокосм» [цит. по Микушевич В.Б. Тайнопись Новалиса // Новалис. Гимны к Ночи., М.: Энигма. 1996. С. 10]

¹¹³ *Бонавентура*. Ночные бдения. М. Наука. 1990. С. 10

¹¹⁴ Там же. С. 30

¹¹⁵ *Жирмунский В.М.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб.: Типография т-ва А.С. Суворина «Новое время». 1914. С. 49

¹¹⁶ *Kircher E.* Philosophie der Romantik. Jena: Diederichs, 1906

¹¹⁷ Бёме Я. *Mysterium magnum*, // *Фокин И.* Philosophus Teutonicus. Якоб Бёме: возвешение и путь немецкого идеализма. СПб.: Издательство Политехнического университета, 2014. С. 407

себе самом свою божественную «темную» (т.е. непознаваемую и нереплексивную) основу, то последняя оказывается основой всего сущего, в том числе и души человека. Таким образом, Бездна оказывается общей основой Бога и человека, а, значит, и своеобразным «местом встречи».

Богостигание осуществляется через нисхождение к «бездне души» (Seelengrund, Abgrund). Именно через эту «бездну души», согласно мысли Иоганна Таулера, происходит встреча человека с Богом, минуя всякое посредничество твари. «Вслед за Экхартом Иоганн Таулер производил различие между Богом (Gott), явленном в лицах Св. Троицы, и Его основой (Grund) – Божеством (Gottheit), абсолютно трансцендентным для разумного познания и потому доступным исключительно мистическому созерцанию, при котором тварная человеческая душа возвращается к своему нетварному истоку, к своей идее в Боге, вступая с ним в мистический союз (unio mystica)»¹¹⁸.

Таким образом, можно констатировать, что нисхождение к некоему глубинному («ночному») уровню души и сознания – определяющий мотив мистического богословия. На этом глубинном уровне мистик обнаруживает источник силы и жизни. Но то же мы находим и у романтиков.

1.2. Стихия воображения: романтический нигилизм

«Дух сошел внутрь себя, в глубь своей ночи, и сделался духовидцем»¹¹⁹, – так пишет Жан-Поль об определяющем романтизм движении ко внутреннему источнику жизни. Ночь – символ безосновности, пустоты, «зияния», поэтому уже в раннем романтизме можно усмотреть движение к нигилизму, если трактовать последний как гипертрофированный субъективизм и крайний идеализм. В таком значении

¹¹⁸ Шишков А.М. Средневековая интеллектуальная культура. М.: Савин С.А. 2003. С. 465

¹¹⁹ Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М.: Искусство, 1981. С. 120

слово «нигилизм» впервые употребил Жан-Поль Рихтер¹²⁰, находясь, вероятно, под влиянием высказываний Фридриха Якоби (открытое письмо к Фихте, опубликованное осенью 1799 года¹²¹). Нигилисты, по Жану-Полю, – те, для кого мир искусства равен произволу своего воображения. «В такое время, когда бог клонится к закату, как солнце, и мир вскоре погрузится во тьму, все, кто презирает бытие вселенной, взирают лишь на себя и в ночи страшатся своих лишь творений»¹²². Довольно очевидно у Жана-Поля прочитывается критика трансцендентального Я Фихте, особенно в этом отношении показательна фраза «произвол ячества»¹²³, однако наиболее интересно в данном случае обращение к символике ночи и ее связи с понятием нигилизма. Именно в таком значении Жан-Поль называет нигилистом автора «Гимнов к Ночи»: «<...> этот побочный родственник поэтических нигилистов и родная им душа»¹²⁴; «<...> поэтические юноши, эти соседи нигилистов, например, все тот же Новалис <...>»¹²⁵. Романтический нигилизм сопутствует иллюзорному отказу молодого поэта от принципа мимесиса: «Юноши — такова уж черта возраста — считают подражание природе неблагоприятной задачей...»¹²⁶. Таким образом, на данном этапе культуры «под нигилизмом подразумевали «парящий»¹²⁷ среди абсолютизаций априористичный

¹²⁰ «Подготовительная школа эстетики», 1803, пар. «Поэтические нигилисты»

¹²¹ Dieter Arendt. *Nihilismus: Die Anfänge von Jacobi bis Nietzsche*, Köln: Hegner, 1970. S. 164

¹²² Жан-Поль. *Приготовительная школа эстетики*. М.: Искусство, 1981. С. 64

¹²³ Там же. С. 64

¹²⁴ Там же. С. 65

¹²⁵ Там же. С. 66

¹²⁶ Там же. С. 66

¹²⁷ Понятие «парения» у Новалиса указывает на состояние некоей духовной и душевной целостности. В «Фихтеанских штудиях» *парение* (schweben) осуществляет примирение противоречий, поскольку Я, «воспаряя» над противоречиями, ставит себя над ними, «снимает» их посредством силы продуктивного воображения. Под «противоречиями» прежде всего понималась субъект-объектная несоразмерность. Эту идею, несколько изменив ее, Новалис позаимствовал из «Основы общего наукоучения». На основе данной идеи И.Г. Фихте строит свой спекулятивный метод, разъясняя ее в следующем положении: «Это парение, сила воображения между двумя несоединимостями, это борение ее с самой собою и есть то, что, как это выяснится в будущем, растягивает состояние Я в нем самом, в некоторый момент времени» [Фихте И.Г. *Основа общего наукоучения // Фихте И.Г. Сочинения. Работы. 1792-1801*. М.: Ладомир. 1995. С. 378]. Сила продуктивного воображения – главное, по мнению Новалиса, чем обладает человек и что он может и должен применить для устранения мнимых противоречий в Я: «Если не знать о природе действенной силы

трансцендентальный идеализм» и поэтико-романтическое настроение с его лозунгом «Все или ничто»¹²⁸.

Обращаясь к ночи как символу беспочвенности, а значит – неуверенности, потерянности и молитвы¹²⁹, стоит вспомнить работу Хайдеггера, посвященную поэзии Гельдерлина. Ключевой образ и понятие данной работы – «уход богов», поскольку молитва предполагает, что боги удалены из мира людей в мир невидимый и недоступный. Молитва предполагает печаль и несовершенство людей, обращающихся к далеким богам. Здесь Хайдеггер так же обращается к символике ночи: «для Гельдерлина предшествующая дню ночь — это укрывающий, хотя еще нерешительный, избыток дня. Ночь — мать дня. Поскольку с наступлением дня приходит святое и дарится ручательство пришествия богов, ночь есть временное пространство без-божия»¹³⁰.

Как мы видим, Хайдеггер проводит трактовку темы ночи у Гельдерлина аналогично той, что мы находим у Жана-Поля в отношении Новалиса, при этом толкование символа ночи оказывается близким, но в то же время совершенно противоположным толкованию христианских мистиков. Ночь, по словам Хайдеггера, – это «избыток» дня, поскольку она рождает день, она древнее дня. Поэтому «ночное» состояние отрешенности от мира, состояние душевных сомнений – это не только угроза нигилизма, но возможность рождать новые миры, новые ценности. «Ночное» состояние души – это также *творческое* состояние, символ рождения нового.

Я – деятельности продуктивного воображения, может показаться, что в Я имеется противоречие и цель не будет достигнута именно из-за избранного средства» [Новалис. Фрагменты. СПб. 2014. С. 71]. Идея Фихте о парении Я, выстроенная на основе понятия продуктивного воображения, в свою очередь отсылает к философии И. Канта.

¹²⁸ *Шириняну А. А.* О нигилизме и интеллигенции // Русская социально-политическая мысль XIX-начала XX века: В.А.Зайцев. — Издатель Воробьев А.В. Москва, 2000

¹²⁹ Молитва предполагает чувство богооставленность. Так знаменитый Псалом 129 начинается словами: «Из глубины взываю к Тебе, Господи. Господи! услышь голос мой».

¹³⁰ *Хайдеггер М.* Разъяснения к поэзии Гельдерлина. СПб.: Академический проект. 2003. С. 229

«Ночная» отрешенность романтического чувства имеет интересную специфику: романтик оставляет земное, «дольнее» бытие для высшего, трансцендентного (идеального), но не обретая его, оказывается в некоем промежуточном состоянии междумирья, подобно тому как в одном из стихотворений Ницше пророк Заратустра уподобляется вечно падающему дереву над обрывом, упрямо цепляющемуся корнями за край пропасти. Эту склонность романтических настроений Ханс Зедльмайр показывает на примере живописи Ф. Гойи: «Лист из серии “Desastres de la guerra”, показывающий как раз человека, в отчаянии преклонившегося перед мраком Ничто, представляет собой, несомненно, секуляризованный образ Христа в Гефсиманском саду. Но ангел утешения отсутствует»¹³¹.

¹³¹ Зедльмайр Х. Утрата середины. Изд. Дом «Территория будущего». М. 2008. С. 129

Глава 2. Предпосылки возникновения романтической темы ночи во второй половине XVIII века

2.1. Критика теории мимесиса и культ гения

Помимо мистических влияний прошлых эпох романтизм был вдохновлен некоторыми новыми культурными тенденциями второй половины XVIII века, формирующими решительно иной взгляд на принципы искусства и творчества в целом. К ним относится, с одной стороны, критика мимесиса как методологической установки в искусстве и литературе, с другой же – признание независимости и свободы автора как творца художественной реальности. Последнее вполне было реализовано в романтическом культе гения. «Принципы для гения опаснее дурных примеров»¹³², – пишет И.В. Гёте. Гениальной натуре порой в большей степени соответствует тьма и беспорядок, чем гармония и свет. Гений *освобождает* природу в своем творчестве и полностью растворяется в своем произведении: гений и его произведение суть одно. «Как божество за мирозданием, так и он стоит за своим произведением. Он – произведение, а произведение – это он; нужно или не чтить, или очень пресытиться, или еще не понять произведение, чтобы апеллировать лишь к нему самому»¹³³. Здесь гений, очевидно, отождествлен со своим творчеством.

К началу XIX века мир, который художник воплощал в своих произведениях, становился все более самостоятельным и независимым от того, что принято называть «реальностью». Критике подвергается сам эталон подражания в искусстве, вне зависимости от того, выступает ли он как «верность природе» или копирование божественных эйдосов. Как замечает Л.Я. Гинзбург, – «Романтизм все же покончил

¹³² Гёте И.В. О немецком зодчестве // Гёте И.В. Собр.соч. в 10 томах. М. 1975-1980. Т. 10. М.: Художественная литература. 1980. С. 9

¹³³ Schiller, J.C.F. Über naive und sentimentalische Dichtung // Schiller's sämtliche Werke. Säkular Ausgabe in 16 Bänden. 12 B. Stuttgart. 1905. S. 183

с теорией подражания прекрасным образцам, и новизна стала осознанным эстетическим требованием»¹³⁴.

Решительный разрыв романтизма с теорией подражания было бы полезно показать на примере одной яркой иллюстрации. В работе Карла Густава Каруса, – естествоиспытателя, врача и художника-романтика, посвященной «Сикстинской мадонне»¹³⁵, анализ произведения Рафаэля основан на романтической легенде. Согласно ей, образ Богоматери явился художнику в виде некоего «видения». Легенду создает Вакенродер путем частичной подтасовки цитат из письма Рафаэля графу Кастильоне. Речь идет об умышленном искажении некоторых слов в переводе с итальянского языка на немецкий: «Поскольку так мало видишь красивых женских фигур, я придерживаюсь известного образа в моем духе, который приходит ко мне»¹³⁶. Это – перевод буквальный, по которому сразу же можно видеть, что рафаэлевскую «идею» («di certa idea») Вакенродер передает как «образ в духе», а итальянское «mente» как «душу»¹³⁷. Карус возводит легенду «к тому общему, управляющему творческому закону, в свете которого ... довольно безразлично, было ли реальным рассказанное Вакенродером явление Марии Рафаэля, коль скоро, **по сущности творческого акта** (выделено мной – С.Л.), видение *было*, даже и не засвидетельствованного никем, его не могло не быть»¹³⁸. Таким образом, видение, или определенное «сумеречное», сомнамбулическое состояние, имеющее, по мнению Каруса, прежде всего психологическую подоплеку, лежит в основе акта творчества. Произведения искусства, иными словами, рождаются из «глубины субъективности», их связь с объектом всегда более-менее условна. Искусство в этом отношении *автономно* от объекта. В данном случае очень интересно двойное

¹³⁴ Гинзбург Л.Я. О лирике. М.:Интрада. 1997. С. 17

¹³⁵ Carus C.G. Betrachtungen und Gedanken vor auserwählten Bildern der Dresdner Galerie. Dresden. 1857

¹³⁶ См. перевод: Мастера искусства о искусстве. М.: Искусство. 1966, Т. 2, С. 156-157

¹³⁷ Михайлов А. В. Вильгельм Генрих Вакенродер и романтическая культура Рафаэля // Языки культуры. М.: Языки русской культуры. 1997. С. 663

¹³⁸ Там же. С. 670

нарушение принципа мимесиса в искусстве. Во-первых, на уровне исторического факта, – если нельзя найти нужную цитату, подтверждающую романтическую трактовку творчества Рафаэля, то это не так уж важно, или ее следовало бы придумать, как это фактически сделал Вакенродер. Если реальностью не согласуется с романтическим взглядом, то, говоря словами Гегеля, «тем хуже для реальности». Во-вторых, на уровне самого принципа творчества, – если Рафаэль реально не видел прекрасного образа мадонны, то образ **должен был** явиться ему как «видение»; не важно, где и как, – в божественном откровении ли, во сне, или в воображении, главное то, что он не мог быть дан в природе (объективной реальности). Любое творчество – это видение по определению.

Романтизм довершает автономизацию искусства, начавшуюся в Европе со второй половины XVIII века. Интересно по этому поводу замечание Х. Зедльмайра: «Истоки тенденции к «автономии» искусства – равно как и истоки радикального деизма и пантеизма – лежат, без сомнения, в Англии»¹³⁹. До начала этого процесса во всех случаях неизменной оставалась *подчиненная, опосредованная* сущность искусства. Воображение писателя, фантазия художника, вдохновение поэта с необходимостью «заземлялись» на определенной системе ценностных установок: религиозной, научной или моральной. Если воображение, благодаря философии Канта, стало все же положительной способностью сознания, то фантазия сама по себе еще не рассматривалась как нечто сущностное. Основательный мыслитель больше всего должен был опасаться пустого фантазирования. Шиллер в статье «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795) критикует крайний произвол воображения, при этом все же отмечая, что «фантазирование – это не разнузданность природы, но свобода, происходящая из достойных уважения задатков»¹⁴⁰. Фантазер и фантаст не могут быть творцами! – именно этот принцип был нарушен с приходом

¹³⁹ Зельдмайр Х. Утрата середины. Изд. Дом «Территория будущего». М. 2008. С. 191

¹⁴⁰ Schiller, J.C.F. Über naive und sentimentalische Dichtung // Schiller's sämtliche Werke. Säkular Ausgabe in 16 Bänden. 12 B. Stuttgart. 1905. S. 263

романтиков. Так, Геттнер называет романтизм «die Phantasie der Phantasie»¹⁴¹, буквально, «фантазией фантазии», так сказать фантазией «в-себе и для-себя-самой».

По словам Ф. Байзера, романтики совершили своего рода коперниканский переворот в эстетике, разработав понятие художественной истины или правды в искусстве, которая не является следствием подражания природе (мимесиса), но рождается в творческом процессе: «А. В. Шлегель и Шеллинг определенно утверждали, что природа не обеспечивает художника правилами, но что художник привносит правила в природу. Их утверждение оказывается не менее чем эстетическим вариантом коперниканской революции Канта»¹⁴².

Следует сделать важное замечание. Утверждение о том, что критика мимесиса является во многом определяющей тенденцией для формирования романтического мировоззрения ни в коем случае не следует рассматривать как полное отрицание романтиками каких бы то ни было правил, принципов и норм в искусстве. Чтобы понять, в чем именно состояла критика названного принципа, требуется различать два понятия: 1) подражание природе и 2) подражание образцам. Первое касается вопроса о том, *что* должен изображать художник, то есть *какой именно мир* он должен воплощать в своих произведениях, второе – *как*, то есть *каким именно способом* и с помощью каких именно средств создается подлинное произведение искусства. Новизна как эстетическое требование относилась именно к первому аспекту принципа мимесиса: эстетика вообще и воображение стали живыми, независимыми сущностями не утратив при этом своих основных принципов и законов.

Творческий акт романтического гения преобразует и изменяет действительность, природу, которой следует подражать. Возникает новый вид художественной реальности, почти отделившейся от реальности обыденной и

¹⁴¹ Hettner H. Die romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhange mit Goethe und Schiller. Brschw., 1850. S. 70

¹⁴² Beiser, Frederic C. The Romantic Imperative. The Concept of Early German Romanticism. Harvard University Press. 2006. P.75

исторической. Впервые в новоевропейской культуре мы сталкиваемся с попыткой создания средствами эстетики иного, *романтического* универсума. Искусство отныне не просто подражает, но словно создает нечто новое из ничего. Искусство становится более естественным, нежели сама природа. В утопическом стремлении к освобождению от власти опосредования сказывается романтическая идея абсолютной субъективности.

Таким образом, принцип подражания (мимесиса) в европейском искусстве XVIII века постепенно замещался принципом новизны. Последняя, в свою очередь, ассоциировалась с тьмой воображения, поскольку художник теперь, подобно Богу, создавал нечто из ничто, из «ночи» своего вдохновения. Интерес к тьме, выраженный в новой трактовке символа ночи как стихии воображения, хаоса творческой спонтанности, был очень характерен для романтизма и предромантических течений.

Тьма и ночь – чрезвычайно подходящие образы для выражения амбивалентных состояний, таких, например, как творческое состояние поиска, объединяющее в себе тенденции становления и разрушения, рождения нового и отрицания старого, поскольку темнота вообще не может быть выражена образно. Это *безобразные, потенциальные* образы, заключающие в себе бесконечность возможного, подобно тому как стихия воображения потенциально содержит бесконечность образов.

В этом отношении интерес представляет труд Эдмунда Бёрка, отмечающий начальную стадию перехода классицизма к романтизму, – «Философские исследования о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» (1757). Бёрк уделяет особое внимание принципу новизны (*novelty*) в искусстве, а также связи идеи возвышенного с неизвестностью и тьмой (*obscurity*) как художественными выразительными средствами. К числу аффектов, оказывающих наибольшее воздействие на воображение и имеющих непосредственное отношение к идее возвышенного, в первую очередь относится страх. «Каждый это поймет, рассмотрев насколько значительно ночь умножает наш страх во всех случаях

опасности и насколько представления о призраках и гоблинах, о которых никто не может составить ясных понятий, оказывают воздействие на разум, доверяющий народным басням касательно такого рода существ»¹⁴³. Итак, непонятное, смутное и неопределенное вызывают аффект страха. Следовательно, тьма и неизвестность, – лучшие выразительные средства для внушения чувства возвышенного: «тьма приносит больше возвышенных идей, чем свет»¹⁴⁴. Ту же идею высказывает Ф. Шиллер в эссе 1796 года «О возвышенном»: «Тьма страшна и именно поэтому пригодна для возвышенного. Но страшна она не сама по себе, а потому, что скрывает от нас вещи и целиком отдает во власть воображению»¹⁴⁵.

В тайну идеи возвышенного, по мнению Бёрка, лучше всего проник Мильтон, использовавший литературный прием затемнения. Это, в частности, касается описания двух персонажей поэмы «Потерянный рай» – Смерти и Люцифера: «Никто, по-видимому, лучше не понял секрет усиления или установки страшного, в его, если я могу употребить такое выражение, наиболее ярком виде, с помощью **силы продуманного затемнения**, чем Мильтон»¹⁴⁶ (выделено мной - С.Л.).

Эстетические качества темноты Бёрк анализирует в нескольких разделах своего труда¹⁴⁷. В основе его анализа лежит оригинальная для того времени трактовка причинно-следственной связи между тьмой и страхом: темнота пугает вовсе не потому, что человеку с детства внушают к ней недоверие страшными сказками про домовых и привидений, но в силу эстетической сущности тьмы. Понятие страха, таким образом, оказывается связанным с самой идеей тьмы.

¹⁴³ *Burke, Edmund. On the Sublime and Beautiful. Vol. XXIV, Part 2. The Harvard Classics. New York: P.F. Collier & Son, 1909–14. P. 247. URL: <https://www.bartleby.com/24/2/> (дата обращения: 04.20.2015)*

¹⁴⁴ *Ibid. P. 247*

¹⁴⁵ *Шиллер Ф. О возвышенном. К дальнейшему развитию некоторых идей И. Канта // Шиллер Ф. Собрание сочинений в 7-ми томах. Т.6. М.: Художественная литература. 1957. С. 190*

¹⁴⁶ *Burke, Edmund. On the Sublime and Beautiful. Vol. XXIV, Part 2. The Harvard Classics. New York: P.F. Collier & Son, 1909–14. P. 247*

¹⁴⁷ «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)

Подобные попытки представить ночь и тьму в качестве концептуальных образов мы находим также в трактате Эдварда Юнга «Заметки об оригинальном сочинении» (1759). Мнение Юнга в отношении проблемы творчества очень характерно для концепции свободного и независимого воображения. Юнг, казалось бы, не уходит от античной идеи мимесиса, называя любых авторов подражателями, однако, выделяет два творческих типа: «подражатели природе» и «подражатели другим авторам». Первых автор «Ночных дум» называет подлинниками (*origins*), а вторых – подражателями (*imitators*). Подлинники – первооткрыватели *новых областей*: «они расширяют Республику словесности и прибавляют новую территорию к ее владениям»¹⁴⁸. Таковы подлинные гении, они творят литературную реальность из своей же гениальной природы. «Про оригинальных авторов можно сказать, что они представляют органическую натуру: она восходит спонтанно из витального корня (*vital root*) гения; произведение гения вырастает из его натуры, но оно не производится!»¹⁴⁹. Подлинники-первооткрыватели (гении) являют нечто принципиально *новое*, такое, чего еще не было в мире, в природе. Они расширяют пространство человеческой субъективности. Лучшим примером гения подобного рода, по мнению Э. Юнга, является Шекспир.

Здесь же Юнг выдвигает совершенно романтическую идею о множестве «теневого существа» (*shadowy beings*¹⁵⁰), 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*¹⁵¹), еще не задействованных и не исследованных человеком: «такая бесконечность – это дерзновенное исследование человеческого ума, что в колоссальном пространстве за

¹⁴⁸ Edward Young's "Conjectures on original composition" in England and Germany. New-York. F. C. Stechert co., inc., 1917. P. 45

¹⁴⁹ Ibid. P. 45

¹⁵⁰ Ibid. P. 61

¹⁵¹ Ibid. P. 61

пределами реального существования; эту бесконечность можно в дальнейшем называть тeneвыми, неизвестными мирами (сущими), которые столь многочисленны, ярки и, вероятно, столь же долговечны как звезды: такие совершенно неповторимые красоты мы можем назвать райскими – *natos sine semine flores. Ovid*»¹⁵².

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. «Критики заявляют, что поэт должен подражать природе; а под природой, по-видимому, может иметься в виду лишь известный и испытанный ход вещей в этом мире. У поэта же есть собственный мир, в котором опыт менее важен, чем всеохватное воображение. И, кроме того, у него есть мир сверхъестественного, где все просторы ему открыты. Ему повинуются боги, ведьмы и феи»¹⁵³. В конечном итоге требование присвоить силе творческого воображения неограниченные полномочия в искусстве восходят к знаменитому спору «древних и новых» в европейской литературе XVII–XVIII веков.

Важно еще раз зафиксировать концептуальную связь критики теории мимесиса с романтическим символом ночи, выраженную в образном сопоставлении стихии воображения (креативности) и темноты (ночи). Эта первая стадия концептуализации символа ночи, которую мы находим в работах Бёрка и Юнга. Во второй половине XVIII века постепенно формировался спектр идей, подготовивших появление романтического символа ночи и категории «ночного» в европейской эстетике. Постепенно ночь становится символом не только ряда образов или даже эстетических установок, но определенного взгляда на мир. Только в романтическом представлении ночь символизирует специфический модус восприятия действительности, позволяющий увидеть другую сторону реальности, альтернативный реальному «ночной» мир грез.

