АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Русская литература

№4 ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ 1980

Год издания двадцать третий

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

Б. П. Гончаров. Поэтика и лингвистика (к проблеме интерпретации художественного целого) 3
В. Г. Базанов. К символике Красного коня 21
П. С. Выходцев. Неизвестная редакция поэмы А. Твардовского «Страна Муравия» 34
В. А. Ковалев. Лирика Бориса Пастернака 59
И. И. Плеханова. Особенности сюжетосложения в творчестве В. Шукшина, Ю. Трифонова, В. Распутина (к проблеме художественной условности) 71

ПОЛЕМИКА

Ф. Я. Прийма. К спорам о Радищеве 89
Ю. В. Стенник. О специфике жанровой природы басни 106

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

Г. И. Сенников. А. Н. Радищев и Николай Смирнов 120
Е. К. Степанов. «Мне дорог край родной...» (А. Н. Креницын) 122
Н. Н. Петрунина. Вяземский — биограф Фонвизина и Пушкин — историк Пугачева 130
Н. М. Михайловская. Утопические повести В. Ф. Одоевского 135
Б. В. Мельгунов. Из разысканий о Некрасове 140
А. В. Лужановский. Документальность повествования — жанровый признак рассказов Н. С. Лескова 144

(См. на обороте)

ЛЕНИНГРАД
«НАУКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

В. Ф. Пржедпелецкий (Юрий Туманов). Блок на фронте (публикация А. В. Лаврова) 151
Неизданные статьи Андрея Белого (публикация А. В. Лаврова) 160

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

М. В. Строганов. «Поэма без героя» и ее комментаторы 177
Н. В. Зеленова-Чешихина. «Фантазии» биографов 178
М. А. Любавин. Карикатура в «Осколках» и «Вишневый сад» 180
Ю. Ф. Котляров. Уточнение к напечатанному (Горький и Шаляпин) 182
Г. М. Прохоров. Автограф старца Исайи? 183

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

К. И. Ровда. Сравнительное изучение славянских литератур (новые книги ученых социалистических стран) 186
С. И. Николаев. Польско-русские связи старшей поры 200
О. В. Миллер. Английский исследователь о романе М. Ю. Лермонтова . . . 203
Ю. К. Бегунов. Изучение литературы Петровской эпохи за последнее десятилетие 208
В. П. Мещеряков. Два столетия русской театральной критики 225

Указатель статей и материалов, опубликованных в журнале «Русская литература» в 1980 году. 233

Редакционная коллегия:

В. В. ТИМОФЕЕВА (главный редактор)

В. Г. БАЗАНОВ, А. С. БУШМИН, П. С. ВЫХОДЦЕВ (зам. главного редактора), *А. А. ГОРЕЛОВ, Н. А. ГРОЗНОВА, Л. Ф. ЕРШОВ, А. Н. ИЕЗУИТОВ, В. А. КОВАЛЕВ, А. М. ПАНЧЕНКО, Ф. Я. ПРИЙМА*

Отв. секретарь редакции М. Д. Кондратьев

Адрес редакции: 199164, Ленинград, наб. Макарова, д. 4. Тел. 218-16-01

Журнал выходит 4 раза в год

© Издательство «Наука», «Русская литература», 1980 г.

lib.pushkinskijdom.ru

Ю. В. Стенник

О СПЕЦИФИКЕ ЖАНРОВОЙ ПРИРОДЫ БАСНИ

К какому литературному роду относится басня? Вопрос естественный и отнюдь не сводящийся только к проблеме узкожанровой классификации. Теория в данном случае как бы испытывается историко-литературным материалом. Включая басню в ту или иную систему жанрово-родовых показателей, мы тем самым определяем функцию басни в процессе эстетического освоения мира средствами литературы. А от четкого уяснения этой функции зависит выработка критериев, с помощью которых следует оценивать вклад того или иного баснописца в развитие литературы той страны и той эпохи, когда он жил и творил.

Существуя с незапамятных времен, объектом теоретического освоения искусствоведческой мыслью басня стала сравнительно недавно. Долгое время художественность басни, ее статус полноправного эстетически значимого явления в ряду таких, например, жанровых форм, как поэма, трагедия или комедия, вообще подвергались сомнению. Так в античности ссылки на басню встречаются в «Реториках», в разделах, рассматривавших приемы и способы убеждения слушателей. И Аристотель и Квинтилиан в своих наставлениях оценивают функцию басни (fabula) именно под таким углом зрения. Это положение сохранилось и в средние века, отмеченные необычайной распространенностью и популярностью так называемой «учебной» эзоповской басни. В многочисленных «реториках», а позднее и «поэтиках» XIII—XVII веков их авторы неизменно рассматривают басню в чисто утилитарном, прикладном аспекте. Басня как носитель морального нравоучения, в доходчивом и увлекательном виде прокламирующая прописные истины общежитейской морали. И одновременно с этим — басня как отстоявшаяся форма логического доказательства, как материал для упражнений («прогимнасмат») на пути овладения риторическим искусством. В процессе пересказа канонических текстов басен Эзопа школяр учился аргументировать тезисы предложенной ему темы. Таково отношение к функции басни в системе схоластической науки средневековья.

