

**МЕТАЛОГИЧЕСКИЙ КОНЦЕПТ «ДИОНИС» В КОНТЕКСТЕ
НОВОЙ МИФОЛОГИИ ФР. ГЁЛЬДЕРЛИНА:
ТЕОРИЯ - ПЕРЕВОДЫ - ЛИРИКА**

В статье рассматривается проблема новой мифологии, разработанная в немецком романтизме. Миф понимался романтиками как философский концепт, и предлагались пути создания новой мифологии. Одним из создателей новой мифологии был Фр. Гёльдерлин. На материале теоретических фрагментов, переводов, лирических текстов анализируется один из центральных концептов мифологии Гёльдерлина — металогический концепт «Дионис».

Ключевые слова: мифология, новая мифология, поэтическая философия, металогический концепт, символ, аллегория, Дионис.

A. Volski

**THE METALOGICAL CONCEPT OF DIONYSUS IN THE CONTEXT
OF NEW MYTHOLOGY OF FR. HÖLDERLIN:
THEORY, TRANSLATIONS, AND LYRICAL TEXTS**

The issue of new mythology worked out in the German romantic theory is studied in the article. The myth was understood in this theory as a philosophical concept and some ways of creating new mythology were suggested. Fr. Hölderlin was one of the creators of new mythology. Based on the study of theory, translations and lyrical texts the author analyses one of the central concepts of Fr. Hölderlin mythology — the metalogical concept of Dionysus.

Key words: mythology, new mythology, poetical philosophy, metalogical concept, symbol, allegory, Dionysus.

**1. Идея новой мифологии
в немецком романтизме**

Интеллектуальный кризис, к которому привел общественную мысль рационализм Просвещения, был теоретически обобщен Кантом. Его философия прочертила непреодолимую границу между человеком и

миром, трансцендентальным субъектом и трансцендентной вещью, объявив истину бытия для человека безнадежно скрытой. Стремление к целостности бытия и синтетичности познания вело к поиску альтернативных гносеологических и онтологических концептов, моделей, стратегий, которые были выработаны, в частности,

в немецком романтизме и концентрировались вокруг идеи поэзии как (высшей) формы познания. Однако поэзия для романтиков была не только как формой познания мира. Поэтическим был сам мир, взятый в модусе его абсолютной реальности. Этот поэтический абсолютный мир не знает антиномий логического рассудка, а предстает как абсолютное единство. Такой абсолютный и целостный мир, т. е. истинный универсум романтики называли *мифом*.

Следует сказать, что интерес к мифу в Германии начинается в предромантическую эпоху. Обращение к прошлому также может быть истолковано как вызов Просвещению с его идеей прогресса. Во второй половине XVIII в. к изучению мифологии прежде всего конечно, античной обращались Клопшток, Винкельман, Гердер, штюмеры, Гёте и Шиллер².

Особенностью романтической трактовки мифологии является, во-первых, ее *теоретический* характер. Мифология понимается здесь как философский концепт. Так, Шеллинг в «Философии искусства» говорит, что «мифология есть не что иное, как универсум... в его абсолютном обличий, истинный универсум как таковой, сам поэзия и материал и элемент поэзии»³.

Миф как философский концепт — это истинный универсум, не знающей субъектно-объектных, причинно-следственных, пространственно-временных и прочих противоречий, который может быть представлен только в поэтической форме. Поэтому, по Шеллингу, поэзия — и форма, и содержание 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.

Кроме того, для романтики характерно стремление к универсальному синтезу не

только различных языческих мифологий, но и вовлечение в нее христианства, а самое главное — мифологизация науки и создание натурфилософии, опирающейся прежде всего на Я. Бёме⁴.

