



**АНАЛИЗ
ЭСТЕТИЧЕСКОЙ
РЕАКЦИИ**



АНАЛИЗ БАСНИ

При переходе от критической к положительной части нашего исследования нам казалось более уместным вынести вперед некоторые частные исследования с тем, чтобы наметить важнейшие точки для подведения будущей теоретической линии. Нам казалось нужным подготовить психологический материал для последующих обобщений, поэтому наиболее удобным было расположить исследование от простого к более сложному, и мы намерены предварительно рассмотреть басню, новеллу и трагедию как три постепенно усложняющиеся и возвышающиеся одна над другой литературные формы. Начинать приходится именно с басни, потому что она стоит именно на грани поэзии и всегда выдвигалась исследователями как самая элементарная литературная форма, на которой легче и ярче всего могут быть обнаружены все особенности поэзии. Не боясь преувеличения, можно сказать, что большинство теоретиков во всех своих истолкованиях поэзии исходили из определенного понимания басни. Разъяснив басню, они затем всякое вышестоящее произведение рассматривали уже как более усложненную, но в основе совершенно сходную с басней форму. Поэтому можно просто сказать, что, если познакомиться с тем, как исследователь толкует басню, можно легче всего составить себе представление о его общей концепции искусства.

В сущности, мы имеем только две законченные психологические системы басни: теорию Лессинга⁹⁹ и Потемни. Оба эти автора смотрят на басню как на самый элементарный случай и из понимания басни исходят при объяснении всей литературы. Для Лессинга басня определяется следующим образом: если низвести всеобщее нравственное утверждение к частному случаю и рассказать этот случай как действительный, т. е. не как пример или сравнение, притом так, чтобы этот рассказ служил наглядному познанию общего утверждения, то это сочинение будет басней.



Очень легко заметить, что именно такой взгляд на художественное произведение как на иллюстрацию известной общей идеи и составляет чрезвычайно распространенное до сих пор отношение к искусству, когда в каждом романе, в каждой картине читатель и зритель хотят разыскать раньше всего главную мысль художника, то, что хотел автор этим сказать, то, что это выражает, и т. п. Басня при таком понимании является только наиболее наглядной формой иллюстрации общей идеи.

Потебня, который исходит из критики этого взгляда, и в частности системы Лессинга, в согласии с общей своей теорией приходит к выводу, что басня обладает способностью быть «постоянным сказуемым к переменчивым подлежащим, взятым из области человеческой жизни» (1984, с. 12). Басня для Потебни является быстрым ответом на вопрос, подходящей схемой для сложных житейских отношений, средством познания или уяснения каких-нибудь запутанных житейских, политических или других отношений. При этом Потебня опять видит в басне ключ к разгадке всей поэзии и утверждает, что «всякое поэтическое произведение и даже всякое слово, в известный момент его существования, состоит из частей, соответственных тем, которые мы замечали в басне. Я постараюсь показать после, что иносказательность есть неперемнная принадлежность поэтического произведения» (там же, с. 72). «...Басня есть один из способов познания житейских отношений, характера человека, одним словом, всего, что относится к нравственной стороне жизни людей» (там же, с. 11).

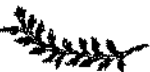
Любопытно, что при всем резком различии, которое подчеркивают сторонники формальной теории между своими взглядами и взглядами Потебни, они все же легко соглашаются с формулой Потебни и, критикуя его во всех остальных областях, признают его полнейшую правоту в этой области. Уже это одно делает басню исключительно интересным предметом для формально психологического анализа, как объект, как будто находящийся на самой границе поэзии и для одних представляющий прототип всякого поэтического произведения, а для других — разительное исключение из всего царства искусства. «...Теория Потебни, — говорит Шкловский, — меньше всего противоречи-



ла сама себе при разборе басни, которая и была исследована Потебней с его точки зрения до конца. К художественным, «вещным» произведениям теория не подошла, а потому и книга Потебни не могла быть дописана» (1919, с. 106). «Система Потебни оказалась состоятельной только в очень узкой области поэзии: в басне и в пословице. Поэтому эта часть труда Потебни была им разработана до конца. Басня и пословица действительно оказались «быстрым ответом на вопрос». Их образы в самом деле оказались «способом мышления». Но понятия басни и пословицы весьма мало совпадают с понятием поэзии» (там же, с. 5—6). На такой же точке зрения стоит, видимо, и Томашевский: «Басня развилась из аполога — системы доказательств общего положения на примерах (анекдоте или сказке)... Басня, будучи построена на фабуле, дает повествование как некоторую аллгорию, из которой извлекается общий вывод — мораль басни...» (1925, с. 195).

Такое определение возвращает нас назад к Лессингу и даже к теориям еще более архаическим, к определениям басни Де-ля-Моттом и другими. Любопытно, что и теоретическая эстетика смотрит на басню с той же точки зрения и охотно сопоставляет басню с рекламным искусством. «К рекламной поэзии, — говорит Гаган, — нужно отнести все басни, в которых эстетический интерес к захватывающей истории так искусно использован для морали этой истории; ведению эстетики рекламы подлежит вообще вся тенденциозная поэзия; сюда относится далее вся область риторики...» (1913, с. 80—81).

За теоретиками и философами следуют критики и широкое общественное мнение, расценивающее басню весьма низко, как произведение, неполноправное в поэзии. Так издавна за Крыловым установилась репутация моралиста, выразителя идей среднего человека, певца житейской практичности и здравого смысла. Отсюда оценка переносится и на самую басню, и многие вслед за Айхенвальдом полагают, что, начитавшись этих басен, «можно хорошо приспособить себя к действительности. Не этому учат великие учителя. Этому учить и вообще не приходится... Отсюда басня поневоле мелка... Басня только приблизительна. Она скользит по поверхности» (1922, с. 7). И только Гоголь как-то



вскользь и невзначай, сам не вполне сознавая, что это означает, обмолвился о невыразимой духовности басен Крылова, хотя в целом истолковал его в согласии с общим мнением, как здоровый и крепкий практический ум и пр.

Чрезвычайно поучительно обратиться к теории басни, которая понимает ее таким образом, и на деле увидеть, что же отличает басню от поэзии и в чем же заключаются эти особенности поэзии, явно отсутствующие в басне. Однако мы напрасно стали бы с этой целью рассматривать теорию Лессинга или Потебни, потому что основная тенденция того и другого направлена совершенно в другую сторону. Можно с неоспоримой ясностью показать, что тот и другой имеют все время в виду два совершенно различных по проецированию и по художественной функции рода басни. История и психология учат нас тому, что следует строго различать басню поэтическую и прозаическую.

Начнем с Лессинга. Он прямо говорит, что басня относилась древними к области философии, а не к области поэзии и что именно эту философскую басню он и избрал предметом своего исследования. «У древних басня принадлежала к области философии, и отсюда ее заимствовали учителя риторики. Аристотель¹⁰⁰ разбирает ее не в своей «Поэтике», а в своей «Риторике». И то, что Афтоний и Теон говорят о ней, они равным образом говорят в риторике. Также и у новых авторов вплоть до времен Лафонтена следует искать в риторике все, что нужно узнать об эзоповской басне. Лафонтену¹⁰¹ удалось сделать басни приятной поэтической игрушкой... Все начали трактовать басню как детскую игру... Кто-либо, принадлежащий к школам древних, где все время внушалось безыскусственное изображение в басне, не поймет, в чем дело, когда, к примеру, у Батте¹⁰² он прочитает длинный список украшений, которые должны быть присущи басенному рассказу. Полный удивления, он спросит: неужели у новых авторов совершенно изменилось существо вещей? Потому что все эти украшения противоречат действительному существу басни» (1955, S. 73—74). Таким образом, Лессинг совершенно откровенно имсет в виду басню до Лафонтена, басню как предмет философии и риторики, а не искусства.



Совершенно сходную позицию занимает и Потебня. Он говорит: «Для того чтобы заметить, из чего состоит басня, нужно рассматривать ее не так, как она является на бумаге, в сборнике басен, и даже не в том виде, когда она из сборника переходит в уста, причем самое появление ее недостаточно мотивировано, когда, например, прочитывает ее актер, чтобы показать свое умение декламировать; или, что бывает очень комично, когда она является в устах ребенка, который важно выступает и говорит: «Уж сколько раз твердили миру, что лезть гнусна, вредна...» Отрешенная от действительной жизни, басня может оказаться совершенным празднословием. Но эта поэтическая форма является и там, где дело идет о вещах вовсе не шуточных — о судьбе человека, человеческих обществ, где не до шуток и не до празднословия» (1894, с. 4).

Потебня прямо ссылается на приведенное место из Лессинга и говорит, что «все прикрасы, которые введены Лафонтеном, произошли именно оттого, что люди не хотели, не умели пользоваться басней. И в самом деле, басня, бывшая некогда могущественным политическим памфлетом, во всяком случае сильным публицистическим орудием, и которая, несмотря на свою цель, благодаря даже своей цели, оставалась вполне поэтическим произведением, басня, которая играла такую видную роль в мысли, сведена на ничто, на негодную игрушку» (там же, с. 25—26).

В подтверждение своей мысли Потебня ссылается на Крылова для того, чтобы показать, как не следует писать басню.

