

Поэтологическая топика во фрагментах Новалиса

Александр Е. Махов

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, makhov636@yandex.ru*

Аннотация. В настоящей статье предпринимается попытка соотнести фрагменты Новалиса с доромантической поэтологической традицией, которая отнюдь не отвергалась Новалисом, но скорее использовалась как материал для собственных теоретических построений. На нескольких примерах демонстрируется, что топика европейской поэтики сохраняет свою значимость для Новалиса, хотя и трансформируется различными способами. Так, Новалис обращается к топосу «поэзия – отражение космической музыки», когда постулирует одноприродность поэтических метров и ритмов мироздания. Он создает свою вариацию топоса «поэзия – сумма всех наук», имеющего античные корни и часто встречающегося в ренессансных защитах поэзии. Реализацию этого топоса Новалис относит к будущему, когда поэзия станет универсальной формой для всех наук.

В размышлениях о поэте Новалис осциллирует между противоположными поэтологическими полюсами, склоняясь порой к горацианскому топосу поэта-мудреца и приписывая поэту дар всезнания, а порой – к платоновскому топосу поэта, одержимого музами (в случае Новалиса поэт оказывается во власти «великого ритма» бытия, бессознательно подчиняясь неким космическим законам). Наконец, восходящее к Платону представление о мимесисе как «драматическом» перевоплощении в другую личность претворяется во фрагментах, где гению приписывается способность вбирать в себя другие личности, быть одновременно несколькими людьми.

Ключевые слова: Новалис, поэтологическая топика, романтизм, фрагмент, ритм, космическая музыка, гений, мимесис.

Для цитирования: Махов А.Е. Поэтологическая топика во фрагментах Новалиса // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 2. С. 19–29.

Poetological topics in Novalis' fragments

Alexander E. Makhov

*Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia; makhov636@yandex.ru*

Abstract. In the present article an attempt is made to bring Novalis' fragments into correlation with pre-romantic poetological tradition. This tradition was not rejected by Novalis, but rather was used as a material for his own theoretical constructions. A few examples demonstrate that the European poetological topoi, though variously transformed, retain significance for Novalis. Thus, Novalis turns to the topos "poetry is a reflection of cosmic music" when he asserts the unity of the poetic meters and the rhythms of the universe. He also creates his own variation on the topos "poetry is the sum of all sciences" which has ancient roots and is often found in Renaissance "Defences of poetry". Realization of this topos Novalis refers to the future when poetry becomes the universal form for all sciences.

In thoughts of the poet Novalis oscillates between opposite poetological poles, sometimes leaning towards the Horatian topos of the poet-sage and attributing to the poet the gift of omniscience, and sometimes varying Platonic topos of the "poet possessed by the Muses" (in Novalis' case the poet is taken by the "great rhythm" of the universe unconsciously obeying to some cosmic laws). Finally, the idea of mimesis as a "dramatic" immersion in another personality (the idea which goes back to Plato) is translated into fragments where the genius is credited with the ability to absorb other personalities and to be simultaneously several people.

Keywords: Novalis, poetological topics, romanticism, fragment, rhythm, cosmic music, genius, mimesis

For citation: Makhov AE. Poetological topics in Novalis' fragments. *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, 2019; 2:19-29.

Введение

Необычная для истории поэтики форма фрагмента, в которую Новалис облекал свои идеи, мешает осознать связь его текстов с многовековой поэтологической традицией. В большинстве работ по поэтологии Новалиса она рассматривается в ближайшем современном контексте – в сопоставлении с идеями Ф. Гемстергейса, И. Канта, И.Г. Фихте, Ф. Шлегеля¹. Вследствие такого подхода

¹ См., например, главу о Новалисе в монографии Э. Белера [1 с. 181–221]; статью Р. Филлингер о принципах теоретического мышления Новалиса [2].

отношение литературно-теоретических конструкций Новалиса к традиции остается непроясненным. Чаще всего оно описывается как «революционный» разрыв, тотальное обновление; однако очевидные следы поэтологических топосов во фрагментах Новалиса показывают, что традиция не столько отвергалась, сколько трансформировалась различными способами.

В настоящей статье предпринимается попытка на нескольких примерах показать, что топика европейской поэтики сохраняет свою значимость для Новалиса, хотя и не в качестве набора канонических идей, а скорее как материал для собственных теоретических построений.