Уже на этой стадии были осмыслены и основополагающие структурные признаки той особой басенной формы, которая позднее становится устойчивым показателем ее жанровой определенности. Так обязательным свойством басни признается известная вымышленность описываемых в ней событий, поскольку действующими лицами в ней обычно выступают звери или неодушевленные предметы. Благодаря этому в сюжете басенного рассказа всегда должна заключаться некая возможность отсылки к событиям, реально происходящим в мире людей, что и позволяет извлекать из басни моральные правила.

Соответственно сформировалось представление о структурном каноне «эзоповской» басни, композиция которой предполагала наличие следующих элементов: преддверие басни (prefabulatio), заключавшее в себе предуведомление об определенной моральной идее; рассказ, или повествование (narratio), излагавший событие, сюжет басни; и заключение басни, так называемую мораль (postfabulatio), подводившее итог и формулировавшее нравственный урок, следовавший из рассказанного. [1]

Подобный структурный облик, с некоторым варьированием порядка композиции, басня сохранила вплоть до наших дней. Уже это может свидетельствовать об известной содержательно-смысловой наполненности и жизнеспособности структуры жанра. Следует, наконец, подчеркнуть, что «учебная» эзоповская басня всегда была прозаической; краткость и голая информативность составляли ее отличительную черту.

Появление стихотворной поэтической басни означало качественно новую ступень в эволюции жанра и соответственно порождало необходимость совершенно иного подхода в истолковании функционального содержания структурных свойств басни.

Но в нормативных поэтиках вплоть до XVIII века понятие басни продолжало сохранять связь с традициями эзоповской прозаической басни. Показательно, что теоретик французского классицизма Н. Буало не нашел места для характеристики басни в своем трактате

[1] См.: Michalowska Teresa. Staropolska teoria genologiczna. Wroclaw—Warszawa — Kraków, 1974, s. 172—173.

lib.pushkinskijdom.ru

«Поэтическое искусство» (1674). Апологет элитарной концепции искусства, Буало так и не смог оценить новаторских достижений своего соотечественника Лафонтена. Для него жанр басни продолжал оставаться за пределами эстетически значимых явлений.

Подобный остракизм по отношению к басне мы наблюдаем и в эстетическом учении Г.-Ф. Гегеля. Он рассматривает басню в ряду таких явлений словесного искусства, как притча, иносказание, аллегория, характерных для последней стадии символической формы искусства, на которой она начинает изживать себя в формах выявления внешнего значения символа: «Когда мы говорим о *басне*, *иносказании*, *притче* и т. д., то мы должны рассматривать их не в качестве принадлежащих области *поэзии* как своеобразному искусству... а лишь с той стороны, с которой они находятся в связи с *общими* формами искусства, и их специфический характер может быть объяснен лишь из этой связи, а не из понятия собственных видов поэзии, каковыми являются эпос, лирика и драма».[2] И обрисовывая пределы художественных возможностей басни по сравнению с предшествующими формами символического искусства, Гегель подчеркивает: «Здесь уже открывается человеку не божественная воля в своей внутренней сущности... а совершенно обычный ход естественных событий, из порозненного изображения которого можно отвлечь... некоторое нравственное положение... учение, правило благоразумия... которое... предлагается нашему созерцанию...»[3] Не случайно анализ данного жанра Гегель связывает в основном также с эзоповской баснею, относясь скептически к тем попыткам создания морализирующей современной басни, которые он отмечает у немецкого баснописца XVIII века Г. Пфеффеля.

Становление литературной поэтической басни произошло не сразу. Несмотря на то что уже в античности такие баснописцы, как Федр и Бабрий, пишут басни стихами, прозаический вид сугубо дидактической морализирующей басни продолжал доминировать вплоть до XVII века. Новое рождение европейской поэтической басни было связано с именем выдающегося французского поэта XVII века Ж. Лафонтена. Именно этот автор выдвинул на первое место в басне эстетическую функцию, создав образцы нового вида чисто художественной басни. Обратившись к традиции народного фабльо, он демократизировал жанр.

