

Список литературы

1. *Аноним*. Поездка во Фьезоле // Русские учителя за границей. Год второй / изд. Комис. по организации образовательных экскурсий при учеб. отд. о-ва распространения техн. знаний. М. : [б. и.], 1911. Ч. I. С. 220–227.
2. *Аноним*. Венеция и Флоренция // Русские учителя за границей. Год второй. М., 1911. Ч. I. С. 228–241.
3. *Дмитриева М. И.* Пережитое в Венеции // Русские учителя за границей. Год третий. М., 1912. С. 201–204.
4. *Е. К-ва*. Венеция // Русские учителя за границей. Год третий. М., 1912. С. 204–208.
5. *Евг. П-к*. Поездка в Италию // Русские учителя за границей. Год второй. М., 1911. Ч. I. С. 242–256.
6. *Е. К.* По Рейну // Русские учителя за границей. Год второй. М., 1911. Ч. I. С. 199–200.
7. *Ерофьева М.* Воскресная прогулка по озеру Гарда // Русские учителя за границей. Год третий. М., 1912. С. 222–228.
8. *Масаинов Алексей*. Итальянские впечатления // Русские учителя за границей. Год четвертый. М., 1913. С. 193–199.
9. *Осоргин М.* Вместо отчета // Русские учителя за границей. Год шестой. М., 1915. С. 17–24.
9. *Шёнле А.* Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий. 1790–1840 / [пер. с англ. Д. Соловьева]. СПб. : Академический проект, 2004. 271 с. (Современная западная русистика ; т. 51).
10. *Шнеерсон В.* В Берлине // Русские учителя за границей. Год второй. М., 1911. Ч. II. С. 190–212.

Т. И. Подкорытова (Омск)

Прощание с Музой: кризис мусической традиции в поэтологических интенциях Серебряного века

Заявленная тема слишком обширна по своему объему, чтобы уложиться в рамки статьи, здесь лишь конспективно намечены отдельные ее аспекты, каждый из которых может стать (и отчасти уже был) предметом специального анализа. Цель же данной статьи – не столько аналитика конкретного материала, сколько описание избранного методологического

подхода к теме, суть которого заключается в диагностировании конечного состояния культуры сквозь призму ее начала. В свое время О. М. Фрейд-денберг справедливо утверждала, что прежде чем строить историю и теорию литературы, нужно сначала поднять проблему ее генезиса, в чем она видела заслугу А. Н. Веселовского [20, с. 17, 20]. В свете того, что происходит на стадии генезиса, отчетливей проявляются закономерности дальнейшего развития, вплоть до самого завершения заданного цикла.

Гносеологическая значимость начала объясняется самой спецификой его феномена – присущим ему гиперкреативным потенциалом, разворачивание которого рассчитано на далекую перспективу. Не зря Пушкин называет Гомера «кумиром тридцати веков». Мысль о сверхмощной динамике, свойственной началу, положена в основу эстетики М. Хайдеггера: «Подлинное начало, как скачок, всегда есть вместе с тем за-скок вперед, а в таком за-скоке начало уже перескочило через грядущее, пусть и скрытое в тумане. Начало скрыто содержит в себе конец. В подлинном начале никогда не бывает примитивности начинающего. У примитивного нет будущего <...> Начало же, напротив, всегда содержит в себе неизведанную полноту небывалой огромности» («Исток художественного творчества», 1935–1936) [21, с. 213].

Муза, которой посвящена наша статья, в сущности, и персонифицирует собой эту «неизведанную» полноту Начала, осуществление которой составит многовековую историю великой мусической традиции.

Исток художественного творчества связан, как мы помним, с учреждением на греческом Олимпе особой сферы эстетики, отданной в ведение Муз. Музы и раньше существовали в греческой культуре, но прежде они курировали область хтонической магии – сокрытого в недрах «фюсис» (природы) знания (самое верное знание можно было получить в Аиде, от предков). Стадия генезиса поэзии была ознаменована переходом Муз с Геликона на Олимп, т. е. из пределов культа и магии в зону искусства, и этот акт смены их функций был отрефлексирован первым поэтом – Гесиодом (см. прелюдию к «Теогонии») [12, с. 86–88]. Музы вышли из утаенного пространства хранителя знаний – Смерти, удостоверили свое бытие как здесь-бытие и сделали поэтов владельцами «алетей» (греческое слово «алетейя» – истина, буквально означает «нескрытое»). Как отмечено в специальном исследовании Марселя Детьенна, эти новые «владельцы истины» (*les maîtres de vérité*) пользовались особым божественным покровительством, были наделены способностью непосредственно проникать в сферу потустороннего, воспринимать незримое и высказывать «то, что было, что есть и что будет»,

их слово имело силу оракула [24, с. 123–125], а, точнее, они заменили таинства оракула открытым словом поэзии.