Из этого совершенно ясно, что и Потебня, и Лессинг одинаково отвергают поэтическую басню, басню в сборнике, которая кажется им только детской игрушкой, и все время имеют дело не с басней, а с апологом, почему их анализы и относятся больше к психологии логического мышления, чем к психологии искусства. Уже благодаря установлению этого можно было бы произвести формальный отвод одного и другого мнения, поскольку они сознательно и умышленно рассматривают не поэтическую, а прозаическую басню. Мы вправе были бы сказать обоим авторам: «Все, что вы говорите, совершенно справедливо, но только все это относится не к поэтической, а к риторической и



прозаической басне». Уже один тот факт, что высший расцвет басенного искусства у Лафонтена и Крылова кажется обоим нашим авторам величайшим упадком басенного искусства, наглядным образом свидетельствует о том, что их теория относится никак не к басне как к явлению в истории искусства, а к басне как к системе доказательств. И в самом деле, мы знаем, что басня по происхождению своему несомненно двойственна, что ее дидактическая и описательная часть, иначе говоря, поэтическая и прозаическая, часто боролись друг с другом и в историческом развитии побеждала то одна, то другая. Так главным образом на византийской почве басня почти совершенно утерjala свой художественный характер и превратилась почти исключительно в морально-дидактическое произведение. Наоборот, на латинской почве она произрастала из себя басню поэтическую, стихотворную, хотя надо сказать, что все время мы имеем в басне два параллельных течения и басни прозаическая и поэтическая продолжают существовать все время как два разных литературных жанра.

К прозаическим басням следует отнести басни Эзопа¹⁰³, Лессинга, Толстого и других. К басням поэтическим — Лафонтена, Крылова и их школы. Одним этим указанием можно было бы опровергнуть теорию Потебни и Лессинга, но это было бы аргументом чисто формальным, а не по существу и скорее напоминало бы юридический отвод, чем психологическое исследование. Для нас соблазнительно, напротив того, вникнуть в обе эти системы и в ходы их доказательств. Может быть, те самые доводы, которые они приводят против искажения басни, окажутся в состоянии пролить свет на самую природу поэтической басни, если мы те же самые соображения с измененным знаком с минуса на плюс приложим к басне поэтической. Основной психологический тезис, объединяющий и Потебню и Лессинга, гласит, что на басню не распространяются те психологические законы искусства, которые мы находим в романе, в поэме, в драме. Мы видели, почему это происходит и почему авторам удается это доказать, раз они имеют дело все время с прозаической басней.

Нашим тезисом будет как раз противоположный. Задача состоит в том, чтобы доказать, что басня всецело при-



надлежит к поэзии и что на нее распространяются все те законы психологии искусства, которые в более сложном виде мы можем обнаружить в высших формах искусства. Иначе говоря, путь наш будет обратным, как обратна и цель. Если эти авторы шли в своих рассуждениях снизу вверх, от басни к высшим формам, мы поступим как раз обратным образом и попробуем начать анализ сверху, т. е. применить к басне все те психологические наблюдения, которые сделаны над высшими формами поэзии.

Для этого следует рассмотреть те элементы построения басни, на которых останавливаются оба автора. Первым элементом построения басни естественно считать аллегорию. Хотя Лессинг и оспаривает мнение Де-ля-Мотта относительно того, что басня есть поучение, скрытое под аллегорией, однако он эту аллегорию вводит в свое объяснение вновь, но в несколько ином виде. Надо сказать, что самое понятие аллегории претерпело в европейской теории очень существенное изменение. Квинтилиан¹⁰⁴ определяет аллегорию как инверсию, которая выражает одно словами и другое смыслом, иногда даже противоположное. Позднейшие авторы понятие противоположного заменили понятием сходного и, начиная от Фоссиуса¹⁰⁵, стали исключать это понятие противоположного выражения из аллегории. Аллегория говорит «не то, что она выражает словами, но нечто *сходное*» (G. E. Lessing, 1955, S. 16).

Уже здесь видим мы коренное противоречие с истинной природой аллегории. Лессинг, который видит в басне только частный случай некоторого общего правила, утверждает, что единичный случай не может быть похож на общее правило, которому он подчинен, и поэтому утверждает, что «басня, как простая басня, ни в каком случае не может быть аллегорической» (ibid., S. 18). Она делается аллегорической только в том случае, если мы эту басню применим к тому или иному случаю и когда под каждым действием и под каждым героем басни начнем разуместь другое действие и другое лицо. Все становится здесь аллегорическим.

Таким образом, аллегоризм есть, по Лессингу, не первоначальное свойство басни, а только ее вторичное, приобретенное свойство, которое она приобретает только в том случае, если она начинает применяться к действительности.



ти. Но так как именно из этого исходит Потебня, поскольку основное его утверждение к тому и сводится, что басня по существу своему есть схема, применяющаяся к различного рода событиям и отношениям с целью их уяснить, то естественно, что для него басня есть по самому своему существу аллегория. Однако его же собственный пример опровергает его психологически как нельзя лучше. Он ссылается на то место в «Капитанской дочке» Пушкина, когда Гринев советует Пугачеву образумиться и надеяться на помилование государыни. «Слушай, — сказал Пугачев с каким-то диким вдохновением. — Расскажу тебе сказку, которую в ребячестве мне рассказывала старая калмычка. Однажды орел спрашивал у ворона: скажи, ворон-птица, отчего живешь ты на белом свете триста лет, а я всего-навсего только тридцать три года? — Оттого, батюшка, отвечал ему ворон, что ты пьешь живую кровь, а я питаюсь мертвечиной. Орел подумал: давай попробуем и мы питаться тем же. Хорошо. Полетели орел да ворон. Вот увидели палую лошадь, спустились и сели. Ворон стал клевать да похваливать. Орел клонул раз, клонул другой, махнул крылом и сказал ворону: нет, брат ворон, чем триста лет питаться падаляю, лучше раз напиться живой кровью, а там что бог даст!» На основании этого примера Потебня различает в басне две части: «...одну, которая представляет басню в том виде, как она вошла в сборник, если бы ее оторвать от тех корней, на которых она находится; и другую — эти самые корни. Первая из этих частей — или случай вымышленный... (ворон говорит с орлом), или же случай, который не имеет ничего фантастического... Где подлежащее и где сказуемое в этой... басне? Подлежащее в этом случае есть вопрос, почему Пугачев предпочел избранную им жизнь мирной жизни обыкновенного казака, а сказуемое — ответ на этот вопрос, т. е. басня, которая является, следовательно, уяснением подлежащего... Пример ясно показывает, что она непосредственного отношения к воле может и не иметь» (1894, с. 9—11).

Таким образом, басня разъясняется здесь как совершеннейшая аллегория: орел — это сам Пугачев, ворон — это мирный казак или Гринев. Действие басни совершенно аналогично происходящему разговору. Однако уже и в том, как описывает это Пушкин, мы замечаем две психологи-



ческие несуразности, которые заставляют нас задуматься относительно верности приведенного объяснения. Первое, что для нас непонятно, — это почему Пугачев рассказал басню «с каким-то диким вдохновением». Если басня представляет из себя самый обыкновенный акт мысли, соединение подлежащего со сказуемым, уяснение известных житейских отношений, спрашивается: при чем здесь дикое вдохновение? Не указывает ли оно, скорее, на то, что для Пугачева басня была в данном случае чем-то иным и чем-то большим, чем простым ответом на заданный ему вопрос?

Второе сомнение заключается в эффекте, который басня произвела: согласно приведенному объяснению, вы ожидаете, что она уяснила отношение, что она так блестяще подошла к тому случаю, который ее вызвал, что она прекратила всякий спор. Однако не так было в повести: выслушав басню, Гринев применил ее по-своему и обернул остроумием против Пугачева. Он сказал, что питаться падалью — это и значит быть разбойником. Эффект получился такой, которого и следовало, в сущности, ожидать. В самом деле, разве не ясно с самого начала, что басня может служить одним из приемов развития мысли у оратора, но что служить значительным разъяснением сложных отношений, актом значительной мысли она никогда не может. Если басня убеждает кого-либо в чем-либо, то это значит, что и до басни и без басни это произошло бы само собой. Если же басня, как в данном случае, бьет мимо цели, это значит, что при помощи басни сдвинуть мысль с той точки, на которую она направлена более значительными аргументами, почти невозможно. Мы, скорее, имеем здесь дело с тем определением аллегории, которое дал Квинтилиан, когда басня неожиданно получила смысл, совершенно противоположный тому, который выражали ее слова. Если же мы возьмем за основу аллегории обыкновенное сходство, мы очень легко убедимся, что чем сильнее это сходство, тем более плоской делается сама басня. Вот два примера, которые я заимствую у Лессинга и Потебни. Один — эзоповская басня о курице и жадной хозяйке: «У одной вдовы была курица, которая каждый день несла по яйцу. «Попробую я давать птице больше ячменю, авось она будет нестись два раза в день», — дума-




ет хозяйка. Сказано — сделано. Но курица ожирела и перестала нестись даже по разу в день.

Кто из жадности гонится за большим — лишается последнего» (А. А. Потебня, 1894, с. 12).

Другой пример — басня, обработанная Федром¹⁰⁶, относительно собаки с куском мяса: собака плыла с куском мяса по реке, но увидела в воде свое отражение, захотела отобрать у другой собаки кусок мяса, но выпустила изо рта свой и осталась ни при чем. Мораль та же самая, что и прежде. Следовательно, категория этих случаев, в которых может применяться аллегорически эта басня, опять совершенно одна и та же для обоих случаев. Спрашивается: какая из двух басен более аллегорична и какая поэтичнее? Я думаю, нет двух мнений о том, что неизмеримо интереснее и поэтичнее басня о собаке, потому что ничего более плоского, напоминающего обыкновенный, пресный житейский рассказ, чем первая басня, и представить себе нельзя. Таких аллегорических рассказов можно придумать бесчисленное количество и каждый из них наделить особой аллегорией. Что рассказывает первая басня, кроме того, что курица неслась, после ожирела и перестала нестись? Чем может заинтересовать это даже ребенка и что, кроме ненужной морали, можно получить от чтения этой басни? Между тем столь же бесспорно, что как аллегория она стоит неизмеримо выше своей соперницы и недаром именно ее выбрал Потебня для иллюстрации основного закона басни. Большая аллегоричность заключается в том, что в этой басне неизмеримо больше сходства с теми житейскими случаями, к которым она может применяться, в то время как у первой басни, в сущности говоря, сходства большого с этими случаями нет.

