



символов в мировой культуре. Рильке в стихотворении использует розу как античный символ молчания и тайны; розы изображались в храмах на исповедальнях в знак того, что все сказанное на исповеди является тайной. Поэтому «Окно-роза» – взгляд внутрь собора.

В стихотворении используется эта сложная символика мученичества и напоминания о грехе – в терцетах, где реализуется метафора глаз кошки / глаз Бога / окно-роза. Ведь кошка во времена средневековья – знак сатаны, дьявола, хватающего грешные человеческие души, как кошка мышей:

... сомкнуться с яростью угрозы –
И брызнуть кровью из-под век пустых:
Так некогда <...>
В сердца людей вцеплялись окна-розы
И в бездну Бога втаскивали их. (21)

Символика тайны/таинства – в начальных двух стихах первого катрена, где «тишина» (die Stille) – центральное слово; эти строки в подлиннике наполнены звуками, создающими образ «сбивающей с толку тишины»: долгими гласными, «sch, st, st». Звукопись становится еще более действенной, ошеломляющей из-за контраста со взрывными звуко сочетаниями третьего и четвертого стихов: «plötzlich, Katzen, Blick».

Если «Портал» – это «небесные врата», это выход актеров на сцену в драме жизни, то окно-роза – это место наблюдателя-Бога, с которого он смотрит на людские страдания.

Таким образом, проанализировав произведения, стоящие друг за другом в составе единой книги, мы можем сделать вывод об их тесной взаимосвязи. Как циклообразующий принцип соположение стихотворений в пределах одного сборника

встречается у Рильке уже в самых ранних сборниках («Жертвы ларам»). Стихотворения внутри группы объединяются также и по жанровым признакам (большинство – сонеты), и сюжетно (связь между отдельными стихотворениями «Портала» и «Окном-розой», например). На основании этих признаков мы выделяем сюжетно-смысловой центр микроцикла («Кафедральный собор»).

В микроцикле Рильке задает три основные, пространственно-композиционные и в то же время ценностные оси смысла; их можно обозначить как земля (люди, их судьбы, беды и пр.), церковь (образ кафедрального собора и его важных частей: портал, окно-роза, капитель); наконец, небо (Бог Отец и Бог Сын). Всякое движение внутри композиции микроцикла мыслится лишь в пределах этой триады, в которой церковь является медиатором, посредником между людьми и Богом; триада присутствует в любом стихотворении микроцикла.

Примечания

- 1 В тексте Рильке стоит: «In jenen kleinen Städten...».
- 2 Виолле-ле-Дюк Э. Беседы об архитектуре: В 2 т. М., 1937. Т. 1. С. 264.
- 3 Рильке Р.М. Собр. соч.: В 3 т. М.; Харьков, 1999. Т. 2. С. 19. Далее произведения Р.М. Рильке цитируются с указанием страницы в круглых скобках. Стихотворения «Кафедральный собор» и «Окно-роза», а также цикл «Портал I–III» даются в переводе В. Летучего.
- 4 Цит. по: Müller W. Rainer Maria Rilkes «Neue Gedichte». Vielfältigkeit eines Gedichttypus. Meisenheim am Glan. 1971. S. 49.
- 5 Сонет «L'ange du meridian. Шартр» цитируется в переводе К. Богатырева.
- 6 Виолле-ле-Дюк Э. Беседы об архитектуре. Т. 1. С. 265.

УДК 821.112.2.09.02

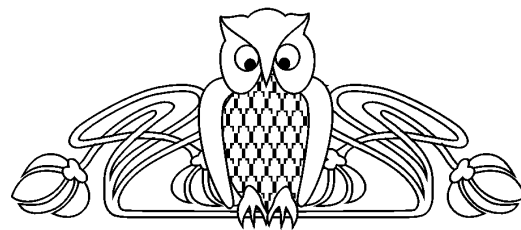
ЧАСТИ ТЕЛА: МЕХАНИЗМЫ И МОНСТРЫ В ПОЗДНЕМ НЕМЕЦКОМ РОМАНТИЗМЕ

М.А. Куличихина

Саратовский государственный университет,
кафедра зарубежной литературы и журналистики
E-mail: mirada22@yandex.ru

В статье исследуются доминирующие концепции тела в немецком романтизме: тело-микрокосм, тело-машина и тело-знак. На материале произведений Л.А. фон Арнима и Э.Т.А. Гофмана анализируется тенденция к нарастанию механистичности в позднем романтизме, которая приводит к распаду образа тела на отдельные «части», и влияние физиогномики, которая призвана компенсировать утраченную гармонию души и тела и определить соответствие между внутренним и внешним. Рассматриваются также образы монстров как примеры дисгармоничных тел.