¹⁵² Ibid. P. 61

¹⁵³ Хёрд Р. Из «Писем о рыцарстве и рыцарском романе» // Зарубежные писатели о литературе и искусстве. Английская литература. М: Московский гос. пед. ин-т, 1980. С. 129

Интересно заметить, что основатель эстетики классицизма Николя Буало-Депрео в «Поэтическом искусстве» (1674) в эстетике призывает прежде всего «избегать невероятного»¹⁵⁴, тогда как романтики прямо указывали на слова «причудливый», «фантастический» и «исключительный» (außerordentlich) как на синонимы слову «романтический» (romantisch). Так, например, Р. Гайм замечает, что Ф. Шлегель «часто употреблял слово «романтический» в смысле «странного, сверхъестественного, производящего на читателя своеобразное чарующее впечатление»¹⁵⁵. Ночь во многих произведениях романтиков¹⁵⁶ – это символ фантастического, сказочного, химерического, невероятного. «Ночной» мир существует в воображении художника, но, тем не менее, способен проникать в реальный мир с помощью художника и поэта. *Фантастическое, чудесное, «ночное»* не есть просто *сказочное*, – то, что остается за границей реального мира, но нечто экспансивное по отношению к самой реальности, обыденной действительности. Фантастическое – это *иное*, которое вторгается в обыденный, «реальный» мир. Это дух, активно осваивающий мир «в терминах» субъективности. Художник является проводником в мир «ночного», как это мы находим, к примеру, в рассказах Э.Т.А. Гофмана или «Ночных бдениях» Бонавентуры.

¹⁵⁴ Буало Н. Из «Поэтического искусства» // Западноевропейская литература XVII века: Хрестоматия / Сост. Б.И. Пуришев; 3-е изд., испр.; изд. подгот. Вл.А. Луковым. М: Высшая школа. 2002. С. 623.

¹⁵⁵ Гайм Р. Романтическая школа. СПб.:Наука. 2007. С. 248-249

¹⁵⁶ «Гимны к Ночи» Новалиса («Hymnen an die Nacht», 1800), Флорентийские ночи Г. Гейне (Florentische Nachte, 1836), «Ночные бдения» («Die Nachtwachen», 1805), изданные под псевдонимом Бонавентура), «Взгляд на ночную сторону науки о природе» Г.Г. Шуберта («Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft», 1808), «Ночные этюды» Э.Т.А. Гофмана («Nachtstücke», 1817)

2.2. Готический роман: явление «сумрачного» героя

Появление в европейской литературе XVIII века знаменитого роман Хорэса (Горация) Уолпола (Horace Walpole, 1717-1797) «Замок Отранто» (1764) напрямую связано с популяризацией эстетических категорий «таинственного», «страшного», «возвышенного» и «сказочного». Именно с этого произведения начинается история целого жанра (готического романа), характерными чертами которого становится экспрессия ужаса, тема зловещей тайны. Примечательно, что, начиная с эпохи классицизма, слово «готика» вообще ассоциируется с чем-то темным, беспорядочным, неоправданным по форме и экспрессивным. Как пишет Гёте: «Под рубрикой «готическое», как гласит словарь, я соединял все синонимы ошибочных представлений о неопределенном, беспорядочном, неестественном, бессвязном»¹⁵⁷.

Гнетущая атмосфера нарастающей напряженности романа имеет много общего с жанрами – «хоррор» и «мистический триллер» в современной литературе и кинематографе. «Происходят невероятные события, ужасы нагромождены на ужасы: девушка-мать убивает в темнице собственного ребенка; невеста умирает в брачную ночь в объятиях жениха, который сходит с ума; монахиня, замурованная в склепе вместе с любовником, умирает голодной смертью, а он вонзает в ее тело свои зубы; отец видит, как на его глазах от голода умирают его сыновья. Действуют двойники. Совершаются чудеса. Рушатся замки. Атмосфера насыщена жуткой тревогой, мрачными предчувствиями»¹⁵⁸.

В русле этого же направления можно назвать 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

¹⁵⁷ Там же. С. 10

¹⁵⁸ Фриче В. Поэзия кошмаров и ужаса. М.: Художественная печать. 1912. С. 146

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. Особенно типичным стал образ монаха. Классические примеры – монах Скедони из романа Эн Рэдклиф «Итальянец» или Амброзио из романа Льюиса «Монах». Характерно, что описание персонажа такого типа приводится, как правило, через указание на отдельные черты внешности и соблюдения резкого контраста между ними: необыкновенно большая, или наоборот, – болезненно-худощавая фигура, резкие или свирепые черты лица, одежда – темный плащ и капюшон. Автор намечает лишь общие контуры характера в умышленно провокативной форме загадочности. 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. «Автор заставляет читателя не просто ужасаться horror Gothic или умиляться сентиментальными приключениями героя с загадочным происхождением из соответствующих видов «готического» романа, он и приглашает его участвовать в акте творчества»¹⁵⁹. Черты «сумрачного героя» можно также найти в образе монаха Медарда из «Эликсиров сатаны» Э.Т.А. Гофмана, и в образе монстра из романа М. Шелли «Франкенштейн». Само собой, романтизм перенял приемы «затемнения» и с успехом пользовался им для создания образа романтического героя, в котором тоже было немало *темного* и «ночного». Байрон справедливо высмеивал готические романы как жанр, но он же и прочно закрепил в европейской культуре XIX века *сумрачный* «байроновский» тип личности, в котором нельзя не увидеть тот же прием «затемнения».

¹⁵⁹ Соловьева Н.А. У истоков английского романтизма. М.: Издательство Московского университета. 1988. С. 86

Достоинo внимания, что Уолпол во втором издании к своему знаменитому роману яростно защищает творчество Шекспира от насмешливых нападoк Вольтера. В «Рассуждении о древней и новой трагедии» (1748) Вольтер выносит интересные и парадоксальные суждения о трагедии Уильяма Шекспира «Гамлет». На его взгляд «это грубая и варварская пьеса, которой не потерпела бы самая низкая чернь Франции и Италии»¹⁶⁰. При этом Вольтер делает проникательное наблюдение, во многом объясняющее интерес романтиков к Шекспиру: «Кажется, будто природе было угодно соединить в голове Шекспира самое сильное и великое, что только можно вообразить, с самым низким и отвратительным, что только может заключаться в грубых шутках, лишенных всякого остроумия»¹⁶¹. Принося дань уважения французскому мыслителю, Уолпол замечает, что «суровый критический отзыв такого талантливого писателя как Вольтер о творчестве нашего бессмертного соотечественника мог быть лишь упражнением в остроумии и плодом поверхностного знакомства с предметом»¹⁶². При этом Уолпол делает следующее неожиданное и довольно претенциозное признание: «Великий знаток человеческой природы Шекспир был тем образцом, которому я подражал»¹⁶³. «Подражание» же, очевидно, заключается именно в использовании контраста возвышенного и низкого, прекрасного и жуткого, света и тьмы, который Уолпол постоянно применяет в своем романе.

Следовательно, именно свобода воображения, интерес к пограничным состояниям сознания, тьме, использование *страшного* как художественного приема, нарушающего классические установки античного искусства и вообще пренебрегающего какими бы то ни было правилами, во многом определяют движение европейской культуры к романтизму. Также следует подчеркнуть, что

¹⁶⁰ Вольтер. Рассуждение о древней и новой трагедии // Вольтер. Эстетика. Серия: История эстетики в памятниках и документах. М.: Искусство. 1974. С. 114

¹⁶¹ Там же. С. 114

¹⁶² Уолпол, Гораций. Замок Отранто // Серия: Литературные памятники. Ленинград: Наука.. 1976. С. 13

¹⁶³ Там же. С. 12

творчество Шекспира и Мильтона интересовали романтиков именно ввиду интереса к странному, страшному, гротескному и экстремальному, «ночному». Именно по этой причине творчество Шекспира не нравилось Вольтеру, именно поэтому основоположник готического романа Уолпол в предисловии к «Замку Отранто» делает акцент на своем подражании гению английской литературы.

Впоследствии жанр аналогичный готическому роману появляется и на немецкой почве в 80-е и 90-е годы XVIII века. В это время культурные процессы в Германии подогреваются глубокими социальными потрясениями: войнами, экономическим кризисом и, наконец, оказавшей колоссальное влияние на немецкий романтизм, Великой французской революцией. Вместе с общим «фоном грамотности» эти процессы стали причинами появления нового литературного жанра – «романа тайны», вполне сопоставимого с готическим романом. Этот жанр также получил название «Bundesroman» и «Geheimbundesroman», или роман о тайных обществах. Впервые появляются «теории Заговора», истории о тайных союзах, якобы функционирующих на территории Европы и вершащих судьбы целых народов.

Появление идей «тайного общества» (или тайного союза) неразрывно связано с пробужденным чувством истории: история отныне ощущается как живой, глобальный, обусловленный тысячами конкретных причин процесс. Особое внимание стоит обратить на то, что причины глобального исторического события для большинства скрыты во мраке неведения и непонятны. «Для публики, погруженной в мир популярных романов Вульпиуса, Шписа, Гроссе, не могло показаться чем-то необычным таинственное возвращение или призрачное существование лица, которого не могло быть в живых в повествуемое время»¹⁶⁴. С одной стороны, история осмысливается как реальный механизм, со скрытыми, сложными причинами, с другой же, – как некая *совокупность влечений*, уже почти

¹⁶⁴ Сафрански Р. ЖЗЛ. Э.Т.А. Гофман. М.: Молодая гвардия. 2005. С. 167

как процесс витальной спонтанности, дополненной, однако, идеей интенциональности, волевой устремленностью.

Стандартная сюжетная схема бундесромана вполне передает фрустрацию человека, запутавшегося в перипетиях реальных и вымышленных фактов: молодой человек становится свидетелем загадочных событий, он имеет странные и якобы случайные знакомства, впоследствии оказывающиеся связанными с сетью подпольного общества, часто в сюжете фигурирует привлекательная особа, вовлекающая юношу в таинственную цепь событий. «В 80-х и 90-х годах появилось свыше двухсот соответствующих названий романов, в большей части относящихся к дешевой продукции (Trivialbereich), но обладающих большим влиянием на литературные вершины (die literarischen Gipfelhöhen). В романе И.В. Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1795) имеется тайное общество Башни, «Титан» (1800) Жан-Поля и «Хранитель Короны» (1817) Ахима фон Арнима или «Уильям Ловелль» (1796) Тика также были отмечены традицией «бундесромана»¹⁶⁵. 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 людей¹⁶⁶. К этому направлению принадлежали популярные во второй половине XVIII авторы Х.Г. Шпис, Б. Науберт, К.А. Вульпиус и К.Г. Крамер.

Но за этими непонятными, темными силами истории просматривается иной порядок, поиск иного времени. Образ «тайного союза» в бундесромане имеет не только политическую подоплеку, но и совершенно определенно отсылает к иной реальности. В произведениях Гофмана «тайный союз» – это союз художника и его

¹⁶⁵ Safranski R. Romantic. Eine deutsche Affäre. München: Carl Hanser Verlag. 2007. S. 55

¹⁶⁶ Гофман Э.Т.А. Эликсиры Сатаны. Ленинград: Наука. 1984. С. 10

души, целью которого является отыскание иного исторического порядка, иного времени. Художник принадлежит сразу нескольким эпохам. «Прежде всего это общественная среда, находящаяся в ненормальном состоянии. С представителем этой среды неожиданно заговаривает посланец, эмиссар лучшего, во всяком случае «иного» порядка. Этот иной порядок принадлежит к «иному» времени – к прошлому, а иногда и будущему. Эмиссар живет, таким образом, в нескольких временах»¹⁶⁷.

В романтической литературе осмысляется тeneвая, «ночная» сторона истории, представляющая собой не что иное, как следствие представления о том, что за историческими фактами стоят непонятные, таинственные и могучие силы. Поскольку в конце XVIII века в целом была осмыслена идея *движения истории*, то закономерно явилась гипотеза о некоей «мировой воле», служащей двигателем исторического процесса. Теорию заговора, или «теневого» истории, следовательно, можно назвать обратной стороной идеи прогресса.

2.3. Творчество Уильяма Блейка

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» 1797 года, иллюстрированное У. Блейком. Важно прежде всего отметить, что Блейк впервые вводит «ночной», иррациональный взгляд на мир как норму, а не как отрицательную альтернативу рациональному порядку или отклонение от него. Это касается не только творчества, но и других сфер его жизни. Так, например, Блейк прямо говорит о том, что был подвержен *видениям*, мистическим откровениям, часто

¹⁶⁷ Сафрански Р. ЖЗЛ. Э.Т.А. Гофман. М.: Молодая гвардия. 2005. С. 167

явленным ему в визуальной форме. «Воспитанному на Библии и на «пророческих» книгах, имевших хождение в этой среде, наделенному живым поэтическим воображением поэту с детских лет являлись «видения», в реальность которых он верил до конца жизни, заслужив себе славу безумца и чудака»¹⁶⁸. «Блейк творил, опираясь не на каноны, а исключительно на свой «пророческий дар», то есть воображение. По свидетельствам, «пророческие видения» посещали поэта еще в детстве, и уже тогда его внутренняя жизнь отличалась необычайным своеобразием и глубиной»¹⁶⁹.

Ж. Батай, комментируя творчество Блейка, пишет: «Хаос может быть путем к «возможному», поддающемуся определению, а если мы возвратимся к ранним произведениям, то он высветится в значении невозможного, то есть в значении поэтической жестокости, а не порядка и расчета. Хаос разума не может быть ответом на провидение вселенной, а, скорее, будет пробуждением в ночи, где ответом служит только поэзия, тревожная и раскованная»¹⁷⁰. Поэт в данном случае – это вещатель, а не интерпретатор. Блейк стремится прежде всего передать не эстетические формы и даже не идеи, а саму энергию жизни, чистый дух в виде *темной*, иррациональной воли. Именно поэтому он так близок будущей философии жизни Шопэнгауэра и Ницше. Хаос у Блейка – не просто свобода от порядка, но образ *иного* порядка, непонятного и недоступного человеку его времени. Этот иной порядок открывает мир воображения.

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

¹⁶⁸ Жирмунский В. Вильям Блейк // Уильям Блейк в переводе С. Маршака. М.: ОЛМА-ПРЕСС. 2000. С. 3

¹⁶⁹ Глебовская А. Предварение // Уильям Блейк. Песни невинности и опыта. СПб.: Азбука-классика. 2009. С. 6-7

¹⁷⁰ Батай Ж. Литература и зло. М.: Изд-во МГУ. 1994. С. 67

души, которые во многом аналогичны понятиям аполлонического и дионисийского в философии Ницше. Такая аналогия напрашивается сама собой, когда мы узнаем, что дионисийский человек Ницше – тот, кто заглянул в суть вещей¹⁷¹, *познавший* жизнь.

В «Песнях невинности» мы встречаем образы потерявшегося мальчика, который все же нашел дорогу к Отцу (“The little boy lost”¹⁷², “The little boy found”¹⁷³), а также образы ягненка и пастуха. В стихотворении «Ночь» изображена первозданная гармония человека и природы. Это состояние человека и природы до грехопадения, которое охраняют ангелы:

«А если волк иль мощный лев

Встречается в пути,

Они спешат унять их гнев

Иль жертву их спасти»¹⁷⁴ (перевод С.Я. Маршака)

В «Песнях опыта» – прямо противоположные образы. Прежде всего это образ потерявшейся *девочки* (“The little girl lost”, “The little girl found”), которую забирает лев в свой чертог, где живут звери. Туда же приходят искать ее родители и остаются с ней. Образ тигра в другом стихотворении того же сборника является ключевым. Блейк задается вопросом, – если есть в мире *демоническое, страшное, разрушительное* начало, то для чего оно?

Тигр, о тигр! кровавый сполох,

Быстрый блеск в полночных долах,

Устрашительная стать,

Кто посмел тебя создать?

В преисподней иль в эдеме

Некто в царской диадеме

Огонь в очах твоих зажег?

¹⁷¹ Ницше Ф. Рождение трагедии // Ницше Ф. Собрание сочинений в 5-ти томах. СПб.: Азбука. 2011. С. 60

¹⁷² Блейк У. Песни неведения // Блейк У. Избранные стихи. М.: Прогресс. 1982. С. 115

¹⁷³ Там же. С. 117

¹⁷⁴ Там же. С. 129

Как он вытерпел ожог?¹⁷⁵ (перевод В.Л. Топорова)

Этот вопрос, в сущности, является вопросом теодицеи с той лишь разницей, что к нему Блейк подходит со стороны подлинного оправдания зла. В христианской богословской традиции зло производно по отношению к добру, тогда как в поэзии Блейка мы сталкиваемся с определенно иным пониманием зла и добра. Добро и зло, тьма и свет были созданы Богом, а, значит, каждое из начал обладает самостоятельным онтологическим статусом. Зло – это не деградировавшее добро, зло – это страсть, чувственность, вожделение, страх, сила, деструкция, оно *прекрасно* и *возвышенно*. «Добро и зло – оба являются благом, и эти противоположности соединяются в брачном союзе»¹⁷⁶.

Автора, впервые высказавшего эту идею, по праву можно назвать первым романтиком. 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”. Пожалуй, правильнее будет сказать, что Блейк вообще отвергает *дуализм* начал света и тьмы. Так, в «Бракосочетании Неба и Ада» он пишет: «Душа и Тело неразделимы, ибо Тело – частица Души и его пять чувств суть очи Души»¹⁷⁷. Идея о дуализме возникает из ошибочных мнений всех Священных писаний¹⁷⁸. Доктрина жрецов (священников), разрушающих миф для создания своего учения, говорит о греховности Действия и благости Мысли, поэтому надпись над воротами всех религий гласит, – «ты не должен». Для христианской культуры XVIII века такое высказывание звучало как настоящее кощунство, поскольку в то время еще не сложилась соответствующая интеллектуальная почва для верного восприятия такой идеи. Когда Блейк использует слово «дьявол», то, очевидно, имеет в виду нечто совсем иное, нежели просто *злое, темное начало мира*. Так, например, в

¹⁷⁵ У. Блейк. Песни познания // У. Блейк. Избранные стихи. М.: Прогресс.1982. С. 173

¹⁷⁶ The Portable Blake / [Ed. by A. Kazin] / W. Blake. USA, Penguin, 1977. P. 91

¹⁷⁷ У. Блейк. Бракосочетание Неба и Ада // У. Блейк. Избранные стихи. М. 1982. С. 353

¹⁷⁸ Там же. С. 353

«Бракосочетании» превозносится Мильтон, который, что примечательно, по мысли Блейка «был истинным Поэтом и, сам того не ведая, сторонником Дьявола»¹⁷⁹. Излишне после этого говорить, что Мильтон – один из любимых поэтов Блейка, что также роднит его с романтизмом. Франк Лукас замечает: «Под знамя восставшего Ангела могут смело встать многие из романтиков – Блейк и Бернс, Шелли, Байрон, а также А. де Виньи»¹⁸⁰. Любопытно отметить, что Блейк определяет воображение как «благой дар» дьявола. Добро представляет рассудок, зло определяется *желанием*. Воображение есть высшее и универсальное проявление желания. «Так сказано в Евангелии, где Мессия молит Отца послать Утешителя, т.е. Желание, дабы мог Рассудок опереться на Воображение...»¹⁸¹.

Концепция воображения Блейка, в сущности, является радикально романтической: творческое воображение оказывается «субстанцией мира», которая, воплощаясь в произведениях искусства, приводит человека к пониманию истинного смысла религии, мифа и поэзии. Воображение Блейк трактует мистически, как средство познания Бога, как возможность заглянуть на другую сторону мира, что непосредственно роднит его с немецкими мистиками. «Блейковская гносеология практически полностью опирается на идеи немецкого мистицизма. Они активизируются в его сознании в связи с усилением романтического противостояния «разум – воображение». Невозможно не увидеть прямых аналогий блейковских идей с мистическими теориями Я. Бёме и особенно Мейстера Экхарта»¹⁸². Свои взгляды на творческое воображение Блейк комментирует следующим образом: «Я не ведаю никакого иного христианства и никакого иного евангелия, кроме свободы – как тела, так и духа – упражняться в божественных искусствах воображения, этого подлинного и вечного мира, по сравнению с которым наша растительная вселенная –

¹⁷⁹ *Blake W. Poetry and Prose. Ed. by Geoffrey Keynes. London, The Nonesuch Press. 1939. P.183*

¹⁸⁰ *Lucas F. Literature and Psychology. The Univ. Michigan Press. 1957. P. 339*

¹⁸¹ *Блейк У. Бракосочетание Неба и Ада // Блейк У. Песни Невинности и Опыта. СПб.: Азбука–классика. 2009. С. 175*

¹⁸² *Токарева Г.А. Мифопоэтика Блейка. Петропавловск–Камчатский. 2006. С. 67*

лишь бледная тень...»¹⁸³. Очевидно, что здесь мы имеем тот же пафос возвеличивания творческого воображения как независимой высшей духовной инстанции, что впоследствии мы находим и у романтиков. Бог и человек сливаются в этой субстанции в священном мистическом союзе, – unio mystica.

¹⁸³ Цит. по *Йетс У.Б.* Видение поэтическое, драматическое магическое. М.:Логос. 2000. С. 75

Глава 3. Трактовки №№1 и 2: воображение и смерть

3.1. Фокус исследования

Фрагментарность в широком смысле слова является существенной проблемой изучения романтизма, значительно осложняющей представление о нем как едином направлении. Затруднение состоит не только и не столько в невозможности проведения четких границ, отделяющих романтизм от других течений, не в критерии отличия *романтического* произведения от произведений другого рода, и даже не в том, что идейное ядро литературно-философского течения романтизма не может иметь строго систематического характера, но в том, что существуют конкретные примеры проявлений романтизма в «неромантической», по существу, литературе. Подобные примеры ставят перед исследователем вопрос: каким образом наиболее корректно определить отношение указанного фрагмента к тексту в целом?

Так, например, Г.В.Ф. Гегеля никак нельзя отнести к романтикам, особенно, если понимать романтизм преимущественно как литературное направление, несмотря на дружбу Гегеля, Шеллинга и Гёльдерлина, их общую принадлежность идейной атмосфере йенского кружка. Однако мы находим в йенских лекциях Гегеля 1804-1805 гг. интересный пассаж, в сущности, совершенно романтический, на что обратили внимание Александр Кожев и Луи Альтюссер: «В мысли Гегеля присутствует крайне глубокая тема романтизма ночи»¹⁸⁴. К этому же относится «Первая программа системы немецкого идеализма» (1796), ранняя работа Гегеля, относительно авторства которой, впрочем, ведутся споры.

Также, к примеру, в работе Г.Г. Шуберта «Взгляды на ночную сторону наук о природе» (1808), посвященной научным вопросам, используются явно романтические образы в описании природных явлений. Исследования, проведенные

¹⁸⁴ 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)

Манфредом Франком¹⁸⁵ выявляют связь идеи романтического космоса у Новалиса и Фридриха Шлегеля с философским понятием абсолюта Ф.В.Й. Шеллинга и Г.В.Ф. Гегеля. Едва ли будет заблуждением сопоставить философскую систему автора «Мира как воли и представления» с мистической концепцией «темной» воли Творца в поздней работе Шеллинга. ««Уже в Гамбурге он [Шопенгауэр – С. Л.] попал под влияние романтиков, особенно Тика, Новалиса и Гофмана. <...> Под влиянием другого романтика, Фридриха Шлегеля, он стал преклоняться перед индийской философией»¹⁸⁶. Мюлеталер подчеркивает, что в философии Шопенгауэра «мы имеем действительно мощный отзвук романтизма. Если все же Шопенгауэр непосредственно не происходит из романтической школы, то его основные идеи возникли на той же почве, что и идеи истинных романтиков, а именно на почве мистических глубин внутренней жизни»¹⁸⁷. Эту точку зрения защищают такие исследователи творчества Шопенгауэра как К. Гебхардт¹⁸⁸, Р. Бенц¹⁸⁹, Э. Сейльер¹⁹⁰, Л. Пикулик¹⁹¹.

