

*Мы публикуем текст лекции, прочитанной М.Л. Гаспаровым в московской школе № 57. В основе лекции – статья «Две готики и два Египта в поэзии О.Мандельштама. Анализ и интерпретация». (В кн.: Михаил Гаспаров. О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики. СПб.: Азбука, 2001.)*

**М.Л. ГАСПАРОВ**

## Анализ и интерпретация: два стихотворения Мандельштама о готических соборах



Я буду разбирать два стихотворения Мандельштама о двух готических соборах, одно раннее, другое позднее: Notre Dame и «[Реймс – Лаон]». Но это не ради того, чтобы ближе познакомить вас с этим поэтом, а ради того, чтобы показать два главных способа, какими делается разбор поэтического произведения. Они называются **анализ** и **интерпретация**. Их часто путают, между тем как на самом деле они диаметрально противоположны. Хотя они ведут к одному и тому же – к пониманию, – но с разных сторон.

Давайте начнем с трех очень банальных утверждений.

Первое: тексты бывают простые и сложные, легкие и трудные. Мы ощущаем это интуитивно: хотя, конечно, между бесспорно простыми и бесспорно сложными есть множество переходных ступеней, но всякий читатель согласится, что Notre Dame – текст сравнительно простой, а «[Реймс – Лаон]» – сравнительно сложный.

Второе: простые и сложные тексты требуют разных методов чтения и

понимания: для простых – анализ, для сложных – интерпретация. В чем разница? При анализе мысль идет от целого к частностям, при интерпретации – наоборот, от частностей к целому. *Ана-лиз* этимологически (по-гречески) означает «раз-бор» на части: мы читаем простое стихотворение, понимаем его в целом и после этого пытаемся лучше понять его части, его подробности. *Интерпретация* (по-латыни) означает «истолкование»: мы читаем трудное стихотворение, мы не можем понять его в целом, но можем понять смысл хотя бы отдельных частей, которые проще других. Опираясь на это частичное понимание, мы стараемся понять смысл смежных с ними частей, все дальше и дальше, как будто решая кроссворд, – и в конце концов весь текст оказывается понят, и лишь некоторые места, может быть, остаются темными.

И, наконец, третье: что, собственно, мы имеем в виду под «пониманием»? Самую простую вещь: мы понимаем стихотворение, если можем пересказать его своими словами, как маленький школьник. Обычно считается, что поэзия не допускает таких пересказов, что при этом в ней пропадает самая суть ее поэтичности. На самом деле наоборот: только имея в голове (сознательно или бессознательно, отчетливо или расплывчато) некоторую формулировку того содержания стихотворения, которое еще не является поэзией, мы можем отделить от этого те выразительные средства, которые делают его поэзией, и сосредоточить наши ощущения именно на них. Так мы обычно и делаем, только очень быстро, и поэтому сами того не замечаем.

Понять текст, пересказать текст – это значит сделать реконструкцию: какая ситуация описывается в этих словах или в какой ситуации могут быть произнесены эти слова? То есть речь идет о понимании только на уровне здравого смысла. Это важно, потому что многие ученые склонны думать, что каждое, даже простейшее, стихотворение есть загадка, ожидающая разгадки, интерпретации, и начинают искать в нем, а точнее, вчитывать в него мысли и концепции, занимающие их самих. В любовном стихотворении Пушкина или Блока один видит поиски Бога, другой – психоаналитические комплексы, третий – отголоски первобытного мифологического сознания и т.д. А это уже не исследовательская работа, а творческая работа по домысливанию и переосмысливанию своего предмета. Конечно, каждый читатель имеет право на такую творческую работу, но он не должен приписывать результаты своего творчества изучаемому поэту.

Вы чувствуете, что я не люблю, когда текст искусственно переусложняют. Однако можно кое-что сказать и в защиту тех, кто даже в простых текстах ищет сложности, требующие интерпретации. Поле нашего внимания может быть уже и шире. Когда мы рассматриваем отдельное стихотворение, оно может быть очень простым, и для него достаточно только анализа. Но если мы расширим поле зрения и включим в него другие смежные тексты, наш предмет сразу станет сложнее и будет все больше нуждаться в интерпретации. Пушкинское стихотворение «Птичка Божия не знает ни заботы, ни труда...» – очень простое, оно печатается в детских хрестоматиях. Но оно включено в романтическую поэму «Цыганы» про свободу, любовь и смерть и на этом фоне приобретает более глубокий смысл, требующий уже интерпретации. Если же взглянуть на него в контексте всего творчества Пушкина, на фоне всей европейской культурной традиции, вплоть до Евангелий и еще дальше, необходимость интерпретации становится безоговорочной. В этой интерпретационной работе

мы различаем два понятия: «контекст», система связей нашего текста с другими текстами нашего автора, и «подтекст», система связей нашего текста с текстами других авторов, известными нашему поэту. Примеры мы увидим. После такого вступления перейдем к нашим двум стихотворениям о готике.