То, что Буало не принял басни Лафонтена, было не случайно. В эпоху, когда подспудно формировались предпосылки разгоревшегося в XVIII веке спора между сторонниками «древних» и «новых» авторов, новаторство Лафонтена объективно подрывало устои нормативной эстетической доктрины лидера французского классицизма. Несмотря на феноменальный успех басен Лафонтена у читателей, теоретически значение созданной им системы поэтической басни было осознано только спустя столетие. И сделано это было в Германии Г. Э. Лессингом. Фактически именно Лессинг впервые поставил вопрос о двух противостоящих друг другу структурных разновидностях басни: басне стихотворной, поэтической, которую Лессинг рассматривал как сугубо развлекательный жанр, и басне серьезной, назидательной, продолжавшей традиции философской прозаической басни античности.

Для просветителя Лессинга изящная непринужденность стиля лафонтеновской басни, подчеркнутая политическая индифферентность Лафонтена, сокрытие им своей позиции под маской наивного простака оставались неприемлемыми, ибо, по его мнению, все это превращало басню в «приятную игрушку». Сам Лессинг, выпустивший две книги прозаических басен в подражание Эзопу, видел в басне средство прокламирования просветительских идеалов. Не случайно по своему пафосу отдельные его басни приближались к политическому памфлету. В сопровождавшем издание теоретическом «Рассуждении о басне» (1759) Лессинг развернул собственное понимание функции и художественных особенностей жанра, резко выступив против лафонтеновской басенной системы.

Ратуя за политическую активность литературы и видя в басне одну из наиболее действенных форм критики пороков феодальной действительности, Лессинг по-своему опирался на весьма устойчивую традицию. Теоретическая мысль в Германии XVIII века, в лице крупнейшего теоретика немецкого классицизма И. К. Готшеда и одного из его противников И.-Я. Брейтингера, не только не отрицала значения басни в системе литературных жанров этого направления, но наоборот, выдвигала басню на одно из первых мест среди других жанров. Это полностью согласовывалось с общей эстетической концепцией немецкого классицизма, в которой понимание художественной ценности литературы мыслилось в неразрывной связи с выполнением ею назидательно-морализирующих функций.

Продолжателем этой линии объективно и выступил Лессинг в том отстаивании приоритета философской нравоучительной басни перед басней поэтической, которое было зафиксировано в его «Рассуждении о басне». Однако с исторической точки зрения позиция Лессинга также несла на себе печать ограниченности нормативной эстетики. Полемизируя со своими предшественниками,

[2] Гегель Г. В. Ф. Сочинения, т. XII. М., 1938, с. 390.
[3] Там же, с. 392.

lib.pushkinskijdom.ru

де Ламоттом, тем же Брейтингером, Ш. Батте, сам Лессинг сохранил во многом характерное для них понимание функции басни как жанра дидактического по преимуществу. Объективно нападки Лессинга на басню Лафонтена знаменовали собой фактическое торжество предложенной последним художественной системы басни.

Показательно, что в русской литературе нового времени, воспринявшей к середине XVIII века эстетическую доктрину европейского классицизма, художественная значимость басни никогда сомнению не подвергалась. Характеристика этого жанра содержится в стихотворном трактате лидера русского классицизма А. П. Сумарокова («Эпистола о стихотворстве», 1747). Сумароковым самим было написано около 300 басен (6 книг), причем главным авторитетом для него в данном жанре был именно Лафонтен. Следуя во многом его урокам, Сумароков создал тот тип художественной структуры стихотворной басни, который был воспринят всеми последующими русскими баснописцами и сохраняет свое значение до настоящего времени.

О том, в какой степени высокие достижения русской литературной басни начала XIX века были подготовлены собственным национальным опытом, и какого уровня литературно-критическая мысль России в решении интересующих нас вопросов достигла к этому времени, лучше всего можно судить по статье В. А. Жуковского «О басне и баснях Крылова» (1808). Статья эта явилась откликом на выступление противника карамзинистов А. С. Шишкова.[4] Но ей свойственна широта постановки проблемы, ибо в рассуждениях Жуковского нашли свое отражение и идеи Лессинга, и взгляды других представителей европейской просветительской эстетики — Вольтера, Винкельмана, Гердера.

