

В. Х. Гильманов, И. Д. Коццев

**ОНТОЛОГИЯ «НОВОГО СВЕТА»
В ТВОРЧЕСТВЕ ФРИДРИХА ГЁЛЬДЕРЛИНА
(к 250-летию со дня рождения)**

Поступила в редакцию 12.03.2021 г.

Рецензия от 18.03.2021 г.

72

В работе ставится проблема творческой тайны Гёльдерлина, интерпретируемой как отражение трансформации немецкой духовной культуры в онтологию «нового света». Исходя из сущности «поэта поэтов» (Хайдеггер), рассматриваются сложные дискурсы, имеющие отношение к герменевтическому ключу для понимания этой тайны. Предпринимается попытка толкования одной из загадок творчества Гёльдерлина, отразившейся в романе «Гиперион». Делается вывод о действии «нового света» в «Гиперионе» и других произведениях Гёльдерлина. Предлагается интерпретация тайны Гёльдерлина с позиции некоторых теорий русского космизма.

The work raises the issue of Hölderlin's creative secret of, interpreting its connection with the transformation of German culture into ontology of "new light". Considering the essence of the "poet of poets" (Heidegger), the authors relate complex discourses to the hermeneutic key for understanding the mystery of Hölderlin. They make an attempt at interpreting one of the mysteries in his work, reflected in the novel "Hyperion". The article draws conclusions about the action of "new light" in this novel and other works of Hölderlin. The secret of Hölderlin is interpreted through the standpoint of some theories of Russian cosmism.

Ключевые слова: миф, масонство, свет, воля, поэзия

Keywords: myth, freemasonry, light, will, poetry

Проникновение в тайну Гёльдерлина, которого философ М. Хайдеггер именует «поэтом поэтов», предполагает учет большого числа разнородных дискурсов, включая не только физикотеологию с ее теорией «нового света» и ранний романтизм с его пантеистической эстетикой, но и масонство в его связи с гностицизмом и герметизмом. Для масонских кругов характерно стремление к созданию новой религиозности, в герменевтическом круге которой обосновывается приход нового «верховного существа», призванного стать архитектором «нового царства божия». Уже в студенческие годы Гёльдерлин был связан с этими идеями. Так, например, в письме к Гегелю от 10 июля 1794 г. поэт пишет: «Дорогой брат! Уверен, что ты иногда вспоминал обо мне с той поры, как мы растались с нашим паролем на устах. "Царство божие" — по этому паролю мы, кажется, всегда узнаем друг друга, какие бы ме-



таморфозы ни претерпели. И что бы с тобой ни случилось, я уверен, что ту мету в твоей душе время никогда не сотрет. Ведь та мета и есть самое в нас примечательное, что мы особенно любим друг в друге» [7, с. 466]. Обучаясь в духовной семинарии в Тюбингене с 1788 г., Гёльдерлин с друзьями Людвигом Нейфером и Рудольфом Магенау создал кружок поэтов, в котором участвовали Гегель и Шеллинг, обучавшиеся в это время в Тюбингенском университете. Под восторженным впечатлением от Французской революции, а также под бесспорным воздействием динамики немецкого духа «эпохи Гете» Гёльдерлин и молодой Гегель решительно отказываются от традиционной религиозной догматики и строят планы создания новой религии с идеей всеобщей справедливости для спасения немецкого народа. «Клянусь твоей прекрасной душой, дружище, мы с тобой спасем отчизну!» — восклицает герой «Гипериона», обращаясь к своему другу Алабанде. «Спасем, — ответил он, — или погибнем» [7, с. 307]. Но какого бога имеют в виду «спасатели» в своей мете «царство божие»? На основании изучения так называемых «бернских рукописей» Гегеля известный немецкий ученый Георг Лукач пришел к выводу о родстве идей «новой религии» у Гёльдерлина и Гегеля с основным представлением о боге как «архитекторе мира» в масонстве, в частности с культом «верховного существа», провозглашенным Робеспьером [20]. Позже это «верховное существо» принципиально рационализируется Гегелем в понятийном конструкте «мирового духа», ставшего основой диалектической логики его системы. Отсюда известное воззрение Гегеля, выраженное им уже в «Феноменологии духа», что философия выше религии, ибо для нее в совершенной и адекватной форме логического мышления ведомы тайны Бога и мира, точнее она и есть самосознание Бога. По Гегелю, пишет С.Н. Булгаков, выступая против Гегеля, «человек должен преодолеть свою эмпирическую человечность, совлечь себя, став мировым оком мирового разума, абсолютного духа, слившись с его самомышлением» [4, с. 35]. Это око внутри масонского храма является важнейшим атрибутом оккультной символики, представленной, например, на 1-долларовой купюре или на пресс-папье с рельефом Гёте, выпущенном Веймарской ложей «Амалией» в 1932 г. к столетию со дня смерти великого немца.