Теоретически проблемы соотношения поэзии и мифа, а также возрождения мифологии в современной поэзии развивались в двух направлениях, во-первых, в «Речь о мифологии» Фр. Шлегеля. Там высказывается мысль о том, что современная поэзия в отличие от древней не опирается на мифологию и поэтому лишена жизненной основы. Современная поэзия должна обрести цельность мирозерцания. Но опираться она должна на иной источник. Мифология древних была естественной, чувственной и непосредственной, мифология современных — *рефлексивна*, всецело теоретична и искусственна. В качестве примера Шлегель приводит Спинозу, теоремы которого представляют собой новый тип мифа. Новую мифологию призван возродить философский идеализм. Это *первое* направление возрождения мифологии⁵.

В русле новой интеллектуальной мифологии разворачиваются и теоретические рассуждения Фр. Гёльдерлина, философия которого есть поиск абсолютного бытия, той единой субстанции, речь о которой идет у Спинозы. Еще в ранней работе 1790 г. «Zu Jakobis Briefen über die Lehre von Spinoza» Гёльдерлин определяет лейтмотив своей будущей философии «Ev кси Пау», т. е. Eines ist Alles — «одно есть все». Примером новой теоретической мифологии (философской космогонии) может служить фрагмент «Urteil und Sein» (1795), в котором речь идет о возникновении реального субъектно-объектного мира из абсолютного бытия, называемого Гёльдерлином интеллектуальным созерцанием⁶.

Urteil ist im huchsten und strengsten Sinne die ursprüngliche Teilung des in der intellektuellen Anschauung innigst vereinigten Objekts und Subjekts, diejenige Trennung, wodurch erst Objekt und Subjekt möglich wird, die Ur-Teilung⁷.

Этот фрагмент интересен в нескольких отношениях. Во-первых, он есть пример интеллектуальной мифологии, в данном случае *генезиса* субъектно-объектного мира из абсолютного единства бытия. Эта мифология связана с переосмыслением функции суждения, которая у Гёльдерлина есть не просто функция рассудка, а процесс изначального разделения абсолютного бытия. Идея Гёльдерлина мифологична не только по содержанию, она поэтична по форме, ибо построена на игре слов⁸, прежде всего обыгрывании внутренней формы понятия Urteil. Словообразовательные элементы этого слова он преобразует сначала в словосочетание, обнажая его внутреннюю форму (die urspriingliche Teilung) и выделяя через аффикс процессуальную семантику и далее через синонимический повтор (Teilung — Trennung), он снова стягивает это слово в одну лексему (die Ur-Teilung), значение которой уже является переосмысленным. Интерпретируя Urteil как Ur-Teilung, Гёльдерлин говорит о генезисе любого логического суждения, сущность которого состоит в разделении единства.

Поэтико-философская форма выражения здесь неслучайна. В письме Фр. Шиллеру от 04.09.1795 г. Гёльдерлин говорит о том, что синтез субъекта и объекта в теоретической философии не может быть помыслен, а в практической — достигнут, к нему можно лишь приближаться. Однако он может быть осуществлен *эстетически*". Наряду с построением интеллектуальной мифологии в шлегелевском смысле Гёльдерлин во фрагменте «Das Älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus» также декларирует необходимость создания новой мифологии, но понимает ее иначе: новая мифология должна иметь *чувственный* характер¹⁰.

2. Металогический концепт как форма герменевтического толкования

Говоря об эстетическом изображении абсолютного, мы из области абстрактного

умозрения переходим к философии, выражающей мышление через слово и текст, т. е. переходим в сферу *герменевтики*. Исторически в герменевтике соотношение духа и буквы, идеального смысла и его языковой формы выразилось в соотношении двух методов толкования: буквально-исторического и аллегорического. С помощью аллегорий в древности толковалось мифологическое предание. Как известно, античная, иудейская и христианская аллегореза за буквально-историческим смыслом мифологического текста искала иной смысл, который обычно являлся *понятийным*. Так, Марс был аллегорией мужества. Афродита — чувственной любви, Афина — мудрости. При этом сам текст фактически представлял как бы сингулярным знаком, стоящего за ним вневременного (понятийного) смысла, который при крайнем подходе к аллегоризму (как, например, у Филона) фактически полностью снимался в том философском логосе, который он был призван отразить.