Жуковский устанавливает типологию басенного жанра на основании его исторического развития. Им выделяются три эпохи в истории басни: 1-я эпоха, когда басня была ничем иным, как простым «реторическим способом, примером, сравнением».[5] 2-я эпоха, когда басня, получив самостоятельное бытие, «сделалась одним из действительных способов предложения моральной истины для оратора или философа нравственного». Таковы басни Эзопа и Федра, а в новейшее время, по мнению Жуковского, басни Лессинга. И наконец, 3-я эпоха, «когда из области красноречия перешла она в область поэзии, то есть получила ту форму, которой обязана в наше время Лафонтену и его подражателям».[6] К числу последних, причем превзошедшего своего учителя в совершенстве живописания характеров, Жуковский относит И. А. Крылова. Намеченное у Лессинга противопоставление философской дидактической басни древних новому роду поэтической стихотворной басни Жуковский также кладет в основу собственной типологии басенного жанра, отдавая явное предпочтение басне стихотворной: «В басне стихотворной я должен под личиною вымысла находить существенный (т. е. реальный, — *Ю. С.*) мир со всеми его оттенками; животные, герои басни, представляют людей, следовательно они должны... сохранить не только собственный, данный природою им образ, но... и тот человеческий характер, которому они служат изображением, со всеми их отличительными чертами». По мнению Жуковского, «басня... может быть... или *прозаическая*, в которой вымысел без всяких украшений, ограниченный одним простым рассказом, служит только прозрачным покровом нравственной истины; или *стихотворная*, в которой вымысел украшен всеми богатствами поэзии, в которой главный предмет стихотворца: запечатлевая в уме нравственную истину, нравиться воображению и трогать чувство».[7] Мы видим, что обоснованное Лессингом разграничение осознано у Жуковского уже в пользу поэтической разновидности жанра. Однако Жуковский по существу остался на позициях признания нравоучительной, морализирующей функции басни в целом, рас-

[4] Имеется в виду напечатанная в «Драматическом вестнике» (1808, ч. 5) статья А. С. Шишкова «Сравнение Сумарокова с Лафонтеном...», преследовавшая объективно цель принизить значение достижений в жанре басни И. И. Дмитриева. См. об этом подробнее: Иван Андреевич Крылов. Проблемы творчества. Л., 1975, с. 208—210.

[5] Характерна полемика Жуковского с точкой зрения Вольтера, утверждавшего в своей статье о басне, написанной для «Энциклопедии», мысль о том, что своим происхождением басня обязана рабам, людям, лишенным свободы, и что родиной басни является Азия (Вольтер. Эстетика. М., 1974, с. 255). «Если невольник, опасаясь раздражить тирана, принужден скрывать истину под маской вымысла, — пишет Жуковский, — то человек свободный в угождение самолюбию — другого рода тирану, может быть еще более взыскательному — не менее обязан украшать предлагаемое им наставление формою приятною» (Жуковский В. А. Сочинения в прозе. Изд. 2-е, СПб., 1826, с. 70—71). И далее Жуковский с полным правом утверждает, развивая по-своему идеи историко-культурной концепции Гердера, что изобретение басни «принадлежит не одному народу в особенности, а всем» (с. 71).

[6] Жуковский В. А. Указ. соч., с. 72.

[7] Там же, с. 74, 75—76.

lib.pushkinskijdom.ru

сматривая поэтическую форму лишь как своеобразное украшение мысли, как средство более впечатляющего донесения морали. «Главный предмет стихотворца (в поэтической басне, — *Ю. С.*): запечатлевая в уме нравственную истину, нравиться воображению и трогать чувство», — считает Жуковский. [8] Сформировавшийся как поэт в период господства поэтической системы сентиментализма, утвердившейся в России на стыке XVIII и XIX веков, Жуковский и в истолковании природы басни остался на уровне представлений своего времени. Не случайно признавая Лафонтена величайшим авторитетом в жанре басни, он выделяет наиболее отличительным такой признак, как наивное простодушие. И в оценках басен Крылова Жуковский исходил из опыта классика русской сентименталистской басни И. И. Дмитриева. Чувствительность и морализирование составляли основные свойства манеры последнего в этом жанре.

Так в научно-критической литературе установилась традиция выделять две разновидности басенного жанра, в соответствии с различием их структурного облика и функций.

В одном случае функция жанра оказалась сведена исключительно к сюжетно оформленному нравоучению. Выводимая из философско-нравоучительного задания жанровая структура басни превращалась в своеобразную форму нравственного назидания. Главным в басне при подобной трактовке становилась вытекающая из сюжета (зачастую непосредственно выделенная) мораль.

Основу другой разновидности басенного жанра составляла реализация заложенных в басне дескриптивных возможностей. Дидактическое задание в ней отступает на второй план. Басня начинает рассматриваться прежде всего как поэтическое произведение. Не в назидательности, а в жизненности выводимых в басне характеров, в живой непринужденности повествования начинают видеть главные ее достоинства. Ослабляется надобность в выделенной морали. Центр тяжести в осуществлении творческого замысла переносится на повествование, наглядно выражающее (а не только иллюстрирующее) ту или другую нравственную идею или истину.