То, что Гёльдерлин, подобно Гёте и многим другим современникам, хорошо ориентировался в герметической эзотерике, ставшей основой масонства, свидетельствует хотя бы один из эпизодов в его «Гиперионе»: «Однажды, в ясную ночь, я указал ему на Блинецов; Алабанда положил мне на сердце руку и сказал: — Это только звезды, Гиперион, только буквы, из которых складывается начертанное на небесах прозвище братьев-героев; но сами герои — внутри нас, живые и неизменные, равно как и их мужество, их божественная любовь; а ты, ты сын богов и делишь со смертным Кастором свое бессмертие!» [7, с. 313]. Данный эпизод есть прямая иллюстрация старшего 19-го аркана системы Таро, которой активно пользовались для своих инициаций «посвященные» в тайные знания. Этот аркан носит название «Солнце» и каса-



ется усилия по достижению союза разума и спонтанной мудрости, то есть, в эзотеризме это — аркан интуиции. Русский философ в эмиграции, пожелавший остаться неизвестным как анонимный автор «Энциклопедии герметической философии», законченной им в 1968 г., так комментирует этот аркан, опираясь на парижское издание книги о Таро Освальда Вирта: «“Дети, по-братски обнимающие друг друга под лучами Солнца, тем более соответствуют Близнецам, что это созвездие приносит нам самые долгие дни в году”, — пишет Освальд Вирт, располагая, таким образом, XIX аркан Таро в зодиакальный круг двенадцати космических таинств или, говоря языком К.Г. Юнга, в круг двенадцати архетипических образов-сил коллективного бессознательного, действующего в глубинах каждой человеческой души. Зодиак есть то, что человеческая душа знает бессознательно; это книга, которая однажды была “проглочена” душой, и теперь она живет и действует в ее недрах...» [17, с. 600]. Автор «Энциклопедии», верующий христианин, призывает к «полноте интуиции», к «побуждению крестить разум и привести его к слиянию с верой... которая не сомневается, что человеческий разум в той же мере “поддается крещению” и “христианизации”, как сердце и воля» [17, с. 611]. Возможность такого слияния он связывает с духовным солнцем, сияющим в глубинах человеческой природы, цитируя при этом отрывок из 11-й книги «Метаморфоз» Апулея, описывающий пребывание автора в храме Изиды, где он переживал «арканы священной ночи»: «Я приблизился к пределам погибели; я ступил ногой на порог Прозерпины и вернулся оттуда, миновав все стихии; в средоточии ночи я видел солнце, сиявшее со всей ослепительной силой; я приблизился к адским богам и к богам небесным; я созерцал их лицом к лицу; я поклонялся им, находясь с ними рядом» (ср. с пер. М. А. Кузьмина и С. П. Маркиша [1, с. 301]). В символике эзотерического герметизма это солнце в «средоточии ночи» есть союз разума с премудростью, который встречается и в Откровении Иоанна Богослова: «И явилось на небе великое знамение: жена, облеченная в солнце; под ногами ее луна, и на голове ее венец из двенадцати звезд» (Откр. 12: 1). Но аркан интуиции, подчеркивает автор, верящий в возможность «крещения разума», ставит нас перед опасностью того, что разум, в конечном итоге, поверит больше змею из Книги Бытия, который обещает, что «станете, как боги» (Быт. 3: 5). В этой связи символ духовного солнца как освящающего разум из глубин интуиции, или коллективного бессознательного (по Юнгу), связан, по мнению русского философа, с тем, что разум вместо «христианизации» может стать жертвой и инструментом «диаволизации», главным симптомом чего является сознательное или бессознательное убеждение в своей тождественности богу, или психическая мегаломания (по Юнгу). В символике эзотерического христианства это — опасность света Люцифера, порождающего «ангела бездны: имя ему по-еврейски Аваддон, а по-гречески Аполлион» (Откр. 9: 11).