В Германии эта проблема вновь возникла в контексте рассуждений И. В. Гёте и романтиков о символе и аллегории. В «Философии искусства» Фр. В. Шеллинг рассматривает три вида непрямого сообщения: схему, аллегорию и символ. Схему он толкует как созерцание особенного в общем, аллегорию как созерцание общего в особенном, символ же — как синтез аллегории и схемы. В нем буква и дух, форма и выражение составляют нерасторжимое единство: единичное функционально приравнивается к всеобщему. Символ — форма выражения нового рефлексивного мифа: «изображение абсолютного в абсолютном тождестве всеобщего и особенного в особенном возможно только символически». Шеллинг разъясняет, что абсолютное единство может быть показано двумя способами — в сфере всеобщего, которое имеет место в философии и в сфере особенного. Таким изображением является искусство.

Если рассматривать символ не только как форму изображения всеобщего, но и как форму его *толкования*, то он предстает как особый концепт. Непосредственной лингвопоэтической проекцией символа будет метафора, которую Фр. Гёльдерлин считал сущностью поэтического выражения¹². Представая в когнитивной функции концепта и трактуемая как текстовое целое (метафора текста) именуется *металогическим* концептом.

Металогические концепты обладают несколькими существенными признаками. В отличие от концептов логических они являются, во-первых, *имманентно-текстовыми*. Их содержание создается внутри текста и развивается внутри такового. Структура из значения связана с формой построения эстетического объекта (текста) и обусловлена им. Другой важной особенностью металогического концепта является *полисемантность*, допускающая возможность совмещения в их семантической структуре сем, относящихся к разным таксономическим классам, вплоть до логически противоположных. Третьей особенностью металогического концепта является *диффузность* его семантической структуры — отсутствие жесткой границы между интенционалом и импликационалом. Характер металогических концептов, их состав, содержание, форма и взаимосвязи с другими концептами обуславливаются особенностями индивидуальной поэтико-языковой системы¹³.

В лирике Гёльдерлина имеется целый ряд металогических концептов новой мифологии. Это и античные боги и герои — Зевс (Юпитер), Сатурн (Кронос), Бахус (Дионис), Аполлон, Ахилл, Геракл, Ганимед, Христос, Мадонна, Иоанн Богослов и др., и природные явления — реки (Рейн, Дунай, Некар и др.), горы (Альпы), моря, эфир (и его метонимические эквиваленты: небо, молния, гром), земля, города (Штутгарт, Гейдельберг и др.)

Здесь будет рассмотрен металогический концепт «Дионис», который в форме

«особенного», т. е. поэтического текста, представляет тот синтез, обретение которого Гёльдерлин считал высшей целью философии. Дионис присутствует в поэзии Гёльдерлина многообразно: в переводах, в теории, в лирике и драматургии; дионисическое начало проявляется также в стиле его лирических текстов.

3. Переводы

Гёльдерлин перевел два текста о Дионисе. Первый текст — это фрагмент «Вакханок» Еврипида, содержащий монолог Диониса, переведенный в 1799 г. в рукописи непосредственно предшествующий первому свободно-ритмическому гимну «Wie wenn am Feiertage...». Второй текст — хор фиванских старейшин из «Антигоны» Софокла, который вышел в свет в 1804 г. Если вслед за Н. ф. Хеллингратом и последующими исследователями считать первую дату *началом*, а вторую — *завершением* «позднего» Гёльдерлина, то получается, что эти переводы образует *внешние* границы того периода, который можно назвать «дионисическим» и который в его творчестве является самым значительным и глубоким: главный мотив поздней лирики — эпифания богов⁴.

Но переводы маркируют не только хронологические границы дионисического периода. Они отражают эволюцию переводческой стратегии, которая, безусловно, опосредована эволюцией данного концепта в лирике Гёльдерлина. Ведь между указанными границами располагаются такие «дионисические» стихотворения, как: «Wie wenn am Feiertage...» (1799), Heidelberg, Dichterberuf, Stuttgart (1800), Brot und Wein, Der Rhein, der Einzige (1801), Andenken, Mnemosyne (1803), которые варьируют и развивают «дионисическую» тему. Сопоставление переводов (как с оригиналом, так и между собой) позволяет это увидеть.