Проблема романтических влияний оставляет открытым вопрос о сущности романтизма вообще и, в частности, о том, в какой мере то или иное произведение в литературе, поэзии и философии можно называть «романтическим». Не проясненным остается другой гипотетический вопрос: как поступить в случае, если среди трудов автора, безоговорочно принадлежащего «романтической школе», вдруг найдется работа совершенно «неромантическая» по характеру, замыслу и стилю? На первый взгляд, может показаться, что проблема лишь в расплывчатом определении терминов «романтизм» и «романтический», но это не совсем так. В

¹⁸⁵ Frank, M. The Philosophical Foundations of Early German Romanticism. New York.: SUNY Press. 2004

¹⁸⁶ Рассел Б. История западной философии [Текст] / Б. Рассел. – Ростов н/Д.: Феникс, 2002. С.848–849

¹⁸⁷ Mühlethaler, J. Schopenhauer und die abendländische Mystik, Diss. Basel 1909. Berlin 1910. S. 9

¹⁸⁸ Gebhardt, C. Schopenhauer und die Romantik // JB 10 (1921)

¹⁸⁹ Benz, R. Schopenhauer und die Romantik // Deutscher Almanach für das Jahr 1939, Leipzig 1939

¹⁹⁰ Seillière, E. Arthur Schopenhauer als romantischer Philosoph. Berlin. 1912

¹⁹¹ Pikulik, L. Schopenhauer und die Romantik // Schopenhauer und die Künste. Hrsgg. v. G. Baum u. D. Birnbacher. Wallstein, Göttingen. 2005

действительности наиболее интересные и перспективные идеи романтиков были развиты и окончательно раскрыты мыслителями, которых напрямую никак нельзя отнести к течению, берущему свой исток в Йене и Гейдельберге. Пожалуй, наилучшим примером будет философия Артура Шопенгауэра, а именно соотнесение ее с натурфилософией романтиков на почве философского волонтаризма. Описание пантеистического чувства стихийного начала мира проводится в произведениях романтиков и трудах Шопенгауэра с помощью одного поэтического образа, – безбрежного океана, пугающего и бесконечно родного. Иррациональная метафизическая основа мира ужасает, поскольку несет утрату личности, но влечет, ибо возвращает человека на его исконную родину. Этот образ является общим местом поэтических рассуждений Новалиса¹⁹² и учения Шопенгауэра¹⁹³ о мировой воле. Разница описаний состоит не только в том, что Новалис манит, а не пугает эта стихия, но и в том, что Шопенгауэр концептуализировал свое учение о «темной» воле, облек его в конечную и последовательную систему. Поэтическому образу он предпочел *понятие*. Это исключает, с одной стороны, рассуждения о Шопенгауэре–романтике, но, с другой стороны, нельзя не видеть как романтический образ «темного» начала мира остается вплетенным в общую систему учения Шопенгауэра, несмотря на то, что на *понятийном уровне* в текстах йенского романтика и философа пессимизма нет ничего общего.

¹⁹² «Чье сердце... не дрожит в трепетном восторге, когда внутренняя жизнь природы нисходит к нему в душу во всей своей полноте. Когда ширится в нем... могучее чувство, для которого язык не имеет иных имен, как любовь, и сладострастие, и он, дрожа от сладкой боязни, погружается в темное манящее лоно природы, и бедная личность исчезает в захлестывающих волнах наслаждения, и не остается ничего, кроме средоточья непомерной рождающей силы, кроме поглощающего водоворота в огромном океане» [Новалис. Гейнрих фон Офтердинген. Фрагменты. Ученики в Саисе. СПб.: Евразия. 1995. с. 179-188]

¹⁹³ «Ибо подобно тому как среди бушующего беспредельного моря, с воем вздымающего и опускающего водяные громады, сидит пловец в челноке, доверяясь утлому судну, так среди мира страданий спокойно живет отдельный человек, доверчиво опираясь на *principium individuationis*... А до тех пор только в сокровенной глубине его сознания таится смутное предчувствие того, что, быть может, весь этот мир не так уж чужд ему, что он имеет с ним связь., от которой не в силах его оградить *principium individuationis*» [Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Шопенгауэр А. Собрание сочинений в шести томах. Том 1. М.: Республика. 1999. С. 301]

Все же отдельные попытки рационально обосновать принадлежность Шопенгауэра к культуре немецкого романтизма встречаются в отечественной литературе. Так, в статье «Шопенгауэр – философ «темного романтизма»» И.М. Покидченко утверждает, что философия наиболее непримиримого оппонента Гегеля возникает в русле второго этапа романтизма, который автор статьи называет «темным»: «идеи Шопенгауэра во многом соответствовали идеям романтизма, а именно его второго этапа – «темного романтизма»»¹⁹⁴. Пессимизм действительно был свойственен романтизму на его позднем этапе, как это мы увидим в творчестве Э.Т.А. Гофмана.

Нельзя забывать и о том, что романтические темы возникают до «официального романтизма» как полноценного и, так сказать, сознающего себя направления. Этим обусловлено рождение термина «предромантизм». «Думается, можно говорить о предромантизме как "теневого эпохе", развивавшейся весь XVIII век параллельно с эпохой Просвещения, отмеченной стабильностью. На рубеже XVIII-XIX вв. переходные явления (предромантизм) начнут доминировать, а будущие стабильные явления (романтизм, реализм) составят "теневую эпоху"»¹⁹⁵, – пишет И. В. Вершинин. Следовательно, романтические темы, образы, идеи существовали в европейской культуре до романтизма, что некоторым образом парадоксально. Исходя из этого, представляется целесообразным сосредоточиться не на ярких фигурах признанных представителей романтизма и не на точных датах, отмечающих начало и конец обозначенного явления европейской культуры, но на конкретных темах, возвестивших рождение нового образа мысли и творчества. Такой подход позволяет судить о романтизме как о форме духа, не заключенного в заранее определенные программные рамки. В свете такого подхода представляется, что концептуализацию художественного и философского творчества представителей

¹⁹⁴ Покидченко И. М. Шопенгауэр – философ «темного романтизма» // Ярославский педагогический вестник – 2015 – № 2 – Том I (Культурология). С. 70

¹⁹⁵ Вершинин И.В. Томас Чаттертон: Поэзия английского предромантизма: дис. канд. филол. наук. М., 1979. С. 34

немецкого романтизма возможно произвести, вычленив конкретные поэтические темы, выраженные отдельными образами и символами.

«Тема «ночи» в истории XVIII в. (не говоря уже о поэзии более раннего времени) имеет свою историю. Но, пожалуй, кульминация ее связана с именем Эдуарда Юнга и его самым знаменитым произведением «The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death and Immortality (1742-1745), принесшим его автору европейскую славу поэта ночи»¹⁹⁶, – пишет В. Н. Топоров. В работе «Преодоление трагедии: «Вечные вопросы» в литературе» С.Г. Семенова выделяет творчество Юнга и Новалиса как наилучший пример «ночной» поэзии XVIII века: «<...> в европейской литературе Нового времени особенно знамениты два случая поэтической поглощенности *ночной темой*: это большая философская поэма английского поэта Эдварда Юнга «Ночные думы» (1742) <...> и «Гимны к Ночи» (1799) Новалиса»¹⁹⁷.

На основе концептуализации символа ночи в культуре немецкого романтизма у нас есть возможность проследить постепенное становление романтического мировоззрения. Так, можно проследить трансформацию сентиментальной «поэзии плача и жалобы» Эдварда Юнга («Ночные думы», 1742-45), «кладбищенской» поэзии Т. Грея («Элегия, написанная на сельском кладбище», 1751), Р. Блэра («Могила», 1743), Т. Парнелла («Ночное стихотворение о смерти», 1722) и созданной под их влиянием повести Х. Кадальсо «Скорбные ночи» (1771) в «ночную» лирику восторга и упоения жизнью «Гимнов к Ночи» Новалиса.

В настоящей главе концептуализация символа ночи будет рассмотрена на основе произведений Новалиса, И. В. Гете и Г.В.Ф. Гегеля, при этом в фокусе исследования окажутся только романтические темы и образы, что должно

¹⁹⁶ Топоров В. Н. Из «ночной» поэзии (к русскому юнгеанству) // Из истории русской литературы. Т. II: Русская литература второй половины XVIII века: Исследования, материалы, публикации. М.: Языки славянской культуры. 2003. С. 103

¹⁹⁷ Семенова С.Г. Преодоление трагедии: «Вечные вопросы» в литературе. М.: Советский писатель. 1989. С. 44

исключить возможный упрек в некорректности сравнения текстов указанных авторов. В процессе анализа избранных текстов станет ясно, что в каждом из них разрабатывается одна и та же романтическая тема, а именно – тема ночи.

Итак, в качестве объекта анализа в настоящей главе будут взяты 3 текста: «Гимны к Ночи» Новалиса (1799), фрагмент из второй части трагедии И.В. Гете «Фауст» (1806-1832) и так называемый «романтический отрывок»¹⁹⁸ из конспекта лекций 1805-1806 гг. Г.В.Ф. Гегеля¹⁹⁹.

Цель сопоставления и разбора данных работ, на первый взгляд, совершенно разнородных, 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.

3.2. «Гимны к Ночи» Новалиса

Чтобы подойти к произведению Новалиса, требуется провести краткий исторический экскурс. Интеллектуальный мир Германии второй половины XVIII века захвачен стихией литературы, но не книги сами по себе интересовали читающую публику, а то, в какой степени литературные произведения были способны влиять на воображение, а через воображение и на саму жизнь. «Мы сделаны из литературы!»²⁰⁰, – пишет молодой Тик. «Я постоянно сознаю все больше и больше, – замечает Клименс Brentano, – что через роман невольно определяются большинство наших поступков»²⁰¹.

¹⁹⁸ Кожев. А. Идея смерти в философии Гегеля. М.: «Логос», «Прогресс-традиция». 1998

¹⁹⁹ Гегель Г.В.Ф. Йенская реальная философия // Гегель Г.В.Ф. Сочинения в 2-х томах. М., 1970-1971. Т. 1. М.: Мысль, 1989

²⁰⁰ Safranski R. Romantic. Eine deutsche Affäre. München: Carl Hanser Verlag. 2007. S. 52

²⁰¹ Ibid. S. 52

Высокий процент грамотности, развитие печатного дела в Германии времен “Sturm und Drang” стали причинами сближения литературы и жизни (быта). Это сближение не было односторонним, – обусловленным лишь усиленным чтением и доступностью книг, но в большей степени укреплялось и творчеством. Читают в этом время много, но зачастую пишут больше, чем читают. «Тому, кто много читает, легко прийти к идее писать самому. Здесь обмениваются дружескими письмами и затем тут же несут их к издателю»²⁰². «Этот читательский голод и это неистовое писательство представляли собой специфически немецкое явление. В других крупных европейских странах дело в этом отношении не зашло так далеко. Их обитатели не чувствовали себя в «воздушном царстве мечты», по выражению Гейне, как дома; они формировались и жили на «грешной земле»»²⁰³.

В написанных и рассказанных историях преобладает *исключительное*, - фантастическое и причудливое (außerordentlich). «Все исключительное, что совершали английские мореплаватели и первооткрыватели, пионеры Америки, матадоры Французской революции, немецкая публика переживала, как правило, лишь <...> в суррогатной форме литературы»²⁰⁴. Необычайное буйство воображения стало отличительной чертой этого времени, а романтическая концепция воображения была связана с большинством литературных идей.

Кроме определенных литературных тенденций в немецкой культуре второй половины XVIII века возник еще и широкий интерес к потустороннему, мистическому, сказочному вообще. Это относилось не только к сфере искусства и науки, но и к повседневной жизни. Именно в этом время «в Саксонии и Тюрингии орудовал изгоняющий бесов Гасснер и в Лейпциге трактирщик Шрепфер получил непродолжительную известность как некромант (Totenbeschwörer)»²⁰⁵. «Это то самое время, когда выступает Месмер (1733-1815) и процветают духовидцы. Как

²⁰² Ibid. S. 50

²⁰³ Сафрански Р. ЖЗЛ. Э.Т.А. Гофман. М.: Молодая гвардия. 2005. С 49.

²⁰⁴ Safranski R. Romantic. Eine deutsche Affäre. München: Carl Hanser Verlag. 2007. S. 50

²⁰⁵ Ibid. S. 53

будто в человеке открылись врата в дочеловеческий мир, который грозит безумием всем тем, кто увидел чересчур много из того, что этому миру принадлежит»²⁰⁶.

Популярность литературы всех жанров и сортов, относительная доступность информации спровоцировали «синтетичность мышления»: всевозможные суеверия смешивались с научными достижениями. Ясное мышление отныне не востребовано и некомпетентно, поскольку «оно неспособно ухватить глубину жизни и ее ночную сторону»²⁰⁷. «Необъяснимое теперь не только больше не скандал, но стимул (*der Reiz*). Кто-то остается потерянным в ночи, – как об этом говорится у Эйхендорфа»²⁰⁸.

Очень важную характеристику этого времени дает Х. Зельдмайр: «Преобладающее настроение – тихое уныние и печаль <...>. Мысли подолгу обращены в прошлое, к чистоте «юности», воспоминания о которой вызывают тоску; в других случаях мысли уносятся в утопическое земное будущее. Апогей мыслей о прошлом и мыслей о смерти – около 1800 года. Углубленное отношение к ночной стороне жизни, природы и античности, к хтоническим силам. Символ времени – луна»²⁰⁹. Невозможно, пожалуй, лучше передать дух «ночной» поэзии Новалиса, его знаменитых «Гимнов к Ночи», изданных как раз между 1799-1800 годами!

Ночь «Гимнов» – главная и структурообразующая тема. Это примечательно, поскольку в других произведениях этого автора мы сталкиваемся с хаотичным разнообразием художественных мотивов. Так, например, романы «Ученики в Саисе» и «Генрих фон Офтердинген» посвящены теме природы, но при этом они сохраняют в себе множество других тем, не находящихся в прямой зависимости от главной. Рюдигер Сафрански утверждает, что «Гимны к Ночи» – «это первый значительный и единственно завершённый поэтический труд Новалиса»²¹⁰. По

²⁰⁶ Зельдмайр Х. Утрата середины. Изд. Дом «Территория будущего». М. 2008. С. 128

²⁰⁷ Safranski R. Romantic. Eine deutsche Affäre. München: Carl Hanser Verlag. 2007. S. 53

²⁰⁸ Ibid. S. 57

²⁰⁹ Зельдмайр Х. Утрата середины. Изд. Дом «Территория будущего». М. 2008. С. 128

²¹⁰ Safranski R. Romantic. Eine deutsche Affäre. München. 2007. S. 120

мнению Томаса Карлейля, – «полный комментарий к "Гимнам к ночи" был бы изложением всех богословских и нравственных убеждений Новалиса»²¹¹.

Поэма состоит из шести небольших глав. Первая глава начинается с воспевания Света. Свет – то, что позволяет ощутить прелесть земного. Свет – властитель дня. День – царство земного бытия, стихия «всесладостного света» («*allerfreuliche Licht*»²¹²). День – «король земной (дольней) природы» («*ein König der irdischen Natur*»²¹³). Вторая часть первой главы открывает тему Ночи: «Мой взор обращается к Ночи, святой, неизъяснимой, полной тайн. Мир лежит вдали, в стороне, погруженный глубоко в могилу, место пустынное и одинокое»²¹⁴. Автор обращается (*sich wenden*) к другой стороне бытия, оставляя царство Света. Перед ним «неизъяснимая, святая Ночь». Новалис изображает состояние душевного трепета перед царством Ночи. «В других странах раскинул радостный свет свои праздничные шатры (*Gezelte*). Должен ли он никогда не вернуться к своим детям, которые с невинной верой ожидают его прихода?»²¹⁵. То, что Свет оказывается запечатлен в образах шатров, или скиний, по-видимому, указывает на преходящий, недолговечный статус земного.

«Под словом "ночь" <...> Новалис подразумевает гораздо больше, чем простую противоположность дню. "Свет" в этих поэмах обозначает нашу земную жизнь; ночь – первоначальную небесную»²¹⁶. Свет – это временное, невечное бытие, но даже несмотря на это, вечная Ночь страшит и автор взывает к ушедшему Свету. Понимание особых даров Ночи приходит не сразу. Но уже во второй части первой главы автор указывает на обретенное доверие к Ночи: «Ты тоже к нам благоволишь,

²¹¹ *Carlyle, Thomas*. "Novalis." *The Foreign Review* 4.7 (1829): pp. 97-171

²¹² *Novalis*. *Hymnen an die Nacht. Die Christenheit oder Europa*. Leipzig: Insel-Verl. 1912. S. 7

²¹³ *Ibid.* S.7

²¹⁴ *Ibid.* S.7

²¹⁵ *Ibid.* S.8

²¹⁶ *Карлейль Т.* Новалис. Литературный этюд // Новалис. Генрих фон Офтердинген. Фрагменты. Ученик в Саисе. СПб.: Евразия. 1995. С. 200

темная Ночь?»²¹⁷. И разглядев в лице Ночи «черты матери», поэт отвергает стихию Света: «Сколь жалким и наивным кажется теперь Свет, сколь сладко и благословенно прощание Дня»²¹⁸. Вторая глава описывает возвращение утра, но поэт уже ему не радуется и тоскует по ушедшей Ночи: «Злосчастная суета поглотила небесный след Ночи»²¹⁹. Третья глава повествует о том, как в отчаянии одиночества поэта посетило видение его ушедшей возлюбленной. Образ возлюбленной возник в минуту «ночного вдохновения» (*Nachtbegeisterung*): «В облаке праха возник холм – сквозь облако я увидел преображенные черты Любимой»²²⁰. Это видение автор трактует как ответ на вопрос о том, где и когда он вновь встретится с возлюбленной: в смерти, в Ночи они вновь будут воссоединены. Поэтому четвертая глава, – уже своеобразная молитва Ночи. Теперь Ночь – вполне определенный символ избавления от страданий и любви. Вместе с тем поэт признает все достоинства Света и преклоняется перед ним, но чувствует, что не способен больше наслаждаться его дарами, ибо «кто стоял на вершине пограничной горной гряды (*Grenzgebürge*) и смотрел вниз, на новые земли, в обитель Ночи, поистине, не вернется тот назад к суете мира, в страну, где в вечном смятении (*in ewiger Unruh*) правит Свет»²²¹. В этом порыве, казалось бы, можно усмотреть тоскливое отчаяние, призыв смерти, нежелание жить. Большинство биографий Новалиса связывают написание «Гимнов» со смертью его юной невесты, Софии фон Кюн (19 марта 1797 года). Но по тем же биографическим данным, например, по свидетельствам Людвиг Тика, можно судить о том, как стремительно Новалис шел к выздоровлению от своей душевной боли, усугубленной к тому же смертью брата Фридриха – Эразма.

Т. Карлейль указывает на следующий неожиданный факт биографии Новалиса: «Вскоре после этого печального события Новалис отправляется во Фрейбург,

²¹⁷ *Novalis*. Hymnen an die Nacht. Die Christenheit oder Europa. Leipzig: Insel-Verl. 1912. S. 8

²¹⁸ *Ibid.* S.8

²¹⁹ *Ibid.* S. 10

²²⁰ *Ibid.* S. 11

²²¹ *Ibid.* S. 12

знакомится здесь в 1798 г., т. е. приблизительно через год после смерти предмета своей первой любви, с Юлией фон Ш. и делается ее женихом! Даже, по-видимому, с этих пор и до самого конца его жизнь идет веселее и счастливее, чем обыкновенно»²²². В это время начинается наиболее значительный творческий период жизни Новалиса, когда были написаны его главные произведения: повесть «Ученики в Саисе» (1798-1799), роман «Генрих фон Офтердинген» (1799-1800), поэма «Гимны к Ночи» (1799), также в этот период появляется «Цветочная пыльца» (1798), – знаменитый сборник фрагментов и романтических афоризмов. Карлейль довольно справедливо возражает попыткам построения биографии Новалиса на основе идеи «трагической судьбы» и «драмы автора».

Это, в частности, относится к Тику, который ставил акцент на значении смерти Софии фон Кюн для Новалиса. Само собой, это значение было велико, но было ли это событие тем, что сформировало Новалиса как автора-романтика? Карлейль пронизательно отмечает трагическое свойство неровной натуры Новалиса. «Мы не можем отрешиться от мысли, что точно такой же результат <...> мог получиться для Новалиса от многих разнообразных причин; даже больше, – что тем или иным способом, но он непременно получился бы. Для натур, подобных Новалису, земная жизнь никогда не бывает настолько приятной и ровной, чтобы мало-помалу они не пришли к великой мысли о необходимости Entsagen – "отречения"»²²³. Нельзя поэтому напрямую отождествлять образ возлюбленной «Гимнов» с Софией Кюн, а также использовать событие ее трагической смерти в целях построения «романтической» биографии Новалиса.

Символ Ночи в четвертой главе определенно отсылает к идее превосходства «ночного» мира над «дневным», и, самое главное, здесь следует указание на «ночную» сущность человека. «Воистину я был прежде, чем ты был, мать послала

²²² Карлейль Т. Новалис. Литературный этюд // Новалис. Генрих фон Офтердинген. Фрагменты. Ученик в Саисе. СПб.: Евразия. 1995. С. 201

²²³ Там же. С. 203

меня с моими братьями и сестрами (Geschwistern) заселять твой мир»²²⁴, - обращается автор к Свету, поскольку Свет моложе древней матери-Ночи. Поэтому и человек с его бессмертной, рожденной от предвечной Ночи душой оказывается старше мира, Света, Дня. И поэтому родина человека, «родная стихия» – Ночь, к которой возвращается умирающий. В этом месте совершенно определенно прочитывается пантеистический мотив «Гимнов». Наконец, поэт задает вопрос, в котором, кажется, заключена сущность всего произведения: «Разве не все, что нас восхищает, носит цвет Ночи?»²²⁵.

Глава пятая открывает одну из любимых тем романтиков, объединяющую романтическое мировоззрение с руссоистским, а именно – тему «золотого века», предвечного состояния гармонии человека и природы. Еще в 1792 году при первой встрече с Фридрихом Шлегелем Новалис, по свидетельству первого, был увлечен идеей «золотого века»: «С диким энтузиазмом развивал он мне в один из первых вечеров свое мнение, что нет в мире зла, и все опять приближается к золотому веку»²²⁶. «Золотой век» в «Гимнах к Ночи» – состояние человеческого рода до явления смерти в мир, состояние «до грехопадения». Заметен совершенно определенный намек на христианское учение, но нет никаких признаков христианской доктрины. Миф о прекрасном «золотом веке» у Новалиса мы читаем как сказку, историю, очищенную от влияния каких-либо учений и моральных установок.

Первая часть пятой главы повествует о «младенчестве» мира, предначальном состоянии человека и вселенной. «Над широко расселенными племенами людей господствовал до времени железный Рок с помощью немого принуждения. Темная, тяжелая пелена лежала на их тревожных душах. Бескрайна была земля – обитель

²²⁴ *Novalis*. Hymnen an die Nacht. Die Christenheit oder Europa. Leipzig: Insel-Verl. 1912. S. 13

²²⁵ *Ibid.* S.13

²²⁶ *Иванов В.И.* О Новалисе // *Иванов В.И.* Собрание сочинений в 4-х томах. Т. 4. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien. 1974. С. 267

богов и их родина»²²⁷. В этом предвечном состоянии миры «земной» и «горный» были едины. Боги жили на земле среди людей: «Зеленый сумрак моря был чревом (Schoß) богини. В хрустальных гротах наслаждался восхитительный народ. Реки, деревья, цветы и звери обладали человеческим разумением (Sinn)»²²⁸.

И в этот дивный мир пирующих богов вторглась смерть: «Это была смерть, которая Страхом, Страданием и Слезами прервала торжество желания (Lustgelag)»²²⁹. Боги покинули землю, ушли от людей в невидимый и неведомый мир. Человек остался наедине с собой. Золотой век закончился. С уходом богов снизошла на человечество Ночь: «Свет больше не был обителью богов и небесным знаменем – распростерлась завеса Ночи»²³⁰.

Так завершился древний век прекрасного мифа. Его сменяет новый век, приход которого возвестил явившийся из стихии Ночи Христос. Он есть Любовь, победившая смерть, превратившая смерть в Жизнь, поэтому он есть Целитель: «В смерти становилась вечной жизнь, Ты – смерть и ты первая излечишь нас»²³¹. Этот новый век обещает снова райское состояние через преодоление смерти. Таким образом, приход Спасителя – это обещание нового золотого века! Вячеслав Иванов комментирует данное место из «Гимнов» Новалиса: «Ведь истинная мудрость и жизнь — в прошлом, и сама природа возникла из вырождения. В ней живы лишь заглохшие остатки иного существования. И когда-нибудь не будет вовсе ее, теперешней — «будет мир духов». Тогда опять звезды будут посещать землю, с которой они рассорились во дни ее потускнения. Тогда все поколения земли сойдутся после долгой разлуки, и каждый день увидит новые объятия. Ибо вернуться на землю ее прежние обитатели»²³².

²²⁷ *Novalis*. Hymnen an die Nacht. Die Christenheit oder Europa. Leipzig: Insel-Verl. 1912. S. 16

²²⁸ *Ibid.* S.16

²²⁹ *Ibid.* S. 17

²³⁰ *Ibid.* S. 18

²³¹ *Ibid.* S. 17

²³² *Иванов В.И.* О Новалисе // *Иванов В.И.* Собрание сочинений в 4-х томах. Т. 4. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien. 1974. С. 277

Заключительная глава-стих называется «Томление (тоска) по Смерти» (*Sehnsucht nach dem Tode*²³³). *Sehnsucht* – один из ключевых терминов романтизма, это страстное томление по ушедшему и бесконечному, эта своего рода «ностальгия по трансцендентному» окрашена в яркие цвета воодушевления и пафоса вечной жизни. Слово *Sehnsucht* применительно к смерти обозначает стремление к смерти как к высшей, самой страстной и самой полной форме жизни. Новалис не просто украшает смерть, рисуя прекрасный новый мир по ту сторону жизни, он говорит о смерти буквально как о высшей ступени жизни. *Sehnsucht* – предельное состояние романтического чувства, апофеоз жизни.