Лессинг критикует Федра за то, что при изложении этой басни он позволил себе изобразить дело так, будто собака с мясом в зубах плыла по реке. «Это невозможно, — говорит Лессинг, — если собака плыла по реке, тогда она, конечно, так взволновала вокруг себя воду, что для нее было совершенно невозможно увидеть свое собственное отражение в воде.

Греческие басни говорят: собака, которая несла мясо, проходила через реку; это, конечно, означает, что она шла через реку» (G. E. Lessing, 1955, S. 77—78).



Даже такое несоблюдение житейской правдоподобности кажется Лессингу нарушением законов басни. Что же он сказал бы о самой сущности этого сюжета, который, строго говоря, совершенно не подходит ни к какому случаю человеческой жадности? Ведь вся соль сюжета и этой конкретной истории о собаке заключается в том, что она увидела собственное отражение, что она погналась за призрак-ом того самого мяса, которое было у нее в зубах, и поэтому его потеряла. В этом соль басни, которую иначе можно рассказать так: собака, которая несла в зубах мясо, увидела другую собаку с мясом в зубах, бросилась к ней, чтобы отнять у той мясо, для этого выпустила свой кусок изо рта, в результате она осталась без мяса. Совершенно очевидно, что басня по своему логическому строю во всем совпадает тогда с басней Эзопа. Из жадности герой басни гонится вместо одного за двумя зайцами или кусками мяса и остается без одного. Но совершенно ясно, что тогда пропадает вся поэтичность этого рассказа, он делается плоским и пресным.

Здесь в виде небольшого отступления я позволю себе сказать несколько слов о том приеме, которым я здесь воспользовался. Этот прием экспериментальной деформации, т. е. изменения того или иного элемента басни в целом и исследования результатов, к которым это приводит, — один из самых психологически плодотворных приемов, к которому бесконечно часто прибегают все исследователи. Он по своему значению стоит наряду с сопоставлением разработки одного и того же басенного сюжета у разных авторов и изучением тех изменений, которые каждый из них вносит, и с изучением вариантов одной и той же басни у писателя.

Однако он превосходит их, как всякий экспериментальный метод, необычайной доказательностью своего действия. Нам придется не один раз еще прибегать к помощи такого эксперимента над формой, как равно и к сравнительному изучению формальных построений одной и той же басни.

Уже этот краткий анализ показывает, что аллегоричность и поэтичность сюжета оказываются в прямо противоположном отношении. Чем определеннее то сходство, которое должно служить основой аллегории, тем более плоским, пресным становится самый сюжет. Он все более и бо-

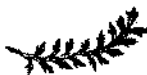


лее начинает напоминать обыденный житейский пример, лишенный всякой остроты, но именно в этой емкости и аллегоричности басни видит Потебня залог ее жизненности. Верно ли это, не смешивает ли он в данном случае притчу с басней, строго различая их теоретически, не переносит ли он на басню психологический прием и пользование притчей? «Каким образом живет басня? Чем объясняется то, что она живет тысячелетия? Это объясняется тем, что она постоянно находит новые и новые применения» (А. А. Потебня, 1984, с. 34—35).

Опять совершенно ясно, что это относится только к непозитической басне или к басенному сюжету. Что касается басни как поэтического произведения, она подчинена обыкновенным законам всякого произведения искусства. Она не живет тысячелетия. Басни Крылова и всяких других авторов в свою эпоху имеют существенное значение, затем они начинают все более и более вымирать. Спрашивается, неужели потому вымирали крыловские басни, что не оказалось больше новых применений для прежних тем. Потебня сам указывает только на одну причину умирания басни, именно на ту, когда басня делается непонятной, благодаря тому что заключенный в ней образ выходит из всеобщего употребления и сам начинает нуждаться в объяснении.

Однако басни Крылова понятны сейчас всякому. Они умирали, видимо, из-за какой-то другой причины и сейчас, вне всякого сомнения, в общем и целом стоят вне жизни и вне литературы. И вот этот закон влияния и смерти поэтической басни опять как будто стоит в полном различии с той аллегоричностью, на которую ссылается Потебня. Аллегоричность может сохраняться, а басня умирает, и наоборот. Больше того, если мы приглядимся внимательно к басням Лафонтена или Крылова, мы увидим, что они совершают процесс, совершенно обратный тому, на который указывает Потебня.

Он считает, что басня применяется к действительным случаям, для того чтобы объяснить последние. Из примера так называемой составной или сложной басни мы почти всегда можем вывести как раз обратное заключение. Поэт приводит жизненный или похожий на жизненный случай, для того чтобы *им пояснить свою басню*. Так, в басне Эзопа



и Крылова о Паве и Вороне, которую Потебня приводит как образец составной басни, читаем: «Я эту басенку вам былью поясню». Таким образом, выходит, что быль пояснит басню, а не басня быль, как полагал Потебня. И поэтому Потебня совершенно последовательно, вслед за Лессингом, видел в составной басне ложный и незаконный вид басни, потому что Лессинг полагал, что басня при этом становится аллегорической, благодаря чему затуманивается заключенная в ней общая идея. Потебня указывал на то, что благодаря своей составной части такая басня ограничивается или суживается в том применении, которое ей может быть дано, ибо на эту вторую басню следует смотреть только как на частный случай ее возможных применений. Такая составная басня имеет значение некоторого рода надписи. «Это можно сравнить в языке с тем, когда мы, чтобы выразить лучше нашу мысль, нагромождаем слова, которые значат приблизительно одно и то же» (там же, с. 47). Такой параллелизм кажется Потебне совершенно лишним, потому что он ограничивает емкость основной басни.

Потебня уподобляет автора такой басни продавцу игрушек, «который говорит ребенку, что этой игрушкой играют так-то...» (там же, с. 54). Между тем при внимательном анализе составной басни бросается в глаза, что две ее части носят всегда характер некоторого дополнения, орнамента, разъяснения первой и никогда не наоборот. Иначе говоря, теория аллегории и здесь терпит неудачу.

Вторым элементом, с которым приходится иметь дело при построении басни, является тот необычный выбор героев, на который уже издавна обращали внимание исследователи. В самом деле, почему басня имеет дело предпочтительно с животными, вводя иногда и неодушевленные предметы и очень редко прибегая к людям. Какой смысл заключен в этом? Исследователи давали совершенно разные ответы. Брейтингер¹⁰⁷ полагал, что это делается для того, чтобы вызвать удивление: «Возбуждение удивления причина тому, почему в басне заставляют разговаривать животных и других низших творений» (G. E. Lessing, 1955, S. 48).

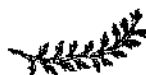
Лессинг совершенно справедливо подверг это новой критике и указал, что удивление в жизни и в искусстве совершенно не совпадают и, если в действительности нас уди-



вило бы разговаривающее животное, в искусстве все зависит от той формы, в какой этот разговор введен: если он введен явно как стилистическая условность, к которой мы совершенно привыкаем как к литературному приему, если автор, как утверждали древние теоретики, стремится возможно уменьшить впечатление удивительного, тогда мы, читая самые удивительные происшествия, удивляемся им не более, чем нашим ежедневным событиям. Блестящий пример Лессинга поясняет, в чем здесь дело: «Когда я читаю в писании: когда разверз господь рот ослице и она сказала Валааму... — тогда я читаю о чем-то удивительном; но когда я читаю Эзопа: тогда, когда звери умели еще разговаривать, сказала овца своему пастуху, — тогда совершенно ясно, что баснописец не хочет мне сказать ничего удивительного, но, скорее, совершенно другое, что в то время, которое он с согласия своих читателей допускает, все это было сообразно с законами природы» (*ibid.*, S. 50).

Дальше совершенно правильно Лессинг указывает на то психологическое соображение, что употребление зверей в басне могло бы нас удивить один-два раза, но, когда оно становится постоянным явлением и когда автор начинает с него, как с чего-то само собой разумеющегося, тогда оно, конечно, никогда не может рассчитывать вызвать в нас удивление. Однако какое-то чрезвычайно важное значение за этим обычаем несомненно следует установить и совершенно прав Аксель¹⁰⁸, когда продельывает эксперимент с басней, заменяя в ней животное человеком, и указывает, что при этом басня лишается всякого смысла: «Басня получает благодаря употреблению этих обыденных героев удивительный оттенок. Была бы неплохая басня, если рассказать так: один человек заметил на дереве прекрасные груши, которые вызвали в нем желание съесть их. Он долго трудился, стараясь взлезть на дерево, но все было напрасно, и он должен был оставить свои попытки. Уходя, он сказал: «Мне гораздо полезнее, если я оставлю их висеть подольше, они еще не вполне созрели». Но эта история недостаточно действует на нас, она слишком плоска» (*ibid.*, S. 52—53).

И в самом деле, стоило только лисицу в этой знаменитой басне о винограде заменить человеком, и басня потеряла как будто бы весь свой смысл. Лессинг видит причину



употребления животных в басне в двух особенностях: первая — в том, что животные обладают наибольшей определенностью и постоянством характера, достаточно назвать то или иное животное, как мы немедленно себе представим то понятие или ту силу, которую оно означает. Когда баснописец говорит «волк», мы сразу имеем в виду сильного и хищного человека. Когда он говорит «лисица», мы видим перед собою хитреца. Стоит ему заменить волка и лисицу человеком, и он будет сразу поставлен перед необходимостью либо подробно и долго пояснять нам, что за характер у этого человека, либо басня потеряет всю свою выразительность. Лессинг видит причину употребления животных во «всем известной определенности их характера» (ibid., S. 50) и прямо упрекает Лафонтена в том, что он начинает пояснить характер своих действующих лиц. Когда Лафонтен в трех стихах определяет характер лисы, Лессинг видит в этом злейшее нарушение поэтики басни. Он говорит: «Баснописцу лисица нужна для того, чтобы с помощью одного слова дать индивидуальный образ умного хитреца, а поэт предпочитает забыть об этом удобстве, отказаться от него, только чтобы не упустить возможность сделать ловкое описание предмета, единственное преимущество которого на этом месте заключается в том, что он не нуждается ни в каком описании» (ibid., S. 74).