Одним из решающих ключей к тайне мифа Гёльдерлина является его обращение к мифической сущности, чьим именем назван его роман «Гиперион». Прямо или косвенно это имя связано с Аполлионом, которого вполне можно рассматривать как изотоп Аполлона, то есть



как трансмутацию бога солнечного ума в ангела-губителя. Напомним, что в классический период греческой культуры Аполлон исполнял одновременно три функции, связанные с тремя именами: бог Солнца — Гелиос, бог мусических искусств — Мусагет, бог ума — Аполлон. В одном из последних писем Гёльдерлина, написанного предположительно в 1802 г. в состоянии болезненного ума и содержащем много неясных для исследователей мыслей, есть фраза: «...подобно тому, как говорят о древних героях, я и о себе могу сказать, что меня сразил Аполлон» [7, с. 514]. Выбор Гёльдерлином имени Гиперион для своей лирико-романтической исповеди в одноименном романе объясняется, с одной стороны, просто: Гиперион — солнечный титан, который находит место и в русской культурной традиции, например в символизме. В своей работе «Две стихии в современном символизме» В.И. Иванов пишет: «Не для того, чтобы украсить понятие солнца или окрасить его восприятие определенным оттенком, древний человек нарек его Титаном Гиперионом или лучезарным Гелиосом, но чтобы ознаменовать его ближе и правдивее, чем если бы он изобразил его в виде нечеловекоподобного светлого диска; представляя его неутомимым титаном или юным богом с чашею в руках, древний человек утверждал о нем нечто более действительное, нежели видимый диск. И когда приходил другой мифотворец и возражал первому, что Солнце не Гелиос и Гиперион вместе, а именно — Гелиос, тогда как *Гиперион Гелиос — Феб* (курсив наш. — В.Г., И.К.), и наконец, еще позднее, пришли орфики и мистики и провозгласили, что Гелиос — тот же Дионис, что доселе известен был только как Никтелиос, ночное Солнце, — то спорили о всем этом испытатели сокровенного существа единой *res*, и каждый стремился сказать о той же *res*, нечто углубленнейшее и реальнейшее, чем его предшественник, восходя, таким образом, от менее к более субстанциальному познанию вещи божественной» [11, с. 237]. В этом фрагменте работы В.И. Иванова содержится семиотический код всего нуминозного мифа о Гиперионе, ставшего судьбой Гёльдерлина, который стремился «к более субстанциальному познанию вещи божественной», заключенной в имени «Гиперион Гелиос — Феб», но оказался жертвой Гелиоса-Диониса, то есть того «ночного Солнца» орфиков, которое не помогло Орфею вывести Прозерпину из царства Аида.

С точки зрения эстетической теории, реализуемой Гёльдерлином в его мифе, она, с одной стороны, близка к Гёте с его уравнением «миф как поэзия и поэзия как природа», но, с другой, оказывается ближе всего философии тождества Шеллинга, согласно которой «мифология имеет не аллегорический, а таутегорический характер» [15, с. 325]. То есть, по Шеллингу, миф есть не «символ, сравненье», как у Гёте [8, т. 2, с. 440], а результат «необходимого (применительно к сознанию) процесса» [15, с. 325], вызываемого и реализуемого не демонической силой природы как *causa sui*, как у Гёте, а «теологической силой». Эта сила и есть тот «посредник в возрастании», который позволяет высшему богу первоначального монотеизма во времена Урана, считает Шеллинг, быть познанным в своей абсолютности в мифе как форме бытия в его динамике от наивного монотеизма через политеизм к христианству.