Как показал исследователь античной басни М. Л. Гаспаров, истоки формирования этой разновидности басенного жанра восходят еще ко временам античности. Сопоставление творчества двух крупнейших баснописцев древности, Федра и Бабрия, дало возможность Гаспарову увидеть в Бабрии своеобразного родоначальника поэтической басни. Установка на достижение эмоционального эффекта, внимание к образно-изобразительной стороне басенного повествования в произведениях Бабрия явно превалирует над абстрактным морализированием. [9] В новое время наиболее яркими представителями этого направления в развитии жанра басни принято считать французского баснописца XVII века Ж. Лафонтена, и в русской литературе — И. А. Крылова.

Теоретики в разное время по-разному осмысляли эстетические возможности этих двух типов басни, видя каждый раз воплощение художественной природы жанра то в одной, то в другой его разновидности. В советском литературоведении наиболее серьезная и по существу единственная попытка уяснить подлинную природу художественности басенного жанра принадлежит даже не филологу, а известному психологу Л. С. Выготскому. Он посвятил басне специальный раздел своей книги «Психология искусства», написанной еще в 1920-е годы, но опубликованной только в 1965 году.

На концепции Л. С. Выготского мы и хотели бы специально остановиться, поскольку в ней не только по-своему обобщаются предшествовавшие ему теории басни, но и заключены определенные методологические принципы истолкования басенного жанра на примере анализа басен И. А. Крылова.

Главную задачу своей книги Выготский видел в определении социальной основы того психологического феномена, который, по его мнению, определяет принципы восприятия искусства. К жанру басни его привела критика концепции главы «психологической» школы А. А. Потебни, утверждавшего независимость поэтического мышления от всякой внешней формы его выражения.[10]

Для Потебни басня представлялась идеальным материалом, при помощи которого он апробировал свои выводы о зависимости законов поэтического искусства от изначальных процессов объективации мысли, зафиксированных в структуре слова. Учение о внутренней форме слова как основе образного мышления, примененное им к объяснению путей формирования тропов (этих первичных зародышевых форм поэтического творчества), Потебня последовательно распространяет на более сложные явления литературы. На стадии перехода от «мифологической» формы образного мышления к собственно поэтическим формам он особое внимание уделяет басне, рассматривая ее как своеобразный вид усложненной метафоры в одном ряду с такими первичными жанрообразова-

[8] Там же, с. 76.

[9] Гаспаров М. Л. Античная литературная басня. (Федр и Бабрий). М., 1971, с. 175—178.

[10] Выготский Л. С. Психология искусства. Изд. 2-е, испр. и доп., М., 1968, с. 54.

lib.pushkinskijdom.ru

ниями, как аллегория, пословица, притча.

Нетрудно увидеть здесь отдаленную близость теории Потебни со взглядами на прозаическую басню Г.-Ф. Гегеля. Разница состоит в том, что Потебня не отрицает заложенного в структуре внутренней формы басни поэтического содержания, открывающегося всякий раз в процессе ее восприятия переживающим ее значение субъектом. Отсюда подлинный смысл басни чаще всего бывает, по его мнению, весьма далек от того обобщающего вывода, который заключается в басенной морали. Так, он приводит примеры басни, из которой можно сделать сразу несколько прямо противоположных выводов, и замечает: «Только применение басни к частному случаю определяет, какие из ее черт должны быть сохранены в обобщении, если это обобщение должно сохранять связь с самой басней».[11] Т. е. басня, по мысли Потебни, будучи средством познания моральной истины, входит в процесс этого познания, предшествуя обобщению смысла, а не просто подгоняется под заранее приготовленную мораль, как это утверждал Лессинг. В этом пункте позиция Потебни резко противостоит теории немецкого просветителя XVIII века.

Но зато Потебня целиком солидаризируется с Лессингом в неприятии последним поэтической басни Лафонтена. Он прямо указывает: «Басня, ради годности своей к употреблению, не должна останавливаться ни на характере действующих лиц, ни на изображении сцены».[12] И выделяя вслед за Лессингом две манеры басенного повествования, Потебня также отдает предпочтение басне древних.

Таким образом, объективно Потебня выступал сторонником философской прозаической басни. Полемику с Потебней и Лессингом Выготский ведет с позиций отстаивания преимуществ поэтической басни.

Оставаясь в пределах той же системы разграничения басенного жанра, которая была обоснована Лессингом и Жуковским и позднее развита Потебней, Выготский всю свою теорию басни также строит на противопоставлении нравоучительной функции прозаического вида жанра изобразительным задачам басни поэтической. Под этим углом зрения он рассматривает и проблему басенных героев, и роль в басне аллегории, и вопрос о соотношении в ней единичного и всеобщего.

