

МОДЕЛЬ ЛИТЕРАТУРНОГО КОММЕНТАРИЯ О. МАНДЕЛЬШТАМА („РАЗГОВОР О ДАНТЕ“)

Ирина Захариева (София)

В статията се изясняват разнородните напластявания в коментираната от О. Манделщам дантовата „Божествена комедия“ и автора ѝ. Текстът се характеризира като образец на специфичния за времето си жанър – писателското литературознание. Поетът с качествата на аналитик по оригинален начин семантизира творбата на Данте. Проследява се връзката на автора с принципите и констатациите на формалистичната школа в руското литературознание както и реализация на идеите на интердисциплинарността в тълкуването на художественото творчество.

Ключови думи: Осип Манделщам; съвременна литература; литература и естетически коментар; интерпретация на класически текст.

The essay examines the principles of the literary-aesthetical commentary in conversation about Dante by Mandelstam, which is described in the article as a specific literary genre. Mandelstam's reflections over Dante, the essay claims, reveal Mandelstam's own poetical tenets and his understanding of the modern literary situation.

Key words: Osip Mandelstam; modern literature; literary and aesthetics commentary; the interpretation of the classic texts

Осип Манделштам выучил итальянский язык, чтобы читать Данте в подлиннике. На морском побережье в Коктебеле он перечитывал *Божественную комедию*, вникая в языковой оригинал, и выборочно анализировал произведение. Оформился аналитический комментарий, озаглавленный *Разговор о Данте* (1933). В своей работе автор использует русифицированное написание *Дант* – вместо несклоняемого *Данте* – и мы будем следовать авторскому написанию. После завершения статьи автор ознакомил с ее содержанием *Списателей* из своего близкого окружения – А. Белого, Б. Пастернака, В. Жирмунского, Ю. Тынянова и др. Жирмунский и Тынянов в представлении Манделштама были связаны с новой литературоведческой методологией – с формализмом. Тогда же рукопись была отослана в московский Госиздат и в ленинградский журнал *Звезда*, но опубликовать ее в то время так и не решились. Ныне *Разговор о Данте* существует в переводах на основные европейские языки и включен в дантовскую энциклопедию (*Enciclopedia dantesca – v. III, Roma 1971*). В России, в московском издательстве *Искусство*, труд Манделштама увидел свет лишь в 1967 году.

Слово *разговор* в толковом словаре русского языка объясняется как словесный обмен сведениями, мнениями, как синоним с слово *беседа*. Заглавие устраняет хронологическую дистанцию между средневековьем и современностью, приближает Данта к Мандельштаму, вносит дух антиакадемичности, свойственный данному комментарию в целом.

Дополнительно приближает исследуемого писателя к толкователю эпитафия из Данта в оригинале: „*Così gridai colla faccia bevata...*“ („Так я вскричал, запрокинув голову...“).¹ Строка из XVI-ой песни *Ада* напоминает о сангвиническом характере Мандельштама и о его осанке. Передает она и нечто взрывное в эстетической позиции Данта Алигьери как поэтического голоса средневековья.

Литературно-эстетический комментарий Осипа Мандельштама принадлежит к особому жанровому образованию, которое мы описательно обозначим как *писательское литературоведение*. В русской литературе советского периода это был негласный, но эстетически оправданный жанр с подтекстом для посвященных (потому такие труды и оставались непечатанными). Выдающиеся писатели с литературно-критическими наклонностями, такие как О. Мандельштам и М. Булгаков, обращались к мировой словесности к единственно доступному для них в послереволюционных условиях ареалу свободного духа, где можно было обходиться без идеологических стереотипных внушений и даже наоборот – давать уроки гуманитарной морали и мастерства от лица зарубежных классиков.

Не случайно в одно и то же время духовного „удушья“ (эвфемизм автора *Разговора*) создавались комментарий О. Мандельштама о Данте и книга М. Булгакова *Жизнь господина де Мольера* (1933).² У обоих авторов подразумевались аналогии с переживаемой ситуацией в Советском Союзе. У Булгакова проводилось сравнение с абсолютистской Францией XVII века, а у Мандельштама – со средневековой Италией. Общая имплицитная настроенность двух писателей, занявшихся литературными изысканиями, выражена и в одном из двух эпитафий к Прологу книги Булгакова о Мольере. Эпитафия из Горация гласит: „Что помешает мне, смеясь, говорить правду?“. Тут уместно добавить и сопутствующий факт, а именно: измученный рапповской негативной критикой Булгаков носил с собой статью об Амадее Гофмане – социальном сатирике XIX века и убеждал, что написано о нем. В тридцатые годы ощущение творческого родства с Гофманом обострилось у Булгакова. Русские писатели советского периода, желавшие сохранить

¹ МАНДЕЛЬШТАМ, О.: Сочинения в двух томах, т. 2. Москва 1990, с. 214. Переводчик с итальянского Н. Котрелев. В дальнейшем „Разговор о Данте“ цитируется по этому изданию с указанием страницы в тексте.