Как видим, по Шеллингу, христианская вера интегрируется в общее развитие мифа, и поэтому христианство и греческий миф не исключают друг друга. Это — одно из важнейших положений масонов, которое так сильно возмутило И.Г. Гамана, когда он в 1774 г. слушал лекции И. А. Штарка по апологии Ордена свободных каменщиков на теологическом факультете Кёнигсбергского университета [9, с. 14—26]. Но именно это положение, как и другое, сближает Гёльдерлина с Шеллингом, с которым он дружил со времен учебы в Тюбингене и которого в письме, написанном в июле 1799 г., приглашал к участию в своем литературно-философском журнале. Ответ Шеллинга не известен, но журнал так и не вышел в свет. В «Тюбингенских гимнах» и других примыкающих к ним произведениях, проникнутых восторженной уверенностью в своей поэтической причастности к божественной эпифании, Гёльдерлин поэтически реализует положение философии тождества Шеллинга о «теологической силе» в мифе: «В божественное верует лишь тот, / Кто сам божествен (пер. наш. — В. Г., И. К.) [19, Bd. 1, S. 31]. Или в «Гимне человечеству», где под впечатлением от «Общественного договора» Руссо, Гёльдерлин, обращаясь к «Братьям» и к «Гению Правды», восклицает: «В нас бог вошел, и бог — в его очах» (пер. В. Левика) [7, с. 59]. Поэт убежденно говорит: «боги возрастили меня» [7, с. 99], — поэтически кодируя один из важнейших итогов герметической инициации — соляризацию разума: в мистериях посвящения это означает, что «духовное Солнце» богов освящает Луну: «...мне ты радовал сердце, / Родитель Гелиос, и, как Эндимиона / Меня ты любила, / Луна святая!» [7, с. 98].

Из глубин своей «острой субъективности» — так Шиллер характеризовал характер Гёльдерлина в письме к Гёте — Гёльдерлин создает свой собственный миф, который лишь на первый взгляд кажется возвращением греческого, поскольку все божественные функции в его мифе принципиально перезагружены. Называя своего божественного родителя Гелиосом, Гёльдерлин, веря в свою божественность, дарованную богами, становится его сыном Гиперионом-Фебом, вырываясь при этом за трансцендентальные границы олимпийского мифа. Гиперион — один из титанов, и олимпийцы во главе с Зевсом с трудом низвергли их в Тартар, и вот Гиперион возвращается! При этом важно отметить то, как в своей напряженной мистике поэтического переживания нуминозной силы закливаемого бога-титана Гёльдерлин приближается к христианскому прозрению об огненности Страшного суда над физической мира, испорченной грехопадением человека, как, например, в послании апостола Петра: «Придет же день Господень, как тать ночью, и тогда небеса с шумом прейдут, стихии же, разгоревшись, разрушатся, земля и все дела на ней сгорят» (2 Петра 3: 10). В одном из своих поздних стихотворений «Титаны», которое исследователи считают почти не доступным для ясного толкования, поэт утверждает: «И все же час / Не пробил. Они покуда / Не скованы. Чуждого / бог не коснется...» [7, с. 183] (курсив наш. — В. Г., И. К.). Но в криптографической динамике поэтического нарратива это «покуда... не коснется» переходит в «грозно глаголет бог», срываясь в пике огненной турбулентности, порожденной самовозгоранием титанической мощи в «острой субъективности». Поэт означает эту мощь как «стесненное небесное пламя», ко-



торое вполне соответствует ветхозаветному «олам» в сердце человека или юнгианской «самости» как предельной глубине археологии коллективного бессознательного:

...Грозно глаголет Бог.
Ибо давно уже в высях
Веско зыблются тучи,
И немалое корни готовят, роясь в недрах.
Клад пылает. Ведь нет нам
Песни, чтоб вызволить дух.
Он будет сжигать
Свои же стены,
Ибо не стерпит
Стесненья небесное пламя [7, с. 183] (курсив наш. — В.Г., И.К.).