#### NOTRE DAME

Где римский судия судил чужой народ,  
Стоит базилика, – и, радостный и первый,  
Как некогда Адам, распластывая нервы,  
Играет мышцами крестовый легкий свод.  
Но выдает себя снаружи тайный план,  
Здесь позаботилась подпружных арок сила,  
Чтоб масса грузная стены не сокрушила,  
И свода дерзкого бездействует таран.  
Стихийный лабиринт, непостижимый лес,  
Души готической рассудочная пропасть,  
Египетская мощь и христианства робость,  
С тростинкой рядом – дуб, и всюду царь – отвес.  
Но чем внимательней, твердыня Notre Dame,  
Я изучал твои чудовищные ребра,  
Тем чаще думал я: из тяжести недоброй  
И я когда-нибудь прекрасное создам.

1912

Стихотворение Notre Dame «простое», потому что ясно представляет собой восторженное описание собора и затем вывод, четкий, как басенная мораль, – *Но чем внимательней, твердыня Notre Dame, я изучал твои чудовищные ребра, тем чаще думал я: из тяжести недоброй и я когда-нибудь прекрасное создам.* То есть: культура преодолевает природу, устанавливая в ней гармоническое равновесие противоборствующих сил.

Восторженное описание собора – можем ли мы его сразу пересказать? Может быть, и нет – но не потому, что оно очень сложное, а потому, что оно предполагает в читателе некоторые предварительные знания. Какие? По-видимому, предполагается, что мы 1) знаем, что *Notre Dame* – это собор в Париже, и представляем по картинкам, как он выглядит, – иначе мы не поймем ничего; 2) что мы из истории помним, что он стоит на том острове Сены, где было *римское* поселение среди чужого галльского народа: иначе мы не поймем I строфы; 3) что мы из истории искусств знаем, что для готики характерен крестовый свод, подпертый подпружными арками, аркбутанами: иначе мы не поймем II строфы. Кто не интересовался историей искусства, для тех напомним. В такой архитектуре, где нет арок и сводов, вся «недобрая тяжесть» постройки давит только сверху вниз – как в греческом храме. А когда в архитектуре появляются свод и купол, он не только давит на стены вниз, но и распирает их вбок: если стены не выдержат, они рухнут сразу во все стороны. Чтобы этого не произошло, в Раннем Средневековье поступали просто: строили стены очень толстыми – это был романский стиль. Но в таких стенах трудно делать большие окна, в храме было темно, некрасиво. Тогда, в Высоком Средневековье, в готическом стиле, купол стали делать не гладкий, как опрокинутая чашка, а клиньями, как сшитая тюбетейка. Это и был крестовый свод: в нем вся тяжесть купола шла по каменным швам между этими клиньями,

а промежутки между швами не давили, стены под ними можно было делать тоньше и прорезать их широкими окнами с цветными стеклами. Зато там, где каменные швы с их умноженной тяжестью упирались в стены, эти места стен нужно было очень укреплять: для этого к ним снаружи пристраивали дополнительные опоры – подпружные арки, которые своей распирающей силой давили навстречу распирающей силе свода и этим поддерживали стены. Снаружи эти подпружные арки вокруг здания выглядели совсем как ребра рыбьего скелета: отсюда слово *ребра* в IV строфе. А каменные швы между купольными клиньями назывались нервюры: отсюда слово *нервы* в I строфе. Я прошу прощения за такое отступление: все это был еще не анализ, а те предварительные знания, которые автор предполагает у читателя до всякого анализа. Это важно для комментаторов: комментарий в хорошем издании должен сообщить нам, читателям, именно те предварительные знания, которых у нас может не быть.