Здесь мимоходом стоит опять отметить то противопоставление между баснописцем и поэтом, которое делает Лессинг. Оно, конечно, впоследствии объяснит нам, почему совершенно разное значение имеют звери для поэтической и прозаической басни.


Вслед за Лессингом и Потебня склонен думать, что звери употребляются в басне главным образом вследствие их характеристичности. «Третье свойство образа басни, — говорит он, — вытекающее из ее назначения, это то, что она, чтобы не останавливаться долго на характеристике лиц, берет такие лица, которые одним своим названием достаточно определяются для слушателя, служат готовым понятием. Как известно, в басне пользуются для этого животными... Практическая польза для басни от соблюдения такого обычая может быть сравнена с тем, что в некоторых играх, например в шахматах, каждая фигура имеет опреде-



ленный ход действий: конь ходит так-то, король и королева так-то; это знает всякий приступающий к игре, и это очень важно, что всякий это знает, потому что в противном случае приходилось бы каждый раз условливаться в этом и до самой игры дело бы не дошло» (1894, с. 26—27).

Другим, не менее важным основанием для употребления зверей в басне Лессинг считает то обстоятельство, что они дают возможность исключить всякое эмоциональное действие басни на читателя. Он прекрасно поясняет сказанное, говоря, что на такое соображение он никогда не набрел бы при помощи заключений, если бы на это его не натолкнуло собственное чувство. «Басня имеет целью ясное и живое познание морального правила; ничто не затемняет так наше познание, как страсти; следовательно, баснописец должен избегать насколько возможно возбуждения страстей. Но как может он иначе избегать возбуждения, например, сострадания, чем делая его объекты более несовершенными и вместо людей выводя зверей или еще более низкие существа? Припомним еще раз басню о волке и овце, как она выше превращена в басню о священнике и о бедном человеке. Мы сострадаем овце, но это сострадание так слабо, что оно не причиняет никакого заметного вреда нашему наглядному познанию морального правила. Совсем обратное произошло бы с бедным человеком: казалось ли бы нам это только, или бы это произошло на самом деле, — но мы имели бы много, слишком много сострадания к нему и много, слишком много недоброжелательства испытывали бы к священнику, чтобы наглядное познание морального правила могло быть столь же ясным, как и в первом случае» (1955, S. 55).

Здесь мы попадаем в самый центр идей Лессинга. Он применил эксперимент замены животных священником и бедным человеком для того, чтобы показать, что при этой замене басня проигрывает только в том случае, если она теряет при этом всякую определенность характера своих героев. Если же мы вместо животных употребляем не просто человека, а какого-нибудь определенного человека, скажем бедного и священника, о стяжательстве которого мы знаем по обычным рассказам о духовенстве, басня ничего не потеряет в определенности своих характеров, но при этом обнаружится, как показывает Лессинг, вторая причина



употребления животных: именно басня вызовет в нас слишком сильное эмоциональное отношение к рассказу и тем самым затемнит его истинный смысл. Таким образом, животные нужны для того, чтобы затемнить эмоцию. Опять здесь с чрезвычайной резкостью выступает разница между поэтической и прозаической басней. Совершенно верно, что оба эти соображения не имеют ничего общего с задачами поэтической басни. Чтобы это обнаружить, проще всего остановиться на тех конкретных примерах, которые приводят Лессинг и Потебня. Потебня говорит: «Если бы действующие лица басни привлекали к себе наше внимание и возбуждали бы наше сочувствие или неудовольствие в той степени, в какой это имеет место в обширном произведении: в повести, романе, эпической поэме, то басня перестала бы достигать своей цели, перестала бы быть сама собой, т. е. быстрым ответом на предложенный вопрос...

Возьмем, например, обширную общеизвестную поэму «Илиаду» или не самую поэму, а тот круг событий, который не весь вошел в нее... В таком виде рассказанный ряд событий может служить темой для басни, т. е., понимая ее в обширном смысле, ответом на тему, которая выражается латинской поговоркой: «*Delirant reges, plectuntur Achaei*», т. е. «Сумасбродствуют цари, а наказываются ахейцы», или малоросской: «Паны скубуться, а у мужиків чубы тріщать».

Но придайте этому ряду событий те подробности, ради которых эти события привлекательны в самой поэме, наше внимание будет задерживаться на каждом шагу мелочными подробностями и другими требующими объяснения образами — и басня становится невозможной.

...Басня, ради годности ее для употребления, не должна останавливаться на характеристике действующих лиц, на подробном изображении действий, сцен» (1894, с. 22—24).

Здесь совершенно ясно Потебня показывает, что он все время говорит о басне как о фабуле всякого произведения. Если мы из «Илиады» выделим ее прозаическую часть, тот ход событий, который вошел в эту поэму, и если мы отбросим все то, чем эти события привлекательны в поэме, мы получим басню на тему «Паны дерутся, а у мужиков чубы трещат». Иначе говоря, стоит отнять у поэтического произведения его поэтичность, как оно превращается в басню.

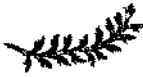


Здесь совершенно ясно проводится сплошь и рядом равенство между басней и прозаическим произведением.

Вопрос сам собой здесь несколько раздвигается, и аргументация переходит от героев к новому элементу басни, к рассказу. Однако, прежде чем перейти к рассмотрению этого нового элемента, следует в двух словах остановиться на той роли, которую употребление животных играет в басне поэтической, а не прозаической. Совершенно ясно, что тенденция поэта как раз обратна тенденции прозаика. Поэт, как это видно уже из примера, приведенного Лессингом, заинтересован в том именно, чтобы привлечь наше внимание к герою, возбудив наше сочувствие или неудовольствие, конечно, не в той степени, как это имеет место в романе или в поэме, но в зачаточном виде именно те самые чувства, которые возбуждает роман, поэма и драма.

Мы постараемся показать ниже, что в басне заложено зерно лирики, эпоса и драмы и что герои басни такие же прототипы всякого героя эпического и драматического, как все другие элементы построения басни. В самом деле, нам нетрудно разглядеть, что, когда Крылов рассказывает о двух голубках, при выборе своих героев он именно рассчитывает вызвать наше сочувствие к несчастьям голубков. А когда он рассказывает о несчастье вороны, он хочет вызвать нашу насмешку. Мы видим, что здесь выбор животных определяется не столько их характером, сколько той эмоциональной краской, которой обладает каждый из них. Таким образом, если мы приглядимся к любой басне Лафонтена или Крылова, то мы везде сумеем обнаружить далеко не равнодушное отношение автора и читателя к героям и мы увидим, что, вызывая в нас другие, по существу, чувства, чем вызывают люди, эти герои все же все время вызывают сильную аффективную окраску нашего отношения к ним, и можно сказать, что одна из важнейших причин, заставляющая поэтов прибегать в басне к изображению животных и неодушевленных предметов, есть именно та возможность, которую они получают благодаря этому приему: возможность изолировать и сконцентрировать один какой-нибудь аффективный момент в таком условном герое.

Тем же самым, как мы увидим ниже, объясняется выбор животных и неодушевленных символов в самой возвышен-



ной лирике. Лермонтовские «Парус», «Горы», «Три пальмы», «Утес» и «Тучи», гейневская «Сосна и пальма» окажутся героями того же самого порядка и героями, выросшими из этих же басенных животных.

Другая причина употребления животных в басне заключается в том, что они представляют собой наиболее удобные условные фигуры, которые создают сразу же совершенно нужную и необходимую для эстетического впечатления изоляцию от действительности. Еще Гаман указывал на эту изоляцию как на наипервейшее условие эстетического действия. В самом деле, когда нам рассказывают про хозяйку, которая перекормила свою курицу, мы решительно не знаем, как относиться к этому рассказу: как к действительности или как к художественному происшествию, и из-за этого отсутствия должной изоляции немедленно же теряется эстетическое действие. Это все равно как лишить картину всякой рамы на стене и слить ее с окружающей обстановкой так, что зритель не может сразу догадаться, что он видит перед собой — действительные или нарисованные фрукты.

Таким образом, литературность, условность этих героев гарантирует необходимую для художественного действия изоляцию, и это же свойство мы найдем впоследствии и у всех прочих героев литературных произведений. Оно стоит в самом тесном отношении к третьему элементу басни, к самому рассказу и к его характеру.

Здесь Потебня, продолжая свою мысль о героях, прямо заявляет, что относительно рассказа «существует две школы. Одна, известная нам с детства, — школа Лафонтена и его подражателей, к которым принадлежит и Крылов. Она может быть охарактеризована басней «Осел и Соловей»... Многие... находили такой способ изложения, т. е. введение таких подробностей и живописных описаний в басне, очень уместным и поэтичным» (1894, с. 24—25). Сам Потебня считает, что эта басня может служить доказательством того, как люди не хотели и не умели пользоваться басней. По его словам, такие подробности и поэтические описания губят совершенно басню, лишают ее самого основного качества. Того же взгляда придерживается и Лессинг, когда он сравнивает Лафонтена, введшего в употребление поэтическую



басню, с охотником, который заказал художнику вырезать на луке сцену охоты: художник превосходно справился со своей задачей и очень искусно изобразил охоту, однако, когда стрелок захотел выстрелить из этого лука, он натянул тетиву и лук сломался (G. E. Lessing, 1955, S. 75). Поэтому Лессинг полагает, что если Платон, изгоняя из своей республики Гомера, оставил в ней Эзопа, не причисляя его к поэтам и к создателям вымыслов, то сейчас, увидев Эзоп в том виде, какой придал ему Лафонтен, он сказал бы ему: «Друг, мы больше не знаем друг друга, уходи своей дорогой» (ibid.). Таким образом, и Лессинг полагает, что поэтическая красота и практическая польза басни находятся в обратном отношении и что чем поэтичнее и живописнее описание в басне и чем формально более совершенно обработан ее рассказ, тем меньше басня отвечает своему назначению. Нигде так не обнаруживается совершенное расхождение поэтической и прозаической басни, как именно здесь. Лессинг возражает Рише, критикуя его определение басни как небольшой поэмы, и говорит: «Если он считает необходимым качеством поэмы поэтический язык и определенный размер, я не могу присоединиться к его мнению» (ibid., S. 22).