Ключевые слова: немецкий романтизм, образы тела,



«Люцинда» Ф. Шлегеля, Новалис, Л.А. фон Арним, Э.Т.А. Гофман, монструозность.

Body Parts: Mechanisms and Monsters in the Late German Romanticism

М.А. Kulichikhina

The article singles out dominating concepts of body in German Romanticism: body as microcosm, body as machine, body as sign.



L.A. von Arnim and E.T.A. Hoffmann's texts are analyzed to illustrate the increasing role of body mechanism in late Romanticism, resulting in fragmentation of body representation, as well as the influence of physiognomy, used to compensate the lost harmony between body and soul and to define the correlations between the interior world of man and his appearance. Representations of monsters are analyzed as instances of bodies having lost harmony.

Key words: German Romanticism, concepts of body, F. Schlegel's «Lucinda», Novalis, L.A. von Arnim, E.T.A. Hoffmann, monstrosity.

Три концепции доминируют в репрезентации образов тела в немецком романтизме: тело-микрокосм (парадигма, восходящая к Парацельсу), тело-машина (Декарт¹, Ламетри²) и тело-знак (физиогномика Лафатера). При этом наблюдается любопытное и закономерное противопоставление раннего йенского романтизма поздним этапам (гейдельбергским, берлинским): в раннем романтизме преобладает гармоническое мировосприятие, гармония духовного и телесного и, соответственно, изображение тела в духе органицизма: вселенной как организма, тела как вселенной в миниатюре. В позднем романтизме мир раскалывается, духовное больше не соотносено с телесным, и тело изображается механистически. Одним из ключевых образов становится тело-машина (что отражает нарастание механистических тенденций), при этом очень востребованной оказывается и физиогномика Лафатера, – в обоих подходах анализизм преобладает над интуитивизмом. В них тело рассматривается как набор «частей»; физиогномика обещает к тому же определить соответствия между внешним и внутренним, телом человека и его характером и даже судьбой.

С проблематикой телесности тесно связаны взаимоотношения романтизма и науки – вопрос, глубоко интересующий современных исследователей (Алана Ричардсона³, Ханса Айшнера⁴ и др.). Ранние романтики не приемлют механистическую модель Вселенной, их мировоззрение лежит за пределами ньютоновской механики, это прорыв в науку XX в., предвидение – но преждевременное. Романтики поздние к механистической философии и современной им науке и технике относятся по-прежнему отрицательно, но уже считаются с ними. Отдельный интерес представляют взаимоотношения романтизма и медицины. Медицина-анатомия, раскрывающая тайны человеческого тела и не находящая в нем места для души, вызывает отторжение у романтиков, но медицина-физиология, исследующая «токи», «животный магнетизм», функционирование живого тела и его патологию, медицина, вторгающаяся в область мышления, в сферу духовного, романтиков завораживает. Их внимание к внутреннему миру на уровне литературного текста соответствует развитию психологии и психиатрии, так, например, рассуждения Клары по поводу видений Натанаэля в «Песочном человеке» Э.Т.А. Гофмана можно рассматривать как блестящий образец дофрейдского психоанализа.

Весь романтизм пронизывают антиномии: природа – наука, мистическое – разумное, душа – тело, целостное – расчлененное, интуиция – анализ. Но реализуются эти противоречия по-разному на разных этапах. Феномен раннего романтизма состоит в удивительной силе духа, которая при существующих политических, экономических, технических и социальных условиях позволила создать пусть недолговечный, но удивительно гармоничный телесно-духовный образ, тело-микрокосм, тело, включенное в мироздание (макркосм) и равное ему (этот образ будет гротескно цитироваться в позднем романтизме в фигурах положительных героев). Ранний романтизм тяготеет к неопределенности, открывает незавершенность, становление, вечное *Werden* как главную ценность в искусстве и в жизни. На уровне изображения тела это приводит к частому отсутствию портретных характеристик или их условности, тело изображается не как «набор черт», но как нечто гармоническое и пронизанное духом.