Вот теперь этого достаточно, чтобы пересказать стихотворение своими словами по строфам: (I, экспозиция) собор на месте римского судилища красив и легок, (II, самая «техническая» строфа) но эта легкость – результат динамического равновесия противоборствующих сил, (III, самая патетическая строфа) в нем все поражает контрастами, – (IV, вывод) вот так и я хотел бы создать прекрасное из противящегося материала. В начале II и IV строф стоит слово *но*, оно выделяет их как главные, тематически опорные; получается композиционный ритм, чередование менее и более важных строф через одну. I строфа – взгляд изнутри под *крестовый легкий свод*; II строфа – взгляд снаружи; III строфа – опять изнутри; IV строфа – опять изучающий взгляд снаружи. I строфа смотрит в прошлое, II–III – в настоящее, IV – в будущее. Это – то читательское общее представление о стихотворении в целом, с которого начинается анализ. А теперь с этим представлением о целом проследим выделяющиеся на его фоне частности. Готический стиль – это система противоборствующих сил: соответственно, стиль стихотворения – это система контрастов, антитез. Гуще всего они – мы это заметили – в III строфе. Самая яркая из них: *Души готической рассудочная пропасть*: пропасть – это что-то иррациональное, но здесь даже пропасть, оказывается, рационально построена человеческим рассудком. *Стихийный лабиринт* – это нечто горизонтальное, *непостижимый лес* – нечто вертикальное: тоже контраст. Стихийный лабиринт: природные стихии организованы в человеческую постройку, запутанную, но сознательно запутанную. Лес – это напоминание об очень популярном в эпоху символизма сонете Бодлера «Соответствия»: *природа* – это храм, в котором человек проходит сквозь лес символов, взирающих на него, и в этом лесу смешиваются и соотносятся звуки, запахи и краски, увлекая душу в беспредельность. Но это напоминание полемическое: у символистов природа была нерукотворным храмом, у Мандельштама, наоборот, рукотворный храм становится природой. Далее, *Египетская мощь и христианства робость* – тоже антитеза: христианский страх Божий неожиданно побуждает возводить постройки не смиренные и убогие, а могучие, как египетские пирамиды. *С тростинкой рядом дуб* – та же мысль, но в конкретном образе. В подтексте этого образа – басни Лафонтена и Крылова: в бурю дуб гибнет, а тростинка гнется, но выживает; а за ней – еще один подтекст с контрастом, сентенция Паскаля: *Человек – лишь тростинка, но тростинка*

*мыслящая*, у нас ее помнят по строчке Тютчева: *...и ропщет мыслящий тростник*. А в ранних стихах самого Мандельштама тростинка, вырастающая из болота, была символом таких важных понятий, как христианство, вырастающее из иудейства. Здесь я останавливаюсь, чтобы не отвлечься слишком далеко, но вы видите, как обогащает нас понимание этих частных, к которым мы перешли от понимания этого стихотворения как целого.

Заметьте: во всем этом разговоре я не употреблял оценочных выражений: хорошо – плохо. Это потому, что я ученый, а не критик, мое дело описывать, а не оценивать. Как читателю мне, конечно, что-то нравится больше, что-то меньше, но это мое личное дело. Однако об одной строчке мне хочется сказать: она не очень удачна. Это во II строфе: *свода дерзкого... таран*. Почему таран? Здесь описываются сразу три движения. *Масса грузная* свода давит на стены вертикально вниз и в стороны; но *дерзким* назван свод скорее из-за его вертикального устремления снизу вверх, к готическому шпилью, *укальывающему небо* (выражение самого Мандельштама); а метафорический *таран* мы представляем себе бревном, не вертикально, а горизонтально бьющим в стену или ворота. Здесь эти три разнонаправленных образа стеснились и затемнили друг друга.