Выготский указывает, что еще Лессинг, отстаивавший преимущества прозаической басни, вынужден был нередко признавать несоответствие между рассказом басни и той моралью, которая из него выводится. Исследователь делал из этого справедливый, на первый взгляд, вывод: «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?»[13] Но сам Лессинг никогда не отрицал важность морали. Для него, противника поэтической басни, повышение изобразительной живости рассказа мешает извлекать из басни практическую пользу, т. е. моральную истину. Лессинг считает, что «поэтическая красота и практическая польза басни находятся в обратном отношении и что чем поэтичнее и живописнее описание в басне... тем меньше басня отвечает своему назначению».[14] С этой точки зрения Лессинг борется с поэтической басней ее основоположника Лафонтена.

Нарушение принципов басенного жанра отмечал в свою очередь Потебня у нашего баснописца Крылова. Реабилитация поэтической басни, доказательство художественного ее превосходства над басней прозаической морализирующей и составляет пафос исследования Выготского.

На примере анализа ряда крыловских басен Выготский прослеживает структуру басенного повествования, усматривая ее главным принципом нарастающее столкновение двух несовместимых смысловых и психологических планов: «Всякая басня и, следовательно, наша реакция на басню развивается все время в двух планах, причем оба плана нарастают одновременно, разгораясь и повышаясь так, что в сущности оба они составляют одно и объединены в одном действии, оставаясь все время двойственными. В „Вороне и Лисице“ чем сильнее лесть, тем сильнее издевательство; и лесть и издевательство заключены в одной и той же фразе, которая одновременно есть и лесть и издевательство и которая эти два противоположных смысла объединяет в одно. В „Волке и Ягненке“ чем сильнее правота ягненка, которая, казалось бы, должна его отодвигать, отдалять от смерти, тем сильнее, напротив, близость смерти. В „Стрекозе и Муравье“ чем сильнее беззаботность, тем именно острее и ближе гибель... То же самое в „Волке на псарне“, где чем спокойнее, величественнее текут переговоры, тем ужаснее и страшнее действительная гибель, и когда мир заключен, тогда начинается травля. То же самое в „Тришкином кафтане“ и во всех остальных баснях... Аффективное противоречие, вызываемое этими двумя пла-

[11] Потебня А. А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905, с. 320.

[12] Там же, с. 311.

[13] Выготский Л. С. Указ. соч., с. 143.

[14] Там же, с. 135.

lib.pushkinskijdom.ru

нами басни, есть истинная психологическая основа нашей эстетической реакции».[15] Кульминационным пунктом басенного действия оказывается тот момент, когда оба плана соединяются, доводя противоречия до апогея и обеспечивая своеобразный взрыв, «катастрофу», служащую развязкой басни.

Так объясняет сам Выготский структурные особенности поэтической басни. Выводы его, которые мы только что привели, получены им на основании анализа целой группы басен И. А. Крылова. Итог, к которому он приходит, предопределен в сущности предваряющим его анализы басен разбором теоретических работ Лессинга и Потебни. «Мы видим, — утверждает Выготский, — что в басне не только нет противоположностей со всеми остальными видами поэзии, на которых все время настаивают Лессинг и Потебня, как на отличительных ее свойствах, но, напротив того, что в ней, как в элементарном виде поэзии, есть зерно и лирики, и эпоса, и драмы».[16] Выготский ссылается здесь на Белинского, называвшего отдельные басни Крылова «маленькими драмами», на Жуковского, видевшего в некоторых стихах басни «Мор зверей» черты эпической поэмы. Выготский допускает при этом наличие в отдельных баснях Крылова общественной и политической сатиры. Но главное для него — это утвердить универсальность басенной структуры; он видит в ней и «психологическое зерно трагизма» («Волк на псарне»), и «эмоциональный строй» героического эпоса («Мор зверей»), и зерно лиризма в басне «Стрекоза и Муравей». Отвергая понимание басни как средства дидактики, Выготский по существу вообще снимает вопрос о морально-оценочной стороне их содержания, т. е. того аспекта их художественной функции, который по-своему предопределяет структурные свойства жанра. Ощутить это можно, обратившись к конкретным разборам басен Крылова, которыми Выготский иллюстрирует свою концепцию.

В целом ряде случаев тонкие наблюдения исследователя раскрывают богатство и смысловую емкость крыловских басен. Однако при внимательном сопоставлении текста басен с предлагаемыми в книге Выготского их трактовками обнаруживается явная недостаточность его метода, ибо им в сущности не учитывается важнейшая функция поэтической басни — сатирическая. А это таит в себе опасность совершенно превратного истолкования содержания басенного текста и жанровой специфики поэтической басни в целом.