Таким образом, все то, что характеризует поэзию как таковую, кажется Лессингу не совместимым с басней.

Второй момент, который отталкивает его в определении Рише, — это утверждение последнего, что басня преподносит свое правило в форме картины или образа, и это Лессинг считает совершенно не совместимым с истинной задачей басни. Батте выдвигает он в качестве упрёка то, что тот «слишком смешивает действие эзоповской басни с действием эпопеи или драмы... Героический или драматический писатель имеет своей конечной целью возбуждение страстей, но он может их возбудить, только подражая страстям; подражать же страстям не может, только если будет ставить им известные цели, к которым они стремятся приблизиться или которых они избегают... Баснописец, наоборот, не имеет никакого дела с нашими страстями, но исключительно с нашим познанием» (ibid., S. 35—36).

Басня оказывается принципиально противоположной всякому другому произведению, она не принадлежит боль-



ше к области поэзии, и все те достоинства, которые привыкли считать плюсом для художественного произведения, неизменно обращаются у басни в недостаток. В согласии с античным взглядом Лессинг полагает, что «краткость — это душа басни» и что Федр совершил первую измену, когда стал в стихах обрабатывать эзоповские басни, и что только «стихотворный размер и поэтический стиль» заставили его отклониться от эзоповского правила (*ibid.*, S. 70). Федр, по его мнению, выбрал средний путь между поэтической и прозаической басней и рассказывал ее в изяшной краткости римлян, но все же в стихах. С точки зрения Лессинга, нет большего греха у Лафонтена, чем применение поэтического стиля и поэтической формы к разработке басни. «Рассказ в басне должен быть проще, он должен быть сжат и удовлетворять одной только ясности, избегая, насколько это возможно, всяких прикрас и фигур» (*ibid.*, S. 72).

Параллельно с этим направлением басня развилась в совершенно противоположном. Она стала себя осознавать и утверждать как особый поэтический жанр, ничем не отличающийся от других видов и форм поэзии. Лафонтен с наивной трогательностью в предисловии к своим басням приводит рассказ Платона о том, что Сократ перед смертью, когда боги во сне позволили ему заняться музыкой, принялся переключать в метры эзоповские басни, т. е. попытался объединить басню и поэзию через музыкальный размер, иначе говоря, начал то дело, которое впоследствии довершили Лафонтен, Крылов и другие поэты. «Как только басни, приписываемые Эзопу, увидели свет, так Сократ нашел нужным одеть их в одежды муз... Сократ был не единственным, кто рассматривал поэзию и басню как сестер. Федр заявлял, что он придерживался того же самого мнения».

Лафонтен дальше указывает на то, что он не мог совершенно намеренно и сознательно придать своим басням ту исключительную краткость, которая присуща басне Федра, но что в вознаграждение он пытался сделать занимательным рассказ больше, чем это делал Федр. При этом приводит чрезвычайно веское и остроумное соображение: «Я полагал, что, так как эти басни известны всему свету, я не сделаю решительно ничего, если не придам им чего-либо нового посредством некоторых черт, которые бы сообщили



им вкус; это то, чего теперь требуют. Все хотят новизны и веселости. Я называю веселостью не то, что возбуждает смех, но некоторый шарм, некоторую приятную форму, которую можно придать всякого рода сюжету, даже самому серьезному» (J. de La Fontaine, 1885, p. 12—13).

И в самом деле, этот знаменательный рассказ о Сократе, который понял позволение заняться музыкой в том смысле, что это означало заниматься поэзией, и который боялся взяться за поэзию, потому что она требует непременно вымысла и неправды, — проливает очень много света на тот основной узел, с которого дорога басни разделилась: по одному пути басня окончательно пошла в поэзию, по другому — в проповедь и голую дидактику. Очень легко показать, что почти с самого начала басни поэтическая и прозаическая, из которых каждая шла своим путем и подчинялась своим особым законам развития, требовали каждая различных психологических приемов для своей обработки. В самом деле, если нельзя согласиться с Лессингом и Потебней в том, что употребление животных в прозаической басне мотивировалось главным образом определенностью характера и служило главным образом для рассудочных и внеэмоциональных целей, то, с другой стороны, нельзя не увидеть, что этот же самый факт приобретает совершенно другой смысл и другое значение в басне поэтической. Стоит только спросить себя, какой же определенный характер приписывает баснописец лебедю, раку и щуке, синице, журавлю, лошади, муравью, льву, комару, мухе, курице, — мы сейчас увидим, что не только у всех этих героев нет никакого определенного характера, но что даже у таких классических басенных героев, как лев, слон, собака и т. д., постоянного и определенного характера вовсе нет. Очевидно, какая-то совсем другая причина заставляет поэтов прибегать все же к этим животным, а совсем не определенность их характера, которой вовсе у них нет. Мы уже указывали мимоходом на то, что эмоциональные соображения играют очень большую роль при выборе этих героев в поэтической басне. Каковы же те основания, которые заставляют и поэтическую басню прибегать к животным?

Это чрезвычайно легко показать, если посмотреть, что еще наряду с животными занимает место героев в такой



басне. Мы увидим, что это будут неодушевленные предметы, большей частью орудия и домашняя утварь, например бритвы, бочки, булат, бумага, змей, гребень, топор, пирог, пушки и паруса, червонец, цветы и т. п. С другой стороны, мы будем иметь мифологических героев или известных героев древности и людей с более или менее определенным кругом действия; так, это будет крестьянин, вельможа, философ, разбойник, работник, купец, писатель, извозчик, лжец, любопытный и т. п. Уже из одного этого сопоставления можно сделать чрезвычайно плодотворное для поэтической басни заключение: очевидно, животные привлекаются к поэтической басне не потому, что они наделены каким-нибудь определенным характером, заранее известным читателю (скорее, самый этот характер уже выводился на основе басни читателем и являлся, так сказать, вторичным фактом), а совсем по другой причине. Эта причина заключается в том, что каждое животное представляет заранее известный способ действия, поступка, оно есть раньше всего действующее лицо не в силу того или иного характера, а в силу общих свойств своей жизни. Тогда для нас станет совершенно понятным, почему бритва, топор, бочка могут стать наряду с этими героями — потому что они тоже суть преимущественно носители действия, они суть по преимуществу те шахматные фигуры, о которых говорит Потемкина, но только определенность их заключается не в известных чертах их характера, а в известном характере их действия, именно поэтому такие определенные люди, как мужик, философ, вельможа, лжец, и такие орудия, как топор, бритва и т. п., могут вполне с успехом заменить басенных зверей.

Чрезвычайно легко показать это на примере в знаменитой басне о лебеде, раке и щуке. В самом деле, какой характер у всех этих трех героев и благодаря каким заранее известным читателю чертам их душевного склада выбраны все эти трое животных автором, к каким житейским случаям могут они применяться и что из человеческих характеров могут они иллюстрировать? Не ясно ли, что никаких черт характера у этих героев нет, что они выбраны здесь исключительно для олицетворения действия и той невозможности действия, которая возникает при их совме-



стных усилиях. Всякий знает, что лебедь летает, рак пятится, а щука плавает. Поэтому все эти три героя могут служить прекрасным материалом для развертывания известного действия, для построения сюжета, в частности идеального басенного сюжета, но никто, вероятно, не сумеет показать, что жадность и хищность — единственная характерная черта, приписываемая из всех героев одной щуке, — играет хоть какую-нибудь роль в построении этой басни. Интересно, что эта идеальная с поэтической точки зрения басня встретила ряд очень суровых возражений со стороны критиков. Так, например, указывали (Геро), что у Крылова страдает, в отличие от Лафонтена, «вероятность действия, столь необходимая в басне, что без нее обман воображения становится невозможным». «Можно ли, — продолжает Геро, — чтобы щука ходила с котом на ловлю мышей, чтоб мужик нанял осла стеречь свой огород, чтоб у другого мужика змея бралась воспитывать детей, чтобы щука, лебедь и рак впрягались в один воз?» (цит. по: В. Кеневич, 1868, с. 253).

Другой из критиков (кажется, итальянский) указал на то, что нелепой является мысль заставить лебеда, рака и щуку везти воз, в то время как все они втроем принадлежат к водным животным и с гораздо большей правдой могли взяться везти лодку. Но рассуждать подобным образом значит в корне не понимать тех задач, которые стояли перед поэтической басней в данном случае и которые заставили пользоваться всеми теми определениями, заслуживающими самого сурового осуждения с точки зрения прозаической.