Разделение поэмы на шесть глав представляется довольно условным. В действительности приходится говорить о двух частях произведения, одна из которых – обращенный к ночи молитвенный монолог, другая же составляет своего рода «романтический миф», прямо отсылающий к христианскому вероучению. По-видимому, такая разнородность объясняется тем, что 5 и 6 главы поэмы написаны значительно позднее. Относительно этой особенности структуры «Гимнов» ценный комментарий дает Гви Ли Суй в статье «Ночь у Новалиса, Шеллинга и Гегеля» (2011):

«В кратком и зачаточном виде «Гимны к Ночи» действительно существовали в ту роковую осень 1797, как это засвидетельствовано Карлом фон Гарденбергом в биографии его брата Новалиса, опубликованной в 1802 году <...>. Остальной текст, составляющий пятый и шестой гимны, был написан ближе к публикации 1800 года и включил в себя манифестирующее стремление к возрождающемуся мифическому и мудрому времени, а также к окончательному смыслу абсолютной трансценденции» (a final sense of total transcendence)²³⁴.

Символ ночи Новалиса, безусловно, указывает на некоторый внутренний источник жизни, противопоставленный внешнему, – «мирскому», «дневному».

²³³ *Novalis*. Hymnen an die Nacht. Die Christenheit oder Europa. Leipzig: Insel-Verl. 1912. S. 25

²³⁴ *Gwee, Li Sui*. Night in Novalis, Schelling, and Hegel // *Studies in Romanticism*. Boston, MA. 50 (2011). P. 107

Нельзя с полной уверенностью утверждать, что это противопоставление реализовано в виде жесткой, непримиримой вражды. Речь идет, скорее, о постепенном затухании внешнего («дневного») источника жизни и обращении к внутреннему («ночному»). Текст «Гимнов» поэтому окрашен в трагический цвет душевных переживаний, которыми характеризуется переходное состояние. Вместе с тем, постепенно открывая для себя царство ночи, автор полностью переходит на ее сторону, отвергнув дары дня. Понимание внутреннего источника жизни (царства ночи) устанавливается только поэтико-мистической интуицией: ночь раскрывает свое содержание посредством ряда расплывчатых, неоднозначных образов, отражающих творческую интуицию, трансцендентный идеал, воображаемое и реальное прошлое.

Ночь – символ 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*²³⁵ («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. «<...> Ты (ночь – С.Л.) выходишь (нам) навстречу из древних сказаний»²³⁶.

Ночь, следовательно, – область души, где созревает и рождается произведение искусства. Похожую мысль высказывает предшественник Новалиса, – Эдвард Юнг в упомянутом трактате об искусстве²³⁷, развивая идею о «теневых областях» души («shadowy beings»²³⁸, «dark spots»²³⁹), откуда человек черпает вдохновение и новые образы для создания произведений искусства.

²³⁵ *Novalis*. Hymnen an die Nacht. Die Christenheit oder Europa. Leipzig: Insel-Verl. 1912. S. 11

²³⁶ *Ibid.* S.10

²³⁷ Заметки об оригинальном сочинении. Письмо к Ричардсону, 1759

²³⁸ Edward Young's "Conjectures on original composition" in England and Germany. New-York: F. C. Stechert co., inc., 1917. P. 61

Ночь – сокровищница, хранящая в скрытом виде идеи, чувства, стремления, оживающие только в романтическом воображении. Поэт-романтик смотрит на мир с его потенциальной, «ночной» стороны, – актуализирует, выводит из небытия, из ночи, образы, чувства, мысли, идеи. Делает их призрачное существование реальным. Именно поэтому ночь «Гимнов» – еще и символ смерти: в акте творчества художник встречается с небытием. Смерть в поэме Новалиса предстает как постепенное движение от внешнего источника жизни («дня») ко внутреннему («ночи»), при этом ночь не обозначает простого уничтожения или пустоты, а скорее указывает на необходимость жертвы внешним в пользу внутреннего. Поэт не подвергает уничтожающей критике мирское, а наоборот, признает все положительные стороны света, но выбирает ночь. Это абсолютно свободный выбор и именно в нем заключена романтическая сущность произведения.

3.3. «Царство Матерей» И.В. Гёте

Выделенный смысловой спектр «Гимнов к Ночи» дает основание сопоставить первую часть поэмы Новалиса с эпизодом из второй части трагедии И.В. Гете «Фауст»²⁴⁰, в которой действие мистерии происходит в царстве Матерей (die Mütter). Мефистофель, предупреждающий Фауста о том, что он не имеет власти в этой области бытия, характеризует царство Матерей такими словами:

«Но в той дали, пустующей века,
Ты ничего не сыщешь, ни единой
Опоры, чтоб на ней покоить взор,

²³⁹ Ibid. P. 61

²⁴⁰ Примечательно высказывание Шеллинга о «Фаусте» Гёте: «...это произведение есть не что иное, как сокровеннейшая, чистейшая сущность (Essenz) нашего века». [Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. М.: Мысль. 1966. С. 148]

Один сквозной беспочвенный простор»²⁴¹

Матери – мифические существа, выдуманные автором трагедии. Так Гёте утверждает: «я вычитал у Плутарха, что в Древней Греции о Матерях говорили как о Божествах. Это все, чем я обязан преданию, остальное – мое собственное изобретение»²⁴². Матери хранят все потенции жизни. Они владычицы «ночного» царства *возможного*: того, что может быть, того, что могло быть, того, что еще будет. Гёте указывает на то, что Матери обитают у самых корней бытия. Они владеют тайной жизни и смерти:

«Над вашей головою в вышине
 Порхают жизни реющие тени,
 Всегда без жизни, и всегда в движенье.
 Все, что прошло, стекается сюда.
 Все бывшее желает быть всегда.
 Вы эти семена задатков голых
 Разбрасываете по сторонам
 Во все концы пространств, всем временам,
 Под своды дня, под ночи темный полог.
 Одни вбирает жизнь в свою струю,
 Другие маг выводит к бытию
 И, верой заражая, заставляет
 Увидеть каждого, что тот желает»²⁴³

Очевидно, маг – это поэт, выводящий из небытия тени, обитающие в царстве Матерей. Царство Матерей, следовательно, – это одновременно и загробный мир, и потустороннее царство грез, из которых поэт черпает свое вдохновение и образы для

²⁴¹ Гёте И.В. Фауст // Библиотека всемирной литературы. Т. 50. М.: Художественная литература. 1969. С. 264

²⁴² Eckermann J.P. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Leipzig: Reclam. 1910. S. 306

²⁴³ Гёте И.В. Фауст // Библиотека всемирной литературы. Т. 50. М.: Художественная литература. 1969. С. 271

своих произведений, и область возможного, потенциального. Это царство конца, смерти и небытия, но, вместе с тем, это царство начала, рождения и творчества. Следовательно, мы имеем следующие варианты трактовок царства Матерей:

- 1) абстрактная область возможного
- 2) загробный мир
- 3) стихия творчества
- 4) единство прошлого, настоящего и будущего (вечность)

Эккерман комментирует гётевский миф о Матерях следующим образом: «Так в вечном сумраке и одиночестве пребывает творящая сущность Матерей, созидательный и охранительный принцип, от которого исходит все, что имеет на поверхности земли облик и жизнь. Все, что прекращает дышать, возвращается к ним как духовная субстанция (*geistige Natur*) и они хранят ее, пока не найдет она снова возможность воплотиться в бытии. Все души и тела того, что когда-либо было и будет, блуждают подобно облакам в бесконечном пространстве обители Матерей»²⁴⁴. Царство Матерей очень напоминает область сновидений, как ее понимал Эйхендорф. Так, в одном из поздних его произведений («Эцелин фон Романо», 1828) можно найти такие строки:

«Den Leib, sagt man, verläßt der Geist im Schlaf
 Und steigt geheim zur unbekanntten Tiefe,
 Wo Zukunft und Vergangenheit Eins sind,
 Im stillen Schoß der Ewigkeit...»²⁴⁵

«Дух, говорят, оставляет тело во сне
 И приходит тайно к неведомой бездне,

²⁴⁴ *Eckermann J.P.* Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Leipzig. 1910. S. 306

²⁴⁵ *J.F. von Eichendorff.* Ezelin von Romano: Trauerspiel in 5 Aufzügen. Königsberg. Verlag von Gebrüder Borntraeger. 1828. S. 27

Где прошлое и будущее едины,
В безмолвных недрах Вечности...»

В стихотворении швабского поэта-романтика Эдуарда Мёрике «Полночь» (“Um Mitternacht”, 1828) появляется аналогичный образ Матерей, заимствованный им, возможно, у Гёте:

“Gelassen stieg die Nacht ans Land,
Lehnt traumend an der Berge Wand,
Ihr Auge sieht die goldne Waage nun
Der Zeit in gleichen Schalen stille ruhn;
Und kecker rauschen die Quellen hervor,
Sie singen der Mutter, der Nacht ins Ohr
Vom Tage,
Vom heute gewesenem Tage...”²⁴⁶

«Ночь оперлась о склоны гор;
Ее бесстрастный, вещий взор
На чаши золотых весов времен
Недвижно-уравненных устремлен.
Но матери-ночи бубнят в тишине
Бегучие струи о нынешнем дне минувшем,
О дне, безвозвратно минувшем...»²⁴⁷
(пер. А. Штейнберга)

Как можно видеть, царство Материей и стихия ночи у Новалиса имеют много общего. Понятие «ночного» обладает теми же атрибутами, что и царство Матерей у Гете: *область возможного* (потенциального), *загробный мир*, *стихия творчества* (грезы), *вечность*. Царство «ночного» – некая душевная субстанция, **geistige Natur**,

²⁴⁶ Mörke E. Saemtliche Werke. 1. München: Winkler. 1976. S. 865

²⁴⁷ Поэзия немецких романтиков. Перевод с немецкого. М.: Художественная литература. 1985. С. 374-375.

вбирающая все потенции жизни. Ночь Новалиса, как и царство Матерей в мистерии Гёте, – символ некоего «чувствилища души»: все сокровенное, хранимое душой, все ее сокровища хранятся в ночи: «являются, окутанные сумраком, дали воспоминаний, желания юности, детские мечты, краткие радости и тщетные надежды целой жизни»²⁴⁸). Отметим, что в этой «ночной» области души *сохраняется все*.

3.4. «Ночь» Г.В.Ф. Гегеля

Во многом аналогичную концептуализацию символа ночи мы находим в философии Г.В.Ф. Гегеля, а именно, в той ее части, которую А. Кожев назвал философией смерти. 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, поскольку царство Матерей и Ночь «Гимнов» – еще и потусторонний мир духов. В приведенном ниже фрагменте Гегель следует в русле того же романтического направления:

«Человек есть эта ночь, это пустое ничто, которое содержит все в своей простоте (Einfachheit): богатство бесконечно многих представлений, образов, из которых ни один не приходит ему на ум, или даже (скажем) которые не представляются ему налично (gegenwartig). Эта ночь – внутреннее (Innere) природы, здесь существующее – *чистая самость*. Исполненная видениями, она окутывает мраком все вокруг: там вдруг явится отрубленная голова, там – белая фигура (Gestalt), и исчезнет столь же внезапно. Эта ночь видна, если заглянуть человеку в глаза, (тогда погружаешься) в глубь ночи, которая *пугает* (furchtbar), ибо над тобой нависла (hängt entgegen) *ночь мира*»²⁴⁹. Луи Альтюссер комментирует

²⁴⁸ Novalis. Novalis' Werke. In vier Teilen. T.1, Berlin-Leipzig. S. 17

²⁴⁹ Гегель Г.В.Ф. Иенская реальная философия // Гегель Г.В.Ф. Сочинения в 2-х томах. М., 1970-1971. Т. 1. М., 1989. С. 289

этот отрывок в экзистенциалистском ключе: «На уровне природы человек есть абсурд, прореха в бытии, «пустое ничто», «ночь»»²⁵⁰.

Здесь ночь играет роль метафоры для пояснения одного из важных положений раздела «субъективный дух» в лекциях по йенской реальной философии. Именно это положение становится опорным пунктом курса лекций 1933-1934 гг. А. Кожева об идее смерти в философии Гегеля. Кожев полагал, что смысл «романтического отрывка» состоит в следующем: «Человек служит Ничто, которое обнаруживает, или являет себя, как отрицающее, или творческое, Деяние, свободное и самому себе подотчетное»²⁵¹. Действительно, Гегель довольно часто использует символ ночи в значении негативности^{252 253 254} вообще и лишь в указанном отрывке обращается к стилистике и аргументации языка романтиков. Ночь в данном случае, – отрицательная характеристика, но также указывающая на присущую лишь человеку способность, – творческое деяние. Для Кожева этот символ выражает идею субъективной, «ночной» стороны природы («внутреннее природы», «чистая самость») и потому дает ключ к пониманию философской антропологии Гегеля.

Ночь – это сознание вне дискурса, воображение без речи, богатство образов без возможности описания и выражения. Интересно, что ночное вдохновение, описанное автором «Ночных бдений», очень подходит к такому описанию: «Мне вспомнились подобные сверхпоэтические часы, когда весь внутренний мир – сплошная буря, когда вещают громами, а рука вместо пера готова схватить молнию, чтобы ей писать огненные глаголы. Тогда дух носится от полюса к полюсу, мнит,

²⁵⁰ *Альтюссер Л.* Человек, эта ночь // Художественный журнал. Moscow art magazine.77/78. 2007

²⁵¹ *Кожев. А.* Идея смерти в философии Гегеля // Кожев. А. Введение в чтение Гегеля. СПб.: Наука. 2003. С. 715

²⁵² *Гегель Г.В.Ф.* Феноменология духа // Г.В.Ф. Гегель. Собрание соч. в 14-ти томах. Т. 4.М: Политиздат. 1959. С.8

²⁵³ Там же. С. 362

²⁵⁴ *Гегель Г.В.Ф.* Энциклопедия философских наук. Том III / Г.В.Ф. Гегель. Собрание соч. в 14-ти томах. Т. 3. М.: Политиздат. 1956. С. 257

что облетает вселенную, но стоит ему заговорить, выходит детский лепет, и рука быстро рвет бумагу»²⁵⁵.

Отметим, 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. По мнению Л. Альтюссера «ночь мира» означает бытие человека в исторической перспективе: «Человек, напротив, рождается в человеческом ничто. Его можно увидеть в любви, где любовник ищет собственную ночь в глазах возлюбленной; в борьбе, где человек не оспаривает землю или оружие, а добивается признания; в науке, где человек ищет в мире собственные следы и хочет вырвать у него доказательства собственного существования; наконец, в труде, где ремесленник навязывает земле или лесу рабство хрупкой идеи. История – это лишь торжество и признание человеческого ничто оружием борьбы и труда»²⁵⁶. Здесь уже символ ночи в философии Гегеля интерпретируется с точки зрения философии экзистенциализма и неомарксизма, отходя от первоначальной романтической трактовки: человек существует лишь в пространстве культуры, «второй реальности». Мораль, эстетика, религия – произведения *человеческой субъективности*. Человек, как высшее, *духовное* существо, производит самого себя из стихии своей субъективности или из ночи, – как скажет Г.В.Ф. Гегель. Поздний романтик Ф. Ницше заметит, что человек остается человеком лишь заблуждаясь, и заблуждение неизменно сопутствует сущности человека: «то, что мы теперь зовем миром, есть результат множества заблуждений и фантазий, которые постепенно возникли в общем развитии органических существ, срослись между собой и теперь наследуются нами, как скопленное сокровище всего прошлого – как сокровище, ибо *на нем покоится*

²⁵⁵ Бонавентура. Ночные бдения. М.:Наука. 1990. С. 11

²⁵⁶ 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)

*ценность нашей человечности»*²⁵⁷ (курсив мой – С.Л.). Понятие заблуждения и фантазии сплелись в этом пассаже воедино. Заблуждаться, также как и фантазировать, – *человечно*. Человек выстраивает себя из своих заблуждений: «Если бы дурак мог настоять на своей глупости, он сделался бы мудрецом»²⁵⁸, – вот формула романтической фантазии, изменяющей мир. Для романтиков воображение было не только исключительной и главной способностью человека, но тем, с помощью чего человек *становится* человеком. «Реальный человек – это Воображение»²⁵⁹, – пишет Уильям Блейк. Романтическая концепция воображения – это, следовательно, не только эстетическая, но и *антропологическая* концепция.

²⁵⁷ Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое // Ницше Ф. По ту сторону добра и зла: Сочинения. – М.: Эксмо; Харьков: Фолио. 2008. С. 32

²⁵⁸ Blake William. The Marriage of Heaven and Hell // Proverbs of Hell. 1790.

²⁵⁹ Blake W. Poetry and Prose. Ed. by Geoffrey Keynes. London, The Nonesuch Press. 1939 (письмо доктору Траслеру от 23 августа 1799). P. 835

Глава 4. Трактовка № 3: «темная» основа мира

4.1. Символ иного

Символ Ночи²⁶⁰ в поэзии и литературе романтиков, как было показано, прежде всего отсылает к иррациональному («ночному») измерению реальности. По замечанию П.С. Гуревича, – «Если философский иррационализм обосновывал существование иной реальности, то романтизм как бы художественно осваивал ее»²⁶¹. Идея иррациональной, мистической, «ночной» стороны природы рождается на почве рациональной культуры эпохи Просвещения и во многом является реакцией на принцип научного детерминизма, сформировавший представление о едином и неизменном порядке универсума. Здесь уместно привести цитату из работы Э. Дюркгейма: «Для того, чтобы о некоторых фактах можно было сказать, что они сверхъестественные, нужно было уже обладать чувством, что существует *естественный порядок вещей*, т.е., что явления Вселенной связаны между собой

²⁶⁰ Символизм Дня и Ночи в творчестве романтиков представляет собой проекцию отношений космоса и хаоса, - двух древних символов основных метафизических начал: «Эта связь дня и ночи мотивирована космогоническими и теогоническими мифами, в которых выступает Нцера, персонифицированный день, богиня дня, дочь Эреба и Ночи (Νύξ), персонифицированная Ночь, дочь Хаоса, сестра Эреба» - замечает В.Н. Топоров [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.: Языки славянской культуры. 2003. С.165]. К.Ю. Коган, проводя анализ слов, обозначающих свет и темноту в древнегреческой культуре, утверждает: «Возникнув из Хаоса, Ночь – безусловная темнота – у Гесиода почти первична, потому что она вместе с Эребом (а Эреб - Ἔρεβος, тьма, мрак) порождает День (Теог. 119 сл.). Получается, что Хаос, Ночь, Мрак – начала, не поддающиеся оценке, не положительные и не отрицательные, а *созидающие*» [Коган К.Ю. Платон и слова, обозначающие свет и темноту // Платон и его эпоха. М.: Наука. 1979. С.304]. Символ Ночи всегда полагается рядом с символом Дня или Света, как идея хаоса всегда сопутствует идее космоса. На эту неразрывную, диалектическую связь символов света и тьмы указывает А.Ф. Лосев: «*бесконечно сильный свет равен бесконечно сильной тьме.* <...> Когда же свет настолько силен, что ничто другое, кроме него, уже не видно, он и сам теряет свою расчлененность и свою отличность от тьмы. *Такой свет превращается в тьму. Символ солнца* в этом отношении чрезвычайно удачен, потому что тот, кто прямо и не моргая смотрит на само солнце, тот слепнет» [Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии // Лосев А.Ф. Собр. соч. В 9 томах. Т. 2. М.: Мысль. 1993. С. 635]

²⁶¹ Гуревич П.С. Возрожден ли мистицизм? М.: Политиздат. 1984. С.36

необходимыми отношениями, называемыми законами»²⁶². Чем более определенными и ясными становятся законы природы, тем больше возникает потребность отыскать путь в *другой*, сверхъестественный мир, вселенную магических грез и романтической мечты. Сказочный мир *возможного*.

Романтики очень глубоко восприняли попытку обосновать иной облик вселенной в эпоху бурного роста естественнонаучного знания. Так, работа Г.Г. Шуберта о «ночной стороне» наук («*Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*», 1808), автор которой приобрел значительную популярность в кругах романтиков и сам склонялся к романтическому мировосприятию, была посвящена изучению таинственных сил природы, а именно – электричества и магнетизма. Известно, что значительное внимание той же проблеме уделял Ф.В.Й. Шеллинг, предприняв в своей философской системе попытку синтеза спекулятивной философии и последних научных открытий своего времени. Как заметил Рудольф Гайм в отношении Шеллинга, «дух романтизма стал нашептывать ему то слово, которым должна разрешиться загадка всего бытия»²⁶³. В прикладной профессии горного инженера Фридрих фон Гарденберг (Новалис) видел возможность познания магической сущности природы, – скрытой, *тайной стороны* физической реальности. «Мы повсюду встречаем у него странные применения физических и химических понятий к духовной жизни»²⁶⁴, – пишет Гайм о Новалисе.

В художественной реальности романтиков ночь – это символ безграничности и богатства *иного*. «Ночь у Новалиса — и покой, и Эрос, и единение человечества, и уход в другое бытие, отказ от суетности»²⁶⁵. Иное – потусторонний мир, альтернативная сторона реальности. Название сборника Гофмана – «*Nachtstücke*» – ночные пейзажи, ноктюрны, – практически антоним понятию *die Aufklärung*

²⁶² Дюркгейм Э. Элементарные формы религиозной жизни. Тотемическая система в Австралии // Мистика. Религия. Наука. Классики мирового религиоведения. Антология. М.: Канон-плюс. 1998

²⁶³ Гайм Р. Романтическая школа. СПб.: Наука. 2007. С.19

²⁶⁴ Там же. С. 356

²⁶⁵ Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Ленинград: Художественная литература. 1973. С. 199

(просвещение). Ночь Гофмана, следовательно, предстает альтернативой дню эпохи Просвещения. *Иное, далекое* для романтиков, стало неким горизонтом постижения бесконечного. «Только автор «Гимнов к ночи» мог вести речь о «поэзии ночи и сумерек» именно потому, что все далекое от нас и неопределенное поэтично»²⁶⁶. Герой романов Гёльдерлина и Новалиса – путешественник, странник. Романтический идеал жизни – вечное движение к бесконечному. «И проходят по земле романтические странники, идущие не по своей воле, но влекомые какой-то чужой силой. Нет им нигде ни покоя, ни отдыха. Их цель — это призрак, который уходит от них по мере приближения к нему; потому что нет последнего удовлетворения и не вместить бесконечного до конца. Это — счастье, вечно далекое, вечно зовущее через всю жизнь»²⁶⁷.

Альтернативное, *другое* бытие может быть истолковано по-разному. Например, как потенциальная бесконечность личности и вселенной («ночь открывает взору бессчетные миры»²⁶⁸), или прошлое, – воспоминания как альтернатива настоящему («являются, окутанные сумраком, дали воспоминаний, желания юности, детские мечты, краткие радости и тщетные надежды целой жизни»²⁶⁹). Анализируя поэзию Гёльдерлина, Курт Хюбнер пишет: «Ночь — это темнота, "посвященная безумным и мертвым", но в ней же сверкают звезды, и в ее тишине мы можем забыть обезбоженную современность. И потому она наполняет нас одновременно предчувствием и "священной памятью" о прошедшем, исчезнувшем для нас, но все же вечном, чтобы мы благодаря этому оставались "бодрствующими". В этой памяти сохраняем мы "лучшее", и в ней "переживает" человек "высочайшее"»²⁷⁰. *Иное* также может предстать в виде мечты, грезы, или сновидения, в виде всего, что отвлекает от обыденного и делает мир интересным

²⁶⁶ Гайм Р. Романтическая школа. СПб. 2006. С. 366

²⁶⁷ Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб.: Типография т-ва А.С. Суворина «Новое время». 1914. С. 61

²⁶⁸ Young, Edward. The Poetical Works of Edward Young, Vol. I. London: Bell and Daldy, 1858. P. 65

²⁶⁹ Novalis. Hymnen an die Nacht. Die Christenheit oder Europa. Leipzig. 1912. S.11

²⁷⁰ Хюбнер К. Истина мифа. М.: Республика. 1996. С. 353

(«действия людей в высшей степени будничны, и разве что их сновидения подчас представляют некоторый интерес»²⁷¹). Смерть и загробный мир в качестве «альтернативы» жизни (или альтернативы природы) – еще один из ликов иного в романтизме: «Первоназвания хаоса — «бездна» и «ночь» — здесь связываются с такими, которые связаны с высотой: «пламя» и «гроза». Их связь указывает на мрачное, пугающее величие и великолепиие. Это — сила разрушения и смерти»²⁷². Все эти образы и определения иного можно отнести к единой категории хаотического.