Поэзия и космическая музыка

Поэзии Новалис придает высший онтологический статус: «Поэзия – поистине абсолютно реальное. Это ядро моей философии. Чем поэтичнее, тем истиннее» [3 с. 647]. Функция поэзии в мире состоит в том, чтобы усиливать и поддерживать его единство: «Посредством поэзии возникает высшая симпатия и совместная деятельность (Koaktivität), самое тесное единство конечного и бесконечного» [3 с. 533].

Статус поэзии как «абсолютно реального» обусловлен ее причастностью к базовому свойству мира – ритму. Поэтический метр и ритмы мироздания для Новалиса – одной природы: «Времена года, времена дня, жизнь и судьбы – все это <...> насквозь ритмично – метрично – подчинено такту (taktmäßig). Во всех ремеслах и искусствах, во всех машинах – в органических телах, в наших повседневных отправлениях – повсюду – ритм – метр – биение такта – мелодия. Все, что мы делаем с определенной сноровкой, – мы делаем, не замечая этого (unvermerkt), ритмически – ритм присутствует повсюду...» [3 с. 612].

Творчество может начинаться именно в тот момент, когда поэт ощутит в себе ритм мироздания. «Музыка и ритмика. <...> Великий ритм. Тот, в чьей голове поселился этот великий ритм, этот внутренний поэтический механизм, тот пишет без преднамеренного содействия с собственной стороны, чарующе прекрасно, и когда высочайшие мысли сами присоединяются к этим чудесным колебаниям (великого ритма – А. М.) и выступают в богатейших многообразнейших последовательностях, то открывается глубокий смысл и древней орфической легенды о чудесах музыкального искусства, и таинственного учения о музыке как созидательнице и успокоительнице (Besänftigerinn) мирового целого» [4 с. 308–309].

В этих фрагментах Новалис модифицирует топос поэзии как отображения космической музыки (космического ритма, гармонии и т. п.), особенно характерный для ренессансных поэтик. Поэзия, которая, по утверждению Джованни Боккаччо, «пребывает на небесах (*sum celos inhabitet*)» [5 с. 687], несет в себе пропорции, интервалы, ритмы космической музыки сфер, и потому поэзия – не что иное, как «планетоподобная музыка» («*planet-like music*») в определении Филипа Сидни [6 с. 157]. У Новалиса эта планетарная музыка заменена всемирным ритмом; однако и ренессансные тексты говорят то о музыке, то о гармонии, то о ритме, то о пропорции, заключенных в мироздании и отображаемых в поэзии, – в любом случае поэзия оказывается связанной с космической музыкой сфер (ведь и Новалис эксплицитно связывает «ритмику» с «музыкой»). Космическому пониманию поэтического ритма у Новалиса созвучны рассуждения Колуччо Салутати о космической гармонии, воплощенной в поэзии. «В инструменте поэзии заключена небесная гармония...»; «Поэтическое искусство среди прочих наук о речи – как бы некое возвышенное небо, заключающее в себе согласие всех тех музыкальных гармоний, которые платоники приписывали небу или небесным сферам» [7 с. 23, 19]. У другого ренессансного поэтолога, Джорджа Патнема, в том же духе трактовано понятие пропорции, которая одновременно и космична (поскольку «все вещи держатся пропорцией» и «без нее ничто не может быть хорошим и красивым»), и музыкальна; свою «пропорцию» музыка разделяет с поэзией как «искусством говорить и писать гармонично», т. е., по сути дела, музыкально [8 с. 78, 79].

У Новалиса эта топика облечена в современную ему фразеологию и связана с новейшими поэтологическими разысканиями в области генезиса поэтического метра (возводимого, например, к телесным ритмам в «Письмах о поэзии, метре и речи» А.В. Шлегеля [9]), но отсылка к «орфической легенде» показывает, что Новалис осознавал древность развиваемой им идеи: в поэзии заключены ритмы космоса, сама космическая музыка.

Поэзия – «сумма всех наук»

Поэзия рассматривается Новалисом в ряду других духовных практик, прежде всего философии, связь которой с поэзией – одна из древнейших тем европейской поэтики². Наиболее подробно соотношение поэзии и философии анализируется в следующем фрагменте: «Поэзия возвышает каждое единичное посредством его

² См. об этом: [10 с. 210–220].