Остановимся на этом примере: уже из вступления совершенно ясно, что задачей басни и было показать некоторую невозможность, некоторые внутренние противоречия ситуации в том сюжете, который автор взялся развить: «Когда в товарищах согласия нет, на лад их дело не пойдет, и выйдет из него не дело — только мука». Если рассуждать с точки зрения прозаической басни, то для того, чтобы иллюстрировать эту мысль, надо было бы выбрать таких животных, самый характер которых исключал бы всякую возможность согласия, указывал бы на те ссоры, которые вытекают из их совместного труда, одним словом, басню следовало бы написать по рецепту Лессинга. Тогда не было бы этих несоразностей с прозаической точки зрения, о которых отчаи-



сти говорено выше. К ним прибавим еще мнение Измайлова¹⁰⁹, приводимое у Кеневица¹¹⁰: «Измайлов находит неестественным соединением этих действующих лиц за одним делом: «Если, действительно, поклажа была легка, то лебедь мог поднять на воздух и воз, и щуку, и рака» (там же, с. 132). Дело не в конечном соображении нашего критика, но в его основной мысли, что соединение этих трех героев за общим делом есть *противоестественное*, следовательно, самый рассказ иллюстрирует не то, что в товарищах согласия нет, напротив, мы в басне не находим и намека на то, чтобы между животными существовало какое-нибудь несогласие, напротив того, мы видим, что все они стараются чрезмерно, «из кожи лезут вон», и даже невозможно указать, кто из них виноват, кто прав. Таким образом, ясно, что басня совершенно не осуществляет Лессингова рецепта — в частном случае показать верность общего нравственного утверждения, но идет с ним прямо вразрез, показывая, согласно определению Квинтилиана, нечто совершенно противоположное своими словами и своим смыслом. Мы увидим ниже, что самый этот момент невозможности, противоречия есть необходимое условие при построении басни и, если бы при иллюстрации общего правила нам потребовалась хорошая басня, мы могли бы ее составить чрезвычайно просто, придумавши какой-нибудь случай, где двое или несколько товарищей, ссорясь между собой, не могли довести какого-нибудь дела до конца. Поэт поступает совершенно иначе: он, с одной стороны, напрягает до крайности струну полного согласия, он развивает до гиперболы мотив необычайно твердого намерения — «из кожи лезут вон»; нарочно отбрасывает все внешние мотивы, которые могли бы помешать, — «поклажа бы для них казалась и легка», и параллельно с этим и в той же мере он до крайности натягивает другую струну, противоположную струну разброда и разнонаправленности действий своих героев. Мы видим, что именно на этом противоречии держится басня, и впоследствии мы, пожалуй, постараемся уяснить себе смысл этого противоречия, которое окажется присущим не только этой одной басне, но, как мы попытаемся показать ниже, окажется психологической основой всякой поэтической басни.



Соответственным образом следует понимать и всех литературных героев, которые развились из басенных животных. Первоначально всякий герой был вовсе не какой-нибудь характер, и мы увидим впоследствии, что герои трагедий Шекспира, которые почему-то считаются трагедиями характера по преимуществу, в сущности говоря, этого характера не имеют. Мы везде увидим, что герой есть только шахматная фигура для определенного действия, и в этом отношении басенные герои не представляют никакого исключения из всех прочих литературных жанров. Мы уже видели на многих примерах, что то же самое относится и ко всему остальному рассказу, что везде и всюду басня начинает прибегать к таким же точно приемам, к каким прибегают и другие литературные произведения, что она пользуется описанием действующих лиц, что она нарушает хваленую лаконическую краткость, что она вводит красоты стиля, что она предпочитает стих, рифму и т. п.

Краткий перечень тех обвинений, которые выдвигаются Лессингом против Лафонтена и Потебней против Крылова, может служить точным списком тех поэтических приемов, которые начинает вводить у себя басня. Для нас важно сейчас констатировать основную тенденцию всех этих приемов и формулировать ее в окончательном виде. В то время как прозаическая басня всячески противопоставляет себя поэтическому произведению и отказывается привлекать внимание к своим героям и вызывать какое-нибудь эмоциональное отношение к своему рассказу и хочет пользоваться исключительно прозаическим языком мысли, басня поэтическая, по легенде со времен Сократа, обнаруживает противоположную тенденцию к музыке и, как мы постараемся сейчас это показать, самую логическую мысль, лежащую в ее основе, склонна употреблять только либо в виде материала, либо в виде поэтического приема.

Чтобы показать это последнее, следует остановиться на следующем элементе построения басни, на так называемой морали. Этот вопрос имеет очень длинную историю, но почему-то от первой басни и до наших времен у всех утвердилось такая мысль, что мораль есть неотъемлемая и самая важная сторона басни. Ее сравнивали с душой басни, а самый рассказ — с ее телом. Лессинг, например, категори-



чески возражает против определения Ринне, который утверждал, что мораль должна быть скрыта за аллегорической картиной, и даже против мысли Де-ля-Мотта, что она должна быть только прикрыта рассказом (одета в рассказ) (G. E. Lessing, 1955, S. 22). Для него было совершенно ясно, что мораль должна быть абсолютно наглядно дана в этом рассказе, а никак не скрываться за ним, так как она составляет истинную и конечную цель действия басни.

Однако и здесь мы видим, что, поскольку басня обнаружила тенденцию к тому, чтобы сделаться поэтическим жанром, она стала всячески искажать эту мораль, и если современные исследователи, как Томашевский, до сих пор считают, что мораль составляет неотъемлемую часть поэтической басни, — это является просто результатом их неосведомленности и результатом неучета того, что исторические пути развития басни раскололись надвое.

Уже Лессинг указал на то, что с моралью дело обстоит неблагоприятно даже у древних авторов. Так, он приводит эзоповскую басню о человеке и Сатири: «Человек дует в свою холодную руку, чтобы согреть ее своим дыханием, и затем дует в горячую кашу, чтобы остудить ее. «Как, — говорит Сатир, — ты дуешь из одного рта и холодом и теплом? Уходи, с тобой я не могу иметь ничего общего». Эта басня учит, что следует избегать дружбы двуличных людей» (ibid., S. 20).

Лессинг говорит, что басня, конечно, в высшей степени плохо справляется со своей задачей. Она решительно не учит тому, что человек, который дышит теплом и холодом из одного рта, хоть сколько-нибудь напоминает двуличного или фальшивого человека. Скорей, мораль была бы совершенно обратной, и мы должны были бы удивиться непониманию Сатира. Как видите, уже здесь заключено чрезвычайное противоречие между общим моральным утверждением и тем рассказом, который призван иллюстрировать это.

В другой раз Лессинг указывает на такое же точно неблагоприятное в федровской басне о волке и ягненке. Он приводит мнение Батте: «Именно, он говорит, что мораль, которая вытекает из этой басни, следующая: что слабый часто бывает притеснен более сильным. Как бледно! Как фальшиво! Если бы она не учила ничему другому, тогда



оказалось бы, что поэт совершенно напрасно и только для скуки сочинил «вымышленные доводы» волка; его басня говорила бы больше, чем он хотел ею сказать, и, одним словом, она была бы плоха» (*ibid.*, S. 33). Интересно, что этот приговор окажется впоследствии, как мы увидим, единственным и для всякой решительно морали. Всякая басня говорит всегда больше, чем то, что заключено в ее морали, и мы найдем в ней такие элементы, которые оказались бы, как и вымышленное обвинение волка, совершенно лишними для выражения известной мысли. Мы уже показали, как остаются совершенно лишними такие моменты в басне о собаке, увидевшей свое отражение в воде. Если бы мы захотели дать рассказ в басне, которая бы совершенно исчерпывала мораль и при этом ничего решительно не прибавляла от себя, мы всякий раз должны были бы сочинять совершенно непоэтический рассказ, который, как простейший житейский случай, вполне исчерпал бы это явление. Недаром Лессингу приходится отмечать и непристойности у древних, и ничтожность морали, и комическое несоответствие между рассказом басни и той моралью, которая из него вытекает. Он спрашивает: «Разве не все может быть понято как аллегория? Пусть мне назовут самую безвкусную сказку, в которую я посредством аллегории не мог бы вложить морального смысла... Товарищам Эзопа приглянулись отменные фиги их господина, они съедают их, но, когда дело доходит до расспросов, говорят, что это сделал Эзоп. Чтобы оправдаться, Эзоп выпивает большой бокал тепловатой воды, и его товарищи должны сделать то же самое. Тепловатая вода оказывает свое действие, и лакомки оказываются уличенными. Чему учит нас эта история? Собственно говоря, ничему больше, чем тому, что тепловатая вода, выпитая в большом количестве, служит рвотным средством, и все же один персидский поэт сделал гораздо более высокое употребление из этого рассказа. «Когда вас, — говорит он, — в великий день суда заставят выпить этой горячей или кипящей воды, тогда обнаружится все то, что вы с такой заботой скрывали в течение своей жизни от света. И лицемер, которого здесь притворство сделало уважаемым человеком, будет там стоять подавленный стыдом и смущением» (*ibid.*, S. 21).



Уже из этого видна вся слабость тех позиций, которые все еще пытается защищать Лессинг. Раз всякую, самую глупую историю можно при аллегорическом ее понимании наполнить каким угодно моральным смыслом, разве этим одним уже не сказано, что мораль к поэтическому рассказу не имеет никакого отношения? Таким образом Лессинг сам устанавливает те два положения, из которых исходит поэтическая басня, именно: первое — рассказ никогда не исчерпывается весь в морали, и всегда остаются известные его стороны, которые с точки зрения морали оказываются ненужными; и второе — мораль может быть помещена в какой угодно рассказ, и мы никогда не можем сказать, будет ли здесь достаточно убедительной связь рассказа и морали.

И Лессинг и Потебня развивают дальше критику этой теории, и она заставляет Потебню вовсе отказаться от морали басни, но опять уклониться в другую сторону. Так, оба автора пользуются примером басни Федра «Вор и Свечильник» и показывают, что сам автор указывает целых три моральных вывода, которые отсюда проистекают: «Отсюда такое сложное нравоучение, что сам автор должен его изложить так: во-первых, это часто обозначает, что злейший враг нередко тот, которого сами вспоили и вскормили; во-вторых, что преступник наказывается не в момент гнева божества, но в час, назначенный роком; в-третьих, эта басня увещевает добрых, чтобы они ни для какой выгоды не соединялись с преступником. Применений сам автор нашел слишком много, чтобы не автор нашел хотя бы одно из сделанных им» (А. А. Потебня, 1894, с. 18).