4.2. Символ хаоса

Очевидно, что этот *хаос иррационального*, к которому отсылает символ ночи, — образ запредельного (трансцендентного), того, что не может вместить человеческий разум, поскольку разум «находит лишь обусловленности»²⁷³, но не знает ничего безусловного. Здесь на помощь разуму приходит чувство, *сердце*, но мир, таким образом, оказывается расколот на чувственный (природный) и умопостигаемый, что отдаляет, по мысли романтиков, человека от познания абсолюта. Смысл же романтического идеала в синтезе чувственного и умопостигаемого, в целостном бытии. В тождестве субъекта и объекта, познающего и познаваемого.

Ночь выступает в качестве символа, снимающего это противоречие. Чтобы видеть противоречивый хаотический мир как одно гармоническое целое, следует представить его основу как «темное» одухотворенное начало. В этой бездне неразрывно слиты физическая и духовная ипостась сущего. По своему определению стихия ночи (бездна) является *ничем*, что в то же время определяет ее высшее

²⁷¹ Бонавентура. Ночные бдения. М.: Наука. 1990. С. 17

²⁷² Гвардини Р. Гёльдерлин. Картина мира и боговдохновенность. СПб.: Наука. 2015. С. 74

²⁷³ Новалис. Фрагменты и штудии 1797-1798 // Новалис. Фрагменты. СПб.: «Владимир Даль». 2014. С. 85

созидающее начало как природы, так и человеческого творчества. Здесь встречаются космос и душа, микрокосм и макрокосм.

Романтический хаос указывает на тайну творческой сущности человека, на его бесосновную сущность, которая лишь изредка в подлинных произведениях искусства проявляется себя. Хаос – не отсутствие порядка, а преизбыточествующая сила жизни и творчества, лежащая за всяким явлением. «Представление о хаосе, который всегда просвечивает сквозь тонкое покрывало создания было очень обычно в кругу немецких романтиков»²⁷⁴. В творчестве Новалиса «прорываются мотивы впавшего в ночь, одичавшего естества»²⁷⁵. Хаос ждет художника, работника, ученого-романтика, способного «оформить» его через познание хаотичной основы мира: «у человека есть призвание внутри мира, он – пособник его развития в дальнейшем, как выражался Фридрих Шлегель: человек – пособник богов, «*der Gehilfe der Gotten*»»²⁷⁶. Очевидно, это то же самое «призвание», что и у поэта в «Фаусте» И.В. Гёте.

О хаосе больше знали *древние*, поскольку были ближе к истокам времен. Древний мировой хаос представляет собой нечто более одухотворенное, чем позднейший мир устойчивого порядка природы и культуры, поскольку в упорядоченном мире определенных вещей труднее разглядеть движение духа. «Как теперь не пугает гроза, как и не устрашает землетрясение, все это лишь смутные отголоски тех жутких родовых схваток»²⁷⁷. В природе оказались запечатлены отголоски той доисторической древнейшей эпохи, когда осуществлялось рождение космоса.

Одно из первых обращений к романтическому образу бездны хаоса в европейской культуре мы находим в оде Ф. Шиллера «Беспредельность» ("Die

²⁷⁴ В. Жирмунский. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб.: Типография т-ва А.С. Суворина «Новое время». 1914. С. 46

²⁷⁵ Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. 2001. СПб.: Азбука-классика. С. 193

²⁷⁶ Там же. С.140

²⁷⁷ Новалис. Генрих фон Офтердинген. М.: Наука : Ладомир. 2003. С. 57

Grösse der Welt", 1778). По-видимому, это произведение стало одним из тех образцов, которому следовали как романтики, так и их многочисленные подражатели:

„Die der schaffende Geist einst aus dem Chaos schlug,
Durch die schwebende Welt flieg ich des Windes Flug,
Bis am Strande
Ihrer Wogen ich lande,
Anker werf', wo kein Hauch mehr weht
Und der Markstein der Schöpfung steht...“²⁷⁸

«Над бездной возникших из мрака миров
Несется челнок мой на крыльях ветров.
Проплывши пучину,
Свой якорь закину,
Где жизни дыхание спит,
Где грань мироздания стоит»²⁷⁹

Творческий дух (schaffende Geist) рождается из хаоса, поэт странствует между мирами, открывая неустойчивость и беспредельность «ночной» основы мира.

«Anzufeuern den Flug weiter zum Reich des Nichts,
Steur ich mutiger fort, nehme den Flug des Lichts»²⁸⁰
«И вихря и света быстрее мой полет.
Отважнее! в область хаоса! вперед!»²⁸¹
(пер. М. Л. Михайлова)

Ночь предстает в виде символа одушевленной (творческой) стихии вселенной, но, вместе с тем, это стихия сновидения, которая оказывается сущностью жизни. Об этом мы читаем в романах Л. Тика «Уильям Ловелль» (1796), «Странствия Франца

²⁷⁸ Schiller F. Anthologie auf das Jahr 1782, Stuttgart. Verlag: J. B. Metzler. S. 128

²⁷⁹ Михайлов М. Л. Собрание стихотворений. Ленинград.: Советский писатель. 1969. С. 224

²⁸⁰ Schiller F. Anthologie auf das Jahr 1782, Stuttgart. Verlag: J. B. Metzler. S. 128

²⁸¹ Михайлов М. Л. Собрание стихотворений. Ленинград.: Советский писатель. 1969. С. 224

Штернбальда» (1798): «Все видимое нависает вокруг нас, подобно коврам с мерцающими красками с фигурными изображениями... За коврами находится область, населенная снами и бредом, никто не смеет приподнять ковры и заглянуть за кулисы»²⁸². Ловелль обращается к ночи с такими словами: «твоим содействием я велик, тогда как в мире упорядоченном я пребываю в рабстве»²⁸³. Здесь герой романа Тика представлен частью эфемерной субстанции сновидений, которая в то же время является подлинной основой бытия.

Это движение от эфемерности к устойчивости является довольно распространенным художественным приемом и ходом философской мысли немецкого романтизма: наиболее изменчивое, хаотичное является наиболее устойчивым. Ничто оказывается наиболее прочной основой бытия человека! Как тут не вспомнить стихотворения Гёте «Vanitas! Vanitatum vanitas!» (1806), начинающегося словами «Я сделал ставку на Ничто! («Ich hab mein Sach auf Nichts gestellt»)). Примечательно, что этой же фразой основатель философского анархизма Макс Штирнер начинает свою работу – «Единственный и его собственность» (1844).

Хаос интересовал романтиков, поскольку в нем они видели начало субъективности, дух. Приблизиться к пониманию этого положения становится возможным, если при рассмотрении хаоса как художественного образа сделать акцент на присущем хаосу атрибуте спонтанности. От хаоса как стихии чистой спонтанности, «выключенной» из ряда причинно-следственных отношений, всего шаг до идеи свободы как субстанции мира. Именно эта идея сблизила романтиков с И.Г. Фихте, поскольку первое безусловное основоположение системы Наукоучения (Я=Я) предполагает спонтанный акт воли, акт свободы. Следует еще раз отметить, что и у Фихте, и у романтиков идея свободы было очень тесно связано с темой воображения.

²⁸² Цит. по Берковский Н. Романтизм в Германии. СПб.: Азбука-классика. С. 195

²⁸³ Там же.

Если, согласно идеологии эпохи Просвещения, мир в своей основе представляет собой нечто неизменное и вечное, то для романтического мировосприятия, подразумевающего существование свободного, спонтанного начала мира, универсум разворачивался в становлении, вечном изменении: «к концу восемнадцатого века вселенский порядок стал пониматься не как конечное и статичное разнообразие, но как процесс, приводящий к умножению различий. Цепь бытия темпорализовалась, Бог, чьи атрибуты она манифестирует, стал провозглашаться тем, кто проявляет себя посредством изменения и становления»²⁸⁴. Эта идея была положена в основу философских система Шеллинга и Гегеля.

Исток идеи свободы в немецком романтизме следует, по-видимому, искать также в событиях Великой французской революции. Пафос революции заключался именно в глобальном, и, самое главное, в практическом переустройстве мира в соответствии с новым идеалом личности и общества. Как заметил А. Блок: «Знаменательно, что имя "романтизм" было произнесено именно тогда, когда стихия впервые в новой истории проявилась по-новому в духе народного мятежа; новая стихия дохнула со страшной силой во французской революции, наполнив Европу трепетом и чувством неблагополучия. Это была как бы пятая стихия; ответом на нее культуры было шестое чувство»²⁸⁵.

Революция 1789 года была уникальнейшим явлением своего времени, но все же не была первой европейской революцией. Чтобы указать ранние истоки романтической идеи свободы, следует вспомнить также события гражданской войны 1640-х годов в Англии, а также знаменитый акт, упраздняющий королевскую власть (17 марта 1641), поскольку уже в английской поэзии XVII веке, как это отмечал Х. Зедльмайр, мы находим множество общих с романтизмом тем, и, самое главное, тему ночи и образ «темного», хаотичного начала мира. Это касается прежде всего

²⁸⁴ Лавджой А. Великая цепь бытия. М.: История идеи. 2001. С.304

²⁸⁵ Блок А. Собрание сочинений в 8-ми томах. Т.6. 1962. М-Л.: Государственное издательство художественной литературы. С. 366

поэмы Джона Мильтона «Потерянный рай» (1667), написанной под влиянием событий Английской революции XVII века, в которых Милтон принимал непосредственное участие. Упоминание Мильтона в настоящей главе важно, поскольку он во многом предугадал основные моменты романтической темы хаоса, которые были разобраны выше.

Во второй книге поэмы падший Люцифер, совершая побег из преисподней, встречается с «духами Нижней Бездны», – Хаосом и Ночью, и просит их о помощи:

«Вы, Духи или Силы, Нижней Бездной
Исконно правящие: Хаос, ты,
И ты, несозданная Ночь! Пришёл
Не как лазутчик, тайны распознать
Владений ваших, и не свергнуть вас <...>
Я в одиночку, без проводника,
Во мгле плутаю; не могу найти
Рубеж, где ваше царство темноты
Граничит с Небом»²⁸⁶

«Эта «дикая бездна», где «случай правит всем» была, очевидно, не создана Богом, но всегда существовала наряду с ним, и по природе своей антитетична ему»²⁸⁷. В данном случае образы Хаоса и Ночи понимаются, казалось бы, вполне традиционно, в рамках космологии античной культуры, и имеют отрицательное, а не положительное, как у романтиков, значение. Безграничное царство Хаоса вполне сопоставимо с бесконечностью пустоты, в которой движутся атомы, формируя бесконечные миры, согласно космологическим системам Демокрита и Эпикура.

Тем не менее, исследователь творчества Мильтона А.А. Чамеев отмечает: «Поэтический образ Ночи и Хаоса может служить превосходной иллюстрацией

²⁸⁶ Милтон Д. Потерянный рай. М.: Художественная литература, 1976. С. 52

²⁸⁷ Чамеев А.А. Джон Милтон и его поэма «Потерянный рай». М.: Издательство Ленинградского университета. 1986. С. 55

подхода Мильтона к осмыслению жизни: с одной стороны, поэт поверяет Библией всякое древнее и новое суждение о мире, с другой, — пытается истолковать тексты Священного писания с рационалистических позиций. В итоге рождается тот «компромисс между разумом и Священным писанием, о котором не без основания говорил Э. Тиллиард, характеризуя мирозерцание Мильтона»²⁸⁸. Речь идет, следовательно, о *рационалистической трактовке* хаоса в поэме.

Интересно, что бездна Хаоса и Ночи (Ад), куда изгоняется Люцифер вместе с падшим воинством, расположена не в центре Земли, что отвечает средневековым космологическим представлениям, а помещена «во тьме внешней», за пределами упорядоченной Богом сферы бытия. Бесконечно простирающееся пространство хаоса в поэме могло быть отголоском идеи Бруно о безграничности вселенной и бесконечности миров. Хаос у Мильтона можно сопоставить и с движением атомов Демокрита, но у Мильтона хаос персонифицирован, одушевлен. Это образ живой свободы и абсолютной креативности, но изображенной в самых мрачных тонах. Стихия хаоса в данном случае представляет собой падшие, но *одушевленные* миры, что сближает космологию Мильтона с системой Бруно, а не с учениями древнегреческих атомистов²⁸⁹. Хаос у Мильтона – материал для создания новых элементов сущего: так, например, Люцифер изготавливает огнестрельное оружие, своевольно преобразуя упорядоченную Творцом материю. Будучи адептом хаоса, Люцифер извращает организацию сотворенного Богом вещества. Безграничные возможности хаоса для создания новых миров Люцифер использует для борьбы с небесным воинством.

²⁸⁸ Там же. С. 58

²⁸⁹ Исследователи отмечают, что «Мильтон был знаком с новейшими астрономическими теориями. В 1638 г., во время своего пребывания в Италии, поэт посетил постаревшего Галилея и впоследствии не раз с гордостью вспоминал об этой встрече» [Чамеев А.А. Джон Мильтон и его поэма «Потерянный рай». М.: Изд. Ленинградского университета. 1986. С. 58]. Все это говорит в пользу того, что представление о хаосе у Мильтона, в отличие от античных и средневековых аналогичных представлений, напрямую оказывается связано с научными достижениями Нового времени. Во многом Ночь и Хаос поэмы «Потерянный рай» - это уже «темная», иррациональная сторона реальности, противопоставленная *рациональной* стороне Света эпохи Просвещения

Идея *хаотичной спонтанности* свободы, воплощенная в образе *темного Люцифера*, получает негативную окраску в соответствии с критическим мнением автора в отношении идеи революции, но в уже в самом образе Сатаны – бунтующего ангела, можно угадать будущий романтический идеал *беспокойного, метущегося* сознания, отмеченного «экзистенциальным беспокойством», – внутренним разладом личности. Это состояние задается как отражение неустойчивости и хаотичности самого мироздания.

Итак, романтический хаос, на первый взгляд, выражает глобальную идею субъективности: хаос – это самость, творческий порыв, слепая «глупая» воля. Символ ночи, в таком случае, репрезентирует отрыв от реальности, от объекта. Вместе с тем, хаос для романтиков есть то, что больше и вне субъекта, Я, индивида и личности. Это темный, иррациональный остаток, существующий помимо логики и разума в эфемерном мире поэзии, сна и безумия. Следовательно, хаос за пределами *человеческого, субъективного*.

Как же быть с этим противоречием? Очевидно, хаос и ночь – амбивалентные образы, в которых романтики пытались отыскать саму формулу жизни, – реальность вне противоречий и субъект-объектных разделений. Ночь – символ примирения с жизнью. Хаос обещает встречу с самой реальностью, безграничной жизнью за пределами освоенной разумом «территории». Замысел романтического осмысления бытия, как ни парадоксально, подразумевал преодоление идеализма, поскольку в качестве последней цели романтики избирали *саму реальность* за границами понятий, за пределами субъект-объектных отношений. Манфред Франк делает следующее ценное замечание «<...> ранний немецкий романтизм может быть назван вариантом онтологического и эпистемологического реализма»²⁹⁰. Здесь важно отметить слово «реализм». «Новалис впервые употребляет само понятие

²⁹⁰ Frank M. The Philosophical Foundations of Early German Romanticism. New York. 2004. P. 28

«магический реалист», противопоставив его понятию «магический идеалист»²⁹¹. Согласно Новалису, «магический реалист» ищет «чудесный объект – чудесный образ», а «магический идеалист» – «чудесное движение – чудесный субъект»²⁹². Следовательно, романтик ищет не понимание мира через его объяснение и даже превращение мира с помощью искусства в нечто прекрасное, но именно познание мира как *встречу* с реальным, поскольку романтик – тот, кто исследует *жизнь*: «Тщательное изучение жизни образует романтика, подобно тому как тщательное изучение цвета, формы, звука и силы образует живописца, музыканта и механика»²⁹³.

4.3. Мистическая бездна

Невозможно объяснить сущность «темного» начала мира, не обращаясь к терминологии немецких мистиков. На это важно указать, поскольку именно через мистиков устанавливается происхождение творящей природы бездны, в то время как романтики ставили акцент именно на творческой сущности хаоса. В предыдущей главе немецкая мистика была охарактеризована как один из мощных истоков романтизма, однако для того чтобы понять некоторые пассажи Новалиса, требуется не только обратиться непосредственно к учениям средневековых мыслителей (что в определенной степени уже было сделано нами ранее), но осмыслить отражение конкретных идей Якоба Бёме и Иоганна Таулера в трудах представителей романтической школы. Речь в данном случае идет об осмыслении романтиками понятия «праосновы», «безосновности» или «бездны» (Ungrund, Abgrund),

²⁹¹ Гугнин А.А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века. М.: Институт славяноведения РАН, 1998. С. 54

²⁹² Там же. С. 54

²⁹³ Зарубежная литература XIX века. Романтизм. М.: Высшая школа. 1990. С. 61

фигурирующего в творчестве Шеллинга в значении «темной» воли творца или хаотической (свободной) основы мира.

Увлечение философией Я. Бёме достаточно хорошо прослеживается в творчестве романтиков. «Якоба Бёме я теперь читаю собственно и начинаю понимать его, как он того достоин. В нем действительно видится могучая весна, соитие движущих, творящих сил, бьющих ключом, изнутри порождающих мир – подлинный хаос, полный темного вожделения и чудной жизни, – истинный центробежный микрокосм»²⁹⁴. Совсем не зря синий цветок (blaue Blume²⁹⁵) – центральный символ романа Новалиса «Генрих фон Офтердинген». Небесно-голубой цвет «утренней зари в восхождении» – цвет мистического познания у Бёме²⁹⁶. Вспомним, что в одном из стихотворений Гёльдерлина²⁹⁷ мир словно рождается из «чарующей синева» (lieblicher Bläue); вспомним также синие глаза Вероники и Серпентины из новеллы Гофмана «Золотой Горшок». В романтических пейзажах Каспара Давида Фридриха преобладают оттенки синего. Исчерпывающую характеристику синему цвету дает И.В. Гёте: «Как цвет это – энергия, однако он стоит на отрицательной стороне и в своей величайшей чистоте представляет собой как бы волнующее ничто. В нем совмещается какое-то противоречие возбуждения и покоя»²⁹⁸ (перевод С.В. Месяц). Этот необычайно ценный комментарий позволяет утверждать, что синий – это цвет бездны и дали («чарующего ничто»), – образа, объединившего мистиков и романтиков.

Понятие Ungrund пересекается с идеей, так увлекшей Новалиса и Гёльдерлина, – идеей о «темном» подлежащем мира, об изначальном вселенском произволе в

²⁹⁴ Микушевич В.Б. Тайнопись Новалиса // *Новалис. Гимны к Ночи.*, М.: Энигма. 1996. С. 10

²⁹⁵ *Novalis. Heinrich von Ofterdingen.* Verlag C.H. Beck. Frankfurt am Main. 1982. 880 s.

²⁹⁶ 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. 170

²⁹⁷ *Hölderlin F. In lieblicher Bläue* // *Hölderlin F. Sämtlich Werke*, Bd. 2, Gedichte nach 1800 Hrsg. von Friedrich Weisner, Stuttgart: Cotta, 1953 nach Friedrich Wilhelm Wablinger, Phaeton, Zweiter Teil, S.153

²⁹⁸ Гёте И.В. Учение о цвете // Месяц С.В. Иоганн Вольфганг Гёте и его учение о цвете. М.: «Круг». 2012. С. 355

основе природы. Слово «произвол» в данном случае употребляется в значении воли, исходящей лишь из самой себя. Это «воля вечного Отца в вечной природе»²⁹⁹. Произвол, бесосновность *Ungrund*, в романтической интерпретации вполне могли предстать качествами вечного творческого начала в основе мира, хаоса, который древнее и глубже природы и который проявляет себя в упорядоченном бытии как стихия ночи, прорывающаяся на поверхность дня мира. Романтическая ночь напоминает миру о его бесконечно глубокой темной основе: «Творческая динамика бытия определяется *Ungrund*'ом, темными приливами из изначальной бездны бытия, которая должна быть просветляема»³⁰⁰.

Ungrund, или Бездна, пребывает в начале вещей. Это некое добытийное состояние сущего. Бездна имеет сущность, но не существует в полном смысле слова. В Бездне возникает стремление к бытию. Порождая бытие, Бездна оказывается в качестве необходимой основы сущего как «темное», хаотическое, «ночное начало мира, в той же мере принадлежащее Богу, как и все сущее. Это начало не представляет собой определенной ступени в саморазвитии божества, но есть вечная, действующая в нем сила. Интересно заметить, что как ничто принадлежит Богу и нераздельно связано с ним, так и Бог определяется ничто и оказывается некоторым образом от него зависимым.

Стихия бесосновного, зияющая Бездна возможного, является в первую очередь образом свободы, в которой слиты добро и зло, бытие и небытие. Из тьмы ничто является свет, из хаоса путающихся в себе возможностей является порядок: «Свобода *Ungrund*-а не есть ни свет, ни тьма, ни добро, ни зло. Свобода лежит в тьме и жаждет света. И свобода есть причина света»³⁰¹. Понятие *Ungrund* выходит за пределы даже божественной природы; тьма *Undrund* – условие свободы духа. *Ungrund* «раскрепощает» бытие, тогда как Бог в качестве положительного,

²⁹⁹ Бёме Я. О тройственной жизни человека. СПб.: Издательский дом «Мирь», 2000. С. 14

³⁰⁰ Бердяев Н.А. Из этюдов о Я. Бёме. Этюд I. Учение об *Ungrund* и свободе // «Путь», Февраль 1930. №20. Париж: Религиозно-философская академия. С.61

³⁰¹ Там же. С. 62

«светлого», то есть упорядоченного начала, наоборот, «нагружает» его своей бесконечно разумной и целесообразной природой. В последнем случае Бог оказывается в зависимости от своей природы, а значит, лишается свободы, динамики творческого начала.

Н.А. Бердяев, анализируя учение Я. Бёме об *Ungrund*, вслед за романтиками возводил понятие свободы человека к его «темной» хаотической основе, вернее, безосновности. Поскольку человек был сотворен из ничто, зов ночи присутствует в нем в виде несотворенной Богом свободы: «Из божественного ничто, из *Gottheit*, из *Ungrund*'а рождается Св. Троица, рождается Бог-Творец. Творение мира Богом-отцом есть уже вторичный акт. С этой точки зрения можно признать, что свобода не сотворена Богом-Творцом, она вкоренена в Ничто, в *Ungrund*, первична и безначальна. Свобода не детерминирована Богом-Творцом, она в том Ничто, из которого бог сотворил мир»³⁰².

Пантеистическая стихия «ночного» ввиду своей совершенной не гармоничности и неупорядоченности ставит под вопрос бытие человека, который должен слиться с ней, исчезнуть в Бездне, или, возможно, быть преобразованным ею. Эту идею развивает Ханс Зедльмайр на примере поэзии Ф. Гёльдерлина: «<...> оно – противоположно человеческой сущности, оно, собственно говоря, – Всеобщее, Аоргическое, Неощутимое, Нескончаемое. Гельдерлин с наибольшим удовольствием обозначает это, в противопоставлении шумной подвижности человека, словом «тишина». Чтобы приблизиться к ней, человек должен сам себя уничтожить и отдаться смерти»³⁰³. К теме Бездны и ночи Гельдерлин обращается в нескольких стихотворениях, наиболее известны – «Как в праздник...», «Хайдельберг» (1799), «Голос народа» (1800), «Единственный», «Хлеб и вино» (1801), «Мнемозина» (1803).

³⁰² Бердяев Н.А. Оправдание добра. Опыт парадоксальной этики. Париж: «Современные записки». 1931. С 29

³⁰³ Зедльмайр Х. Утрата середины. Изд. Дом «Территория будущего». М. 2008. С. 182

Гёльдерлина, так же как Гегеля и Шеллинга, нельзя напрямую отнести к кругу романтиков, но философские темы и художественные образы, к которым он обращается, нередко те же, что и у Новалиса в «Гимнах к Ночи». В цикле поздних од *Nachtgesänge* («Ночные песни») ночь обозначает современную эпоху «утраты богов», которую поэт также называет «скудное время». Кроме того, символ ночи в стихотворениях Гёльдерлина репрезентирует хаотическое, «темное» начало природы как его понимали романтики. Поэтому совершенно невозможно обойти Гёльдерлина в анализе заявленной темы. Вместе с тем, нельзя и забывать об особом статусе его творчества в истории европейской литературы.