особой связи со всем остальным целым – и если философия своим законодательством лишь готовит мир к действительному влиянию идей, то поэзия – это как бы ключ к философии, ее цель и ее значение; ибо поэзия формирует прекрасное общество – мировую семью (Weltfamilie) – прекрасное домохозяйство универсума (die schöne Haushaltung des Universums)...» [3 с. 533]. Философия – законодательница мира; поэзия – его хозяйка, которая поддерживает в мире отношения «высшей симпатии» на основе философского законодательства.

Во многих фрагментах Новалис устанавливает корреляции между поэзией и другими искусствами, отношения обратимости между ними; например: «Если некоторые стихотворения кладут на музыку, то почему музыку не кладут на поэзию» [4 с. 360]. Часто алгоритм для всех искусств (в т. ч. и для поэзии) задает музыка, причастная к столь любимой Новалисом комбинаторике, в которой он порой бывает склонен видеть модель творчества. «Разве в музыке нет чего-то от комбинаторного анализа, и наоборот. <...> Язык – это музыкальный инструмент идей (ein musikalisches Ideen-Instrument). Поэт, ритор и философ играют и сочиняют грамматически. Фуга всецело логична – или научна – ее можно обработать поэтически...» [4 с. 360].

Но в конечном итоге именно поэзия должна, по Новалису, стать некоей метанаукой, которая инкорпорирует в себя все прочие духовные практики; поэзия предоставит универсальную форму для всех наук. «Всякая наука станет поэзией...» [4 с. 396]; «Совершенная форма наук должна быть поэтической...» [3 с. 527], прочие формы станут ненужными: «настанет прекрасное время, когда будут читать лишь прекрасные композиции, литературные художественные произведения. Все прочие книги лишь средство; они будут забыты, когда они уже перестанут быть подходящим средством...» [4 с. 276,277]. Проект тотальной поэзии Новалис доводит до предела, утверждая, что в конечном итоге в поэзию превратится абсолютно всё: «В высшей степени понятно, почему в конце концов всё станет поэзией – разве мир в конце концов не станет душой (Gemüt)?» [4 с. 592]. Смысл последнего фрагмента станет понятным, если вспомнить, что для Новалиса именно «душа» – единственный предмет поэзии: «В настоящем стихотворении нет иного единства, кроме единства души» [4 с. 683]. Но если мир станет душой, то науки о мире неизбежно должны стать частью поэзии как своего рода науки о душе.

В этих построениях Новалис варьирует топос «поэзия – сумма всех наук», имеющий, как показал Э.Р. Курциус, античные корни [10 с. 213, 441], но особую популярность получивший у ренессансных гуманистов. Так, Колуччо Салутати на рубеже XIV и XV вв.

описывает поэзию как соединение основных атрибутов семи свободных искусств: «мудрейшие мужи», создатели поэзии, «соединив грамматическую соразмерность, логическую правильность, риторическую украшенность, заимствовали у арифметики – числа, у геометрии – меры, у музыки – мелодии, у астрологии – уподобления, создав из всего этого повествование, или искусство поэтическое...» [7 с. 19]. Э.Р. Курциус отметил наличие того же топоса в испанских поэтологических текстах XVI–XVII вв., в том числе в анонимном «Панегирике поэзии» (1627 г.), где утверждается, что «поэзия охватывает все науки и искусства» [10 с. 534,537]. В 1645 г. та же мысль появляется у немца Иоганна Клая, утверждающего: поэзия «содержит в себе все прочие искусства и науки» [11 с. 387].

Привносимый Новалисом нюанс состоит в том, что топос проецируется в будущее – в соответствии с общей установкой Новалиса на создание некоего «учения о будущем (Zukunftslehre)». Это относится и к поэтике как части энциклопедистики: она также акцентирует будущее состояние поэзии, когда она станет настоящей суммой всех наук и их универсальной формой.

Поэт – мудрец или одержимый?