77

Поразительно то, что переводчик этой поэтической медитации видный ученый С.С. Аверинцев по-разному орфографирует лексему «Бог»: в начале — с маленькой буквы, затем с прописной, будто актуализируя проблему «бога века сего» и «Бога Живаго» в христианском смысле. Сам Гёльдерлин в дискурсе своей нуминозной мифологии уверен, что он — сын Гелиоса и что его поэзия — это боговидение, в котором «теологическая сила» мироздания объективируется в поэтическое слово, и «так помогают Небу»:

...распелись
Птицы. Так помогают
Небу. Это приметит
Поэт. И благо — других
Держаться. Ибо никто своей доли не
поднял один [7, с. 183].

Уже «Титаны» Гёльдерлина, представляющие собой какую-то поразительную, на грани отчаяния, диатрибу поэтической души с самой собой по вопросу о сущности бога, какому она причастна и какого она поет, свидетельствуют о нарастающей трагедии эпистемологической неуверенности и деперсонализации, итогом чего стало его умственное помешательство. Романтический титанизм Гёльдерлина близок трагедии одного из «титанов Ренессанса» Микеланджело Буонарроти, имя которого «присвоил» себе пораженный болезнью поэт. А.Ф. Лосев находит причину «интенсивного трагизма» [12, с. 429] эстетики космизма Микеланджело в его титаническом усилии гармонизировать «борьбу между природным и духовным» [12, с. 430]. Опираясь на трактовки фрески «Страшный суд» В.Н. Лазарева и Г. Дунаева, он пишет, «что Микеланджело трактует зло не как что-то внешнее, ужасное, в виде чудовищ, губящих людей, а как внутри человека существующее преступление» [12, с. 433]. Обращая внимание на вращательный характер движения, каким охвачены образы на фреске, он подчеркивает, что «каждой фигуре соответствует обратное движение ее темного двойника. Это головокружительное «вращение в себе» при постоянном переходе из мнимого мира в действительный и наоборот дает наглядное представление о последней битве за действительное существование» [12, с. 433–434]. В контексте нашей работы важно, однако, выделить за-



мечание Лосева о том, что трагедия этого «вращения», касающаяся и самого Буонарроти, «приобретает космические размеры» [12, с. 435]. Эта мысль в какой-то, пусть и рискованной форме, может объяснить, почему левосторонняя свастика была выбрана в качестве оккультного символа Третьего Рейха и как этот выбор был предвосхищен в трагедии Гипериона-Гёльдерлина и в словах «безумного человека» Ницше об убийстве Бога: «Где Бог? — воскликнул он. Мы его убили — вы и я! Мы все его убийцы! Но как мы сделали это?.. Что сделали мы, оторвав эту землю от ее солнца?» [13, с. 592]. После этого «убийства» Ницше может предложить истории только идеал сверхчеловека, то есть человекобога, выбирающего в качестве посредника в новом мифе «вечного возвращения» того, кого теософы именуют Фохат и кого они изображают в символе герметического Уробороса...

В своей известной работе «Гёльдерлин и сущность поэзии» Хайдеггер, однако, вынужден вернуть вопрос о трансцендентных, или нуминозных, силах в творческом процессе, опираясь на творчество Гёльдерлина: «Гёльдерлин заново устанавливает сущность поэзии, он впервые определяет некое новое время. Это время богов сбежавших и бога приходящего. Это скудное время, поскольку оно находится в удвоенном недостатке и Ничто: в Больше-Нет богов сбежавших и в Еще-Нет Приходящего (бога)» [14, с. 46]. «Но то, что пребывает, устанавливает поэты» — к этим последним словам, заключающим стихотворение «Воспоминание», обращается Хайдеггер, чтобы определить сущность поэзии, благодаря им, так: «Поэзия есть установление посредством слова и в слове» [14, с. 41].