В стихотворении «Как в праздник...» (1799) природа, – проникающее все сущее начало, «из хаоса святого рождена»³⁰⁴. Природа, которая старше богов Востока и Запада, древнее самого времени,³⁰⁵ – это способ проявления бытия вообще. В этой глубине времен, «мировой ночи», подготавливается рождение вселенной и человеческой истории. Начало стиха описывает утро после грозы, в котором постепенно исчезают сумерки и воцаряется день. Момент между тревожностью душевной ночи и тихой ясностью наступающего дня отражает романтическое состояние, подразумевающее возможность гармонии, примирения хаотической и упорядоченной сторон бытия в человеческой душе, но, вместе с тем, угрозу последовать за первозданным хаосом. «Хаос сам по себе представляет элемент существования вообще: ночная сторона мира, темная, бродящая и затевающая всякое, порождающая, бесконечно бьющая ключом «священная избыточная полнота» – и [она] противостоит дневной стороне того же мира: выси, светлому, обретшему форму, сильному порядком»³⁰⁶. Природа в поэзии Гёльдерлина отражает циклическую динамику бытия – движения от зарождения и накопления (ночь) к проявлению и утверждению сил (день). В этой динамике рождается мировая

³⁰⁴ Хайдеггер М. Разъяснения к поэзии Гёльдерлина. СПб.: Академический проект, 2003. С. 103

³⁰⁵ Там же. С. 103

³⁰⁶ Гвардини Р. Гёльдерлин. Картина мира и боговдохновенность. СПб. «Наука. 2015. С. 107

история: «День как спор света с тьмой есть событие (Ereignis), в котором происходит “неслыханное” – воцаряется новая история»³⁰⁷, – такой комментарий к поэзии Гёльдерлина дает Онетто Муньос.

Достаточно наглядно обращение поэта к образу Бездны (Abgrund) в «Голосе народа» (“Stimme des Volks”): “Das wunderbare Sehnen dem Abgrund zu; // Das Ungebundne reizet, und Völker auch // Ergreift die Todeslust und kühne // Städte, nachdem sie versucht das Beste, // Von Jahr zu Jahr forttreibend das Werk, sie hat // Ein heilig Ende treffen”³⁰⁸.

(«Тоска чудесная по бездне, // Едва оставив землю, в тот же день // Из облак, что в пурпурной вышине рыдая, // Вспять устремляются, туда, где родились. // Народы тоже поглощает радость смерти, // Героев города на дно идут»³⁰⁹ (пер. с немецкого С.С. Ванеяна).

Вслед за Новалисом и Гёльдерлином Шеллинг полностью повторяет идею Бёме об *Ungrund* и адаптирует ее к собственной философской системе. Несмотря на то, что Шеллинга часто относят к романтической школе, существуют определенные трудности сопоставления его работ с произведениями романтиков йенского кружка: основные работы Шеллинга, в том числе и те, в которых мы находим учение о «темном» начале природы, изложены языком академической философии начала XIX века, а не языком символов и аллегорий, столь присущим романтизму. В этом отношении Шеллинг гораздо ближе философии А. Шопэнгауэра, чем поэтическим и публицистическим произведениям Новалиса, Тика, Фридриха и Августа Шлегеля. Однако обходить из-за этого фигуру Шеллинга было бы принципиально неверно, поскольку именно он систематизировал многие из идей романтиков, увлекавших романтиков, и, в частности, идею об *Ungrund* в труде «Философские исследования о сущности человеческой свободы» (1809).

³⁰⁷ *Onetto Muñoz, Breno. Überschritt ins Unumgängliche: Heideggers dichterische Wende jenseits der Metaphysik. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang, 1997. S. 166.*

³⁰⁸ *Pohlheim K. Poesiebegriff der deutschen Romantik. Paderborn: Ferdinand Schöningh Verlag. 1972. S. 238—239*

³⁰⁹ Цит. по *Зельдмайр Х. Утрата середины. Изд. Дом «Территория будущего». М. 2008. С. 182*

В данном трактате Шеллинг различает основу Бога и его существование. Эта основа «есть природа в Боге, неотделимая от него, но все-таки отличная от него сущность»³¹⁰. Из этого легко заключить, что сущность Бога в основе предшествует его существованию. Шеллинг дает противоречивый ответ: с одной стороны, «Бог содержит в себе внутреннюю основу своего существования»³¹¹, предшествующую ему как существующему, а это значит, что Бог «рождается» из Ungrund, из основы в себе, но с другой же, – «Бог есть prius основы, поскольку основа и в качестве таковой не могла бы быть, если бы Бог не существовал actu»³¹². С этим положением можно сопоставить идею Бёме о вечном рождении Бога из Ungrund: «И хотя мы не ведаем происхождения Божественного Существа (ибо Оно его не имеет), однако знаем вечное Рождество, у которого никогда не было никакого Начала»³¹³.

Разбирая далее основу божественной природы, Шеллинг вводит определение вожделеющей неразумной, или «темной» воли. Это воля, лишенная разума (Verstand), однако совершающая движение к нему. Шеллинг называет ее «предчувствующей», стремящейся к самопознанию, к определению в форме. Темная воля вожделеет быть разумной, преодолевает мрак, – и находит себя в форме и порядке, обретает саму себя в разуме, выходя к свету, однако хаос ночи остается в ее основе. Мир порядка и формы поэтому вечно несет печать хаоса, темной праосновы, а ничто, из которого родилось сущее, как бы «сквозит» во всех сотворенных вещах. Упорядоченное бытие (свет) представляет собой нечто зыбкое, тогда как хаотическая, спонтанная воля (ночь) древнее и глубже. Ночь по Шеллингу – вечная основа вещей. Здесь снова появляется тема «безымянного хаоса»: «нет уверенности в том, что где-либо порядок и форма суть изначальное, все время представляется,

³¹⁰ 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. 107

³¹¹ Там же. С. 108

³¹² Там же. С. 108

³¹³ Бёме Я. *О тройственной жизни человека*. 2007. СПб., С. 13

будто упорядочено лишь хаотичное».³¹⁴ Хаос «просвечивает» сквозь вещи. Хаос первоначального ничто, хаос ночи присутствует в каждом творении, но в разной степени для разных элементов 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»³¹⁵.

Свет Божественного разума открывает свою природу, узнает свое подобие в мире, углубляясь во мрак своей основы, ночи. Чем глубже проникает свет в природу Божественного, извлекая бытие из ночи, тем более сложным становится порядок сущего: происходит различение, разделение сил природы, которые содержались в нерелексивном единстве. Шеллинг приводит простую разъясняющую иллюстрацию разделения сил, т.е. преодоление ночи («отречение от тьмы»): реализовывая какое-либо действие, замысел, человек вначале сталкивается с хаосом различных мыслей и побуждений, связанных друг с другом, но неразличенных, не отделенных друг от друга. Преодолевая мрак ночи, он должен осветить упорядочивающий центр своих побуждений, находящийся и действующий за ними, но скрытый во мраке хаоса. Свет, по Шеллингу, «побуждает» центры порядка к самораскрытию, но одновременно с этим в своей самоактуализации они замыкаются на самих себе. Вероятно, центры порядка, «вскрывающие» хаос ночи, раскрываются по аналогии с самопознанием божественной сущности: «темная» воля Творца неосознанно устремляется на познание себя, но так же и центры порядка замыкаются в себе, порождая «самость твари».

³¹⁴ Шеллинг Ф.В. Й. *Философские исследования о сущности человеческой свободы и связанных с ней предметах* // Сочинения в 2-х томах. М.: Мысль. 1987-1989. Т. 2. М., 1989. С. 109

³¹⁵ Там же.

Итак, из ночи хаоса под действием света божественного разума являются некие единства. Будучи извлеченными из ночи, они обладают сопротивлением свету, устремляясь вновь во мрак ничто. Ночь действует в каждом существе, поскольку все тварное «вкоренено в ничто» через основу в Боге. Через основу в ничто, через ночь существо получает некоторое самостоятельное бытие, через ночь реализуется свобода, самость. «Каждое возникающее в природе указанным образом существо содержит в себе двойное начало, которое по существу есть одно, рассматриваемое с двух возможных сторон»³¹⁶. В ночи, в хаосе ничто – изначальная родина всякой твари. Чем глубже лежит в ночи единство сущего (душа), чтобы быть извлеченной в свет, тем ближе оно к Божественной основе, а значит – тем сложнее его извлечение, но тем совершеннее оно предстанет в свете. По мере продвижения света к глубинному центру Божественной основы (вглубь ночи), осуществляющему божественную рефлекссию, самопознание Бога, возрастает «сопротивление ночи»: чем сложнее и совершеннее существо («ближе» к основе), извлеченное в свет, тем глубже в нем корни хаоса.

Свет и ночь стремятся к единству, к тождеству, темная вожделеющая воля стремится к полному единству со светом-разумом. Существо, в котором достигнуто это единство, является «сосудом света»: его сущность полностью, до последней глубины пронизано светом и совмещает, отождествляет 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»³¹⁷.

Итак, в человеке содержится глубочайшая бездна, в нем – «вся мощь темного начала и в нем же – вся сила света»³¹⁸. Последнее положение очень интересно. Оно указывает на сущность человека как на исключительно «ночную» среди всех других

³¹⁶ Там же. С. 111

³¹⁷ Там же. С. 112

³¹⁸ Там же.

существ. В человеке раскрывается предельная глубина ночи, а значит – в нем же великий «зов» хаоса, ничто. «Сомнение 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»³¹⁹. Таким образом, именно в человеке оказываются скрыты все потенции бытия.

³¹⁹ Там же. С. 109

Глава 5. Трактовка № 4: «ночное» сознание

5.1. Онтология двоemiрия Э.Т.А. Гофмана

Как было показано в первых разделах настоящей работы, «ночное» сознание романтиков имеет много общего с мистическим сознанием, но было бы в корне неверно отождествлять эти два понятия. Прежде всего потому, что у романтиков «ночное» сознание служит конкретным эстетическим целям. Данное положение лучше всего разобрать на примере произведений Э.Т.А. Гофмана, в творчестве которого основные романтические темы максимально сгущены и потому наиболее конкретизированы. Здесь мы переходим к четвертому аспекту концептуализации романтического символа ночи.

По некоторым признакам творчество Гофмана относят к совершенно конкретному художественному стилю – бидермайеру, что, казалось бы, может повредить его статусу «позднего романтика». Не в последнюю очередь это связано с сотрудничеством автора с популярными изданиями «Берлинского карманного календаря», «Карманной книжки для компанейских забав», «Карманной книжки для любви и дружбы» и т.д. «Автора, снискавшего популярность и среди рыночных торговек, «серьезные» литературные критики из «Йенской всеобщей литературной газеты» или «Гейдельбергского ежегодника» не считали достойным серьезного рассмотрения»³²⁰, – отмечает Сафрански. В предыдущих главах уже было сказано о важности неформального подхода к изучению романтизма, что подразумевает исследование в первую очередь романтических идей и тем, а не раз и навсегда признанных представителей определенных школ. В настоящей главе ставится задача доказать, что творчество Гофмана гораздо глубже эстетики бидермайера и что данная эстетика в большинстве случаев является литературным приемом для

³²⁰ Сафрански Р. ЖЗЛ. Э.Т.А. Гофман. М.: Молодая гвардия. 2005. С. 304

достижения эффекта романтической иронии и «двоемирия». *Странное*, необычное в его произведениях не просто выводит читателя за пределы бюргерской среды, но дает почувствовать насколько непрочной и в глубоком смысле этого слова жуткой может эта среда предстать. Романтическое в новеллах Гофмана – это то, что лежит прямо за обыденным, буквально бытовым. Чем более банальна жизнь его героев, тем более жутко проявляется стихия «ночного». Этот своеобразный «магический реализм», в котором чередуется чудесное и банальное, вбирает в себя наиболее важные романтические темы.

Фигура Гофмана очень показательна в отношении исследований темы ночи в немецком романтизме. Для этого автора нет истины эстетики, искусства, в том смысле, что они имеют под собой прочную основу. Свобода воображения становится поистине ведущим принципом его сочинений. Возможно, в творчестве Гофмана мы впервые находим пример полного отказа художника от модели реального вообще. Сама реальность как идея некоторой объективности в искусстве здесь оказывается нивелирована. Подобный эстетический эффект достижим, если, например, в художественном произведении удастся показать существование сновидения или фантазии в ситуации совершенного исчезновения художника, таким образом, что это сновидение имеет более прочные онтологические основания, чем бытие самого автора. Не только художественные темы произведений Гофмана, но и сам стиль его работ нередко определяется «сновидческим сознанием». Важно заметить, что это «сновидческое сознание» в произведениях Гофмана не является сознанием медиума, то есть сознанием «чистого» мистика. Оно обусловлено, с одной стороны, новым эстетическим взглядом, с другой, – европейской наукой XVIII века. Это, скорее, сознание гипнотизера–спиритуалиста.

Сновидения в сочинениях Гофмана не являются побочными дополнениями к сюжету, но сами формируют сюжетную линию, при этом между всеми элементами повествования устанавливается символично-логическая связь. Гофман показывает, что сновидения – не хаос случайных образов, или, наоборот, свидетельство

божественных откровений и трансцендентных истин, но что они суть особая и важнейшая форма жизни, форма бессознательной креативности. Здесь мы вплотную подходим к истоку понятия бессознательного в европейской культуре.

Известно, что некоторые произведения Гофмана написаны под сильным влиянием учения о животном магнетизме (*gravitas animalis*), которое предполагало практику сеансов гипнотического сна. Учение Франца Антона Месмера (1734-1815) о «магнетических флюидах» оказало большое влияние на идею романтической интуиции, а гипнотические сеансы стали источником вдохновения и новых художественных тем для Гофмана, увлекшегося месмеризмом не без помощи своих друзей, врачей из Бамберга – Фридриха Шпейера и Альберта Маркуса: «Гофман прочитал по рекомендации Маркуса и Шпейера всю литературу по этой теме, какую только смог найти в библиотеке Кунца (Бартеля, Клуге, Рейля, Месмера), и не раз был свидетелем магнетических сеансов лечения в больнице Бамберга»³²¹.

Особенно показательны в этом отношении рассказы «Магнетизер» (1813), «Пустой дом» и «Песочный человек» (1817). Сны, по словам Гофмана, «против нашей воли низвергают нас в темное таинственное царство, куда с таким трудом проникает наш робкий взор, лишь они воздействуют на нас с той силой, которую невозможно отрицать»³²². Сновидения возникают из наиболее возвышенных и эфемерных слоев бытия. Персонаж «Магнетизера» Оттмар сравнивает сны с винной пеной: «сон может быть рожден пеной, в коей, когда сон одолевает внешнюю нашу жизнь, весело и вольно резвятся наши жизненные духи, и способен начать высокую, напряженную жизнь, в которой все мы <...> по-настоящему узнаем явления чуждого нам мира духов, более того, в ней мы парим над пространством и временем»³²³. В этом же рассказе автор дает явные ссылки на сочинения Новалиса и Жана-Поля Рихтера, в которых сновидение есть не что иное, как форма творчества,

³²¹ Сафрански Р. Э.Т.А. Гофман. М.: Молодая гвардия, 2005. С. 236

³²² Гофман Э.Т.А. Магнетизер // Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений в шести томах. Т. 1. М.: Художественная литература. 1991. С. 154

³²³ Там же. С. 155

«непроизвольное сочинительство»³²⁴. 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.

«Странные видения мелькают здесь и там, одно своеобразнее другого. На проезжей дороге они не показываются, только за воротами из слоновой кости. Трудно вырваться из этого царства: все здесь кружит, мелькает, вертится; многие так и прогрезят свою грезу в царстве грез – они растекаются в грезах и перестают отбрасывать тень <...> Когда я пребывал в царстве грез, меня терзали скорби и страхи без числа. Это было во тьме ночи, и я пугался чудовищ с оскаленными образинами, то швырявших меня на дно морское, то поднимавших высоко над землей»³²⁵, – так описан творческий путь художника в дебютной новелле Гофмана «Кавалер Глюк» (1809). Отметим, что 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 Шамиссо «Удивительная история Петера Шлемиля» (1813). Вместе с тем, тень – образ духовного, «ночного» измерения человека, той самой *geistige Natur*, оказывающейся излишней в условиях обыденной действительности. Одним словом,

³²⁴ см. Жан-Поль. «Письма и предстоящий жизненный путь» (1799)

³²⁵ Гофман Э.Т.А. Кавалер Глюк // Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений в шести. Т. 1. М.: Художественная литература. 1991. С. 35

ть представляет собой «лишний образ» реальности или *двойника*. Отказываясь от «ночной» стороны своей личности, Шлемиль лишается способности выходить на солнце, теряя, таким образом, возможность полноценно существовать в дневном измерений реальности: «У кого нет тени, пусть не выходит на солнце; так оно будет разумнее и вернее!»³²⁶.

У Гофмана мы встречаем довольно много примеров такого рода «блужданий меж миров». Студент Ансельм из «Золотого горшка» (1814) мечтает о жизни простого бюргера, но вечно оттесняется непонятными силами в «ночной» мир странных видений. Он мог бы занять должность коллежского секретаря и позволить себе в праздничный день бутылку двойного пива, «мог бы сидеть до позднего вечера, и притом вблизи какой-нибудь компании великолепной разряженных, прекрасных девушек»³²⁷, иными словам, провести вечер как добропорядочный бюргер, но в этих обыкновенных желаниях Ансельм оказывается несостоятелен, поскольку его притягивает волшебная стихия «ночного». Студент Ансельм, как и многие персонажи новелл Гофмана, испытывает притяжение двух полюсов, двух миров – бюргерского и фантастического. Дочь конректора Паульмана Вероника олицетворяет бюргерский мир, она видит Ансельма в образе надворного советника, а себя в роли его жены. Золотисто-зеленая змейка Серпентина представляет фантастический мир «ночного», мир странных, несбыточных грез. Художественный прием двоимирия реализован в борьбе этих сторон за Ансельма. У каждой из сторон есть могущественные союзники, это – ведьма Лиза, безобразная уличная торговка, с которой и начинается повествование, и архивариус Линдгорст, отец Серпентины. Заметим, что они оба принадлежат волшебному миру! В конечном итоге Ансельм оказывается в волшебной Атлантиде и, таким образом, полностью переходит в поэтическую страну грез. Он сливается со сказочной реальностью и, казалось бы,

³²⁶ Шамиссо фон А. Необычайные приключения Петера Шлемиля. Повесть. Москва, ГИХЛ, 1955. С. 21

³²⁷ Гофман Э.Т.А. Золотой горшок // Библиотека всемирной литературы. Серия вторая: литература XIX века. Т. 78. М.: Художественная литература. 1967. Житейские воззрения кота Мурра. Повести и рассказы. С. 400

говоря словами Новалиса, полностью «романтизируется». Исчезновение Ансельма в поэтической стихии «ночного» изображено автором как счастливый конец, но трудно не провести здесь аналогию с героем «Гимнов к Ночи», для которого воссоединение с миром грез равно смерти. Так, согласно трактовкам Джеймса М. Макглатери и Марии Татар, Ансельм бросился в Эльбу^{328 329}, обретая таким способом свою «волшебную Атлантиду» и исполняя пророчество ведьмы, – «попадешь под стекло!»³³⁰ (то есть «под стекло» водной глади). Как бы то ни было, Гофман указывает на невозможность замысла раннего романтизма преобразовать мир, поскольку житейский быт принципиально противоположен сущности художника. Среда преодолевается путем полного перехода в трансцендентное. Счастье и истина в запредельном. Художник умирает для быта и полностью переходит в область несбыточного. Не будет, пожалуй, ошибкой сказать, что из романтического энтузиаста Ансельм превращается в последовательного платоника. Подобным же образом дело обстоит с художником Бертольдом из новеллы «Церковь иезуитов» (1816). Долгое время он пишет картину, – шедевр всей жизни, находясь под впечатлением от рассуждений мальтийца о предназначении искусства не как копирования, но как откровения высшей духовной природы бытия. Бертольд подвергается искушениям, мешающим ему завершить свой труд. В конце концов мы видим перед собой сломленного человека, полусумасшедшего «искусного маляра»,

³²⁸ *McGlathery, James M.* “Bald dein Fall ins – Erhebett? A new reading of E.T.A. Hoffmann’s Goldner Topf” // *The Germanic Review* 53. 1978. P. 106-114

³²⁹ *Tatar M.* *Spellbound: Studies on Mesmerism and Literature.* Princeton University Press. 2015. P. 145-146

³³⁰ В оригинале - **ins Kristall** bald dein Fall; кристалл или хрусталь, очевидно, – символ волшебства и потустороннего. Так, откровение Ансельма в первой вигилии начинается звоном хрустальных колокольчиков – голосов волшебных змеек, далее всякое появление змеек сопровождается этим звуком. Кроме того, архивариус Линдгорст владеет волшебным кристаллом, из которого является чудесная Серпентина. В конце концов, студент Ансельм оказывается заключен в хрустальную склянку в библиотеке Линдгорста. Последнее, по мнению Р. Сафрански, указывает на психологическую и метафизическую ситуацию романтического разрыва с реальностью, в свою очередь отсылающую к истории с гомункулом из «Фауста» Гёте, - существом, обладающим высочайшими духовными потенциями, но не способным родиться в реальном мире из-за своей «хрупкости». Таким образом, трактовка Макглатери о самоубийстве главного героя довольно сомнительна.

расписывающего стены монастыря под мрамор. Однако у этой истории весьма неожиданный и интересный конец: художник дописывает картину, после чего, как определенно намекает автор, топится. При этом самоубийство художника в данном случае вовсе не следствие отчаяния, а, скорее, высший момент энтузиазма! Художник исполнил свое предназначение – и перешел в «ночной» мир грез. Последнее утверждение нужно понимать почти буквально, поскольку никто настоящему не знает, что случилось с художником. Однажды он просто исчез и не появился: «Скоро после Вашего отъезда с нашим чудо-художником стали происходить удивительные вещи. Он вдруг очень повеселел и превосходно дописал свою незаконченную картину <...>. Потом он вдруг исчез, и поскольку он ровным счетом ничего с собой не взял, а спустя несколько дней на берегу реки О. нашлась его шляпа вместе с дорожным посохом, то мы все теперь думаем, что он, верно, сам лишил себя жизни»³³¹. Произошло слияние гения и искусства, поскольку здесь гений полностью перешел в свое произведение в полном соответствии с определением Шиллера: «Он – произведение, а произведение – это он»³³². Художник стал своим творчеством, утратив материальное измерение.

В фантастическом рассказе «Приключение в ночь под Новый год» (1815) появляется сразу несколько «блуждающих»: странствующий энтузиаст, «который настолько не отделяет свою внутреннюю жизнь от внешней, что провести между ними черту было бы весьма затруднительно»³³³; утративший тень Петер Шлемиль, уже знакомый нам по новелле Шамиссо, и Эразмус Шпикер, потерявший свое отражение. Они обречены на призрачное существование, поскольку каждый из них пожелал запредельного. Не случайно эти трое составляют одну компанию, проводя новогоднюю ночь в темном погребке. Они непонятны окружающим, никаким

³³¹ Гофман Э.Т.А. Церковь иезуитов // Гофман Э.Т.А. Новеллы. Ленинград.: Лениздат. 1990. С. 159

³³² Schiller, J.C.F. Über naive und sentimentalische Dichtung // Schiller's sämtliche Werke. Säkular Ausgabe in 16 Bänden. 12 B. Stuttgart. 1905. S. 183

³³³ Гофман Э.Т.А. Приключение в ночь под Новый год // Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений в шести томах. Т. 1. М.: Художественная литература. 1991. С. 263

образом не вписываются в общественную систему координат, они лишаются всех «точек опоры» в посястороннем бытии – дома, жены, близких друзей, определенных занятий и т.д. У них нет даже социальных масок: «На маскараде нашей земной жизни дух, обретавшийся под внешней оболочкой, проглядывается иногда во взоре сквозь прорези маски, встретив родственную натуру; вероятно, и мы, три диковинных чудака, сойдясь в погребке, с первого взгляда признали друг друга»³³⁴. Они, безусловно, являют собой образы романтиков, но, вместе с тем, принадлежат пугающему темному началу, в котором мы способны распознать присутствие духа в мире. Иными словами, реальность произведений Гофмана – это мир художника, но поскольку жизнь композитора, живописца или поэта всегда соединена с пошлостью жизни обывателя, то художник выступает в роли падшего ангела, а значит, художник-романтик является носителем демонического начала. Нет сомнений, что три персонажа «Приключения в ночь под Новый год» являются двойниками друг друга, что подчеркивает их призрачный статус: девушка, являющаяся странствующему энтузиасту, – одновременно его возлюбленная Юлия, и Джульетта, похитившая отражение Эразмуса Шпикера, и Минна – невеста Петера Шлемиля. Поскольку герои новеллы меняют ракурс восприятия мира, стремясь заглянуть на «ночную» его сторону, образы, которые им являются, не более чем проявления стихии «ночного», вышедшие из фантазии художника сновидения. Специфика этой творческой стихии сновидений состоит в том, что каждый видит и ищет в ней свою душевную проекцию. Так Фауст ищет прекрасную Елену в царстве Матерей, которая является для него образом Вечной Женственности («Разве не встречалась она тебе на картинах-предостережениях Брейгеля, Калло и Рембрандта?»³³⁵). «Ночное» здесь, в сущности, зеркало души, вглядываясь в которое можно увидеть истинное отражение духовной сущности человека. Понять и

³³⁴ Там же. С. 71

³³⁵ Там же. С. 76

запечатлеть это отражение способен лишь гений, обывателя оно смущает, пугает и ведет в конечном итоге к нравственной гибели, к «потере тени».