² См. ЗАХАРИЕВА, И.: Особенности книги Булгакова о Мольере. Болгарская русистика, 1991, кн. 5/6, с. 21-29.

собственное лицо, в процессе уяснения эстетических ориентиров обращались к опыту властелинов вечности.

Разговор о Данте состоит из одиннадцати разнообъемных глав. В нем декларативно объявлена устремленность: „международными усилиями“ создать антикомментарий „к работе целого ряда поколений схоластов, ползучих филологов и лжебиографов“ (с. 252-253). Экспрессивность стиля толкователя расцветывает аналитический текст, придавая ему художественную окрашенность. В стиливую установку входит и авторское намерение устранить дистанцию между собой и итальянским классическим поэтом, оценить Данта как художник – художника.

Текст *Божественной комедии* – объекта аналитического комментария – воспринимается Мандельштамом как составная часть общего текста мировой поэзии. С целью семантизировать поэму толкователь конструирует собственный текст, организуемый принципом структурности. По замечанию Лидии Гинзбург, поэт и критик мыслил „в виде законченных структур, – и это от бытовых явлений до больших фактов культуры“.³

Структурность задается глобальной темой, рождающей сложносоставную метапроблему: вскрыть сущность непреходного эстетического значения *Божественной комедии* в мировом масштабе.

Данте Алигьери (1265-1321) – предтеча европейского Возрождения. Начало создания поэмы совпало с годами его высылки за пределы родной Флоренции. В год смерти он завершил произведение и назвал его *Commedia*. В дантовские времена *комедией* называлось сочинение со светлым, оптимистическим финалом. Поэт пояснял также, что использовал не „высокий“ стиль, свойственный трагедии, а „средний“. Вместо вездесущей в те годы латыни он, рискуя навлечь на себя упреки эстетов, начал художественно обрабатывать итальянский язык.

Присоединение эпитета *божественная* связано со второй половиной XIV-го века, со временем итальянского прозаика Дж. Боккаччо (1313-1375), принадлежащего к литературе раннего Возрождения. Боккаччо читал лекции о поэме, называя ее *Divina commedia*. Эпитет *божественная* связан, во-первых, с тематикой произведения – с описанием загробного мира, а во вторых – эпитет синонимичен определениям *превосходная, великолепная*. *Божественная комедия* была опубликована через 170 лет после ее написания – в 1502 году.

Поэма Данта соответствовала распространенному в средние века жанру *видений*. Странствование поэта по загробному миру излагалось в трехчастной композиции: *Inferno (Ад), Purgatorio (Чистилище), Paradiso (Рай)*.

³ ГИНЗБУРГ, Л.: О старом и новом. Статьи и очерки. Ленинград 1982, с. 249-250 (статья Поэтика О. Мандельштама).

В мифологизированной форме поэт размышлял о пути спасения человечества и отдельного человека. Сам Данте олицетворял собой греховное человечество с его влечением к нравственному идеалу. Ему предстояло пройти через созерцание мук ада и через искушение чистилищем, чтобы соприкоснуться с божественной гармонией. На разных этапах бытия и сознания его сопровождают два персонажа – римский поэт Вергилий (символ земного разума и творческий ориентир) и Беатриче, рано умершая любимая Данта (символ божественной любви и источник вдохновения).

Осип Мандельштам пытался проникнуть в монументальное произведение как бы изнутри. *Разговор о Данте* скрепляется теоретическим каркасом, образованным из эстетических и поэтологических формул толкователя. Формулы теоретической поэтики сочетаются у него с формулами, объясняющими творческий процесс. Пафос авторских суждений рождается из прямой и косвенной полемики с традиционной, ортодоксальной эстетикой и поэтикой.

Изложение движется по линии опровержения подражательной псевдопоэзии, озабоченной лишь конформистскими идеями. Исходным суждением в *Разговоре* оказывается выяснение сущности подлинного словесного искусства и осознание явления творческого открытия. Выдвижение эстетической проблематики в центр рассуждений объясняется ситуацией отталкивания: неприемлемой для автора профанацией искусства в догматизированной критике, идущей на поводу у текущей политики.