В своей книге «Трагическая история литературы» Вальтер Мушг пишет, что «все великие поэты романтизма пережили свое искусство как смертельную опасность» [21, S. 88], поскольку в их творчестве прямо или косвенно присутствовало «наследие магической религиозности», ставившее их перед лицом экзистенциальной открытости для вдохновения Неба или Ада. Гёте раскрыл тайну своего вдохновения не только в трагедии «Фауст», но и в многочисленных откровениях в разговорах с И. П. Эккерманом, связав тайну поэзии и музыки как высшего вида искусства с демоническим, каковое, согласно ему, всеобъемлющим образом определяет и мировой процесс, превращая политику в рок [16, с. 432]. В разговоре 8 марта 1831 г. Гёте заметил: «Поэзии, бесспорно, присуще демоническое начало, и прежде всего, поэзии бессознательной, на которую недостает ни разума, ни рассудка, отчего она так и завораживает нас. В музыке это сказывается еще ярче, ибо она вознесена столь высоко, что разуму ее не осилить» [16, с. 404]. Примечательно то, что сказал Гёте накануне 2 марта: «Демоническое — это то, чего не может постигнуть ни рассудок, ни разум. Моей натуре оно чуждо, но я ему подвластен» [16, с. 402]. Это признание Гёте о его «подвластности» демоническому приближается, с одной стороны, к идее антропокосмичности языка С. Н. Булгакова. В частности, Булгаков пишет: «...не мы говорим, слова, внутренне звуча в нас, сами себя говорят, и наш дух есть при этом арена самоидеации вселенной, ибо *всё* может быть выражено в слове, причем в это слово одинаково входит и творение мира и наша психика... Чрез то, что вселенной, миру, присуща идеация, он есть и слово... В нас говорит мир, вся вселенная, а не мы, звучит ее го-



лос... Слово *космично* в своем естестве, ибо принадлежит не сознанию только, где оно вспыхивает, но бытию, и человек есть мировая арена, микрокосм, ибо в нем и через него звучит мир, потому слово антропо-космично...» [5, с. 25–26]. Эти суждения Булгакова в контексте творческой тайны Гёльдерлина предполагают, что поэтический язык может стать и средством самоидеации демонической бездны, захватывающей и человеческую телесность, что приближается нас к идеям русских космистов А.К. Горского и Н.А. Сетницкого о так называемой органо-проекции, в процессе которой «внутрителесность пространства» художественной образности проецируется вовне [10, с. 206–266].

В этой связи проясняется смысл «смертельной опасности» творчества, о которой пишет В. Мушг, утверждающий, например, в своем анализе творчества Шарля Бодлера, что у него «поэзия стала невозможностью, преступлением, а поэтическое произведение “цветком зла”» [21, S. 88]. Поэзия становится транспоэзией, проникнутой такой силой трансгрессии из «орфического» бытия, которая в галлюциногенном наслаждении онтической редукции соучаствует в исчезновении бытия. Мушг называет это «слепящим делом дьявола», «пьесой ада» [21, S. 89]. Жан Бодрийяр доводит этот диагноз в отношении поэзии до утверждения, что «поэтический текст — это образец наконец-то реализованного бесследного, безостановочного растворения частицы означающего (имени бога)...» [3, с. 345]. То есть, если раньше поэзия в своей «магической религиозности» прямо или тайно была означающим сакрального означаемого, имени Бога, то теперь она соучаствует в систематическом «истреблении имени Бога» в символическом обмене эйфорического переживания смерти. В изощренной стилистике своего дискурса Бодрийяр формулирует это так: «Символический акт состоит вовсе не в восстановлении имени бога, прихотливо проведенного сквозь текст поэмы... Символический акт заключается вовсе не в этом «возвращении», ретотализации после отчуждения, воскресении идентичности; напротив, он всегда заключается в исчезновении имени, означающего, в *экстерминации термина*, в его безвозвратном рассеивании — оно-то и делает возможной интенсивную циркуляцию внутри стихотворения (как и внутри первобытной группы по случаю праздника и жертвоприношения), оно-то и возвращает язык в состояние наслаждения...» [3, с. 331]. «...наслаждение всякий раз возникает от гибели бога и его имени и вообще от того, что там, где было нечто — имя, означающее, инстанция, божество, — *не остается ничего*...» [3, с. 344].