К тому же выводу приходит Потебня из анализа басни Федра о человеке и мухе. Он говорит: «Мы видели, какая цель басни: она должна быть постоянным сказуемым переменчивых подлежащих. Как же эта басня может служить ответом на известный вопрос, когда она в себе заключает разнообразные ответы? Иногда сам баснописец (а именно это делает Федр) весьма наивно указывает на сложность своих басен, т. е. их практическую негодность» (там же, с. 17). Тот же вывод получается из анализа индийской басни о Турухтане и море: «Эта басня знаменита, потому что оставила после себя огромное потомство. Здесь басня разбивается на две части. В первой половине море похищает



яйца самки кулика (есть другие басни на тему, что бороться со стихиями невозможно); другая же половина доказывает, что слабый может бороться с сильным и может его побеждать. Следовательно, две половины басни противоречат одна другой не по содержанию: море унесло яйца самки кулика, муж решается отомстить морю и отомщает — тут противоречия нет. Но если обратить внимание на возможность применения басни как сказуемого к переменчивым подлежащим, о которых я говорил, то вы увидите, что характер тех случаев, которые подходят к первой половине басни, совершенно противоположен характеру тех, которые подходят ко второй. К первой половине подходят те случаи, которые доказывают, что бороться со стихийными силами невозможно; ко второй половине будут подходить те случаи, когда личность, несмотря на свою видимую слабость, борется и одерживает над ними победу. Следовательно, внутри нашей басни содержится логический порок. Единства действия, которое мы видим в других примерах, она не имеет» (там же, с. 20). Здесь опять Потебня совершенно точно формулирует как недостаток прозаической басни то, что является основным признаком басни поэтической: ту противоположность, то противоречие, которое существует не в самом содержании, но при попытке толковать эту басню. Мы увидим впоследствии, что это противоречие — то, что под басню подходят самые противоположные случаи, — и составляет истинную природу басни. И в самом деле, всякая басня, заключающая в себе больше одного действия, больше одного мотива, непременно будет уже обладать несколькими выводами и заключать в себе логический порок. Потебня расходится с Лессингом только в том, что отрицает, будто мораль появляется до басни. Он склонен думать, что басня применяется к частным случаям в жизни, а не к общим моральным правилам в мысли и что эти общеморальные правила возникают уже как результат обобщения в тех случаях житейских, к которым применяется басня. Но однако, и он требует того, чтобы известный круг этих случаев был заранее определен самим построением басни. Мы видели, что, если таких случаев много или если одна и та же басня может прилагаться к совершенно противоположным случаям, она оказывается несовершенной. Между тем в



полном противоречии с этой своей мыслью Потебня дальше показывает, что в басне может быть не одно, а много нравственных положений, и что она может применяться к совершенно разным случаям и что это вовсе не является пороком басни.

Так, анализируя басню «Мужик и аист» из Бабрия¹¹¹, он указывает, что на вопрос: «Какое общее положение *низведено* в ней или какое обобщение из нее вытекает, можно ответить, что это будет, смотря по применению басни, или положение, которое высказывает Бабрий устами мужика: «с кем попался, с тем и ответишь», или положение: «человеческое правосудие своекорыстно, слепо», или «нет правды на свете», или «есть высшая справедливость; справедливо, чтобы при соблюдении великих интересов не обращали внимания на вытекающее из этого частное зло». Одним словом, чего хочешь, того и просишь, и доказать, что все эти обобщения ошибочны, очень трудно» (там же, с. 55).

И в полном согласии с этим Потебня поясняет, «что, кто предлагает басню в отвлеченном виде, какою она обыкновенно бывает в сборнике, тот по-настоящему должен снабжать ее не одним обобщением, а указанием на возможность многих ближайших обобщений, ближайших потому, что обобщения будут кончатся очень далеко» (там же).

И отсюда сам собой напрашивается вывод, что обобщение не может предшествовать басне, потому что тогда у басни не могло бы оказаться ошибочного обобщения, которое мы встречаем часто у баснописцев, и что «образ... рассказанный в басне, — это поэзия; а обобщение, которое прилагается к ней баснописцем, — это проза» (там же, с. 58).

Но и это решение вопроса, казалось бы, совершенно противоположное Лессингову, столь же неверно для поэтической басни, как и предыдущее. Уже Лафонтен указал, что, хотя он придал эзоповским басням только форму, их следует оценивать, однако, вовсе не за это, а за ту пользу, которую они приносят. И здесь он говорит: «Они не только нравственны, они дают еще и другие знания. Здесь выражены свойства животных, их различные характеры и т. д.».

Уже достаточно сопоставить эти естественно-исторические сведения о характере животных с моралью, для того чтобы увидеть, что в поэтической басне они занимают одно



и то же место, как правильно указывал Лафонтен, или, иначе говоря, не занимают никакого места.

Вслед за этой самозащитой и воздавая должное морали как душе басни, он, однако, должен признаться, что часто вынужден предпочесть душе тело и обойтись вовсе без всякой души там, где она не может уместиться, так, чтобы не нарушить грациозности, или там, где она противоречила форме, говоря проще, там, где она была просто не нужна. Он признает, что это есть грех против правил древних. Во времена Эзопа, отмечал Лафонтен, басня рассказывалась просто, мораль была отделена и всегда находилась в конце. Федр пришел и не подчинился этому порядку. Он украсил рассказ и перенес кое-где мораль с конца в начало (J. de La Fontaine, 1885).

Лафонтен вынужден был пойти еще дальше и оставить ее только там, где он мог найти для нее место. Он ссылается на Горация¹², который советует писателю не противиться неспособности своего духа или своего предмета. Поэтому он видит себя вынужденным оставлять то, из чего он не может извлечь пользы, иначе говоря — мораль.

Значит ли это, что действительно мораль была отнесена к прозе и не нашла себе никакого места в поэтической басне? Убедимся сперва в том, что поэтический рассказ действительно не зависит от морали в своем логическом течении и структуре, и тогда мы, может быть, сумеем найти то значение, которое имеет мораль, которую мы все же часто встречаем и в поэтической басне. Мы уже говорили о морали в басне «Волк и Ягненок», и здесь нелишне было бы напомнить мнение Наполеона, что «она грешит в своем принципе и в нравоучении... Несправедливо, que la raison du plus forte fut toujours la meilleure*», и если так случается на самом деле, то это зло... злоупотребление, достойное порицания. Волк должен был бы подавиться, пожирая ягненка» (цит. по: В. Кеневич, 1868, с. 38—39).

Как ясно и грубо здесь выражена та мысль, что, если бы рассказ басни должен был бы действительно подчиняться моральному правилу, он бы никогда не следовал своим собственным законам и, конечно, волк всегда в басне, пожирая ягненка, подавился бы.

* Что довод сильнейшего всегда наилучший (фр.) (Прим. ред.).



Однако, если мы рассмотрим поэтическую басню с точки зрения тех целей, которые она себе ставит, мы увидим, что это добавление к басне было бы полным уничтожением всякого поэтического смысла. Рассказ, видимо, имеет свои собственные законы, которыми он направляется, не считаясь с законами морали. Измайлов заканчивал басню «Стрекоза и Муравей» следующими стихами: «Но это только в поучение ей муравей сказал, а сам на прокормление из жалости ей хлеба дал». Измайлов был, видимо, добрый человек, который дал стрекозе хлеба и заставил муравья поступить согласно правилам морали. Однако он был весьма посредственный баснописец, который не понимал тех требований, которые предъявлялись ему сюжетом его рассказа. Он не видел, что сюжет и мораль расходятся здесь совершенно и что который-нибудь из двух должен остаться неудовлетворенным. Измайлов выбрал для этой участи сюжет. То же самое видим мы на примере знаменитой басни Хемницера¹³ «Метафизик». Мы все знаем ту нехитрую мораль, которую автор выводил из насмешки над глупым философом, попавшим в яму. Однако уже Одоевский¹⁴ понимал эту басню совершенно иначе. «Хемницер... несмотря на свой талант, был в этой басне рабским отголоском нахальной философии своего времени... В этой басне лицо, заслуживающее уважения, есть именно Метафизик, который не видал ямы под своими ногами и, сидя в ней по горло, забывая о себе, спрашивал о снаряде для спасения погибающих и о том, что такое время» (В. Ф. Одоевский, 1913, с. 41—42).

Вы видите, что и здесь мораль оказывается весьма шаткой и подвижной в зависимости от оценки, которую мы привносим. Один и тот же сюжет прекрасно вмещает и два совершенно противоположных нравственных суждения.

Наконец, если мы перейдем к примерам того, как положительно пользуются моралью поэты в басне, мы увидим, что она играет у них разную роль. Иногда она отсутствует вовсе, часто она живет формулированная или в отдельных словах, или в житейском примере, или чаще всего в общем тоне рассказа, в интонациях автора, в которых чувствуется морализирующий и поучающий старик, рассказывающий басню не зря, а с назидательной целью. Но



уже у Федра, который украсил рассказ и перенес нравоучение в начало басни, соотношение сил между этими двумя составными частями басни серьезно изменилось. С одной стороны, рассказ предъявлял свои особые требования, которые, как мы видели, увели его в сторону от морали, а с другой — сама мораль, вынесенная вперед, стала часто играть не ту роль, которую она играла прежде. И уже окончательно растворилась и ассимилировалась в поэтическом рассказе мораль у Лафонтена и Крылова.