Особую выразительную силу мотив отражения имеет в «Пустом доме», рассказе из цикла новелл «Ночные истории». Образ загадочной девушки, притягательный и страшный, явившийся первоначально во сне герою-рассказчику Теодору, возникает в окне заброшенного, *пустого* дома, затем отражается в волшебном зеркале, где обретает уже некоторое самостоятельное, хотя и призрачное существование. Кто-то предполагает, что прекрасный лик в окне лишь портрет на стене комнаты. Каждое новое «отражение» создает новую копию, в которой рассказчик небеспочвенно предполагает самого себя: «Но тут же возникало жуткое чувство, будто эта фигура – я сам и это меня окутывает и обволакивает туман, выступивший на стекле»³³⁶.

Взгляд героя в окно заброшенного дома обращен на самого себя и именно этим достигается глубокий эффект жуткого. Нельзя не обратить внимание на то, какими дьявольскими свойствами Гофман всегда наделяет зрительные приборы: очки, подзорные трубы, увеличительные стекла, зеркала. В «Пустом доме» и «Песочном человеке» воспроизводится одна и та же история о продавце увеличительных стекол и зеркал, которые обладают свойством вводить в заблуждение и вызывать мороки. Эту инфернализацию увеличительных приборов, пожалуй, можно приписать неприятию всего, что напоминает строгое научное знание. «Ночное» сознание романтиков указывает на некую тайну о сущности человека, лежащую в глубине его взгляда, всматриваясь в который, по словам Гегеля, любопытный рискует встретиться с «мировой ночью». Как нельзя лучше Ницше передал эту мысль романтиков общеизвестным афоризмом: «И если ты долго смотришь в бездну, бездна тоже смотрит в тебя»³³⁷.

³³⁶ Гофман Э.Т.А. Пустой дом // Гофман Э.Т.А. Новеллы. Ленинград. Лениздат. 1990. С. 174

³³⁷ Ницше Ф. По ту сторону добра и зла. Прелюдия к философии будущего // Ницше Ф. По ту сторону добра и зла. Антология мысли. Москва. Харьков.: Издательство «Эксмо-Пресс» 2002. С. 629

Количество «копий» или двойников затем еще более умножается, когда мы узнаем о сходстве призрака девушки с графиней Эдмондой З., а она, в свою очередь, имеет «роковое сходство» с Ангеликой, своей тетей. Помимо всего прочего, Ангелика, впадая в безумие, становится похожа на страшную колдунью-цыганку. История, описанная в рассказе, в финале получает, казалось бы, более-менее рациональное истолкование, но оно, скорее, запутывает все окончательно, поскольку остается вопрос, – кто все-таки был инициатором всех магнетических воздействий и чудесных превращений. Можно было бы заподозрить цыганку, но она умирает в середине рассказа, а мороки продолжают оказывать свое разрушительное действие. В данном случае мы имеем очень характерный для Гофмана литературный прием, который можно было бы назвать сменой модусов повествования от «дневного» к «ночному». Суть его заключается в том, что события в рассказе трактуются с позиции объективной действительности, но они столь же запутанны и загадочны, как и видения. Об этом приеме еще будет сказано ниже.

5.2. Принцип раздвоения реальности

Следует показать, как именно связан эстетический прием перехода к «ночному» сознанию и тема двойника у Гофмана. Как было уже установлено, двойник – своеобразный «антипод» личности (*alter ego*), существующий в некоторой параллельной «ночной» реальности. Сам по себе зеркальный, потусторонний мир, населенный антиподами и двойниками, не был чем-то новым и оригинальным в европейской культуре, но романтики начали пересекать и скрещивать поюсторонний и потусторонние миры, изобретая разные способы их взаимодействия, что составило новый художественный прием в литературе XIX века.

Тему двойника в литературе Гофмана часто истолковывают с точки зрения массовой культуры XX века: двойник в таком случае выступает в качестве образа

заменяемого человека, элемента социального механизма. Поскольку образ механизма в творчестве Гофмана во многом действительно имеет ключевое значение, такая трактовка не всегда вызывает сомнения. Однако стоит рассмотреть тему двойника и двоемирия более объемно, обратившись прежде всего к ее психологическому аспекту.

Двойник у Гофмана – это демоническая фигура, за которой стоит непонятная и пугающая сила. Безличная сила управляет людьми как марионетками, и люди под ее воздействием становятся бездушными куклами, механизмами. Представляется оправданным предположить, что Гофман интуитивно указал на единую силу бессознательного, со стороны которой все люди являются безличными двойниками. Эту безличную, магнетическую силу бессознательного исследовали ученые эпохи Просвещения, упомянутые в сочинениях Гофмана, – Клуге, Шуберт, Бартельс, Месмер.

По сравнению с А. фон Шамиссо, первооткрывателем двойничества, Гофман гораздо интереснее вводит идею двойника, которая теснее связана с художественным принципом двоемирия. Интересно следующее замечание З. Фрейда: «Самое чувствительное оскорбление человеческому ореолу величия причинит психологическое исследование, желающее доказать, что «я» не является господином даже в собственном доме и вынуждено довольствоваться жалкими сведениями о том, что происходит в его бессознательной душевной жизни»³³⁸. Эта цитата очень показательна, поскольку антропология немецкого романтизма в большой степени опиралась на идею свободной и цельной личности³³⁹.

В новелле «Песочный человек» возлюбленная Натанаэля Клара в трактовке того мира, в котором живет мечтатель Натанаэль, делает интересные замечания: «Тебе не верится, что и веселая, беспечальная, беззаботная душа может почувствовать

³³⁸ Фрейд З. Жуткое / Фрейд. З. Собрание соч. в 10 т. Т. 4. М.: СТД, 2006. 271

³³⁹ Левочкий С.С. Понятие личности в антропологии немецкого романтизма // Человек, издательство Наука (М.). 2014, № 5, с. 86-93

враждебное проникновение темной силы, стремящейся погубить нас в нашем собственном “я”? Это фантом нашего собственного “я”, чье внутреннее сродство с нами и глубокое воздействие на нашу душу ввергает нас в ад или возносит на небеса»³⁴⁰. Также мотив распада Я на двойников является основным в романе “Эликсиры сатаны” (1815 г.). Показателен следующий отрывок: «Я пришел к мысли, что наши, как мы их обычно именуем, грезы и фантазии, являются, быть может, лишь символическим откровением сущности таинственных нитей, которые тянутся через всю нашу жизнь и связывают воедино все ее проявления»³⁴¹. Грех Медарда открывает угрозу деструкции его антропологической сущности: главный герой развоплощается, утрачивает человеческое в себе, распадается на двойников: «Я тот, кем я кажусь, а кажусь я вовсе не тем, кто я на самом деле, и вот я для самого себя загадка со своим раздвоившимся “я”!»³⁴². Негативная сущность преследует Медарда на протяжении всего романа в виде демонического, инфернального начала, открываемого им в себе. «Вдруг дверь распахнулась, и в комнату проскользнула какая-то темная фигура, в которой я, к своему ужасу, узнал самого себя... Фигура подбиралась к моей кровати все ближе и ближе... Но вот монах присел ко мне на кровать и сказал... – Пойдем-ка со мной да заберемся на крышу под самый флюгер... Давай-ка поборемся там с тобой, и тот, кто столкнет другого вниз, выйдет в короли... <...> – Ты вовсе не я, ты черт! – завопил я громко...»³⁴³.

Двойники «Эликсиров» – не просто галлюцинации главного героя (в таком случае здесь не присутствовало бы инфернальное начало, но было бы лишь безумие Медарда), они в прямом смысле призраки сознания и обладают призрачным статусом: фантомы не встречаются бывшему монаху явно, но зачастую мерещатся в лицах других людей, ему словно сквозь сон слышатся чужие голоса, в которых он узнает свой и т.д. Дьявольское «ночное» проявляется в агрессии инфернального,

³⁴⁰ Гофман Э.Т.А. Песочный человек // Гофман Э.Т.А. Эликсиры сатаны. М.: Республика, 1992. С. 267

³⁴¹ Гофман Э.Т.А. Эликсиры сатаны. СПб.: КАРО, 2012 (пер. с немецкого Н.А. Славятинского). С. 7

³⁴² Там же. С. 67

³⁴³ Там же. 127

внечеловеческого, в отношении сущности брата Медарда. Стихия инфернального, «ночного» преломляет не только образ (Я) главного героя, но и образы других действующих лиц. Так, например, Аврелия в «Эликсирах сатаны» имеет «роковое сходство» как с образом святой Розалии – символом спасения души патера Медарда, так и с дьявольским искустельным образом невинной девушки, приходящей на исповедь к капуцину и признающей ему в страстной любви. При этом остается непонятным, не является ли это сходство случайным, действительно ли незнакомка на исповеди – та самая Аврелия, или это искушение, игра темных сил, или же просто сумасшествие Медарда.

Двоемирие 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.

Прием двоемирия у Гофмана анализировал Фрейд в статье «Жуткое» (1919 г.). Фрейд замечает, что наибольший эффект жуткого достигается тогда, когда художник (писатель, поэт) «обманывает» читателя, показывая ему сперва мир обыденного, затем заставляя усомниться в реальности происходящего, но при этом не вводя фантастическое напрямую. Фантастическое, казалось бы, есть, но его словно и нет: «Иначе обстоит дело, когда поэт... встал на почву обыкновенной реальности. Тогда он перенимает также и все условия, которые в переживании относятся к

возникновению чувства жуткого, а все, что в жизни производит впечатление жуткого, точно так же воздействует и в поэзии. <...> ...Он обманывает нас, суля нам обыкновенную действительность, а потом все же выходя за ее пределы»³⁴⁴.

Такой художественный прием порождает интересный эффект: дискредитация самого понятия реального и демонизация разворачивающегося действия. Если «обыденное», как и «волшебное», призрачно, то выбор того или иного призрачного образа реальности лишен смысла. Нет разницы между двумя фантомами реальности, поскольку раздвоившаяся сущность реального теряет свой сущностный смысл; это означает, что объективной сущности вещей в произведениях Гофмана нет вовсе, поскольку есть лишь подобия реального в отсутствии оригинала. То же самое относится и к мотиву двойника: многие Я существуют без оригинала – «основного» Я. Фактически это та же мысль, которую впоследствии будет развивать Фрейд: личность человека – поле для борьбы различных сил, различных Я человека.

Мы указали на психологический аспект темы двойника, но не менее интересен ее литературоведческий аспект, позволяющий нам лучше понять композиционное построение произведений Гофмана. Чтобы соблюсти баланс «дневного» и «ночного» сознаний, Гофману нужна действующая фигура-камертон. Именно в такой роли и выступает двойник в композиции новеллы. Например, таким камертоном темы «ночного» сознания в «Щелкунчике» является Дроссельмейер. Автор попеременно меняет взгляд читателя на крестного Мари и Фрица: в модусе «дневного» (обыденного, реального) сознания мы видим «старшего советника суда Дроссельмейера», он далек от мира детей, более того, несмотря на всю заботу о крестниках, он не способен проникнуть в их представления о мире, сопереживать их мировосприятию. Интересную деталь, демонизирующую образ Дроссельмейера, можно найти как раз в его предельной рациональной обыденности: он изобретает механизмы, дети видят в нем как бы духа и повелителя всякого механизма. Этот же

³⁴⁴ Фрейд З. Жуткое / Фрейд. З. Собрание соч. в 10 т. Т. 4. М.: СТД, 2006. С. 295

атрибут Дроссельмейера позволяет читателю совершить переход к «ночному» сознания. Механизм для Гофмана – это символ, с одной стороны, обыденности, с другой, – предельной, почти трансцендентной рационализации реальности. Дроссельмейер – это мастер-часовщик, он рассчитывает и измеряет бытие точной, объективной меркой. Однако механизм – это образ мира с извлеченной сущностью, поскольку механизм не имеет сущности, жизни, души, а значит, механизм – фантом, «лишний» образ (двойник) реальности. Здесь открывается тема демонического Дроссельмейера. Необходимо зафиксировать первое явление «старшего советника» в модусе «ночного» сознания как демонического персонажа. Он является из часов как живой и зримый дух механизма: «Часы глухо и хрипло пробили двенадцать ударов. Мари очень испугалась и чуть не убежала со страху, но тут она увидела, что на часах вместо совы сидит крестный Дроссельмейер, свесив полы своего желтого сюртука по обеим сторонам, словно крылья. Она собралась с духом и громко крикнула плаксивым голосом: – Крестный, послушай, крестный, зачем ты туда забрался? Слезай вниз и не пугай меня, гадкий крестный!»³⁴⁵.

Ясно, что Дроссельмейер здесь никакой не «старший советник», чудаковатый крестный, одаривающий детей чудными подарками, но демоническая фигура, возвещающая переход к “ночному” сознанию – столь же сказочному, сколь и жуткому. На то, что Дроссельмейер имеет функцию камертона, указывает и то, что сам он почти никак не участвует в разворачивающемся действии: он не принадлежит ни сказочному, ни обыденному, но фигурирует на всем протяжении повествования как главный, задающий сюжетную линию персонаж, он постоянно в уме читателя, и главное, – он возвещает переход то к одной стороне сознания, то к другой.

Вопрос, кто же именно из двойников настоящий Дроссельмейер, лишен смысла: они оба имеют право на призрачное, фантомное существование. Истина для читателя заключается в том, что нет никакого «Дроссельмейера-в-себе», но есть лишь два его

³⁴⁵ Гофман Э.Т.А. Щелкунчик, или Мышиный король // Гофман Э.Т.А. Повести и рассказы. М.: Художественная литература 1967. С.479

образа, преломленные в призме «дневного» или же «ночного» сознания. Таким образом, крестный Мари и Фрица умножает, раздаивает мир, вследствие раздвоения своего образа с последующей потерей своей сущности как реальной, что в свою очередь нивелирует в сказке понятие реального вообще, делая его излишним, ибо реальное становится призрачным, но призрачное реальное – оксюморон.

Подобным образом фабула «Песочного человека» разворачивается по схеме сказочной новеллы, однако Гофман дает много деталей, приближающих описываемое действие к реальному, обыденному. Не говоря о множестве примет, указывающих на то, что действие происходит во «взрослом», реальном мире, нужно заметить, что и сами отношения между героями в высшей степени реалистичны. Но появление в конце новеллы адвоката Коппелиуса, откровенно предстающего в демоническом образе «песочного человека», сбивает с толку: где же все-таки вымысел, а где реальность? Автор не растолковывает законов своего жанра, сверхъестественное в его произведении оказывается сверхъестественным в прямом смысле, то есть нелегально проникающей в фабулу посторонней темой чудесного, которая, однако, балансирует между безумием, миром грез и фантастикой. Коппелиус, как и Дроссельмейер, выполняет функцию двойника-камертона, настройщика сказочного повествования в художественном пространстве двоимирия.

Гофман полностью раскрывает сущность романтизма как культурного течения, его произведения – это романтизм в наиболее развитой, зрелой форме. Но именно эта полнота несет в себе признаки кризиса и упадка романтического идеала. Здесь мы имеем пример того, как романтизм был осмыслен со стороны своей реакции, поскольку Гофман все же не является романтиком в полном смысле слова. Поэтому Гофман одновременно вне и внутри романтизма: с одной стороны, его принадлежность к романтикам спорна, с другой – он реализует высшие потенции этого течения. Следует еще раз повторить тезис, сформулированный в третьей главе настоящей работы: «В действительности наиболее интересные и перспективные идеи романтиков были развиты и окончательно раскрыты авторами, которых

напрямую никак нельзя отнести к течению, берущему свой исток в Йене и Гейдельберге».

Пессимистическая новелла «Песочный человек» представляет собой отповедь романтизму. Один из двойников «песочного человека», торговец оптическими стеклами Коппола, продает романтику Натанаэлю «глаза» – маленькую подзорную трубу, через которую Натанаэль видит Олимпию и влюбляется в нее. Песочный человек, согласно детской «страшилке», ослепляет непослушных детей, «швыряя им в глаза песок»³⁴⁶, и он действительно похищает глаза Натанаэля, влюбившегося в бездушную куклу Олимпию. Весьма замечательно то, что глаза Олимпии – это похищенные глаза Натанаэля! Можно оценить теперь жуткую иронию по отношению к романтическому взгляду на мир: в основе искреннего порыва Натанаэля к глубочайшей духовной жизни лежали нарциссизм и пустая абстрактность идеала. Романтический взгляд – это пустота и безжизненность, ведущие к безумию. Романтический идеал – идеал искусственный, вступающий в противоречие с жизнью. В романтическом мировоззрении присутствует болезненное, неестественное отношение к миру. В стремлении заглянуть за пределы мира в поисках высшего смысла и последней глубины сущего человек запускает в себе механизм саморазрушения и утрачивает человеческий облик. «До Гофмана никто еще никогда не показывал процесс развития шизофрении столь проникновенно, понятно, изнутри самого этого процесса»³⁴⁷. В отличие от ранних романтиков, Гофман заостряет проблему безумия. Если, к примеру, для Гёльдерлина или Жана Поля безумие является лишь вариантом организации волшебного мира субъективности, то есть в конечном счете мира свободы духа, то для Гофмана безумие – агрессивная и всепоглощающая стихия, лабиринт человеческой субъективности, откуда невозможно или очень сложно найти выход.

³⁴⁶ Там же. С. 524

³⁴⁷ Сафрански Р. Э.Т.А. Гофман. М.: Молодая гвардия, 2005. С. 268

Заключение

В настоящей работе были рассмотрены основные трактовки символа ночи в философской культуре немецкого романтизма в следующих пунктах: 1) стихия воображения; 2) царство смерти; 3) «темное» начало мира; 4) «ночное» сознание. 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.

Прежде чем перейти к этому рассмотрению, следует сделать важное замечание, которое, как представляется, способно упростить задачу анализа: целесообразно объединить трактовки по парам – №1 и №2; №3 и №4, получив в итоге две условные «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. Причем 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, 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 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), воспевавших 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»³⁴⁸. 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 бессосновности Творца была показана в первой и четвертой главах настоящей работы. Мистический образ Бездны (Abgrund), «темного» первоначала (Ungrund) становится своеобразным истоком «ночной» мифологии романтиков,

³⁴⁸ Кожев. А. Идея смерти в философии Гегеля // Кожев. А. Введение в чтение Гегеля. СПб.: Наука. 2003. С. 715

противопоставленной гармоническому началу классической традиции³⁴⁹. 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 творческий акт. 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»³⁵⁰.

В *Ungrund*, по мнению романтиков, лежит исток человеческой свободы, как это исчерпывающе показывает Шеллинг в трактате «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 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,

³⁴⁹ *Strich Fr.* Deutsche Klassik und Romantik. Bern. 1949. S. 130

³⁵⁰ Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Ленинград, 1973, С. 39

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, – творческое перерождение 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 четвертой главе настоящей работы.

Библиография

Первоисточники:

1. *Бёме Я.* *Mysterium magnum* / пер. с нем. И.Л. Фокина // Фокин И. *Philosopus Teutonicus. Якоб Бёме: возвешение и путь немецкого идеализма.* СПб.: Издательство Политехнического университета, 2014. С. 403-436
2. *Бёме Я.* *О тройственной жизни человека* / пер. с нем. И.Л. Фокина. СПб.: Издательский дом «Мирь». 2007. 438 с.
3. *Бердяев Н.А.* *Оправдание добра. Опыт парадоксальной этики.* Париж: Современные записки, 1931. 320 с.
4. *Блейк У.* *Избранные стихи.* М.: Прогресс. 1982. 558 с.
5. *Бонавентура.* *Ночные бдения* / перевод с немецкого В.Б. Микушевича. М.: Наука. 1990. 262 с.
6. *Буало Н.* *Из «Поэтического искусства»* // *Западноевропейская литература XVII века: Хрестоматия* / Сост. Б.И. Пуришев; 3-е издание, исправленное; подготовлено В.А. Луковым. М.: Высшая школа, 2002. С. 618–630
7. *Вакенродер В.Г.* *Фантазии об искусстве* / пер. с нем. С.С. Белокриницкой и В.В. Рогова В.Г. // *Вакенродер.* – М.: Искусство, 1977. 263 с.
8. *Вольтер.* *Рассуждение о древней и новой трагедии* / пер. с фр. Н. Наумовой // *Вольтер. Эстетика.* Серия: История эстетики в памятниках и документах. М.: Искусство. 1974. 390 с.
9. *Гегель Г.В.Ф.* *Иенская реальная философия* // *Гегель Г.В.Ф. Сочинения в 2-х томах.* М., 1970-1971. Т. 1. М.: Мысль, 1989. С. 275-387
10. *Гегель Г.В.Ф.* *Феноменология духа* / пер. с нем. Г.Г. Шпета // Г.В.Ф. Гегель. *Собрание соч. в 14-ти томах.* Т. 4. М. Политиздат. 1959. 487 с.

11. *Гегель Г.В.Ф.* Энциклопедия философских наук. Том III / Г.В.Ф. Гегель. Собрание соч. в 14-ти томах. Т. 3. М: Политиздат. 1956. 372 с.
12. *Гёте И.В.* О немецком зодчестве // *Гете И.В.* Собрание сочинений в 10 томах. М. 1975-1980. Т. 10. М.: Художественная литература. 1980. С. 7-15
13. *Гёте И.В.* Учение о цвете // *Месяц С.В.* Иоганн Вольфганг Гёте и его учение о цвете. М.: «Круг». 2012. 463 с.
14. *Гёте И.В.* Фауст / пер. с нем. Б.Л. Пастернака // Библиотека всемирной литературы. Т. 50. М.: Художественная литература. 1969. 472 с.
15. *Гофман Э.Т.А.* Кавалер Глюк / пер. с нем. Н. Федоровой // *Гофман Э.Т.А.* Собрание сочинений в шести томах. Т. 1. М.: Художественная литература. 1991. С. 31-40
16. *Гофман Э.Т.А.* Магнетизер / пер. с нем. Н. Федоровой // *Гофман Э.Т.А.* Собрание сочинений в шести томах. Т. 1. М.: Художественная литература. 1991. С. 154-189
17. *Гофман Э.Т.А.* Приключение в ночь под Новый год / пер. с нем. Л. Лунгиной // *Гофман Э.Т.А.* Собрание сочинений в шести томах. Т. 1. М.: Художественная литература. 1991. С. 263-293
18. *Гофман Э.Т.А.* Золотой горшок / пер. с нем. Влад. Соловьева // Библиотека всемирной литературы. Серия вторая: литература XIX века. Т. 78. М.: Художественная литература. 1967. С. 397-468
19. *Гофман Э.Т.А.* Песочный человек / пер. с нем. А. Морозова // *Гофман Э.Т.А.* Эликсиры сатаны. М.: Республика, 1992. С. 257-288
20. *Гофман Э.Т.А.* Пустой дом / пер. с нем. Н. Жирмунской // *Гофман Э.Т.А.* Новеллы. Ленинград: Лениздат. 1990. С. 97-129
21. *Гофман Э.Т.А.* Церковь иезуитов / пер. с нем. И. Стребловой // *Гофман Э.Т.А.* Новеллы. Ленинград: Лениздат. 1990. С. 130-159

22. *Гофман Э.Т.А.* Щелкунчик, или Мышиный король / пер. с нем. И. Татариновой) // Гофман Э.Т.А. Повести и рассказы. Библиотека всемирной литературы. М.: Художественная литература, 1967. С. 469-521
23. *Гофман Э.Т.А.* Эликсиры сатаны / пер. с нем. Н.А. Славятинского. СПб.: «Азбука», 2012. 448 с.
24. *Дмитриев А.С., Колесников Б.И., Новикова Н.Н. (сост.).* Зарубежная литература XIX века. Романтизм. М.: Высшая школа. 1990. 367 с.
25. *Дионисий Ареопагит.* О мистическом богословии; письмо к Тимофею // Мистическое богословие Восточной Церкви. Харьков: Фолио. 2001. 510 с.
26. *Жан-Поль.* Приготовительная школа эстетики / пер. с нем. А. В. Михайлова. М.: Искусство, 1981. 448 с.
27. *Зельдмайр Х.* Утрата середины / пер. с нем. С.С. Ванеяна. М.: Прогресс-традиция. 2008. 640 с.
28. *Мильтон Д.* Потерянный рай / пер. с нем. А. Штейнберг. М.: Художественная литература. 1976. 573 с.
29. Литературная теория немецкого романтизма / переводы: Т.И. Сильман и И.Я. Колубовского. М.: Издательство писателей в Ленинграде, 1934. 329 с.
30. *Ницше Ф.* По ту сторону добра и зла. Прелюдия к философии будущего / пер. с нем. Н. Полилова // *Ницше Ф.* По ту сторону добра и зла. Антология мысли. М.: Эксмо, Харьков: Фолио. 2002. С. 557-747
31. *Ницше Ф.* Человеческое, слишком человеческое / пер. с нем. С.Л. Франка // *Ницше Ф.* По ту сторону добра и зла: Сочинения. – М.: Эксмо; Харьков: Фолио. 2008. С. 13-294
32. *Новалис.* Генрих фон Офтердинген / пер. с нем. В.Б. Микушевича. М.: Ладомир. Наука. 2003. 280 с.
33. *Новалис.* Гейнрих фон Офтердинген. Фрагменты. Ученики в Саисе / пер. с нем. З. Венгеровой. СПб.: Евразия. 1995. 240 с.