В свете этого диагноза следует упомянуть, как Гёльдерлин, будучи уже во мраке безумия, то есть в состоянии «исчезновения имени» как самого себя, так и бога, которому он посвятил миф своей жизни, нередко с наслаждением перечитывал в своей башне собственный роман «Гиперион», восклицая при этом: «Как это прекрасно!». В. Мушг упоминает в своей книге Эмиля Штайгера, который в своем предисловии к изданию стихов Гёльдерлина именует его «одним из величайших пророческих поэтов всех времен и народов» и пишет о его творениях так: «Он сам воспринимал их как слово бога». Но возникает вопрос, добавляет Мушг, «слово какого бога»? [21, S. 140]. Сам он считает, что это определить невозможно и что именно в этой невозможности — причина трагедии самого Гёльдерлина.



Христианский космист А.С. Горский в своей работе «Организация мировоздействия» пишет: «Художественное вдохновение есть состояние, наиболее близкое к вдохновению молитвенно-религиозному и благодатному освящению и пресуществлению. Пронизанное, организованное, освобожденное от хаотической мути и демонических срывов молитвой искусство, в свою очередь, организует науку, координируя, упорядочивая и направляя по намеченным путям всю аналитическую, исследовательскую деятельность человечества, включая и ее в молитвенно-литургическое действие... Недостаточная включенность искусства в литургию создает почву для “обольщений второго апокалиптического зверя” (магнетически-гипнотических массовых внушений), недостаточная включенность науки в искусство порождает силу зверя первого (механически-принудительных “организаций”)» [10, с. 165–166]. Как видим, Горский связывает истинное вдохновение в Духе Святом в литургическом единении со Христом. Вдохновение, переживаемое Гёльдерлином, «создает почву для “обольщений второго апокалиптического зверя” (Откр. 13: 11–17), что, как нам представляется, остро почувствовал и сам поэт, особенно после смерти своей Диотимы, Сюзетты Гонтар. Если его ранние гимны, с точки зрения христианского космизма, вполне заслуживают того, чтобы именоваться *бездно-центрической* литургией, как, например, «Солнцебогу», «Слепой певец» и другие, то поздняя лирика проникнута не просто эпистемологической неуверенностью, но трагическим беспokoйством на грани ясновидческой паники Кассандры. Это находит свое отражение в перехлестывании поэтических нарративов, где торжественное гимнослужение «богам живым, бессмертным» и «поэтам» — ведь «Помыслы всемирного духа / Тихо завершаются в душе поэта» [7, с. 154] — прерывается внезапным поэтическим воплем, изоморфным плачу Кассандры на пороге не только ее гибели, но и гибели дома Агамемнона и Клитемнестры: «О, горе мне, о, горе мне! / Аполлон, Аполлон!.. Страж путей, погубитель мой!» [18, с. 249]. Даже опытные переводчики не решаются отразить эти поэтические перебивы-антиномии, как, например, В. Микушевич в стихотворной медитации «Как в праздник...»: он не вносит в свой перевод заключительные восемь строк этого произведения, заканчивая свой перевод так: «Когда он [бог] приближается, — наше сердце / Не содрогнется...» [7, с. 155]. В оригинале, однако, после этих строк следует сбивчивое продолжение, будто в душе поэта столкнулись самоидеации противоположных начал: «Но горе мне! когда / Горе мне! / И я скажу сейчас, / Вблизи я был, чтоб созерцать небесных, / Они как есть, они меня бросают вниз к живущим там, / меня лже-проповедника во тьму, чтоб я / понятливым пел песнь предупрежденья. / Там» (пер. наш. — В. Г., И. К.) [19, Vd. 1, S. 137]. Поэт будто подтверждает, что поэзия, как и иные формы творчества, может стать преступлением против жизни, если поэт, или иной творец, «не зная имен священных» [7, с. 143], творит, не замечая того, что сквозь его «духовное око» в мир входит зло. Ведь «творить можно не только во имя Божие, но и во имя дьявола» [2, с. 362]. Не об этом ли его «песнь предупрежденья» в ясновидении, что его «сразил Аполлон», ставший Аполлионом (Откр. 9: 11)? Не есть ли это предупреждение «Света истинного» (Ин 1: 9) о губительной опасности перепутать «эфирь»? «Итак, смотри, свет, который в тебе, не есть ли тьма?» (Лк 11: 35).