С утверждением христианского мировоззрения область существования Музы переместилась в верхнее «запределье», и она стала подобием ангелов (ср., к примеру, у Тютчева: «Она с небес слетает к нам – / Небесная к земным сынам <...> И на бунтующее море / Льет примирительный елей» – «Поэзия»), но и в этом случае ее функция покровительства поэтам продолжала служить гарантией «истинных слов», внедренных поэзией в пределы здесь-бытия.

В свете гносеологического луча Начала хорошо видно, что завершение бытия мусической поэзии ознаменовалось обратным перемещением Музы.

Обратный, от здесь-бытия, переход Музы, или ее исход из мира – общая поэтологическая тема Серебряного века, хотя сам образ запредельной обители, куда переместилась Муза, в разных поэтических системах оформлялся по-разному, в зависимости от ориентации поэта на избранный контекст. В ранней лирике В. Брюсова «Муза в измятом венке, богиня, забытая миром» мыслится забытым кумиром затонувшей «Атлантиды» = античной классики (первое из «Вступлений к поэме “Атлантида”», 1897). В области греческого Аида располагает свою Музу – Незримую с погребальным факелом в руках – Ин. Анненский, наделяя ее облик чертами Персефоны («На пороге. (Тринадцать строк)», из сб. «Тихие песни», 1904) (см.: [17, с. 81–87]). В трилогии Блока стихотворением «К Музе» (1912) открывается раздел «Страшный мир», проникнутый мотивами и образами Дантова «Ада», откуда inferнальная Муза диктует поэту свои губительные вести: «Есть в напевах твоих сокровенных / Роковая о гибели весть. / Есть проклятье заветов священных...». У Ахматовой образ Музы раздваивается, в ее лирике обнаруживаем сюжет смены Муз, одна отходит от мира в свою небесную обитель: «А в небе зоря стояла, / Как ворота в ее страну» («Муза ушла по дороге...», 1915); голос другой, как у Блока, звучит из преисподней: «Ей говорю: “Ты ль Данту диктовала / Страницы Ада?” Отвечает: “Я”» («Муза», 1924). В «Концерте на вокзале» (1921) Мандельштама «хор Аонид» исполняет прощальную песню перед тем, как отойти в «Элизиум туманный». Наверное, можно включить в этот контекст и «Музу Дальних Странствий» Гумилева: в сущности, и эта Муза, наделяя поэта ретроспективным зрением, влечет за собой в «иное бытие» («Открытие Америки», 1910), в «сны» о прошлых существованиях и героях, переместившихся в «поля блаженных».

Перемещение Музы закономерно имело своим следствием убывание музыки. Если подыскивать метафору, наиболее точно выражающую сущность Серебряного века как поэтической эпохи, то лучше всего для этого подойдет «Концерт на вокзале» Мандельштама с его погребально-поминальной кодой: «на тризне милой тени / В последний раз нам музыка звучит!». Прощание с Музой было одновременно расставанием с музыкой, лежащей в основе мусической традиции.

Эти понятия связаны между собой самым непосредственным образом: музыка (греч. μουσική) – производное от μουσα. Музыкальные инструменты – атрибуты большинства Муз. Искусства, которым они покровительствуют, называются «мусическими». «Одержимость» музыкой – это исконное свойство поэзии, «внушенной» Музами, и первые поэты, как известно, были одновременно музыкантами. Творение мусического поэта всегда начинается с музыки. Ницше в своей книге «Рождение трагедии из духа музыки», характеризуя сущность поэта-лирика, ссылается на признание Шиллера, что рождению поэтической идеи у него предшествует «музыкальный строй души» [13, с. 73]. Такое признание – аксиома для мусического поэта (ср. у Пушкина: «И звуков, и смятенья полн...»).