В интерпретации Мандельштама, отличительное свойство поэзии – „потрясающая независимость“: она „водворяется на новом, внепространственном поле действия“; природа „разыгрывается“ ею при содействии „орудийных средств“ (образов). Дант – „орудийный мастер поэзии“, „стратег превращений и скрещиваний“ „поэтической материи“. Вводятся коннотации к военизированной лексике: поле действия (поле боя), орудийные средства (орудия), стратег превращений (стратег военной операции). Мотивация подобных коннотаций заключаются в авторской мысли о взрывной, преобразующей силе творческого новаторства.

Для иллюстрации признаков образного мышления Данта привлекаются аналогии с аэроинимикой. По Мандельштаму, развитие образов у поэта подобно тому, как если бы выбрасывались одна из другой новые летательные машины. Это процесс, отличный от „вколачивания готовых гвоздей, именуемых „культурно-поэтическими образами“ (с. 214). На одном полюсе оказывалась „орудийность“ (Дант), а на другом – „внешняя поясняющая образность“ (те, кто мнят себя поэтами). Это соответствует формалистической оппозиции: *ощутимость приема (изнашивание приема)* в терминологии Виктора Шкловского).

У Мандельштама литературные приемы Данта уподобляются „ослепительным взрывам“ ядерной физики „за шестьсот лет до того, как прозвучал их гром“. Но „печальные наборщики готового смысла“ остаются невосприимчивыми к дантовским приемам. Посредством сравнения художественных средств Данта с научными экспериментами в области физики внушается мысль об актуальности его традиций. Его песни – „снаряды для уловления будущего“ (с. 234). Такова образная формулировка Мандельштама, замещающая термин *семантический сдвиг*, употребляемый формалистами.

В контрапункте с военизированной и научно-технической терминологией для характеристики поэтической речи Данта вводится сравнение с ремеслом по изготовлению ковров. Речь поэта уподобляется ковровой ткани со „множеством текстильных основ“. Ковровая ткань предполагает орнаментику. Ковровый орнамент, по Мандельштаму, это „разыгранный кусок природы“. Указывается на различие между орнаментом и узором: „орнамент строфичен“, а „узор строчковат“, т.е. орнамент представляет собой авторское открытие, а узор подобен отдельному эскизу к создаваемой картине. В восприятии Мандельштама, „ткачество – занятие наиболее близкое ... к качеству“ (с. 249). Дант рожден для создания единого мощного орнамента, содержащего массу узоров.

С „текстильным“ планом приобщения к художественной ткани поэмы непринужденно соседствует план „психо-физиологический“. В памяти толкователя оживают не имена старых итальянских мастеров стиха, а „их зверский юношеский аппетит к гармонии, их чувственное вожеление к рифме“ (с. 215).

Пытаясь постигнуть „внутренний образ стиха“ Данта, Мандельштам оценивает итальянскую фонетику по линии ее инфантильности: „какой-то извечный дадаизм“. Сам он воспринимает итальянскую фонетику чувственно и приводит красноречивую строку из XV-ой песни *Рая*: „...баюкая дитя на языке, который больше тешит самих отцов и матерей...“.

Частные наблюдения преследуют цель аргументировать выдвинутый автором тезис: „Творение Данта есть прежде всего выход на мировую арену современной ему итальянской речи – как целого, как системы. Самый дадаистический из романских языков выдвигается на международное первое место“ (с. 216). Эпитет *дадаистический* в употреблении Мандельштама означает детскую безыскусственность игры со словом, прирожденный артистизм во владении языком. На протяжении всего комментария толкователь проявляет повышенное внимание к итальянскому языку как к „строительному материалу“, который обрабатывается мастером поэтической речи.

Подобно аналитикам-формалистам он выделял *звучание* стиха, обращаясь к фонетике, и уделял внимание *строению* стиха, оценивая его ритмику, характеризуя просодию.

Ритмы поэмы Мандельштам соизмеряет с „размером и ритмом шагов“ ее автора. Начало просодии (метрики) для Данта заключено в „шаге, сопряженном с дыханием и насыщенном мыслью“. Таким способом утверждается, что в момент рождения стиха у Данта форма слита со смыслом. Мысль толкователя педалируется оксюморонным определением дантовского шага: „Шаг – умозакрывающий, ...силлогизирующий“ (с. 217).