34. *Новалис*. Фрагменты / пер. с нем. А.Л. Вольского. СПб. изд. «Владимир Даль». 2014. 319 с.
35. *Одоевский В.Ф.* «Русские ночи», Ленинград. Литературные памятники. Издательство "Наука", 1975. 320 с.
36. *Платон*. Собрание сочинений в 3-х томах. В четырех книгах. М.: Мысль. 1968-1971
37. *Святой Хуан де ла Крус*. Темная ночь / пер. с исп. Л. Винаровой. М.: Общедоступный православный университет, основанный протоиреем Александром Менем. 2006. 164 с.
38. *Уолпол, Гораций*. Замок Отранто / пер. с англ. В.Е. Шора // Гораций Уолпол. Жак Казот. Уильям Бекфорд. Фантастические повести. Литературные памятники. Ленинград: Наука. 1967. 295 с.
39. *Фихте И.Г.* Основа общего наукоучения / (переводы с нем. М. Левиной, Т. Бородай, Л. Успенского, Б. Яковенко // Фихте И.Г. Сочинения. Работы. 1792-1801. М.: Ладомир. 1995. 656 с.
40. *Шамиссо фон А.* Необычайные приключения Петера Шлемиля. Повесть / пер. с нем. И. Татариновой. Москва: Художественная литература, 1955. 72 с.
41. *Шеллинг Ф.В.Й.* Бруно, или о божественном и природном начале вещей / (пер. с нем. М.И. Левиной // Шеллинг Ф.В.Й. Сочинения в двух томах. Т.1. М.: Мысль. 1987. С. 490-592
42. *Шеллинг Ф. В. Й.* Философия мифологии. В двух томах. М. Изд. Санкт-Петербургского университета. 2013
43. *Шеллинг Ф.В.Й.* Философия искусства. М.: Мысль. 1966. 496 с.
44. *Шеллинг Ф.В.Й.* Философские исследования о сущности человеческой свободы и связанных с ней предметах // Сочинения в двух томах. М., 1987-1989. Т. 2. М.: Мысль, 1989. С. 86-158

45. *Шестов Л.* Апофеоз беспочвенности // Шестов Л. Сочинения в двух томах. Т.2. Томск: Водолей. 1996. 445 с.
46. *Шиллер Ф.* О возвышенном. К дальнейшему развитию некоторых идей И. Канта // Шиллер Ф. Собрание сочинений в семи томах. Т.6. М.: Художественная литература. 1957. С. 171-198
47. *Шлегель Ф.* Литература. // Эстетика. Философия. Критика. Т. II. М.: Искусство. 1983. С. 21-34
48. *Шопенгауэр А.* Собрание сочинений в шести томах. М.: ТЕРРА - Книжный клуб; Республика, 1999-2001.
49. *Янкелевич В.* Смерть / переводы с фр. Е.А. Адрияновой, В.П. Большакова, Г.В. Волковой, Н.В. Кисловой. М.: Литературный институт им. А.М. Горького. 1999. 448 с.
50. *Blake W.* Poetry and Prose. Ed. by Geoffrey Keynes. London, The Nonesuch Press. 1939. 936 p.
51. *Burke, Edmund.* On the Sublime and Beautiful. Vol. XXIV, Part 2. The Harvard Classics. New York: P.F. Collier & Son, 1909–14. URL: <https://www.bartleby.com/24/2/> (дата обращения: 04.20.2015)
52. Edward Young's "Conjectures on original composition" in England and Germany. New-York: F. C. Stechert co., inc., 1917. 154 p.
53. *Eckermann J.P.* Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Leipzig: Reclam. 1910. 343 s.
54. *J.F. von Eichendorff.* Ezelin von Romano: Trauerspiel in 5 Aufzügen. Königsberg. Verlag von Gebruder Borntraeger. 1828. 260 s.
55. *Hölderlin F.* Sämtliche Werke, Bd. 2, Gedichte nach 1800 Hrsg. von Friedrich Beissner, Stuttgart: Cotta, 1953 nach Friedrich Wilhelm Wablinger, Phaeton. 537 s.
56. *Mörike E.* Saemtliche Werke in 2 Bänden. München: Winkler. 1970-1976
57. Novalis Schriften. Stuttgart: Kohlhammer Verlag, 1965–2005. Bd. II. 520 s.

58. *Novalis*. Heinrich von Ofterdingen. Verlag C.H. Beck. Frankfurt am Main. 1982. 243 s.
59. *Novalis*. Hymnen an die Nacht. Die Christenheit oder Europa. Leipzig: Insel. 1912. 62 s.
60. *Novalis*. *Novalis' Werke*. In vier Teilen. Berlin-Leipzig: Bong. 1900
61. *Novalis*, Das Allgemeine Brouillon, Materialien zur Enzyklopädistik 1798/1799. Herausgegeben van Mähl, Hans-Joachim. Philosophische Bibliothek 450. Hamburg: Meiner Verlag, 1993
62. *Schiller F.* Anthologie auf das Jahr 1782, Stuttgart. Verlag: J. B. Metzler. S. 128-130
63. Schiller's sämtliche Werke. Säkular Ausgabe in 16 Bänden. Stuttgart: Cotta. 1905
64. *Jankélévitch V.* La musique et les heures. - Paris: Ed. du Seuil. 1988. 292 p.
65. *Young, Edward.* The Poetical Works of Edward Young, Vol. I. London: Bell and Daldy, 1858. 298 p.

Исследования и другие источники:

- Альтюссер Л.* Человек, эта ночь / пер. с фр. Веры Акуловой // Художественный журнал. Moscow art magazine. 77/78. 2010. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/28/article/491> (дата обращения: 10.01.2017)
66. *Анисимов В.* Гормон ночи мелатонин как камертон жизни // Ночь: закономерности, ритуалы, искусство / под ред. Е.В. Дукова. Выпуск 3. М.; СПб.: Нестор-История, 2012. С. 66-76
67. *Бердяев Н.А.* Из этюдов о Я. Бёме. Этюд I. Учение об Ungrund и свободе // «Путь, Февраль 1930. №20. ». Париж: Религиозно-философская академия. С. 47-79
68. *Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. Ленинград: Художественная литература, 1973. 566 с.
69. *Блок А.* Собрание сочинений в 8-ми томах Т.6. 1960-1963. М-Л.: Художественная литература

70. *Васина В.А.* Томас Мур в творческом восприятии В.А. Жуковского. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Томск. 2007. 256 с.
71. *Вершинин И.В.* Томас Чаттертон: Поэзия английского предромантизма: Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 1979. 212 с.
72. *Винарова Л.М.* Святой Хуан де ла Крус // Святой Хуан де ла Крус. Темная ночь. М.: Общедоступный православный университет, основанный протоиреем Александром Менем. 2006. С. 9-28
73. *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. 168-175. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/germenevtika-simvola-goluboy-tsvetok-v-romane-novalisa-genrih-fon-ofterdingen> (дата обращения: 14.02.2017)
74. *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.65-73. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/metalogicheskiy-kontsept-dionis-v-kontekste-novoy-mifologii-fr-gyolderlina-teoriya-perevody-lirika> (дата обращения: 14.02.2017)
75. *Гайм Р.* Романтическая школа / пер. с нем. В. Неведомского. СПб.: Наука. 2007. 893 с.
76. *Гвардини Р.* Гёльдерлин. Картина мира и боговдохновенность / пер. с нем. А.В. Перцева. СПб., 2015. 490 с.
77. *Гинзбург Л.Я.* О лирике. М.:Интрада. 1997. с. 408
78. *Глебовская А.* Предварение // Уильям Блейк. Песни невинности и опыта. СПб.: Азбука-классика.2009. С.5-22

79. *Горбовский А.А.* В круге вечного возвращения? Три гипотезы.: Знание. Серия: «Знак вопроса №4». М. 1989. 48 с.
80. *Горная И.Н.* Семантика ночи в финской камерно-вокальной музыке // Ночь: ритуалы, искусство, развлечение. Выпуск 4. Государственный институт искусствознания. М. 2014. С.156-167
81. *Гугнин А.А.* Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века. М.: Институт славяноведения РАН. 1998. 120 с.
82. *Гуревич П.С.* Возрожден ли мистицизм? М.: Политиздат. 1984. 302 с.
83. *Гучинская Н.О.* Ангел Силезский и немецкая мистика // *Ангелус Силезиус*. Херувимский странник. СПб.: Наука. 1999. С. 5-51
84. *Делез Ж.* Ницше. СПб.: АХИОМА. 1997. 187 с.
85. *Дуков. Е.В.* Навстречу ночи // Ночь: закономерности, ритуалы, искусство: Вып. 3 / ред.-сост. Е.В. Дуков. — М. СПб.: Нестор-История. 2012. С. 7-13
86. *Дюркгейм Э.* Элементарные формы религиозной жизни. Тотемическая система в Австралии / (перевод с французского выполнен А. - *Durkheim E.* Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie. 4-ème éd. Paris, 1960) // Мистика. Религия. Наука. Классики мирового религиоведения. Антология. М.: Канон-плюс. 1998. 432 с.
87. *Жирмунский В.М.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб.: Типография т-ва А.С. Суворина «Новое время». 1914. 207 с.
88. *Жирмунский В.М.* Вильям Блейк // Уильям Блейк в переводе С. Маршака. М.:ОЛМА-ПРЕСС. 2000. С.7-26
89. *Иванов В.И.* О Новалисе // *Иванов В.И.* Собрание сочинений в 4-х томах. Т. 4. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien. 1974. С. 252-278
90. *Иванов С.* Эпифиз — дирижер ночного оркестра? // // Ночь: закономерности, ритуалы, искусство (ред.-сост. Е.В. Дуков). Выпуск 3. М.; СПб.: Нестор-История, 2012. С. 77-100

91. *Иоанн Мейендорф*. Введение в святоотеческое богословие. Минск: Лучи Софии, 2001. 384 с.
92. *Кабантус А.* Ночь как объект исторической науки (Западная Европа XVII–XVIII вв.). М.: Одиссей, 2008. С.135-145
93. *Карлейль Т.* Новалис. Литературный этюд / пер. с английского В. Лазурского // Новалис. Генрих фон Офтердинген. Фрагменты. Ученик в Саисе. СПб.: Евразия. 1995. С.191-239
94. *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
95. *Ковалинский М.И.* Жизнь Григория Сковороды // *Сковорода Г.* Сочинения в двух томах. Т.2. М.: Мысль. 1973. С. 373-416
96. *Коган К.Ю.* Платон и слова, обозначающие свет и темноту // Платон и его эпоха. М.: Наука. 1979. С. 301-316
97. *Кожев. А.* Введение в чтение Гегеля. Серия: «Слово о сущем». СПб.: Наука. 2003. 792 с.
98. *Крылова А.В.* «Ночь «пожирателей рекламы»: продажа или развлечение // Обсерватория культуры (ISSN 2072-3156). М.: Пашков дом. 2008. № 5. С. 32-36.
URL: <http://www.advertiser-school.ru/sciense-article-advertising/night-adeaters-sale-or-entertainment.html> (дата обращения: 10.10.2016)
99. *Лавджой А.* Великая цепь бытия / пер. с англ. Влад. Софронова-Антониони. М.: История идеи. 2001. 376 с.
100. *Лебедева А.В.* Логос Гераклита. Реконструкция мысли и слова. СПб.: Наука. 2014. 533 с.
101. *Левочский С.С.* Понятие личности в антропологии немецкого романтизма // Человек, М.: Наука. 2014, № 5, с. 86-93

102. *Лосев А.Ф.* Античная ночь и социально-историческое сознание древних // Acta Conventus XI «EIRENE» diebus XXI–XXV m. Octobrisa. MCMLXVIII habiti / red. K. Kumaniecki. Wrocław: Ossolineum, 1971. S. 355–366
103. *Лосев А.Ф.* Очерки античного символизма и мифологии // *Лосев А.Ф.* Собр. соч. В 9 томах. Т. 2. М.: Мысль. 1993. 962 с.
104. *Лосский В.Н.* Очерк мистического богословия восточной церкви. Догматическое богословие. Свято-Троицкая Сергиева Лавра. 2012. 586 с.
105. *Лотман Ю.М.* Символ в системе культуры // *Лотман Ю.М.* Избранные статьи. Т. 1. Таллин: Александра. 1991. С.191-199
106. *Микушевич В.Б.* Тайнопись Новалиса // Новалис. Гимны к Ночи., М.: Энигма, 1996. С. 3-7
107. *Михайлов А.В.* Вильгельм Генрих Вакенродер и романтический культу Рафаэля // Языки культуры. М.: Языки русской культуры. 1997. С. 655-682
108. Платон. Собрание сочинений в четырех томах. СПб.: :Издательство Олега Абышко. 2007
109. *Покидченко И.М.* Шопенгауэр – философ «темного романтизма» // Ярославский педагогический вестник. 2015. № 2. Том I (Культурология). С. 68-73. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/shopengauer-filosof-temnogo-romantizma> (дата обращения: 25.10.16)
110. *Рассел Б.* История западной философии [Текст] / Б. Рассел. Ростов н/Д.: Феникс, 2002. 991 с.
111. *Ремизов А.М.* «Огонь вещей. Сны и предсонье», Париж: Оплешник. 1954 г. 229 с.
112. *Ремизов А.М.* Мартын Задека. Сонник // Ремизов А. М. Собр. соч. в 10-ти томах. Т. 7. М: Русская книга. 2007. С. 363-424
113. *Хайдеггер М.* Петь – для чего? / Пер. с нем. В. Бакусева // *Рильке Р.М.* Прикосновение. Сонеты к Орфею. Из поздних стихотворений М.: Текст, 2003. С.183-227

114. *Сафрански Р. Э.Т.А.* Гофман / пер. с нем. В.Д. Балакина. М.: Молодая гвардия, 2005. 107 с.
115. *Свасьян К.А.* Проблема символа в современной философии. Ереван: Изд-во АН АрмССР 1980. 226 с.
116. *Селявко Л., Цветкова Л.* Хронотоп: нейропсихологический подход // Ночь: закономерности, ритуалы, искусство (ред.-сост. Е.В. Дуков). Выпуск 3. М.; СПб.: Нестор-История, 2012. С. 101-107
117. *Семенова С.Г.* Преодоление трагедии: «Вечные вопросы» в литературе. М.: Советский писатель. 1989. 440 с.
118. *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. 96-102
119. *Сюхова А.М.* Проблематика концепта ночи в дискурсе научного анализа // NB: Культуры и искусства. 2013. № 1. URL: http://e-notabene.ru/ca/article_192.html (дата обращения 25.05.2017)
120. *Соловьева Н.А.* У истоков английского романтизма. М.: Издательство Московского университета. 1988. 232 с.
121. *Тихомирова Л.Н.* «Ночная поэзия в русской романтической традиции: генезис, онтология, поэтика». Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Екатеринбург. 2010. 235 с.
122. *Токарева Г.А.* Мифопоэтика Блейка. Петропавловск-Камчатский. Издательство КамГУ им. Витуса Беринга. 2006. 350 с.
123. *Топоров В. Н.* Из «ночной» поэзии (к русскому юнганству) // Из истории русской литературы. Т. II: Русская литература второй половины XVIII века: Исследования, материалы, публикации. М.: Языки славянской культуры. 2003. С. 95-156
124. *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.: Языки славянской культуры. 2003. С. 157-227

125. *Соссюр*. Курс общей лингвистики // *Ф. Де Соссюр*. Труды по языкознанию. М.: Прогресс. 1977. С. 31-273

126. *Федоров Ф. П.* Ночь в лирике Тютчева // Славянские чтения – Даугавпилс Резекне, 2000. — Вып. 1. С. 38-67

127. *Флоренский П. А.* Культурно-историческое место и предпосылки христианского миропонимания // *Флоренский П. А.* Собрание соч. в 4-х томах, 1994-2004. Т. 3 (2) М.: Мысль. 2000. С. 386–488

128. *Флоренский П. А.* «Не восхищение непщева» (К суждению о мистике) // *Флоренский П.А.* Сочинения в 4-х томах. 1994-2004. Т.2. М.: Мысль. 1996. С. 143–188

129. *Фрейд З.* Жуткое / *Фрейд. З.* Собрание сочинений в 10 томах. Т. 4. М.: СТД, 2006. С. 261–288

130. *Фриче В.* Поэзия кошмаров и ужаса. М.: Художественная печать. 1912. 348 с.

131. *Хайдеггер, М.* Разъяснения к поэзии Гёльдерлина / пер. с нем. Г. Ноткина. СПб.: Академический проект. 2003. 320 с.

132. *Хайдеггер, М.* Учение Платона об истине // *Хайдеггер, М.* Время и Бытие. Статьи и выступления. М.: Республика. 1993. С. 345–360

133. *Херд Р.* Из «Писем о рыцарстве и рыцарском романе» / пер. с англ. / *Р. Херд* // Зарубежные писатели о литературе и искусстве: английская литература XVIII века / под общей ред. проф. Н. П. Михальской / Моск. гос. пед. ин-т. М., 1980. С. 124-131.

134. *Хурумов С.Ю.* «Ночная», «кладбищенская» английская поэзия в восприятии С.С. Боброва: Дис. канд. филол. наук. М., 1998. 131 с.

135. *Хюбнер К.* Истина мифа / пер. с нем. И. Касавина. Перевод справочного аппарата выполнен И. Шишковым. М.: Республика. 1996. 448 с.

136. *Чамеев А.А.* Джон Мильтон и его поэма «Потерянный рай». М.: Издательство Ленинградского университета. 1986. 128 с.

137. *Шириняниц А.А.* О нигилизме и интеллигенции // Русская социально-политическая мысль XIX-начала XX века: В.А.Зайцев. Издатель Воробьев А.В. Москва, 2000. URL: <https://www.portal-slovo.ru/history/35437.php> (дата обращения: 12.06.2017)
138. *Шишков А.М.* Средневековая интеллектуальная культура. М.: Савин С.А. 2003. 592 с.
139. *Шпет Г. Г.* Очерки развития русской философии // *Введенский А. И., Лосев А. Ф., Радлов Э. Л., Шпет Г. Г.*: Очерки истории русской философии. Свердловск. Изд. Урал. 1991. С. 217–578
140. *Штайн Э.* Наука Креста. Исследование о святом Хуане де ла Круссе.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы. М. 2008. 380 с.
141. *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. 283 с.
142. *Amrine F.* Theorizing night vision: Novalis's "Hymnen an die nacht". - USA.: The University of Michigan, 1998. 273 p.
143. *Arendt D.* Nihilismus: Die Anfänge von Jacobi bis Nietzsche, Köln: Hegner, 1970. 393 s.
144. *Beiser Frederick C.* The Romantic Imperative: The Concept of Early German Romanticism. Harvard University Press, 2003. 262 p.
145. *Carlyle, Thomas.* "Novalis." // The Foreign Review. Vol. 4. №7. London. 1829. pp. 97-171
146. *Carus C.G.* Betrachtungen und Gedanken vor auserwählten Bildern der Dresdner Galerie. Dresden. 1857. 192 s.
147. *Chayes I. H.* Picture and Page, Reader and Viewer in Blake's Night Thoughts Illustrations," Studies in Romanticism, XXX: III, 1991. pp. 439-472.
148. *Davis S., Mirick D.K., Stevens R.G.* Night shift work, light at night, and risk of breast cancer. JNCI Journal of the National Cancer Institute 93(20). 2001. pp. 1557-62

149. *Frank M.* The Philosophical Foundations of Early German Romanticism. New York.: SUNY Press. 2004. 296 p.
150. *Guardini R.* Hoelderlin - Weltbild und Frommigkeit. Leipzig: Hegner, 1939. 564 s.
151. *Gwee, Li Sui.* Night in Novalis, Schelling, and Hegel // Studies in Romanticism. Boston, MA. 50 (2011). pp. 105-124
152. *Heidegger M.* Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung. Frankfurt am Main: Klostermann. 1951. 144 s.
153. *Heidegger, M.* Schelling: Vom Wesen der menschlichen Freiheit // Gesamtausgabe. Frankfurt am Main: Klostermann. 1975–2009. B. 42. 1988. 290 s.
154. *Helmstadter Th. H.* Blake and the Age of Reason: Spectres in the Night Thoughts”. Texas Studies in Literature and Language. Blake Studies, V: I, (Fall). 1972. pp. 105-139
155. *Hettner H.* Die romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhange mit Goethe und Schiller. Brschw.: Vieweg , 1850. 207 s.
156. *Johnson, A.* The nightingale's song: English romantic poetry and ideology. USA: California State University, Dominques Hills, 1999. p. 245
157. *Kircher E.* Philosophie der Romantik. Jena: Diederichs, 1906. 294 s.
158. *Krippner S.* Dreamworking: How to Use Your Dreams for Creative Problem-Solving (with Joseph Dillard). Buffalo, NY: Bearly Ltd., 1988. 248 p.
159. *Kuchle, E.* Light und finsternis in der Europaeischen Geistesgeschichte: German text, Meister Eckhart, Novalis, Georg Buechner. - Canada: Dalhousie University, 1998. 65 p.
160. *McGlathery, James M.* “Bald dein Fall ins – Erhebett? A new reading of E.T.A. Hoffmann’s Goldner Topf” // The Germanic Review, Volume 53. 1978. pp. 106 – 114.
161. *Merton, T.* «The Ascent to Truth», First Harvest // HBJ edition, San Diego-New York-London, 1981. 342 p.
162. *Mühlethaler, J.* Schopenhauer und die abendländische Mystik, Diss. Basel 1909. Berlin 1910. 112 s.

163. *Muñoz, O.B.* Überschritt ins Unumgängliche: Heideggers dichterische Wende jenseits der Metaphysik. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang, 1997. 228 s.

164. *Pohlheim K.* Poesiebegriff der deutschen Romantik. Paderborn: Ferdinand Schöningh Verlag. 1972. 500 s.

165. *Ruzicka, J.* The city at night in nineteenth-century British art: Joseph Turner, James McNeill Whistler. - USA: New York University, 2000. 520 p.

166. *Safranski R.* Romantic. Eine deutsche Affäre. München: Carl Hanser Verlag. 2007. 416 s.

167. *Strich Fr.* Deutsche Klassik und Romantik. Bern. 1949. 374 s.

168. *Tatar, M.* Spellbound: Studies on Mesmerism and Literature. Princeton University Press. 2015. 320 p.

169. *Wolf, S.* La nuit dans les contes fantastiques français: /French text, fantasy, romanticism, short stories/. - USA: State University of New York at Albany. 1988. 302 p.

Сборники статей:

170. Ночь: закономерности, ритуалы, искусство / ред.-сост. Е.В. Дуков. Выпуск 3. М.; СПб.: Нестор-История, 2012. с. 484

171. Ночь: ритуалы, искусство, развлечения / ред.-сост. Е.В. Дуков. Выпуск 4. М.: Государственный институт искусствознания, 2014. 240 с.