Понятие μουσική у греков – это не только в узком смысле искусство музыки, оно знаменовало собой целокупный ритмический образ космоса, вселенную как звучащую лиру Аполлона [2, с. 214]. С этим представлением связана специфика мусической поэзии, которая заключается в смысловом первенстве ритма перед значениями слов. На уровне ритма поэт воссоздает онтологическую всеобщность смысла, по отношению к которой «поэзия слов» вторична и являет собой частный вариант этого смысла. Голос лирика, как замечает Ницше, звучит «из бездн бытия» [13, с. 73]. Вслед за Ницше, и как бы подводя итог всей мусической традиции, о поэте как музыкальном медиуме между субстанцией и миром лежащих на поверхности акциденций говорит Блок в статье «О назначении поэта», посвященной памяти Пушкина.

В историософской системе Блока, изложенной в поздних статьях, музыка выступает в качестве онтологической категории, обозначает животворящую духовную субстанцию, обеспечивающую цельность культуры. Свою эпоху Блок называет «безмузыкальной». Характеризуя современность как «крушение гуманизма», он объясняет распад культуры утратой ритма: «отлетающий дух музыки» оставляет после себя брызги и осколки омертвевших форм прошлого [4, т. 6, с. 100]. Вместе с тем, «безмузыкальность» в его системе – то же, что «безвременье». Эта пара синонимов является своего рода изнаночной параллелью

по отношению к синонимии «музыки» и «времени», ср.: «музыка есть искусство времени, а время в своей последней основе есть становление» [10, с. 324]. «Безмузыкальность» и «безвременье», таким образом, подразумевают отсутствие движения-изменения, мертвую тишину неподвижно застывшей жизни. Для мусического поэта, чье творение является отзвуком вселенской «музыки» бытия, это ситуация катастрофическая, ведущая к творческому бессилию. Ср.: «На днях я подумал о том, что стихи писать мне не нужно, потому что я слишком умею это делать. Надо еще измениться (или – чтобы вокруг изменилось), чтобы вновь получить возможность преодолевать матерьял» [5, с. 293]. Одно мастерство – это еще не поэзия для лирика, знающего Музу.

Проблема музыкального бессилия поэта по-своему преломляется у Ин. Анненского. Он решительно противопоставлял музыку тому, что он называл «поэзией слов»: «В “поэзии” слов слишком много литературы <...> играли в Павловске “Charfreitage Zauber” из “Парсифаля”... Вот это музыка... И разве поэзия слов достигнет когда-нибудь этого покаянного экстаза со своими прилагательными в сравнительной степени и оковами силлогизмов – в утешение!» [1, с. 467]. В сознании Анненского, союз музыки и слова, заданный мусической традицией, уже разорван, музыка уходит из поэзии, оставляя слова пустыми. Можно думать, что само название его первого сборника «Тихие песни» продиктовано именно этим ностальгическим чувством исхода музыки, словно поэт более не в силах удержать в стихах ее фатально угасающие ритмы: «Томится день пережитой, / Как серафим у Боттичелли, / Рассыпав локон золотой / На гриф умолкшей виолончели» («Тоска возвратата»); о том же ускользании музыки из слов говорится в стихах: «Но страстно в сумрачную высь / Уходит рокот фортепьянный <...> Темнеет... Комната пуста, / С трудом я вспоминаю что-то, / И безответна, и чиста, / За нотой умирает нота» («Он и я»).

Не случайно уходящий в «сумрачную высь» «рокот фортепьянный» Анненского задействован Мандельштамом в «Концерте на вокзале», посвященном прощанью с Музами. Вслед за Анненским тему умолкнувшей музыки Мандельштам развивает уже в ранних своих стихах: «Твердь умолкла, умерла. / С колокольни отуманенной / Кто-то снял колокола...» («Скудный луч, холодной мерою...»), или «Отчего так мало музыки и такая тишина?» («Смутно-дышащими листьями...»). В этом же контексте уточняется смысл, например, и таких стихов: «Томись, музыкант встревоженный, / Люби, вспоминай и плачь...» («Я вздрагиваю от холода...»). Не исключено, что и «акмеистом» этот «опоздавший» поэт-музыкант с певучей

душой и чутким слухом стал только потому, что музыка Музы в мире уже отзвучала (ср. в «Концерте на вокзале»: «Я опоздал. Мне страшно...»).