В размышлениях о поэте Новалис обращается к противоположным поэтологическим полюсам. Порой он склоняется к восходящему по крайней мере к Горацию топосу поэта-мудреца: «истинный поэт всезнающ – он настоящий мир в миниатюре» [3 с. 592]. Порой же ему оказывается близок платоновский топос поэта-одержимого, творящего по неведомым ему самому законам: «Дар поэзии тесно родственен с даром пророчества, с даром религиозным, даром ясновиденья вообще. Поэт упорядочивает, соединяет, выбирает, изобретает – и ему самом непостижимо, почему именно так и не иначе» [3 с. 686]. Соответственно психология поэтического творчества у Новалиса балансирует между двумя полюсами: творчество понимается то как сознательное, произвольное и рефлексивное действие, то как результат захваченности поэта неким высшим началом. Конечно, развивая эту топику, Новалис очень далеко уходит от исходных образов горацианского поэта-мудреца, полагающего, что «мудрость – вот настоящих стихов исток и начало» [12 с. 391], и платоновского поэта-одержимого (обрисованного в диалоге «Ион»), наполняя схему топоса современными ему идеями.

В первой версии творческого процесса творчество отождествляется с мышлением, поэт – с мыслителем: «Поэтическое искусство, возможно, лишь – произвольное, деятельное, продуктивное использование наших органов – и, пожалуй, само мышление мало

чем от него отличается – мышление и поэтическое творчество, таким образом, одно и то же. Ведь в мышлении богатство наших впечатлений используется чувствами для создания нового рода впечатлений – то, что при этом возникает, мы называем мыслями» [4 с. 563]. В другом фрагменте поэт и мыслитель объединены своей свободой и способностью «из всего делать всё» (напоминающей способность художника к бесконечному внутреннему перевоплощению, о которой пойдет речь ниже): «...По мере формирования и роста мастерства мыслителя растет свобода <...> Увеличивается многообразие методов – в конце концов мыслитель умеет из всего делать всё. Философ становится поэтом. Поэт – лишь высшая степень мыслителя. <...> Разделение поэта и мыслителя лишь видимое – и приносит ущерб обоим...» [4 с. 406].

Во второй версии творческого процесса произведение создается непреднамеренно, благодаря резонансу мыслей творца с великим мировым ритмом, который может «поселиться», как сказано в цитированном выше фрагменте, в голове поэта, пишущего в этом случае «без преднамеренного содействия с собственной стороны». В другой вариации на тему творчества как одержимости поэт захвачен не мировым ритмом, но диалогом с неким высшим существом, который он ведет помимо своей воли: «Есть в нас некие поэтические произведения, которые, кажется, отличаются характером от прочих, поскольку сопровождаются чувством их необходимости, но не имеют никакой внешней причины. Человеку кажется, что он втянут в некий разговор (in einem Gespräch begriffen) и некое незнакомое духовное существо чудесным образом побуждает его к развитию наивысших мыслей. Это существо, несомненно, высшее существо, ибо оно устанавливает с ним связь такого рода, которая невозможна для любого существа, привязанного к миру явлений...» [3 с. 528,529].

Представление о пассивности творца, втянутого в мировой ритм или в диалог с «высшим существом», конечно, не отвечает идеалу трансцендентальной поэзии в духе Ф. Шлегеля, понимаемой как торжество сознательной иронии и рефлексии. Еще яснее это расхождение выражено в следующем фрагменте: «С каждой завершающей чертой произведение удаляется от творца, в более чем пространственные дали, – и после того, как положена последняя черта, мастер видит, что мнимо принадлежащее ему произведение отделено от него мысленной пропастью, ширину которой он сам едва осознает <...> В мгновение, когда оно должно было бы полностью принадлежать ему, оно стало больше своего творца – он же стал несведущим (unwissend) органом и собственностью высшей силы. Художник принадлежит произведению, а не произведение – художнику» [4 с. 411].

Если у Ф. Шлегеля поэт в акте иронии поднимается над произведением, то у Новалиса – по крайней мере в этом фрагменте – произведение, наоборот, поднимается над художником, полностью отделяясь от него и оставляя ему статус лишь органа высшей силы, которой, видимо, это произведение и принадлежит. По сути, мы имеем здесь развитие платоновской мысли из диалога «Ион»: поэзия принадлежит не людям, но богам.