Формалисты говорили, что смерть в литературе – всего лишь словесная разработка. Подход Мандельштама и в этом случае сходен с формалистическим. Трагическая история гибели Одиссея в XXVI-ой песни *Ада* не мешает комментатору наслаждаться вальсовым волнообразным звучанием стиха, создаваемым „ритмикой терцин“ (трестиший). Ритм дантовских терцин влечет комментатора к вальсовой аналогии. В основе вальса толкователь усматривает „европейское пристрастие к повторяющимся колебательным движениям“. Далее по линии ассоциаций он связывает вальсовые движения с набегами волн, пронизывающих „теорию звука и света, все наше учение о материи, всю нашу поэзию и всю нашу музыку“ (с. 236). Далеко отстоящие ассоциации объединяют физические признаки бытия с эстетическими. Интегрирующим фактором оказывается стиль Данта, который отгалкивается от конкретики в порыве объять неисчерпаемость вселенной.

Для характеристики поэмы, кроме сравнений с ковровым ремеслом и с танцевальным искусством, понадобилось и сравнение литературной вещи с музыкальным инструментом. *Божественная комедия* уподобляется еще не изобретенному к тому времени органу: „Алигьери построил в словесном пространстве бесконечно могучий орган и уже наслаждался всеми его мыслимыми регистрами и раздувал меха и ревел и ворковал во все трубы“ (с. 222). Сравнение с инструментом будущего разрастается в картину: упоминаются детали инструмента, от которых зависит мощность звука (меха, трубы).

Пережив сравнение с музыкальным инструментом будущего, *Комедия*, следуя принципу аналогии, преобразуется в восприятии толкователя в „музыкальную вещь“, переживание которой не сокращает, а наращивает время потребителя искусства. Аналогия с музыкальным произведением порождает образ „силового потока“, в котором растворены композиция (как целое), метафора (как частность), сравнение (как уклончивость) и масса иных трудно уловимых формообразующих средств.

Образ „силового потока“ уплотняется мыслительной энергией Мандельштама, и он предлагает ощутить „материальную структуру“ стихов *Комедии*. Следует обращение к геологии и кристаллографии. Показательно сравнение поэмы с монументом из гранита и мрамора, который символизирует не коня и всадника, а тот же самый строительный материал – гранит и мрамор. Имелась в виду миссия автора поэмы по формированию нацио-

нального литературного языка. *Божественная комедия* уподобляется „кристоллографической фигуре“, „стереоскопическому телу“, состоящему из тринадцати тысяч граней (стихов), – „чудовищный по своей правильности тринадцатитысячегранник“ (с. 250).

В духе формалистов, использовавших идеи харьковского профессора Александра Потебни о слове, Мандельштам толкует стихотворную строфу Данта как „единое слово“. Смыслы вовлеченного в поэзию слова воспринимаются толкователем в пучке коннотаций, ибо „...говорить – значит всегда находиться в дороге“. Демонстрируется сближение далеко отстоящих смыслов в словах, избираемых Дантом для одной строфы („мёд“ – „медь“, „лай“ – „лёд“ и пр.). С опорой на XXXII-ую песнь *Ада* вводится впечатляющий пример: название глазных век „глазными губами“ (по признаку их увлажняемости) с мотивацией: „страданье скрещивает органы чувств“. Образ „губастого глаза“ дает основание толкователю затронуть тему развивающегося формосмысла у Данта: у него „форма выжимается из содержания-концепции, которое ее как бы облакает“ (с. 224).

Ведущим началом в формообразовании дантовской вещи Мандельштам считает инстинкт. Дант, как художник, боролся за осуществление „наглядности мыслимого“. Формообразующий инстинкт поэта предстает в виде метафоры. Упоминание о метафоре влечет за собой „пчелиную“ аналогию. Создание тринадцатитысячегранника сравнивается с работой пчел, связанной с „сотообразованием“. Уподобление творческого процесса труду пчел подсказал Мандельштаму сам Дант началом XVI-ой песни *Ада*: „Я был уже там, где слышался гул воды, ... подобный гуденью пчел“ (с. 225).

По наблюдению толкователя, Дант предпочитал *изобразительные*, а не *описательные* сравнения. В группе „птичьих“ сравнений ему слышался мотив паломничества, а группа „речных“ сравнений эксплицировала мотивы культуры, родины.