Перевод из Еврипида в целом следует оригиналу, хотя и здесь имеются некото-

рые отклонения. Так, вместо «entbunden in blitztragendem Feuer» о Семеле сказано «geschwängert von Gewitterfeuer», вместо «blitzgetroffene» — «gewitterhafte», слово Те-Хе́а́с, вместо «Weißen» переведено как «Geheimis»¹⁵.

Впоследствии Гёльдерлин философски углубляет свою концепцию перевода. Перевод должен выполнить особую миссию: раскрыть в оригинале то изначальное поэтическое начало, которое присуще языку древнего оригинала и было утрачено впоследствии. В случае греческой поэзии эта изначальность обозначается Гёльдерлином как «восточность» (das Orientalische).¹⁶ В переводе она предстает как намеренное следование синтаксису и порядку слов оригинала, трансформация его образности в сторону ее архаизации, нарочитого затемнения и усложнения. Как отмечает Хеллинграт, перевод не раскрывает, а зачастую, наоборот, закрывает оригинал, делая его еще более герметичным и зашифрованным.¹⁷ Сравним главные расхождения подстрочного перевода и перевода Гёльдерлина, которые по-разному именуют Диониса.

Так, у Софокла он назван «Vielnamiger», «Bakchos», «Aufseher nächtlicher Rufe», а у Гёльдерлина: «Namenschöpfer», «der Freudengott», «geheimer Reden Bewahrer». Через перевод Гёльдерлин создает новые мифологические отношения. У него Дионис есть «создатель имен», т. е. бог поэзии, бог радости и тайнознания. Если у Софокла Дионис появляется там, где «kozykische Nymphen schreiten», то у Гёльдерлина возникает совсем иной образ — «am Cocytus, wo die Wasser Bacchantisch fallen», который подчеркивает связь Диониса с таинствами и с царством мертвых (Коцит — река в царстве мертвых).

Между переводами Гёльдерлина и его собственной поэзией можно установить еще одно продуктивное отношение, если саму поэзию рассматривать как вид перевода — перевода *мифического*, идея которого выдвинута Новалисом в «Цветочной

пыльце». Новалис выделяет три типа перевода: грамматический, вольный и мифический, по Новалису, самый высокий. Новалис говорит, что таких переводов современность еще не создала, но исторические примеры есть. Так, греческая мифология является *переводом* греческой национальной религии. Примером новой мифологии Новалис считает, например, образ Мадонны¹⁸. Рассуждения Новалиса весьма близки идеям Шлегеля и Гёльдерлина. Персонажи европейской духовной культуры — это новые мифические герои. Их создание — это в буквальном смысле перевод-преобразование общих религиозных представлений, верований, преданий в реальность поэтического образа и текста. При таком подходе и переводы, и лирика Гёльдерлина могут рассматриваться как элементы одного рода творчества и одного ряда.

4. Лирика

Теперь обратимся к лирике, в которой будем говорить о двух ипостасях данного концепта: Дионисе и дионисийстве. При этом Дионис — образ, входящий в поэзию Гёльдерлина из древней мифологии, дионисийство же — категория новой мифологии, мифологии абстрактной.

Когда мы говорим о Дионисе, то и здесь также следует различать две формы. Он может именоваться прямо и эксплицитно, а может — через признаки, восходящие к традиционной мифологии (тирс, виноградник, пантера и т. д.) — косвенно и имплицитно. Эксплицитно Дионис предстает только в нескольких фрагментах больших стихотворений¹⁹. Так, о его рождении сказано в гимне «Wie wenn am Feiertage...», о путешествиях в оде «Dichterberuf» и гимне «Der Einzige», дионисический праздник мира в элегии «Stuttgart». Дионисические элементы присутствуют в элегии «Heimkunft», где о швейцарских Альпах сказано: «Denn bacchantischer zieht drinnen der Morgen herauf», в гимне «Andenken» упомина-

ется символ Диониса — фиговое дерево, которое (согласно Еврипиду) посадил Кадм на месте гибели Семельт.