До сих пор я не выходил за пределы нашего стихотворения – говорил о его композиции, о системе контрастов и т.д. Это был чистый анализ, разбор от целого к частям. Но когда я позволял себе немного расширить поле зрения – включить в него отсылки к Бодлеру, Лафонтену, Паскалю, Тютчеву, – это я вносил уже элементы интерпретации: говорил о подтекстах. Теперь я позволю себе немного расширить поле зрения в другую сторону: сказать о контексте, в который вписывается это стихотворение у Мандельштама и его современников. Стихотворение было опубликовано в начале 1913 г. в приложении к декларации нового литературного направления – акмеизма, во главе которого были Гумилев, Ахматова и всеми забытый Городецкий. Акмеизм противопоставлял себя символизму: у символистов – поэзия намеков, у акмеистов – поэзия точных слов. Они объявляли: поэзия должна писать о нашем земном мире, а не о мирах иных; этот мир прекрасен, он полон хороших вещей, и поэт, как Адам в раю, должен дать имена всем вещам. (Вот почему Адам упомянут, казалось бы, без особой надобности в I строфе *Notre Dame*). И в самом деле, мы можем заметить: *Notre Dame* – стихотворение о храме, но это не религиозное стихотворение. Мандельштам смотрит на храм не глазами верующего, а глазами мастера, строителя, которому неважно, для какого бога он строит, а важно только, чтобы его постройка простояла прочно и долго. Это подчеркнуто в I строфе: *Notre Dame* – наследник трех культур: галльской (*чужой народ*), римской (*судия*), и христианской. Не культура есть часть религии, а религия – часть культуры: очень важная черта мировоззрения. И к этому ощущению, общему для всех акмеистов, Мандельштам добавляет свое личное: в своей программной статье «Утро акмеизма» он пишет: «Любовь к организму и организации акмеисты разделяют с физиологически гениальным Средневековьем» – и дальше произносит панегирик готическому собору именно как совершенному организму.

Почему Мандельштама (в отличие от его товарищей) так привлекало Средневековье – на это мы не будем отвлекаться. Но заметим: «организм» и «организация» – понятия не тождественные, они противоположные: первое

принадлежит природе, второе – культуре. В своей статье Мандельштам прославляет готический собор как естественный организм; в своем стихотворении он прославляет *Notre Dame* как организацию материала трудами строителя. Это – противоречие.

Но посмотрим теперь на второе стихотворение, написанное через 25 лет, и противоречия не будет. *Notre Dame* был гимном организации, культуре, преодолевающей природу; второе стихотворение – это гимн организму, культуре, вырастающей из природы. Оно сложное, оно приглашает нас не к анализу, а к интерпретации: чтобы мы разгадывали его, как кроссворд.



*Реймский собор*

[РЕЙМС – ЛАОН]

Я видел озеро, стоявшее отвесно.  
С разрезанною розой в колесе  
Играли рыбы, дом построив пресный.  
Лиса и лев боролись в челноке.  
Глазели внутрь трех лающих порталов  
Недуги – недруги других нескрытых дуг.  
Фиалковый пролет газель перебежала,  
И башнями скала вздохнула вдруг.  
И, влагой напоен, восстал песчаник честный,  
И среди ремесленного города-сверчка  
Мальчишка-океан встает из речки пресной  
И чашками воды швыряет в облака.

*4 марта 1937*

В первом варианте стихотворение имело заглавие «Реймс – Лаон», потом отброшенное. С заглавием оно было бы более понятным: заглавие давало читателю указание на Францию и, может быть, на готику: в городе Реймсе –

один из самых знаменитых соборов, разрушенный в Первую мировую войну, в городе Лаоне (точнее, Лане) тоже есть собор, хоть и менее известный. Без заглавия стихотворение превращается в загадку, даже с типичным для старинных загадок началом: *я видел* – и какой-нибудь фантастический образ. Попробуем отбросить заглавие у стихотворения *Notre Dame* – и оно тоже станет похоже на загадку, разгадка которой будет названа только в IV строфе. Итак, мы спрашиваем себя: «о чем» это стихотворение? какие предметы видим мы в каждой строфе? Первая строфа: озеро, в нем рыбий дом, на нем челнок с загадочными лисой и львом, и совсем непонятно как относящаяся к этому роза в колесе. Об озере сразу сказано *стоявшее отвесно*, это заведомо нереально, значит, все эти образы употреблены в каком-то переносном смысле. В каком? Читаем дальше. Вторая строфа: три портала, дуги, пролет, башни: все это элементы архитектурного сооружения, может быть, готического: три портала-входа и две башни – это обычный фасад готического собора. Тогда мы ретроспективно осмысливаем и строфу I: роза – это архитектурный термин: круглый витраж, обязательный над центральным порталом; мелкий декор фасада – как рябь на отвесном озере; рыбы – может быть, просто по ассоциации с озером; челнок – неф, букв. «корабль», архитектурный термин: продольная часть интерьера церкви; лиса и лев по-прежнему загадочны. Третья строфа рисует фон, подтверждающий нашу догадку: вокруг собора – город у реки с ремесленным стуком и скрежетом. Попутно замечаем нагромождение одушевленных образов: не только рыбы, лиса и лев, но и порталы – как собачьи глотки, полукруглый верх портала – как прыжок газели, городской шум – как стрекот сверчка, каменный собор вырастает, как поливаемое растение, *влагой напоен*, а озеро, река и океан – как играющий мальчишка. Океан встает в облака, как озеро, стоявшее отвесно, а круглые чашки воды в небе напоминают круглую розу в колесе: образы в начале и в конце стихотворения перекликаются.