Восхищаясь дантовской эрудицией, Мандельштам отрывочно воспроизводил „цитатную оргию“ в IV-ой песни *Ада*, называя ее заключительную часть „клавишной прогулкой по всему кругозору античности“. Представление о цитатности образно расцветивалось посредством аналогии с органикой, на этот раз – с гудением насекомых: „Цитата не есть выписка. Цитата есть цикада. Неумолкаемость ей свойственна“ (с. 219).

Содержательную метафору Данта Мандельштам называл „гераклитовой метафорой“ (по имени древнегреческого философа Гераклита), ибо она указывает на „текучесть явления“, а цепь дантовских метафор способна исчерпать сущность явления.

Иллюстрацией для толкователя служит XXVI-ая песнь *Ада*, связанная с образом Одиссея. Песнь названа „наиболее парусной“ в поэме. В связи с *парусной* аллюзией толкователь рассуждает об искусстве „парусного лави-

рования“ в средние века. *Парусность* означает для Мандельштама философские напластования. В образе Одиссея прочитывается воплощение богатого жизненного опыта. Старость в понимании Данта, как создателя образа Одиссея, прежде всего „кругозорность, высшая объемность, кругосветность“. Подключается и понимание дантовского Одиссея поэтом-толкователем, усиливающим обобщенность звучания образа и подкрепляющим его мысль о „гераклитовой“, исчерпывающей метафоре создателя *Божественной комедии*: „Это песнь о составе крови, содержащей в себе океанскую соль. ... Обмен веществ самой планеты осуществляется в крови – и Атлантика всасывает Одиссея, проглатывает его деревянный корабль“ (с. 234). Мифология соединяется у комментатора с физиологией и притчеобразной философией. Он говорит, что подлинное понимание Данта возможно лишь в союзе с естественными науками, когда они разовьют образное мышление. И это понимание Мандельштам разделял с представителями формалистического литературоведения в России, в частности с проектом Бориса Ярхо.⁴ А сам поэт-литературовед развивал образное мышление в теоретической поэтике.

Комментатор не принимает суждений о фантастичности поэзии Данта и, видимо, присоединяется к мнениям о наличии у него эзотерического дара: *Комедия* имела предпосылкой как бы гипнотической сеанс“ (с. 248). По его утверждению, Дант писал „под диктовку“ созерцаемого, переживаемого – „он переписчик, он переводчик“. Даже техника письма у него перерастает в „фигурный полет птичьих стай“. У него вместо синтаксиса „намагниченный порыв“, „тоска по Флоренции“. Энергия чувства Данта организуе его синтаксис.

Возникающее впечатление изобретательства у создателя *Божественной комедии* Мандельштам объясняет тем, что он добивался „синхронизма разорванных веками событий, имен и преданий“, так как слышал „обертону времени“. И все же с налетом иронии комментатор иллюстрирует анахронизм Данта в XXVI-ой песни *Рая*, когда описывает его личный разговор с библейским Адамом, и при сем присутствует Иоанн Богослов, автор *Апокалипсиса*.

„Морские“ уподобления в комментарии отличаются вариативностью. *Комедия* сравнивается с „чудо-кораблем“, который движется вместе с прилипшими к нему ракушками народной итальянской речи. Уличная речь *Чистилища*, передающая говор толпы, выполнена, в восприятии Мандельшта-

⁴ ЯРХО, Б.: Методология точного литературоведения. В: ГАСПАРОВ, М.: О русской поэзии. Санкт-Петербург, 2001, с. 456-457. У Бориса Ярхо утверждается: „Сходства между объектами литературоведения и естествознания настолько глубоки и существенны, что именно на них я считаю возможным построить весь мой метод“ (с. 461).

ма, в жанровой фламандской манере, которая распространится в европейской живописи триста лет спустя.

Сила дантовского сравнения усматривается в его произвольности, не обязательности. Комментатор приводит пример из финала поэмы, когда произведение сравнивается с „платьем“, с одеждой, а сам автор – с портным, истратившим весь заготовленный у него материал. Мандельштам считает такое сравнение необязательным и потому столь характерным для Данта.

Принципиально важен для комментатора автобиографический план *Божественной комедии*. „Дант – внутренний разночинец старинной римской крови“. Комментатор отыскивает следы автобиографизма в поэме, волнуемый мыслью о скромном демократическом происхождении гения. Намечается биографическая параллель связи *Дант / Мандельштам*.