Зачастую Гёльдерлин перефразирует греческие источники, используя отдельные детаTM греческого мифа. Таких примеров очень много, приведу только два. Так, в элегии «Brot und Wein» говорится «Indessen kommt der Fackelschwinger...». В греческой мифологии Дионис имеет прозвище «рхсцьспт» буквально «огненосец или факелonosец», ибо его мистерии справлялись ночью при свете факелов. В оде «Dichterberuf» о Дионисе говорится «feil, wie gefangenes Wild» — это дословная, как показал Б. Бёшенштайн²⁰, цитата из «Вакханок» Еврипида и т. п.

Но при всей этой фрагментарности можно тем не менее утверждать, что все позднее творчество проходит под знаком Диониса. Отдельные мифологические фрагменты встраиваются в систему мифологии Гёльдерлина, в которой дионисическое предстает как *новый концепт всеединства*. Неслучайно, что в черновике к третьей редакции «Der Einzige» он назван «Gemeingeist Bacchus». Уже в этой формуле заложено соединение абстрактного и конкретного, образного и логического, аллегорического и исторического, иными словами, то металогическое единство во множестве, которое Гёльдерлин, как говорилось выше, искал в мифологии дискурсивной.

Предпринимая экскурс в эту мифологию, следует учитывать, что Гёльдерлин не предлагает какого-то завершенного учения, целостной непротиворечивой мифологической системы, данный металогический концепт реконструируется только путем герменевтической интерпретации его стихотворений.

Начать следует с элегии «Brot und Wein», которая наиболее полно представляет мифологию Гёльдерлина в историко-философском аспекте. Ее исходный тезис состоит в том, что боги покинули этот мир²¹. Современная эпоха, в которой бог не при-

сутствует, называется Гёльдерлином по-разному: das Finstere, Nacht, diirftige Zeit. Связь между частью и целым, людьми и богами обеспечивают полубоги и герои, среди которых у Гёльдерлина выделяются Христос, Дионис и Геракл. Они, образуя триединство, соединяют небесное и земное и в гимне «Der Einzige» названы братьями:

Denn zu sehr / O Christus! häng' ich an dir, / Wiewohl Herakles Bmder / Und kiihn be-
kenn ich, du / Bist Bruder auch des Eviers...²²
Их объединяет богочеловеческое происхождение, и, стало быть, причастность к человеческой судьбе.

Важнейшая особенность гёльдерлиновской мифологии состоит в том, Христос — не Бог Нового Завета, но последний Бог *античного* пантеона, завершающий эпоху богов. Но с Дионисом парадоксальным образом эта эпоха вновь возвращается в таинстве хлеба и вина, которое Гёльдерлин связывает более с Дионисом, нежели со Христом. Дионис предстает как примиритель богов и людей, бог их единства и, следовательно, всеединства, которое раскрывается в разных аспектах:

1. Дионис — не только примиряет богов и людей, но и людей между собой. Он бог добровольного и радостного единения, превращающий повседневную жизнь в дионисический праздник, который изображен в первой строфе элегии «Stuttgart». В оде «Dichlerberuf» он пробуждает народы от апатии и сна (mit heil'gem Weine vom Schlafе die Völker weekend)²³, а гимне «Der Einzige» обуздывает природную дикость народов (Den Grimm bezahmte der Völker)²⁴.

2. Дионис — бог *единого* исторического времени и пространства. Путешествуя, он соединяет Восток и Запад, античность и современность — в терминологии Гёльдерлина «греческое и гесперическое». Эти темы звучат в оде «Dichterberuf» и гимне «Andenken».