Гений как «мим»: вариации на тему подражания

Во фрагментах о гении многократно повторяется идея, которую можно считать базовым представлением Новалиса о сущности творческого дара: гений – особая «синтетическая» личность, которая включает в себя несколько личностей: «Учение о личности. Настоящая синтетическая личность – та личность, которая одновременно является многими личностями, – гений. Всякая личность – зародыш бесконечного гения» [4 с. 250, 251]. Гений, таким образом, представляет собой своего рода металичность, личность второго порядка: «Всякая личность, которая состоит из личностей, – личность второй степени – или гений» [3 с. 645].

Гениальность, понятая как способность включать в себя несколько личностей, может быть выработана в процессе сознательного, волевого самосотворения. «Учение о формировании человека. Чтобы сформировать голос, человек должен сформировать у себя несколько голосов – тем самым его вокальный орган станет основательнее. Чтобы вырабатывать свою индивидуальность, он должен принимать в себя и уметь ассимилировать всё больше индивидуальностей, – тем самым он становится субстанциональным индивидуумом. Гением» [4 с. 290].

По крайней мере в одном фрагменте эта «многоличность» гения трактована как своего рода внутренняя диалогичность – Новалис говорит здесь не о «личностях», ассимилированных гением, но о наличии у него «внутреннего Ты (innerliches Du)»: «Подлинную любовь к неодушевленным вещам, пожалуй, можно представить – также и к растениям, к животным, к природе – и да, к самому себе. Если только человек обладает истинным внутренним Ты – возникает высшее духовное и чувственное общение, и самая сильная страсть становится возможной – гений, возможно, не что иное, как результат такой внутренней множественности (innern Plurals)» [4 с. 577].

В следующем фрагменте эта внутренняя множественность гения истолкована как дар интроспективного «представления» чужих мыслей: «Поэт должен обладать способностью представлять

себе иные, нежели собственные, мысли <...> Как композитор представляет в своей душе различные тоны и инструменты, дает им двигаться перед собой и может связывать их различными способами, так что становится как бы жизненным духом этих звуков и мелодий <...> так поэт должен уметь представлять себе говорящий дух (den redenden Geist) всех вещей и действий в их различных облачениях...» [4 с. 689].

Итак, поэт должен обладать даром внутреннего перевоплощения, способностью воссоздавать в душе «иные мысли», т. е. фактически становиться другим человеком. Новалис, по сути, трансформирует платоновское представление о мимесисе как «драматическом» перевоплощении. Подражать – значит «уподобиться другому человеку – голосом или обличем», пишет Платон в 3-й книге «Государства» [13 с. 158]. Однако у Новалиса перевоплощение совершается не во внешнем действии, но интериоризировано – в душе поэта, представляющего себе чужие мысли и речи.

Еще яснее эта идея выражена во фрагменте, где появляется и понятие подражания – по-немецки (Nachahmung), а также в изначально греческом слове «мим» (у Новалиса – «Mimus»), родственном слову «мимесис»: «Мим произвольно оживляет (vivifiziert) в себе принцип определенной индивидуальности. <...> Эта способность на самом деле пробуждает в себе чужую индивидуальность – а не обманывать поверхностным подражанием – пока еще остается совершенно неизвестной и основывается на в высшей степени удивительном проникновении и духовной мимике. Художник делает себя всем, что он видит и чем он хочет стать» [3 с. 535].

Заключение

Даже из приведенных нами немногочисленных примеров видно, что Новалис в своих поэтологических конструкциях не порывает с традиционной топикой европейской поэтики, но интенсивно работает с ней. Новалис ведет диалог с предшественниками, хотя чаще всего и не называемыми поименно: он модифицирует их базовые идеи, создавая собственные вариации на древние темы. Можно назвать и некоторые приемы, используемые для этих модификаций: таковы инверсия во времени (топос «поэзия – сумма всех наук», в доромантической поэтике ассоциировавшийся с прошлым или современным состоянием поэзии, у Новалиса проецируется в будущее), интериоризация (миметический акт перевоплощения у Новалиса совершается не внешне, но во внутреннем «представлении» поэтом чужих мыслей и речей). Более полное описание приемов модификации поэтологической топики

в текстах Новалиса и стало бы исчерпывающим ответом на вопрос о его отношении к традициям поэтики; однако такое описание – предмет особой работы.