В характерных текстах раннего романтизма, например в «Люцинде» (1799) Фридриха Шлегеля⁵ и «Генрихе фон Офтердингене» (1799–1800) Новалиса⁶, передаются телесные, точнее, нераздельные телесно-духовные, психосоматические ощущения (любовь, страсть, восторг, наслаждение, томление), но очень мало конкретных телесных описаний, портретных характеристик, нелюбимых ранними романтиками четких контуров и деталей. Трудно вспомнить, как выглядит, например, Люцинда, какие у нее черты лица (несколько раз упоминаются черные волосы и темные глаза, высокий рост, но это не акцентируется, главное – гармоничность). Читатель волен сам придать возлюбленной нужный образ. Зыбки даже гендерные границы (образ женоподобного юноши). Еще сильнее эта зыбкость в «Офтердингене». Автор метафоризирует облик главного героя, а не анализирует черты его лица: внешность Генриха «подобна была простому слову незнакомца, которое сначала почти даже не слышишь, пока оно много времени спустя после ухода странника не начинает все более раскрываться, как невзрачный бутон, превращаясь наконец в дивный цветок...»⁷. Даже если даются развернутые портретные описания, подчеркивается гармония и соразмерность внешности человека. Таковы описания Клингзора («Среди гостей Генриху бросился в глаза человек, которого, как ему казалось, он много раз видел в книге рядом с собою. Благородная внешность выделяла его среди всех других. Лицо у него было серьезное и ясное; открытый широкий лоб, большие, черные, пронизательные глаза, лукавая складка у веселого рта, мужественная соразмерность всех черт – все это сообщало ему значительность и привлекательность»⁸) и Матильды («В ее больших спокойных глазах светилась вечная молодость. На светло-голубом фоне мягко блестели звезды карих зрачков. Лоб и нос нежно сочетались с ними. Лицо ее казалось лилией, обращенной к восходящему



солнцу, и от белой стройной шеи поднимались голубые жилки по нежным щекам. Голос ее был точно далекое эхо, и темная кудрявая головка как бы парила над легким станом»⁹). Ключевые слова обоих описаний – цельность, соразмерность, гармония. Заметим, что, согласно пересказу Тика второй, незавершенной части романа, Матильда, неясный образ которой герой сначала видит в цветке, оказывается и восточной женщиной, и Кианой, поэтому портретные характеристики раннего романтизма весьма условны. Образы йенцев оставляют удивительно цельное впечатление, в их описаниях не заостряются отдельные черты.

В позднем романтизме тело начинает обретать конкретные, четкие – зачастую слишком четкие, – гиперболизированные контуры. Многогранный символ, гармоничное тело сменяются лейтмотивом, *деталью*, заостренным до гротеска акцентом, и часто этот акцент делается на отдельные части тела. Само описание тела распадается на части, в основном это внешние, видимые части тела – лицо и его черты (глаза, нос, рот), волосы, конечности (руки, ноги). Отдельная часть тела может подчеркиваться, дублироваться или замещаться ее искусственным двойником – очками, париком, протезом. Этот акцент на части тела объясняется двумя тенденциями в представлении тела. Одна, более простая, – это тело-машина, соответственно, части тела уподобляются запчастям машины и могут бесконечно дублироваться. Вторая, более сложная тенденция описывает естественные или квази-естественные, органические, но уродливые, «неправильные» тела и части тела и включает в себя монструозность.

Части тела – запчасти машины. Трудно представить себе Люцинду в очках или Генриха фон Офтердингена с протезом вместо ноги. В позднем романтизме именно «фальшивые», «искусственные» дубликаты частей тела подчеркивают его механистичность и, следовательно, повторяемость. Здесь мы полностью соглашаемся с выводом М. Ямпольского о Бодлере: «Механичность тела тянет за собой его повторяемость, она как бы воспроизводит себя в копирующих его механических же “демонах” ... Умножаемость, удвоимость тела связана с его членимостью»¹⁰.

Характерный пример «протеза» мы видим в рассказе Л.А. фон Арнима «Одержимый инвалид в форте Рагоно» («Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau», 1818), где уже в заглавии заявлена ущербность тела и духа. Деревянная нога доминирует в образе коменданта, его «портрет» сводится к этой части тела: мечтаю о фейерверках, «он все снова и снова совал в камин оливковые ветви, и не заметил, как огонь перекинулся на его деревянную ногу и уже на треть спалил ее. Только когда он захотел вскочить, окрыленный силой своей пламенной фантазии, мысленно видя уже финал – тысячу ракет, взлетевших в небо, только тогда, упав обратно в кресло, он заметил, что его деревяшка значительно укоротилась и что оставшаяся часть тоже тлеет»¹¹. Главный герой рассказа – раненный

в голову Франкёр. Его безумию дается два равноправных объяснения: мистическое (он одержим дьяволом) и медицинское (последствия ранения в голову). Такая двойственность – одна из самых характерных черт позднего романтизма.