3. Связывая пространство, Дионис основывает виноградники, а через них и но-

вые города-колонии, т. е. фундамент будущих *европейских* городов. Он — бог постоянного перевоплощения, исторического творчества, *нового* рождения (имя «Дионис» — этимологически и мифологически означает «дважды рожденный»). Так, в более поздней редакции (1803) последней строфы элегии «Brot und Wein» сказано:

Glaube, wer's gepriift!
Nämlich zu Haus ist der Geist
Nicht im Anfang, nicht an der Quell.
Ihn zehret die Heimat.
Kolonie liebt, und tapfer Vergessen der Geist.²¹

«Geist» (дух) у Гёльдерлина — это одна из номинаций Диониса. Дух развивается в обновлении, что метафорически представлено как колонизация новых территорий. Пассивное пребывание на родине означает стагнацию и поэтому подлечит «храброму забвению» (*tapfer Vergessen*)²⁷ как отжившее.

Итак, Дионис — Gemeingeist Bacchus — есть металогический концепт, выражающий поэтический миф Гёльдерлина, имеющий монистическую природу. Правда, следует учитывать, что этот монизм проявляется у него как двуединство противоположных принципов.

4. Дионис — это бог поэзии и поэтов. Так, в элегии «Brot und Wein», седьмая строфа которой завершается утверждением поэзии как формы дионисического культа, сказано:

... und wozu Dichter in dürftiger Zeit?
Aber sie sind, sagst du, wie des Weingotts heilige
Priester,
Welche von Lande zu Land zogen in heiliger Nacht.^{28*}

Дионисическое происхождение поэзии показывается в гимне «Wie wenn am Feiertage...», в котором фрагмент мифа о Дионисе-Вакхе встраивается в мифотворчество гимна, в котором речь идет о пробуждении и грозном явлении природы (Die Natur... ist im Waifenklang erwacht). Центральным для этого текста является следующий мифологический параллелизм: как «святой Вакх» (heiliger Bacchus) рождается у Семе-

лы от молнии Зевса, так и поэзия рождается в душе поэта, когда ее освящает вдохновение. Тема дионисической сущности поэзии, уподоблении поэта Дионису показана с необычайной силой в строфе «Dichterberuf»:

...damit du,
Den Geist zu Diensten brauchst und die Gegenwart
Des Guten übereilst, in Spott, und den Albernern
Verleugnest, herzlos, und zum Spiele
Feil, wie gefangenes Wild, ihn treibst?

Bis aufgereizt vom Stachel im Grimme der
Des Ursprungs sich erinnert und ruft, daß selbst
Der Meister kommt, dann unter heißem
Todesgeschossen entseelt dich läset.²⁹

В чем же состоит призвание поэта — Dichterberuf? В том, что поэт призван отказаться от своего индивидуального духа, «бессердечно» (*herzlos*) преследовать и гнать его так, как царь Пентей в «Вакханках» преследовал Диониса. Когда страдающий и гибнущий дух вспоминает о своем божественном (дионисическом) происхождении, является его властелин — Дионис. В этот момент рождается поэтическое произведение.

Новая мифология создает феномен «дионисического», значение которого намного шире, чем Дионис. Здесь следует учитывать два его свойства. С одной стороны, понятие *дионисическое* означает современное философское переосмысление образа античного бога, его философско-аллегорическое толкование, превращение бога в философскую категорию. С другой стороны, если вспомнить о том, что выше говорилось о тенденции к выявлению архаической «ориентальности» греческого искусства, то здесь можно видеть и другое фактически противоположное явление — намеренную *архаизацию* этой сущности, чтобы через снятие имени прийти к изначальной доименной сущности — через снятие имен прийти к имен, к тому, что Вяч. Иванов называл «прадионисийством».³⁰

Дионисическое — это вневременной феномен, суть которого замечательно по-

казана Р. Гвардини на примере оды Heidelberg*-. В оде говорится о том, что лирический герой, совершая прогулку, останавливается на гейдельбергском мосту: вокруг стучат башмаки и гремят повозки, но он, погруженный в созерцание, городского шума не слышит. Перед ним открывается необычайной красоты зрелище: прекрасные виноградники, горы, сады и величественная река. Переполненный чувством сопричастности всему сущему, он смотрит в воды Некара. И вот в нем возникает странное и необъяснимое желание броситься в Некар и раствориться в нем:

Und der Jüngling, der Strom, fort in die Ebne zog,
Traurigfroh, wie das Herz, wenn es, sich selbst
zu schön,
Liebend unterzugehen,
In die Fluten der Zeit sich wirft".