Тема покинувшей мир музыки получила заметный резонанс в поэтической системе Вл. Ходасевича. Особое ее значение подчеркнуто названием одного из сборников – «Тяжелая лира» (1921). По сравнению с «Тихими песнями» Анненского, это название указывает на ситуацию еще более усугубленного разрыва мира с музыкой. Метафора названия взята из завершающего сборник стихотворения «Баллада»: «И кто-то тяжелую лиру / Мне в руки сквозь ветер дает».

В «Балладе» воспроизведена характерная сцена посвящения в поэты, в многочисленных вариантах известная по легендарным биографиям первых поэтов [7]. Но Ходасевич трансформирует этот традиционный сюжет под сильным влиянием гностического мироотрицания [23, с. 52–70].

На стадии генезиса поэзии Музы посвящали в поэты обычно посредством своей теофании, нисходя долу и являясь какому-нибудь юному пастуху (например, Гесиоду, пасшему своих овец у горы Геликон), могли вступить с ним в базарную перепалку, как например, с Архилохом, выпрашивая у него корову. А в результате дарили будущему певцу лиру в знак его избранничества [12, с. 75].

В «Балладе» Ходасевича все наоборот: лира вручается кем-то из небожителей не «здесь», а где-то в «запределье», куда возвращается из земной «темницы» поэт-Орфей, выросший до гигантских космических масштабов: «Стопами в подземное пламя, / В текущие звезды челом». Как можно заметить, в традиционном сюжете покровительства Музы поэту Ходасевич меняет вектор связи: не Муза нисходит с «небес» к поэту, а поэтический дух, источник гнозиса, возвращается в запредельные сферы «нездешней» музыки. У Ходасевича поэзия как будто традиционно остается «тайнослышаньем» высшей гармонии, однако совсем не той, что исходила от классической Музы, это музыка чрезвычайно отдаленной сферы бытия (вроде недоступной Плеромы гностиков), не доносящаяся до земли: «Там все огромно и певуче, / И арфа в каждой есть руке, / И с духом дух, как туча с тучей, / Гремят на чудном языке» («Элегия»). Кроме поэта-гностика никто эту музыку не слышит.

Наряду с «отлетевшим духом музыки» в общий для эпохи поэтологический сюжет исхода Музы правомерно включить такие мотивы, как отсутствие воздуха, затрудненность поэтического дыхания. Этот аспект, наряду с «перебоями сердца», замечен в лирике Анненского, один из примеров – стихотворение «На пороге. (Тринадцать строк)», где Муза-Персефона дает поэту в качестве креативного дара буквально

замогильное «дыхание»: «Дыханье дав моим устам, / Она на факел свой дохнула <...> Ушла, – и холодом пахнуло / По древожизненным листам». У Ахматовой, наоборот: угасая, теряет свое дыхание сама Муза, отходящая в «небесную страну» со словами: «Ведь здесь могила / Как ты можешь еще дышать?» («Муза ушла по дороге...»). С той же метафоры начинается Мандельштам свой программный «Концерт на вокзале»: «Нельзя дышать – и твердь кишит червями...». Метафора возвращает нас к греческому первоистоку, к древним представлениям о поэзии, приравнивавшим «мысли к словам, а слова к дыханию – ἔλεα ἀέρια “воздушные слова”, как говорит Сапфо» [15, с. 87]. «Отсутствие воздуха» – образ конца, обратный по отношению к «воздушному» началу поэзии, к тому явлению, с которым генеалогически связано слово *вдохновение* – к акту посвящения в поэты, когда Музы буквально «вдыхали» своему избраннику творческий дар.

В статье Блока «О назначении поэта» (1921) эта метафора использована для пояснения причин смерти Пушкина – «его убило отсутствие воздуха» [4, т. 6, с. 167]. Сама тема «смерти Пушкина» («первого» поэта, любимца Муз) обретает в эту эпоху особый поэтологический акцент, как, например, у Мандельштама, что уже отмечали в связи с образом «миллой тени» [16, с. 36] и с неоднократно повторяющейся у него метафорой – «ночные похороны солнца», воплощающей, по мнению одного из исследователей, «трагическое осознание исчезновения Пушкина из жизни и культуры» [9, с. 37–40]. И. Сурат усматривает в этой метафоре смысловой масштаб, равный Голгофе [19]. «Смерть поэта» у Мандельштама становится событием, равнозначным богооставленности мира. О затмении пушкинского «солнца» в наступивших «сумерках культуры» говорил и Вл. Ходасевич в своей речи «Колеблемый треножник» [22, с. 201–205]. По словам Б. М. Гаспарова, пришедшаяся на 1921 г. 84-я годовщина смерти Пушкина «стала годом “смерти Поэта”, в обобщенном, метафизически вневременном смысле этого образа» [6, с. 172].