Вот как, например, интерпретирует Выготский басню «Синица». История о том, как синица грозилась «сжечь море» и как из этого ничего не вышло, завершается в басне Крылова моралью:

Примолвить к речи здесь годится,
Но ничьего не трогая лица:
Что делом, не сведя конца,
Не надобно хвалиться.[17]

По мнению Выготского, данная мораль не вытекает из басни. «Синица затеяла такое дело, в котором она не только не свела конца, но и не могла начать начала. И совершенно ясно, — заключает Выготский, — что смысл этого образа — синица хочет зажечь море — заключается вовсе не в том, что синица похвасталась, не доведя дело до конца, а в самой грандиозной невозможности того предприятия, которое она затеяла».

«Острота басни», по мнению исследователя, заключается в том, что «с одной стороны, подчеркивается необычайная реальность затеянного предприятия, с другой стороны, читатель все время подготовлен к тому, что предприятие это вдвойне невозможно. Самые слова „сжечь море" указывают на то внутреннее противоречие, которое заключено в этой басне».[18]

Выготский приводит обширный отрывок из басни, изображающий ожидание жителями звериного царства обещанного чуда, и далее пишет: «Уже из этих описаний совершенно ясно, что Крылов взялся в басне за реализацию бессмыслицы, но обставил ее так, точно речь идет о самом обыденном и естественном деле. . . Описание и предприятие находятся в самом дисгармоничном несоответствии. . . Каким-то незаметным для нас громоотводом молния нашей насмешки отводится с самой синицы и поражает. . . всех тех зверей, которые шептали друг другу: „Вот закипит, вот тотчас загорится" и которые с ложками явились к берегам. . . И конечно, предметом этой басни являются „затеи величавы", а вовсе не скромное правило: не хвалиться делом, не сведя конца. . .»[19]

Подобный разбор сразу вызывает недоумение. Прежде всего, если предметом басни являются «затеи величавы», то неясно, почему «молния нашей насмешки» отводится автором басни от виновницы этих затей, синицы, а должна поражать только собравшихся у моря зверей. Остается неясным и другое: что понимает Выготский под «предметом басни»? Если этот предмет заключен в описании провалившейся «затеи» синицы, то почему это должно противопоставляться приводимой в финале басни морали? Достаточно повнимательнее присмотреться

[15] Там же, с. 183—184.
[16] Там же, с. 181—182.
[17] Крылов И. А. Сочинения в 2-х т., т. 1. М., 1956, с. 50. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.
[18] Выготский Л. С. Указ. соч., с. 159.
[19] Там же, с. 160.

lib.pushkinskijdom.ru

к тексту басни, чтобы увидеть, что завершающая ее мораль не только органично вытекает из содержания, но непосредственно, текстуально обозначена уже в зачине произведения.

Синица на море пустилась:
Она хвалилась,
Что хочет море сжечь.

Финал подобной затеи закономерен:

Синица со стыдом всвояси уплыла;
Наделала синица славы,
А море не зажгла.

И повествователь обнажает в морали нравственный вывод, следующий из рассказанного:

. . . делом, не сведя конца,
Не надобно хвалиться.
(с. 49—50)

Мы видим, что мораль несомненно координируется с зачином. И это не случайно. Дело в том, что «Синица» — оригинальная басня Крылова. Она построена на народной поговорке «Хвалилась синица море спалить» (см.: «Толковый словарь живого великорусского языка» В. Даля, т. 4. М., 1935, с. 191). Крылов как бы овеществил заключенное в народном афоризме осуждение беспочвенного прожектерства и всякого рода бахвальства, развернув эту оценку в сочной жанровой картине. И вне учета генетической основы, порождающей содержание крыловской басни, все разговоры о «реализации в басне бессмыслицы» будут оставаться красивыми словами. Любой басенный сюжет, с точки зрения здравого смысла, заключает в себе долю бессмыслицы. Но за этой бессмыслицей всегда скрывается вполне определенный смысл. В данном случае баснописец исходит из опыта народной мудрости, зафиксированного в емкой формуле фольклорного фразеологизма.

Подчеркивая необоснованность отделения морали от основного содержания басни, мы отнюдь не хотим этим сказать, что Крылов выступает здесь как морализатор. Содержание басни действительно богаче, чем следующий из морали логический вывод. Ее эстетический эффект во многом обеспечивается красочной картиной беспокойного ожидания зверей. Но в восприятии этой картины огромную роль играет скрытая фигура рассказчика. На всем повествовании лежит печать добродушной насмешки, тонкой иронии:

И даже, говорят, на слух молвы крылатой,
Охотники таскаться по пирам
Из первых с ложками явились к берегам,
Чтоб похлебать ухи такой богатой,
Какой-де откупщик и самый тароватый
Не давывал секретарям.
(с. 50)

Этот штрих примечателен, ибо в нем зафиксирована не просто бытовая подробность, а метко схвачено социальное явление далеко не безобидного свойства. Здесь заключен намек на механику получения откупов. Этот элемент социальности с вытекающим из нее сатирическим подтекстом составляет отличительную черту лучших басен Крылова. Но именно это остается за пределами внимания Выготского.