Парадокс этого состояния заключается в том, что желание погибнуть у лирического героя возникает не потому, что ему не хочется больше жить, жизнь скучна или бедна, но, наоборот, от ее *переизбытка*, потому что «das Herz, ... sich selbst zu schön». Сердце не может вместить той красоты и полноты, которую оно познало. Это и есть дионисическое состояние, которое очень трудно объяснить, но очень легко понять. Сердце, познав высшее, хочет добровольно освободиться от своего особенного наличного бытия (Dasein) и перейти в абсолютное бытие (Sein). Но парадокс дионисического как раз и состоит в гармоническом сосуществовании целого и части, в их одновременной возможности.

От дионисического Р. Гвардини отличается *титаническое* как его негативный модус". Если дионисическое как гармонизация хаоса и есть уже искомый синтез, то титаническое есть только антитезис, одностороннее преобладание хаотического, которое ведет к разрушению. Таким оно предстает, например, в оде «Stimme des Volks»⁴.

Дерзкое желание превзойти меру и соединиться с богами ведет к хаосу и саморазрушению. Титаническое начало может охватывать и целый народ:

...Das Ungebundene reizet und Völker auch
Ergreift die Todeslust...³,

В этой же оде Гёльдерлин описывает историю ликийского города Ксанфа, жители которого, как рассказывает Плутарх, во время осады их города Брутом, подожгли его. Когда же Брут выслал на помощь пожарных, они сбросили их с городских стен и предпочли смерть в огне³⁶. Титанической опасности можно избежать двояко. Либо изначально быть в гармоническом отношении с природой (ода «Heidelberg»), либо уметь преодолеть ее, как это происходит в гимне «Der Rhein», который превращается из титана в Диониса.

В последний период творчества Гёльдерлина одной из основных дионисических тем его лирики становится тема памяти, развитая в таких шедеврах как «Andenken», «Mnemosyne», а также «НаШе des Lebens». Память для Гёльдерлина — это поэтически гармонизированный хаос, единство прошлого, настоящего и будущего.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Вольский Л. Л. От поэтической философии к философской поэзии: опыт герменевтического исследования. - СПб., 2008. - С. 17-30.

² Walzel O. Deutsche Romantik. Bd.I. Welt- und Kunstanschauung. - Leipzig; Berlin, 1918. — S. 53.

³ Цит. по: Pohlheim K. Poesiebegriff der deutschen Romantik. — Paderborn, 1972. — S. 238—239.

⁴ Strich Fr. Deutsche Klassik und Romantik. - Bern, 1949. - S. 130.

⁵ Schlegel Fr. Kritische und theoretische Schriften. - Stuttgart, 1994. — S. 190-201.

⁶ Данное понятие получает глубокое толкование у Шеллинга, у которого оно обозначает особый вид созерцания, отличный от чувственного (*sinnliche Anschauung*). Если чувственное созерцание предполагает различение субъекта и объекта, то в созерцании интеллектуальном такое различие снято. В работах «Vom Ich als Prinzip der Philosophie» (1795) и «Philosophische Briefe über den Dogmatismus und Kritizismus» (1796) Шеллинг трактует интеллектуальное созерцание субъективно и отождествляет его с самосозерцанием (*Selbstanschauung*): ведь среди всех видов субъектно-объектных отношений только субъект, созерцая себя, может мыслить созерцаемое и созерцающего как модусы изначального тождества. Трактовка этого понятия у Гельдерлина иная.

⁷ Holderlin Fr. *Samtliche Werke und Briefe*. Bd. II. — Berlin und Weimar, 1970. — S. 364.