Таковы результаты нашего первого прочтения: выявились отдельные понятные места и начали складываться в общую картину готического собора. Теперь пройдемся по второму разу по местам, оставшимся непонятными. Почему роза – в колесе? Роза – так называется готическое витражное окно, за этим словом – все бесконечные мистические ассоциации, связанные с розой. Но на самом деле окно не так уж похоже на розу, роза концентрична, а витраж держится на радиальных стержнях, похожих на спицы в колесе (а за колесом – все ассоциации, связанные с пытками). Почему *глазели недуги – недруги невскрытых дуг*? Недуги, что-то дурное, осаждают собор снаружи, и они враждебны не столько наружным дугам порталов, сколько каким-то менее заметным, невскрытым. Можно предположить: это дуги тех самых подпружных арок, которыми держится готический собор: недуги как бы хотят подточить их, чтобы собор рухнул. (Если так, то почему в *Notre Dame* эти арки созерцаются в первую очередь, а в «Реймсе – Лаоне» они *невскрытые*? Из-за точки зрения: на *Notre Dame* поэт смотрит со всех сторон, а на Реймский-Ланский собор – с фасада, с фасада же аркбутаны не видны. В Париже Мандельштам был сам, а о Реймсе и Лане писал по картинкам.) Здесь мы можем предположить литературный подтекст: если недуги осаждают собор, то это напоминает роман Гюго «Собор Парижской Богоматери», где этот собор осаждают нищие, воры и калеки (т.е. социальные и физические недуги). Почему *песчаник честный*?

Потому что – это очень важно – только в природе все честно, а в человеческом обществе все лживо и исковеркано; эта тема присутствует почти во всех стихах Мандельштама этого времени – 1937 года. Почему *пролет*, который *газель перебежала*, – *фиалковый*? Потому что, вероятно, у Мандельштама в памяти была картина Клода Моне «Руанский собор» из московского музея: свет в ней оранжевый, а тени лиловые. Можно даже сказать больше: в его сознании готика и импрессионизм ассоциировались с водной стихией. В одном из очерков 30-х годов он писал о музее: «...в комнате Клода Моне воздух речной», а в другом, более старом: «...что более подвижно, более текуче – готический собор или океанская зыбь?» – отсюда исходный образ стихотворения, соборный фасад как отвесное озеро и отвесный океан.

После этого второго просмотра в нашем кроссворде остается одно непонятное место: что значит *Лиса и лев боролись в челноке*? Первая мысль: это простая аллегория, лев – сила, лиса – хитрость. Эту мысль мы можем подкрепить: готика – это продукт ранней городской культуры, а в литературе самый известный продукт ранней городской культуры – «Роман о Ренаре-лисе», где хитрый лис защищается от могучего льва. Больше того, был и еще один продукт более поздней городской культуры – поэт Франсуа Вийон, бродяга и вор, враг государства и общества: Мандельштам любил его, отождествлял себя с ним, написал когда-то о нем статью, где мимоходом сравнивал его с хищным зверьком с потрепанной шкуркой, а в том же марте 1937 г. написал и стихотворение, где вольный Вийон противопоставляется деспотической власти («египетскому строю» – вспомним *египетскую мощь* в *Notre Dame*), и о своем собственном поведении в своей воронежской ссылке говорил: «надо виллонить», брать пример с Вийона. Есть общеизвестный фразеологизм *раскачивать лодку*, бороться за власть так бурно, что сам предмет спора того и гляди погибнет; вот на этом, вероятно, и построен образ лисы и льва в челноке. И последний подтекст к этому, неожиданный, подсказал мне коллега Омри Ронен, лучший нынешний специалист по Мандельштаму. Это басня Крылова «Лев, серна и лиса»: лев гнался за серной, та ускользнула от него через пропасть, лиса сказала: «Прыгни вслед» – лев рухнул и разбился, и лиса попировала над его телом. Чем убедителен этот подтекст? Тем, что на него заодно опирается еще один образ нашего стихотворения: *газель перебежала пролет* – мы понимали, что здесь описывалась полукруглая траектория, но почему газель, понимаем только сейчас.