„Внутренний разночинец четырнадцатого века“, в описании автора XX века, трудно ориентировался в „социальной иерархии“, в отличие от своего „почти современника“ Боккаччо, который „наслаждался тем же самым общественным строем“. В облики Данта Мандельштам переживал свое дискомфортное ощущение пасынка при новом „общественном строе“. Он пишет об эмоциональных перепадах у Данта, подразумевая собственную эмоциональную неуравновешенность, – переходах „от чудных припадков самомнения до признания собственного ничтожества“ (с. 222).

Используя термин из области дорожного строительства, комментатор обращает внимание на особую „психологическую загрузку“ в поэме и пытается ее мотивировать. „Внутреннее беспокойство и тяжелая, смутная неловкость, сопровождающая на каждом шагу неуверенного в себе, как бы недовоспитанного, не умеющего применить свой внутренний опыт и объективировать его в этикет измученного и загнанного человека, – они-то и придают поэме всю прелесть, всю драматичность...“ (с. 221). Опять возникает подтекстовое соответствие автобиографического плана – в данном случае о психологических наклонностях поэта-комментатора, – подобно тому, как это наблюдалось у Булгакова по отношению к Мольеру (*Жизнь господина де Мольера*). У Мандельштама так же заметна избирательность: выписываются те качества Данта, которые сопоставимы с его собственными.

Переживаемый Мандельштамом творческий дискомфорт в послереволюционной России просвечивает в осмыслении им характера творчества Данта. Комментатор размышлял о психо-поэтологической особенности итальянского поэта – „его страхе перед прямыми ответами, быть может обусловленном политической ситуацией опаснейшего ... и разбойнейшего века“ (с. 232). Тринадцатый век в средневековой Италии сравнивался с двадцатым веком в тоталитарной России, как у Булгакова в романе *Мастер и Маргарита* осуществлялось сравнение советской современности 1920-1930-х

годов с периодом разложения Римской империи и зарождения христианства.

Диалог X-ой песни *Ада*, в истолковании Мандельштама, порождает прямую аналогию с советской современностью. Комментатор показывает „намагниченность диалога глагольными формами прошедшего времени из-за неограниченного количества насильственных смертей, скопившихся в фокусе изображения. В обращении Вергилия к Данту „настоящее спрягается как чистый страх, как опасность“ (с. 220).

Адское пространство в описании комментатора подразумевает прозрачную аналогию с переживаемой современностью: „Ад не имеет объема, подобно тому как эпидемия, как всякая зараза лишь распространяется, не будучи пространственной“ (с. 245).

Произведение с подобными аналогиями автоматически выпадало из корпуса советской печатной литературы.

Современный исследователь Т. Шехтер (в разработке *Форма как феномен культуры: знаковое мышление XX века*) констатирует: „Именно сильные формы или структуры художественного сознания своей организацией вводят человеческие смыслы в контекст истории и культуры“.⁵ Сила Мандельштама, проявившаяся в комментарии, заключается в умении формулировать текущие частные смыслы. Он пытался сделать литературоведческое произведение точным орудием уловления сложных образных смыслов.

Проясним мотивировку создания и высокую современную оценку труда Мандельштама о Данте. Воспитанный эстетикой вездесущих соответствий Серебряного века, Осип Мандельштам, как литератор, приобщался к формалистической методологии 1920-х годов, популярной в среде интеллектуалов, и анализировал на конкретном классическом материале способность формы к воплощению глубины смысла в искусстве слова.⁶ Соответствия с иными областями знаний, с различными науками и ремеслами были ему необходимы для доказательства эффективности искусства в социуме, что оправдывалось временем распространения производственных концепций в эстетике и нигилистических рассуждений о бесполезности художественной литературы. Автор предвосхищал и идеи интердисциплинарности в изучении искусства слова.

Разговор о Данте читается ныне не только как литературная статья, но и как закодированная форма поединка автора с духовным „удушьем“. „Попробуйте меня от века оторвать...“ – это не просто стихотворная строка Мандельштама, а его объявленная позиция в тридцатые годы. Поэт-ком-

⁵ Сб. Взаимодействие литературы и искусства в культуре XX века: методология междисциплинарных исследований. Санкт-Петербург 2001, с. 23.

⁶ См. ЗАХАРИЕВА, И.: Русский формализм и структурализм. Идеи и концепции двух методологических направлений в литературоведении XX века. София 2004, с. 5-24.

ментатор в своем аналитическом труде последовательно проводил смысловой подтекст, возлагая надежду на спасение от культурной изоляции современной России на мировую культуру с ее открытостью, масштабностью гуманитарных идей и вечной актуальностью.