⁸ Ср. Высказывание Фр. Шлегеля: *Die ursprüngliche Form der Poesie ist das Wortspiel*. [цит. по: Pohlheim 1972: 98].

⁹ Holderlin Fr. *Samtliche Werke und Briefe*. Bd. IV. - Berlin und Weimar, 1970. - S. 207.

¹⁰ Holderlin Fr. *Samtliche Werke und Briefe*. Bd. II. - Berlin und Weimar, 1970. - S. 441-443.

¹¹ Schelling Fr. *W. J. Philosophie der Kunst*, Bd. II. - Leipzig, 1926. - S. 108.

¹² Über den Unterschied der Dichtarten Holderlin Fr. *Samtliche Werke und Briefe in 4 Bd.* Hyperion Theoretische Versuche, Bd. II. — Berlin und Weimar, 1970. — S. 413.

¹³ Вольский А. Л. От поэтической философии к философской поэзии: опыт герменевтического исследования. — СПб., 2008. — С. 122—150.

¹⁴ О обоих переводах звучит тема эпифании. В переводе «Вакханок» сказано — *εὐφραίνω, σαίρων προφῶν* «sichtbar ein Geist den Menschen», а в хоре старейшин — «εὐφραίνω» — «Werd offenbar!»

¹⁵ Также следует упомянуть и эклектичность в переводе имен: латинские имена смешиваются с греческими. Эта тенденция, однако, характерна не только для Гельдерлина, сколько для всей его эпохи. Так, Дионис назван не сыном Дия (т. е. Зевса), как в оригинале, а сыном Юпитера (*Jovis Sohn*). А в следующей строке он вопреки ожиданию назван не Бахусом, а по-гречески — Дионисом. Против такой эклектики выступал еще Фр. Л. ф. Штольберг, выдвинувший принцип «Граеса граесе» [Hölderlin 1970, II: 490].

¹⁶ Письмо Фр. Вилмансу от 28.09.1803 [Holderlin 1970, IV: 475-476].

¹⁷ Hellgrath N. V. *Pindar-Übertragungen von Holderlin*. — Jena, 1911. — S. 74.

¹⁸ Novalis Werke. Studienausgabe. — München, 1987. — S. 337.

¹⁹ Фрагментарный способ пересказа мифов Гёльдерлин заимствует у Пиндара. Ср. [Гаспаров 2000: 49].

²⁰ Boschenstein B. *Zu Holderlins Dionysos Bild*. — Zurich, 1975. — S. 56.

²¹ Aber Freund! Wir kommen zu spat. Zwar leben die Getter/ Aber uber dem Haupt droben in anderer Welt.../ Traum von ihnen ist drauf das Leben.

²² Holderlin Fr. *Samtliche Werke und Briefe*. Bd. I - Berlin und Weimar, 1970. S. 473; Holderlin Fr. *Указ. соч.* - S. 416.

²³ Holderlin Fr. *Указ.соч.* - S. 434.

²⁴ Holderlin Fr. *Указ.соч.* - S. 474.

²⁵ Holderlin Fr. *Указ.соч.* - S. 694.

²⁶ Так, гр. *σαίρων* в «Вакханках» он переводит не как *Gott*, а как *Geist*.

²⁷ В гимне «Andenken» аналогичное явление названо «sterbliche Gedanken».

²⁸ Holderlin Fr. *Указ. соч.* — S. 415.

²⁹ Holderlin Fr. *Указ. соч.* - S. 435.

³⁰ Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. — СПб., 1994. — С. 17—33.

³¹ Guardini R. *Holderlin. Weltbild und Frömmigkeit*. - München, 1955. — S. 239.

³² Holderlin Fr. *Указ. соч.* - S. 383.

³³ Guardini R. *Holderlin. Weltbild und Frömmigkeit*. — München, 1955. — S. 240.

³⁴ Holderlin Fr. *Указ. соч.* - S. 438.

³⁵ Holderlin Fr. *Указ. соч.* - S. 439.

³⁶ Holderlin Fr. *Указ. соч.* - S. 439.