Теперь мы можем наконец пересказать стихотворение своими словами: «Среди ремесленного города у реки стоит готический собор: он, как живой, вырастает из скалы своими башнями и порталами, и в нем все – движение, напряжение и борьба противодействующих сил». А после этого можно переходить к рассмотрению его словесной формы: звукописи (*недуги – недруги...*), стиха (намеренно слабая рифма в I строфе, нарушение цезуры в III строфе), синтаксиса (предложение, начинающееся во 2-м стихе строфы и кончающееся в 3-м, как в I строфе, – это редкость), метафор и метонимий (без облегчающих слов: не *собор*, как *озеро*, не *озеро собора*, а просто *озеро*).

Лиса и лев, недуги вокруг собора, честный песчаник в нечестном мире – мы видим, как в стихотворении 1937 года вновь и вновь без всяких натяжек возникает социальная тема. В эти же месяцы Мандельштам пишет большое очень темное стихотворение «Стихи о неизвестном солдате» о Первой мировой



войне и о будущей мировой войне; пишет стихи о современном фашистском Риме и о древнейшей, еще бесклассовой Греции и т.д. В нашем стихотворении тоже присутствует тема мировой войны: все знают, что Реймский собор в 1914 г. подвергся жестокой немецкой бомбардировке, и об этом кричала пропаганда; и не все знают, что Лан был местом, где немного позже стояли немецкие сверхдальнобойные «большие берты», стрелявшие по Парижу. И еще одна историческая ассоциация: Лан был местом знаменитой Ланской коммуны XII в., одного из первых восстаний третьего сословия против феодалов, – очень кровавого восстания, описанного во всех учебниках истории.

Мы видим: как стихотворение *Notre Dame* вписывалось в контекст литературной борьбы акмеизма с символизмом в 1913 г., так стихотворение 1937 г.

вписывается в контекст социально-политической борьбы своего времени мировых войн, революций и диктатур. Первое стихотворение было гимном организации: культуре. Второе – гимн организму: природе: камню и воде. Ранний Мандельштам, как все акмеисты, любил культуру, выраставшую из культуры, со старыми историческими традициями. Поздний Мандельштам хочет культуры, которая вырастает прямо из честной природы и оглядывается не на историю, а на геологию и биологию. (Об этом он написал огромную статью – «Разговор о Данте».) Что было причиной такой перемены – понятно: исторический опыт русского поэта в очень тяжелые годы советского режима. Но сейчас это не главная наша тема. Главное, что я хотел показать, – это разница между простыми и сложными стихами и разница между способами их понимания: анализом и интерпретацией, путем от целого к частностям и от частностей к целому.

И теперь последнее: а так ли уж нужны эти способы понимания, да и само понимание? Я совсем не хочу их навязывать насильно. Люди бывают разного душевного склада. Для одних анализировать стихотворение, «поверить алгеброй гармонию» – значит убить в себе живое художественное наслаждение; для других – значит обогатить его. Я сам знал и любил эти стихи до всякого исследования; в стихотворении про Реймс и Лан я мало что понимал, но все равно оно мне нравилось. После исследования я люблю их не меньше, а понимаю лучше. Какая мера непосредственного ощущения и рационального понимания лучше всего подходит каждому из вас, пусть каждый определяет для себя сам. Я старался говорить о том, что все вы более или менее чувствовали, только не отдавали себе отчета. Филолог отличается от простого читателя не тем, что он будто бы чувствует в произведении что-то особенное, недоступное другим. Он чувствует все то же самое, только он отдает себе отчет в своих чувствах и в том, какие из этих чувств порождаются какими элементами произведения – словами, созвучиями, метафорами, образами, идеями. Как читатель я больше люблю себя, чем свой предмет, извлекаю из него для себя то, что мне нравится, и из отобранного составляю – вместе с моими современниками – наш нынешний культурный мир. Как исследователь я больше люблю свой предмет, чем себя: иду к нему на поклон, учу его язык – поэтический язык Пушкина или Мандельштама, – стараюсь понять, что в этом стихотворении было главным не для меня, а для его автора, и через это войти в культурный мир прошлых эпох – тот, без которого не было бы и нашего.

Вот этим своим опытом я и хотел поделиться с вами. Наверное, здесь найдутся

несколько человек, которые собираются стать филологами, им это пригодится; а кто собирается остаться простым читателем – таким, для кого мы, филологи, и работаем, – тем, может быть, пригодится хоть какая-то малая часть.



*М.Л. Гаспаров отвечает на вопросы*