Крайне отрицательным знаком в творчестве Арнима являются очки: он возмущается по поводу этого неестественного прибора, границы между живым глазом и миром в «Изабелле Египетской» (1812) и называет «волшебные» очки причиной нравственного ослепления художника в повести «Рафаэль и его соседки» (1822, 1824). Очки, любые механические, оптические приборы дают ущербное, искаженное зрение, а не помогают ему. Наиболее ярко это проявляется в знаменитом «Песочном человеке» (1817) Гофмана, где глаза, бесспорно, самая заметная часть тела, главный орган мировосприятия, маркер живого и мертвого/механического, самая ценная – во всех смыслах – «запчасть». С первых страниц вводится образ Песочника, тесно связанный с глазами и зрением. Этому персонажу также дается двойное объяснение – матери («когда я говорю, что идет Песочный человек, это лишь значит, что у вас слипаются веки и вы не можете раскрыть глаз, словно вам их запорошили песком») и няни («Это такой злой человек, который приходит за детьми, когда они упрямятся и не хотят идти спать, он швыряет им в глаза пригоршню песка, так что они заливаются кровью и лезут на лоб, а потом кладет ребят в мешок и относит на луну, на прокорм своим детушкам, что сидят там в гнезде, а клювы-то у них кривые, как у сов, и они выклеивают глаза непослушным человеческим детям») ¹². Друг и тайный руководитель отца, загадочный Коппелиус пытается создать «глаза» алхимическим способом; его двойник Коппола будет продавать «глаза» механические. Интересен и характерен портрет самого Коппелиуса (стоит сравнить его, например, с новалисовским описанием Клингзора): «Представь себе высокого плечистого человека с большой нескладной головой, землисто-желтым лицом; под его густыми седыми бровями злобно сверкают зеленоватые кошачьи глазки; огромный здоровенный нос навис над верхней губой. Кривой рот его нередко подергивается злобной улыбкой; тогда на щеках выступают два багровых пятна и странное шипение вырывается из-за стиснутых зубов. Коппелиус являлся всегда в пепельно-сером фраке старинного покроя; такие же были у него камзол и панталоны, а чулки черные и башмаки со стразовыми пряжками. Маленький парик едва прикрывал его макушку, букли торчали торчком над его большими багровыми ушами, а широкий глухой кошелек топорщился на затылке, открывая серебряную пряжку, стягивающую шейный платок. Весь его облик вселял ужас и отвращение; но особенно ненавистны были нам, детям, его узловатые косматые ручищи, так что нам претило все, до чего бы он ни дотронулся» ¹³. Интуитивное детское восприятие и неприятие Натанаэлем



Коппелиуса основано на его отрицательных физиогномических характеристиках. В позднем романтизме физиогномика прекрасно сочетается с механицизмом, так как она анализирует тело, а именно лицо, расчлняя его на поддающиеся дешифровке составные части, черты. И, как мы уже упоминали, главной «частью тела» в новелле являются глаза. В первом описании Олимпии делается акцент на соразмерность ее пропорций и ненормальность глаз. Диаметрально противоположно описание Клары – она не совершенно красива, но у нее удивительные глаза и живой нрав. Глаза – маркер «натуральности». В кошмарном видении Натанаэля глаз лишается Клара, на самом деле это происходит с куклой Олимпией. Драка за куклу обнажает ее сущность, отсутствие детали выдает механистичность целого.

Монструозность. Эту тенденцию можно рассмотреть на примере «Изабеллы Египетской»¹⁴ Л.А. фон Арнима и повести «Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер» (1819) Гофмана.

В «Изабелле» помимо двойника Беллы – прекрасного, но бездушного голема (сочетание механистической и каббалистической традиций) – присутствует еще одно ненормальное тело – альраун (фольклорный персонаж, человек из корня мандрагоры, приносящий богатство тем, кто им владеет). Альраун создает Белла, и этот образ лежит вне механистической традиции. Альраун – синтез природы и мистики. С помощью колдовства Белла вмешивается в природу и вызывает к жизни этого уродца. Подробно описывается процесс создания человечка, в котором пародируются и искажаются привычные части тела. Подчеркивается несообразность и уродливость такого создания. У альрауна две пары глаз (вторая – на затылке), которые позволяют ему видеть больше, чем предполагают окружающие. По Арниму, вмешательство в природу уродливо и опасно. Но сама Белла гармонична, она все еще дитя природы, хотя не брезгует и колдовством. Таким образом, в изображении монструозности Арним опирается на фольклорную традицию, на каббалистику.