Список литературы

1. *Апулей*. Метаморфозы, или Золотой осел. Апология, или Речь в защиту самого себя от обвинения в магии. Флориды. М., 2001.
2. *Бердяев Н.А.* Философия творчества, культуры и искусства : в 2 т. М., 1994. Т. 1.
3. *Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть. М., 2000.
4. *Булгаков С.Н.* Свет не вечерний: созерцания и умозрения. М., 1994.
5. *Булгаков С.Н.* Философия имени // Булгаков С.Н. Первообраз и образ: соч. : в 2 т. СПб., М., 1999. Т. 2 : Философия имени. Икона и иконопочитание. Приложения. С. 5–240.
6. *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика : в 4 т. М., 1968.
7. *Гёльдерлин*. Соч. М., 1969.
8. *Гёте И.В.* Собр. соч. : в 10 т. М., 1975–1980.
9. *Гильманов В.Х.* «Крестовые походы» И. Г. Гамана против Просвещения // Вестник Московского государственного университета. Сер. 7: Философия. 2005. №3. С. 14–26.
10. *Горский А.К., Сетницкий Н.А.* Соч. М., 1995.
11. *Иванов В.И.* Две стихии в современном символизме // Русские философы. Антология. М., 1993. Вып. 1. С. 212–242.
12. *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. М., 1982.
13. *Ницше Ф.* Веселая наука // Ницше Ф. Соч. : в 2 т. М., 1997. Т. 1. С. 491–719.
14. *Хайдеггер М.* Гёльдерлин и сущность поэзии // Логос. М., 1991. Вып. 1. С. 37–47.
15. *Шеллинг Ф.* Введение в философию мифологии // Шеллинг Ф. Соч. : в 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 159–374.
16. *Эккерман И.П.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. Ереван, 1988.
17. *Энциклопедия герметической философии.* Старшие арканы Таро. СПб., 1997.
18. *Эсхил.* Трагедии. М., 2001.
19. *Hölderlin. Werke und Briefe : in 2 Bnd.* Frankfurt a/M, 1969.
20. *Lucacs G.* Der junge Hegel und die Probleme der kapitalistischen Gesellschaft. Zürich ; Wien, 1948.
21. *Muschg W.* Tragische Literaturgeschichte. München, 1983.

Об авторах

Владимир Хамитович Гильманов — д-р филол. наук, проф., Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Россия.

E-mail: gilmanov.wladimir@rambler.ru

Иван Демьянович Копцев — д-р филол. наук, проф., Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Россия.

E-mail: IKoptsev@kantiana.ru

The authors

Prof. Vladimir H. Gilmanov, Immanuel Kant Baltic Federal University, Russia.

E-mail: gilmanov.wladimir@rambler.ru

Prof. Ivan D. Koptsev, Immanuel Kant Baltic Federal University, Russia.

E-mail: IKoptsev@kantiana.ru