Литература

1. *Behler E.* German romantic literary theory. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 344 p.
2. *Villinger R.* Gedankenstriche. Theorie und Poesie bei Novalis // *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte.* 2012. Jg. 86, Heft 4. S. 547–577.
3. *Novalis.* Schriften. 5 Bde. Bd. 2: Das philosophische Werk. I. Stuttgart: Kohlhammer, 1965. XVI, 784 S.
4. *Novalis.* Schriften 5 Bde. Bd. 3: Das philosophische Werk II. Stuttgart: Kohlhammer, 1968. VII, 1076 S.
5. *Boccaccio G.* Genealogie deorum gentilium libri. 2 vol. Bari: Laterza, 1951. Vol. 2. 482 p.
6. *Sidney Ph.* The Defence of Poesy // *Sidney Ph. Selected Prose and Poetry.* Madison: University of Wisconsin Press, 1983. P. 99–160.
7. *Salutati C.* De laboribus Herculis / Ed. by B. Ullman. 2 vol. Zürich: Artemis, 1951. Vol. 1. XIV, 352 p.
8. *Puttenham G.* The Arte of English Poesie / Ed. by E. Arber. London: Bloomsbury, 1869. 320 p.
9. *Schlegel A.W.* Briefe über Poesie, Silbenmaß und Sprache // *Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart* / Hrsg. von L. Völker. Stuttgart: Reclam, 1990. S. 131–143.
10. *Curtius E.R.* Europäische Literatur und lateinische Mittelalter. 8 Aufl. Bern; München: Francke, 1973. 608 S.
11. *Klaj J.* Lobrede der Teutschen Poeterey // *Klaj J. Redeorationen und “Lobrede der Teutschen Poeterey”.* Tübingen: Niemeyer, 1965. S. 384–411.
12. *Гораций.* Наука поэзии / Пер. М.Л. Гаспарова // *Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания.* М.: Художественная литература, 1970. С. 383–395.
13. *Платон.* Государство / Пер. А.Н. Егунова // *Платон. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. М.: Мысль, 1994. С. 79–420.*

References

1. Behler E. German romantic literary theory. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 344 p.
2. Villinger R. Lines of thought. Theory and poetry in Novalis. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte.* 2012;4:547-77.
3. Novalis. Complete works. 5 Vol. Vol. 2: Philosophical texts. Werk. I. Stuttgart: Kohlhammer, 1965. XVI, 784 S.
4. Novalis. Complete works. In 5 Vol. Vol. 2: Philosophical texts. Werk II. Stuttgart: Kohlhammer, 1968. VII, 1076 S.

5. Boccaccio G. Genealogy of gods. 2 vol. Vol. 2. Bari: Laterza, 1951. 482 p.
6. Sidney Ph. The Defence of Poesy. V: Sidney Ph. *Selected Prose and Poetry*. Madison: University of Wisconsin Press, 1983. p. 99-160.
7. Salutati C. Hercules' labours. 2 vol. Vol. 1. Zürich: Artemis, 1951. XIV, 352 p.
8. Puttenham G. The Arte of English Poesie. London: Bloomsbury, 1869. 320 p.
9. Schlegel A.W. Letters on Poetry, Meter, and Language. V: Völker L., Hrsg. *Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Reclam, 1990. S. 131–143.
10. Curtius E.R. European Literature and the Latin Middle Ages. 8 Aufl. Bern; München: Francke, 1973. 608 S.
11. Klaj J. Praise of German Poetry. V: Klaj J. *Redeoratorien und "Lobrede der Teutschen Poeterey"*. Tübingen: Niemeyer, 1965. S. 384–411.
12. Horace. The art of poetry. V: Horace. *Odes. Epods. Satire. Messages*. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ.; 1970. p. 383-95. [In Russ.]
13. Plato. The republic. V: Plato. *Collection of Works*. 4 vol. Vol. 3. Moscow: Mysl' Publ.; 1994. p. 79-420. [In Russ.]

Информация об авторе

Александр Е. Махов, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; ГСП-3, 125993, Россия, г. Москва, Миусская пл., д. 6; Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия; 121069, Россия, г. Москва, ул. Поварская, д. 25а; makhov636@yandex.ru

Information about the author

Alexander E. Makhov, Dr of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya sq., Moscow, GSP-3, Russia, 125993; A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; bld. 25a, Povarskaya st., Moscow, Russia, 121069; makhov636@yandex.ru