В «Крошке Цахес» Гофмана, если мы отвлечемся от сугубо социальной проблематики и сатиры, описывается то, что происходит с космически гармоничной природой, когда она отдана на расправу дурно понятому «просвещению»: «приступим к просвещению, то есть прикажем вырубить леса, сделать реку судоходной, развести картофель, улучшить сельские школы, насадить акации и тополя, научить юношество распевать на два голоса утренние и вечерние молитвы, проложить шоссейные дороги и привить оспу»¹⁵. Отданная на откуп научно-техническому прогрессу, Природа мстит уродствами. Цахес не механизм, не волшебное существо, а уродливый ребенок: «Бедная женщина по справедливости могла плакаться на мерзкого уродца, которого родила два с половиной года назад. То, что с первого взгляда можно было вполне принять за

диковинный обрубок корявого дерева, на самом деле был уродливый, не выше двух пядей ростом, ребенок <...>. Голова глубоко ушла в плечи, на месте спины торчал нарост, похожий на тыкву, а сразу от груди шли ножки, тонкие, как прутья орешника, так что весь он напоминал раздвоенную редьку. Незоркий глаз не различил бы лица, но, взглядевшись попристальнее, можно было заметить длинный острый нос, выдававшийся из-под черных спутанных волос, да маленькие черные искрящиеся глазенки, – что вместе с морщинистыми, совсем старческими чертами лица, казалось, обличало маленького альрауна»¹⁶. Цахес постоянно сравнивается со сказочными существами (альрауном, гномом, чертом), различными растениями (редькой, яблоком), животными (кошкой, обезьяной), насекомыми (пауком, жуком), но Цахес – не фольклорный альраун, как у Арнима, не гном, не злой гений. Он человек, сын обычной женщины, но он уродец, неудача, «пасынок» природы (это доказывает посмертное «исследование» Цахеса, в котором врач дает многословное, полное анатомических терминов объяснение). И желание доброй феи помочь ему, дать ему волшебную часть тела, прекрасные волосы, наделенные мистическим свойством «перетягивать» на их обладателя все хорошее, что есть в других людях, лишь подчеркивает его уродство и в итоге приводит Цахеса к нелепой, «гумористической», но и трагической гибели. Простодушная мать в самом начале истории дает совершенно точное определение: «Цахес, крошка Цахес, как пошли бы тебе эти локоны, когда б ты не был таким мерзким уродом»¹⁷. В самом конце произведения могущественная фея приходит к тому же выводу и признает свою неудачу – невозможно изменить предначертанное природой, она не исправляет своих черновиков, и никакие волшебные волосы не заменят утраченную, изгнанную космическую гармонию раннего романтизма. Вмешательство в природу (механическое, научное, мистическое) не дает желаемого результата, и прекрасные волшебные локоны приводят лишь к тому, что Цахес из некрасивого ребенка превращается в монстра. В свете физиогномических тенденций уродство внешнее вполне отвечает уродству внутреннему.

В отличие от раннего романтизма у поздних романтиков в репрезентации тела туманность и неопределенность, неизбежные при описании невоплотимого в реальной действительности идеала, сменяются опорой на механистическую, и прежде всего, лафатовскую концепцию тела, которая призвана хотя бы отчасти компенсировать утраченную гармонию души и тела и позволяет по деталям внешнего облика высказывать определенные суждения о душе субъекта. Этот подход приводит к тому, что репрезентация тела распадается на отдельные черты, на «запчасти», а нарушение гармонии между отдельными частями тела, вызванное вмешательством в природу, порождает монстров – физиологических и волшебных.