И, наконец, еще один аспект заявленной темы: в сюжет исхода Музы можно добавить мотив творческих мук, близкий метафорике «затрудненного дыхания». «Творческие муки» – тема, довольно заметная в поэтологии Серебряного века, хотя для мусического поэта, одержимого божеством и пишущего под диктовку Музы, эта ситуация вроде бы должна быть исключена. В веке одического, когда греческие Музы были призваны на берега Невы, доминирующим самоощущением креативного духа-неофита был «восторг»: «Восторг, от сильного удара / Парю я выше облаков» (В. Озеров «Подражание Лебрюну») [14, с. 384]. У Анненского к этому «восторгу» уже примешивается изрядная доля

«мучений», о своих творениях он говорит: «Мое мучение и мой восторг оне <...> Я духом пасть, увы! я плакать был готов, / Среди неравного изнемогая боя» («Третий мучительный сонет»). У Блока: «Для кого ты и Муза, и чудо, / Для меня ты мученье и ад...» («К Музе», 1912) или: «Я же, измученный, / Нового жду – и скучаю опять» («Художник», 1913); известны эти «мучения» и Ахматовой: «Когда я ночью жду ее прихода, / Жизнь, кажется, висит на волоске» («Муза», 1924); позднее она вступит в прямую полемику с традиционно мусическим восприятием песнетворчества: «Говорят: “Божественный лепет...” / Жестче, чем лихорадка оттреплет» («Муза», цикл «Тайны ремесла» из «Бега времени»).

Если обобщить выше изложенный материал в свете эстетики Хайдеггера, взятой нами в качестве методологической основы, то можно сделать вывод, что Конец культурного цикла, в свою очередь, оказывается за-скоком за Начало, то есть его зазеркальем, переворачивающим параметры парадигмы, заданной на стадии генезиса поэзии.

Греческие Музы как начинание поэзии – это первое во времени откровение смысла или, как выражается Хайдеггер, раскрытие утаенного в недрах фюсис «предназначения исторически совершающегося здесь-бытия». Немного перефразируя, можно сказать: Муза (поэзия) есть первое свидетельство «несокрытости сущего», после чего, по словам Хайдеггера, «сущее стало исчислимым», с тех пор то, «что именуется бытием, было положено внутрь творения как задающее *меру*» [21, с. 215].

Таким образом, искусству изначально была определена функция житнетворчества как открытого смыслополагания. По словам Хайдеггера, именно в этом и состоит его миссия – оно призвано «полагать истину в творении», поэтому «искусство есть история в *существенном* смысле: оно закладывает основы истории» [21, с. 217]. Ради справедливости нужно добавить, что для самих поэтов этот вывод философа – не новость. «История народа принадлежит Поэту», – писал Пушкин в письме к Гнедичу, и незадолго до своей смерти в письме к Толю: «гений с одного взгляда открывает истину» [18, с. 100, 622]. Эти два высказывания связаны одной логикой (см.: [3, с. 73–76]).

Ср. слова Блока: «Правду, исчезнувшую из русской жизни, – возвращать *наше дело* (курсив Блока. – *Т. П.*)» [4, т. 7, с. 103] – и Мандельштама: «Поэзия есть сознание своей правоты» [11, с. 147]. Все эти признания – только подтверждение издревле присущего поэзии свойства (см. также: [8, с. 222]).

Родственные эстетическим идеям Хайдеггера мысли о поэзии высказаны в одной из поздних статей Вяч. Иванова («Мысли о поэзии», 1938): искусство, – говорит он, – в отличие от религиозного культа, по природе

своей и по основному влечению «открыто и сообщительно» [8, с. 219], и поэты – «неведомые миру законодатели мира» в том смысле, как уточняет Иванов эту цитату из Шелли, что их призвание – «освободить души из их тесноты, раскрывая дремлющие в них возможности дотоле не испытанного инобытия» [8, с. 223–224].

На исходе Музы обнаружилась бесцельность именно этой миссии искусства. «Возврат» Музы в до-начальную область «сокрытого неведомого», в конечном счете, означал богооставленность и обесмысливание бытия и, соответственно, исчерпанность «сообщительной» функции искусства.