Очень легко показать, что рассказ протекает у этих авторов настолько независимо от морали, что, как жаловался Водовозов¹¹⁵, дети часто понимают басню в самом, так сказать, безнравственном смысле, т. е. вопреки всякой морали. Но еще легче показать, что мораль превращается у этих авторов в один из поэтических приемов*, роль и значение которого определить несложно. Она играет большей частью роль или шуточного введения, или интермедии, или концовки, или еще чаще так называемой литературной маски. Под этим следует понимать тот особый тон рассказчика, который часто вводится в литературу, когда автор рассказывает не от своего имени, а от имени какого-нибудь вымышленного им лица, преломляя все происшествия и события через известный условный тон и стиль. Так, Пушкин рассказывает в своей повести от имени Белкина или в «Евгении Онегине» выводит себя как автора и как действующее лицо, знакомое с Онегиным. Так, часто у Гоголя рассказ ведется от чужого имени; так, у Тургенева всегдашний NN, закури́в трубку, начинает какую-нибудь историю. Такой же литературной маской является мораль в басне. Баснописец

* Такую же роль «мораль» начала играть в целом ряде других произведений. Напомню очень поучительную для выяснения роль этого элемента морали «Домика в Коломне» Пушкина:

— Да нет ли хоть у вас нравоученья.
 — Нет... или есть: минуточку терпенья.
 Вот вам мораль: по мнению моему,
 Кухарку даром нанимать опасно;
 Кто же родился мужчиною — тому
 Рядиться в юбку странно и напрасно.
 Когда-нибудь придется же ему
 Брить бороду себе, что несогласно
 С природой дамской. Больше ничего
 Не выжмешь из рассказа моего.



никогда не говорит от своего имени, а всегда от имени назидательного и морализирующего, поучающего старика, и часто баснописец совершенно откровенно обнажает этот прием и как бы играет им. Так, например, в басне Крылова «Ягненок» большую половину басни занимает длинное нравоучение, напоминающее традиционные условные рассуждения и «сказочный» ввод в действие. Он приводит воображаемый разговор с красавицами и всю басню мысленно адресует девочке, которую все время как бы имеет перед своими глазами.

Анюточка, мой друг!
Я для тебя и для твоих подруг
Придумал басенку. Пока еще ребенком,
Ты вытверди ее; не ныне, так вперед
С нее сберешь ты плод.
Послушай, что случилось с Ягненком.
Поставь свою ты куклу в уголок:
Рассказ мой будет короток.

Или прежде:

Ужели не глядеть? Ужель не улыбаться:
Не то я говорю; но только всякий шаг
Вы свой должны обдумать так,
Чтоб было не к чему злословью и придраться.

Здесь совершенно явно басня рассказывается в приеме литературной маски, и, если взять ту мораль, которую автор выводит из своей басни, мы увидим, что она ни в малой степени не вытекает из самого рассказа и, скорей, служит шуточным дополнением к тону всего рассказа. Прибавим к этому, что, несмотря на трагическое содержание рассказа, он весь передан все же в явно комическом стиле и тоне. Таким образом, ни содержание рассказа, ни мораль его ни в малой степени не определяют характера обобщения, а оно, наоборот, показывает совершенно ясно свою роль — маски.

Или в другой басне Крылов говорит:

Вот, милый друг тебе сравненье и урок:
Он и для взрослого хорош и для ребенка.
Ужли вся басня тут? — ты спросишь; погоди,



Нет, это только побасенка,
 А басня будет впереди,
 И к ней я наперед скажу нравоученье.
 Вот вижу новое в глазах твоих сомненье:
 Сначала краткости, теперь уж ты
 Боишься длинноты.
 Что ж делать, милый друг: возьми терпенье!
 Я сам того ж боюсь.
 Но как же быть? Теперь я старе становлюсь:
 Погода к осени дождливей,
 А люди к старости болтливей.

Опять явная игра с этим литературным приемом, явное указание на то, что басенный рассказ есть известная литературная условность стиля, тона, точки зрения, что показано здесь с необычайной ясностью. Последний элемент построения басни в теории Лессинга, или, вернее сказать, свойство ее рассказа, заключается в требовании, чтобы этот рассказ представлял собой единичный случай, а не общий рассказ. И на этом последнем элементе, как и на предыдущих трех, видна все та же двойственность обсуждаемого предмета. Он получает совершенно разное истолкование, возьмем ли мы поэтическую или прозаическую басню.

И Лессинг и Потебня выдвигают требование, чтобы рассказ в басне непременно относился к единичному и частному случаю. «Вспомните басню Нафана. Обратите внимание на то свойство, о котором я говорю: Нафан говорит: *«один человек»*. Почему он не мог сказать *«некоторые люди»* или *«все люди»*? Если он действительно не мог этого сказать по самому свойству басни, то этим будет доказано, что образ басни должен быть единичным» (А. А. Потебня, 1894, с. 28).

Потебня совершенно ясно говорит, что для него затруднительно объяснить это требование и мотивировать его, потому что «здесь мы выходим из области рассматриваемого, т. е. из области поэзии, и сталкиваемся с теми произведениями, которые называются прозой...» (там же).

Иначе говоря, причина этого требования заключается, по мнению Потебни, в некоторых свойствах нашей логической мысли, в том, что всякое обобщение наше ведет нас к частностям, в нем же заключенным, но не к частностям другого круга. Не более удовлетворительно объясняет этот



случай и Лессинг. По его словам, знаменитый пример Аристотеля относительно избрания магистрата, подобно тому как владелец корабля стал бы по выбору назначать кормчего, только тем отличается от басни, что он представляет все дело, как если бы оно произошло, оно осознается как возможное, а здесь оно приобретает действительность, здесь это определенный владелец корабля: «В этом суть дела. Единичный случай, из которого состоит басня, должен быть представлен как действительный. Если бы я удовлетворялся только возможностью его, это был бы пример, парабола» (G. E. Lessing, 1955, S. 39).

Суть басни, следовательно, заключается в том, что она должна быть рассказана как некий частный случай. «Басня требует действительного случая, потому что в действительном случае мы можем лучше и отчетливее различить причины поступков, потому что действительность дает более живое доказательство, чем возможное» (*ibid.*, S. 43). Необоснованность этого утверждения сама собой бросается в глаза. Никакой коренной, принципиальной разницы между единичным и всеобщим случаем здесь не оказывается, и мы можем положительно утверждать, что всякое общее естественнонаучное положение, рассказанное как басня, может служить прекрасным материалом для вывода из него известного морального положения. Еще больше не можем мы понять, почему басенному рассказу непременно должна принадлежать действительность и имеет ли в виду здесь басня действительность в точном смысле этого слова или же нет. Напротив того, мы можем легко показать в целом ряде случаев, что басня намечает как бы свою особую действительность и часто ссылается на то, что «так рассказывается в басне», и вообще басня описывает действительность случая не с большей реалистичностью, чем рассказ.

Не помню у какой реки,
Злодеи царства водяного,
Приют имели рыбаки.

И очень часто автор ссылается на такую сказочность того происшествия, которое он собирается предложить вниманию читателя. Очень часто он прямо противопоставляет ее действительности:



У сильного всегда бессильный виноват: 00 10
Тому в Истории мы тьму примеров слышим, 00
Но мы Истории не пишем;
А вот о том как в Баснях говорят.

Здесь прямо история басенная противопоставляется истории действительной, между тем в рассуждениях Лессинга и в рассуждениях Потебни заключена та несомненная фактическая правда, что в действительности басня всегда имеет дело именно с единичным случаем, и притом случай этот бывает рассказан как действительный.

Но они оказываются бессильными объяснить причину этого факта. Стоит только подойти к поэтической басне со всеми присущими ей особенностями искусства, как и этот элемент или свойство басни станет для нас совершенно непонятным. Возьмем тот самый пример, которым пользуются и наши авторы. Вот басня, приписываемая Эзопу: «Говорят, обезьяны рожают по два детеныша; одного из них мать любит и лелеет, а другого ненавидит; первого она удушает своими объятиями, так что доживает до зрелого возраста только нелюбимый». Для того чтобы эта басня из естественноисторического рассказа превратилась в басню, необходимо рассказывать ее так: одна обезьяна родила двух детей, одного из них любила и т. д. Спрашивается: почему такое превращение сделает басню действительно басенной, что нового придадим мы этой басне при таком ее превращении? С точки зрения Потебни, «из этого рассказа про обезьяну следует непосредственно для меня то, что сказанное вообще про обезьяну должно быть сказано о каждой из них порознь. Нет никакого импульса, толчка мысли, чтобы перейти от обезьяны к кому-нибудь другому. А нам в басне именно это самое и нужно» (А. А. Потебня, 1894, с. 31).

Между тем эта басня, рассказанная как единичный случай, естественно обращает нашу мысль на аналогию с человеческими родителями, которые часто любят своих собственных детей, заласкивая их сверх меры. По мнению Лессинга, при таком превращении из общего в единичный рассказ из параболы делается басня.

Рассмотрим, так ли это. Для Лессинга, следовательно, это превращение есть только превращение степени отчет-



ливости и ясности рассказа; для Потебни оно есть превращение логического порядка. Между тем совершенно очевидно, что в поэтической басне то же самое свойство — единичность и краткость рассказа — имеет совершенно другой смысл и назначение: ближайший смысл этого свойства заключается в том, что оно придает всему поэтическому рассказу совершенно другую направленность, другое устремление внимания и гарантирует нам ту необходимую для эстетической реакции изоляцию от реальных раздражителей, о которых мы говорили уже выше. В самом деле, когда мне рассказывают общий рассказ про обезьян, моя мысль совершенно естественно направляется на действительность, и этот рассказ я сузу с точки зрения правды или неправды, обрабатывая его при помощи всего того интеллектуального аппарата, при помощи которого я усваиваю всякую новую мысль. Когда мне рассказывают про случай с одной обезьяной, у меня сразу получается другое направление восприятия, я изолирую этот случай из всего того, о чем идет речь, обычно я ставлю себя к этому случаю в отношения, делающие возможной эстетическую реакцию. Другой, более отдаленный смысл этой единичности заключается, конечно, в том, что, как мы видели, поэтический рассказ вообще стремится усилить плоть или тело басни, как говорил Лафонтен, за счет ее души и что, следовательно, он стремится подчеркнуть и усилить конкретность и действительность описываемого, потому что только при этом она приобретает над нами свое аффективное действие. Но эта действительность или конкретность басенного рассказа ни в какой мере не должна смешиваться с действительностью в обычном смысле этого слова. Это есть особая, чисто условная, так сказать, действительность добровольной галлюцинации, в которую ставит себя читатель.