Примечания

- 1 Декарт Р. Избранные произведения. М., 1950.
- 2 Ламетри Ж.О. Сочинения / Общ.ред., предисл. и примеч. В.М. Богуславского. М., 1976.
- 3 Richardson A. British Romanticism and the Science of the Mind. Cambridge, 2001.
- 4 Eichner H. The Rise of Modern Science and the Genesis of Romanticism. Stable URL // <http://www.jstor.org/stable/462237>
- 5 Шлегель Ф. Люцинда // Избранная проза немецких романтиков: В 2 т. / Пер. с нем.; Сост. и предисл. А. Дмитриева. Коммент. М. Рудницкого. М., 1979. Т. 1. С. 117–204.
- 6 Новалис Генрих фон Офтердинген // Избранная проза немецких романтиков: В 2 т. М., 1979. Т. 1. С. 205–342.
- 7 Там же. С. 241.
- 8 Там же. С. 277.
- 9 Там же. С. 278.
- 10 Ямпольский М. Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). М., 1996. С. 61.
- 11 Избранная проза немецких романтиков: В 2 т. / Пер. с нем.; Сост. и предисл. А. Дмитриева; Коммент. М. Рудницкого. М., 1979. Т. 1. С. 169.
- 12 Гофман Э.Т.А. Житейские воззрения кота Мурра. Новеллы. Сказки. М., 2007. С. 89.
- 13 Там же. С. 91.
- 14 Arnim L.A. von. Erzählungen und Romanen. Herausgegeben von Hans-Georg Werner. Leipzig, 1981. (Hollins Liebeleben, der Wintergarten, Die Novellensammlung von 1812, Frau von Saverne u.a.).
- 15 Гофман Э.Т.А. Указ. соч. С. 137.
- 16 Там же. С. 128.
- 17 Там же. С. 130.

УДК 821.161.1.09-1+929Мандельштам

НАД СТРАНИЦАМИ АВТОГРАФА «ОДЫ БЕТХОВЕНУ» О. МАНДЕЛЬШТАМА

Б.А. Минц

Педагогический институт Саратовского государственного университета,
кафедра теории и истории литературы
E-mail: bella-mints@yandex.ru

В статье на материале автографа «Оды Бетховену» изучаются особенности работы Мандельштама над текстом этого стихотворения. Учтены также мотивная композиция окончательной редакции и культурные контексты, которые участвуют в формировании семантики стихотворения.

Ключевые слова: автограф, ода, движение замысла, контекст, подтекст, мотив, вариант, редакция, аллюзии.

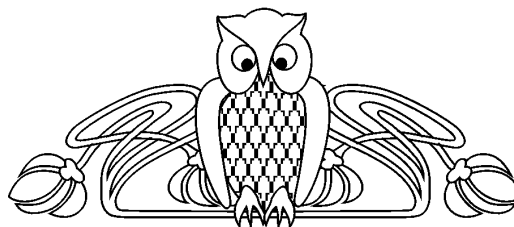
On the Autograph of the «Ode to Beethoven» by O. Mandelstam

B.A. Mints

The article studies the peculiarities of the way O. Mandelstam was working on the text of the given poem taking into account the motive type of the composition of the final edition and the cultural aspects influencing the semantics of the poem.

Key words: autograph, ode, development of the plot, context, underlying message, motif, variant, edition, allusion.

Прежде чем перейти собственно к теме статьи, придётся сделать довольно длинное вступление. Поэзия Мандельштама обладает в высокой степени внутренним единством. Можно предположить, что в некоторых ранних текстах закодированы векторы его будущего поэтического и личностного развития. Иными словами, интересны пути рождения профетического смысла



ранних произведений. К таким текстам, как нам кажется, относится и «Ода Бетховену» (1914), воспринимаемая чаще всего как определённый этап эволюции поэта. При этом предметом исследований обычно оказывается аутентичный текст, представленный в наиболее авторитетных изданиях с незначительными разночтениями¹ («Тебя назвать <боялись> / <не смели>, но чтили, неизвестный бог»). На первый взгляд, речь в этой строке идёт о Дионисе, однако комментаторы усматривают здесь возможность сопоставления с местом из «Деяний святых Апостолов»²: «И, став Павел среди ареопага, сказал: Афиняне! По всему вижу я, что вы как бы особенно набожны;

Ибо, проходя и осматривая ваши святыни, я нашёл и жертвенник, на котором написано: “неведомому Богу”. Сего-то, Которого вы, не зная, чтите, я проповедую вам:

Бог, сотворивший мир и все, что в нем, Он, будучи Господом неба и земли, не в рукотворенных храмах живет» (Деяния св. Апостолов, 17:22–24). Внутренний контекст стихотворения позволяет предполагать совмещение античных, ветхозаветных и христианских аллюзий, что вполне характерно и для Мандельштама, и для культурной эпохи в целом. Особо насыщенный философско-художественный комплекс представляет именно пара Дионис – Христос. Так можно обозначить одну из линий исследовательской программы, связанной с этим стихотворением.

В «Оде» усматривают «поэтическую парافразу» статей Вяч. Иванова о религии Диониса и «Ницше – Дионис»³, идею архитектурности