Список литературы

1. *Анненский И. Ф.* Книги отражений. М. : Наука, 1979. 679 с. (Лит. памятники).
2. Античные гимны : [сб.] / под ред. А. А. Тахо-Годи. М. : Изд-во МГУ, 1988. 359 с.
3. *Асоян А. А.* Из антиковедческих комментариев к пушкинским текстам // Болдинские чтения 2016 : [сб. докл. науч. конф. «Болдинские чтения», 8–10 сент. 2015 г.]. Арзамас : Арзамасский филиал ННГУ, 2016. С. 69–82.
4. *Блок А. А.* Собр. соч. : в 8 т. Т. 6, 7. М. ; Л. : ГИХЛ, 1962–1963.
5. *Блок А. А.* Записные книжки. 1901–1920 / [под общ. ред. В. Н. Орлова и др.]. М. : Худож. лит., 1965. 663 с.
6. *Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М. : Наука : Изд. фирма «Вост. лит.», 1994. 303 с.
7. *Жирмунский В. М.* Легенда о призвании певца // Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад : избр. тр. Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1979. С. 297–407.
8. *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. М. : Республика, 1994. 427 с. (Мыслители XX века).
9. *Кузьмина С.* Два превращения одного солнца. Заметки к «пушкинской теме» Мандельштама // Литературное обозрение. 1991. № 1. С. 37–40.
10. *Лосев А. Ф.* Философия. Мифология. Культура. М. : Политиздат, 1991. 524 с. (Мыслители XX века).
11. *Мандельштам О. Э.* Соч. : в 2 т. Т. 2 : Проза, переводы. М. : Худож. лит., 1990. 464 с.
12. *Надь Гр.* Греческая мифология и поэтика / пер. с англ. Н. П. Гринцера. М. : Прогресс-Традиция, 2002. 430 с. (В зеркале языка).
13. *Ницше Ф.* Соч. : в 2 т. Т. 1 / [пер. с нем. Я. Бермана и др.]. М. : Мысль, 1990. 831 с.
14. *Озеров В.* Трагедии. Стихотворения. Л. : Сов. писатель, Ленингр. отд-ние, 1960. 446 с.

15. *Онианс Р.* На коленях богов. Истоки европейской мысли о душе, разуме, теле, времени, мире и судьбе. М. : Прогресс-Традиция, 1999. 615 с. (В зеркале языка).
16. *Паперно И.* О природе поэтического слова. Богословские источники спора Мандельштама с символизмом // Литературное обозрение. 1991. № 1. С. 29–36.
17. *Подворная А. В.* «Незримая» с факелом в стихотворении И. Ф. Анненского «На пороге» (античные истоки образа) // Встреча культур в пространстве Сибири : научные исследования, мемуаристика, художественная критика / отв. ред. Т. И. Подкорытова. Омск : Издатель-Полиграфист, 2014. С. 81–87.
18. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. : в 10 т. Изд. 4-е. Т. 10 : Письма. Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1979. 709 с.
19. *Сурат И.* Смерть поэта. Мандельштам и Пушкин // Новый мир. 2003. № 3. С. 155–173.
20. *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. М. : Лабиринт, 1997. 445 с. (Философия риторики и риторика философии).
21. *Хайдеггер М.* Исток художественного творения : избр. работы разных лет / пер. с нем. А. В. Михайлова. М. : Акад. проект, 2008. 527 с. (Философские технологии).
22. *Ходасевич В. Ф.* Колеблемый треножник: избранное / под общ. ред. Н. А. Богомолова. М. : Сов. писатель, 1991. 683 с.
23. *Göbler F. Vladislav F. Chodasevič.* Dualität und Distanz als Grundzüge seiner Lyrik. München : Verlag Otto Sagner in Kommission, 1988.
24. *Detienne M.* Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque. Paris : François Maspero, 1967.

А. А. Чевтаев (Санкт-Петербург)

«Древнеримский» код адамизма: стихотворения М. Зенкевича «Марк Аврелий» и «Коммод»

Онтологическим фундаментом художественного мира М. А. Зенкевича является утверждение «вещественности» различных феноменов существования, которая становится универсальным принципом одновременно и расподобления, и бытийного синтеза всего сущего в единое целое. Представление о материально-телесной уплотненности макрокосма и микрокосма в структуре Мироздания продуцирует установку