Остановимся еще на некоторых разборах Выготского, в частности на его анализе басни «Мор зверей». В этой басне Выготский также усматривает столкновение двух психологических планов. Причем столкновение происходит на «давящем и глубоко трагическом фоне» — на фоне картины «необычайного свирепства смерти».

Мастерство Крылова в изображении картин моровой язвы, данном в зачине басни, отметил Жуковский.

Смерть рыщет по полям, по рвам,
по высям гор;
Везде разметаны ее свирепства жертвы. . .

Эти два стиха, по его мнению, «не испортили бы никакого описания моровой язвы в эпической поэме».[20]

Выготский целиком присоединяется к Жуковскому, но распространяет эту характеристику на всю басню: «И в самом деле, басня подымается здесь на высоту эпической поэмы. Истинный смысл этой басни раскрывается в тех глубоко серьезных картинах, которые здесь развертываются, причем очень легко показать, что басня эта, и действительно равная по величине небольшой поэме и имеющая только струнку нравоучения, прибавленную явно как концовка, конечно не исчерпывает своего смысла в этой морали:

И в людях также говорят:
Кто посмирней, так тот и виноват»[21]
(с. 64)

Сменяющие картину мора покаяния зверей и составляют основное содержание басни. Выготский справедливо подчеркивает несоответствия в признаниях тяжести греха с лицемерно смягчающими вставками и оправданиями покаянного тона в речах хищников: «В речи льва звучит все время лицемерный и хитрый иезуит, и все решительно речи зверей (имеются в виду хищники, — *Ю. С.*) развертываются в плане лицемерного преуменьшения своих грехов. . . Противоположный план басни обнаруживается в замечательной речи вола, равной которой в своем роде не создала еще второй раз русская поэзия».[22] Эта покаянная речь вола стоит того, чтобы ее процитировать:

---

[20] Жуковский В. А. Указ. соч., с. 90.

[21] Выготский Л. С. Указ. соч., с. 169.

[22] Там же, с. 169—170.

lib.pushkinskijdom.ru

В свой ряд смиренный Вол им так мычит:
«И мы
Грешны. Тому лет пять, когда зимой
кормы
Нам были худы,
На грех меня лукавый натолкнул:
Ни от кого себе найти не могши ссуды,
Из стога у попа я клок сенца стянул».

(с. 63—64)

Чистосердечностью этого покаяния и воспользовались звери для того, чтобы объявить Вола виновником всех своих бед и приговорить его к сожжению на костре. Такова развязка.

Действительно, Выготский прав: «Если прежде огромный грех был представлен в оправе самооправдания, то здесь ничтожный грех дан в такой патетической оправе самообвинения, что у читателя создается чувство, будто самая душа вола обнажается перед нами в этих мычащих и протяжных звуках».[23]

Стало уже традиционным у всех, кто обращается к этой басне, подчеркивать неподражаемое мастерство, с каким передана у Крылова мычащая интонация слов Вола. Для Выготского блестящее использование приема звукоподражания важно не само по себе, а опять же как еще одно свидетельство заключенной в стихах этой басни «эпической серьезности и глубины». Как это обосновывается?

Известно, и это уже неоднократно отмечалось исследователями, что в оригинале данной басни у Лафонтена последним кающимся грешником, обрекаемым на сожжение, является не Вол, а Осел. Это он признается, что сорвал несколько травинок с чужого луга, и участь глупца оказывается предрешенной. Произведенная Крыловым замена Осла Волом (Выготский почему-то определяет эту замену как «стилистическую») придала содержанию басни качественно новое звучание. Оценивая смысл происшедшей замены, Выготский лишь развивает свой первоначальный тезис, отмечая, что в басне «есть все то, что находим мы обычно в эпической поэме: возвышенность и важность общего эмоционального строя и языка, истинная героичность, противопоставленная чему-либо противоположному, и в заключение, так сказать, в катастрофе басни, опять оба плана объединяются вместе, и заключительные слова означают как раз два совершенно противоположных смысла:

Приговорили —
И на костер Вола взвалили.

Это одновременно означает и высший жертвенный героизм вола, и высшее лицемерие прочих зверей».[24]

Таков итог анализа. Как видим, он ведется по той же схеме, какая была использована применительно к басне «Синица» — на основе прослеживания двух противостоящих психологических планов, столкновение которых и составляет кульминацию басенного рассказа. Но в какой степени выводы исследователя помогают уяснить содержание басни? Что значит приписывать басне черты и достоинства эпической поэмы? Для Выготского «истинный смысл басни раскрывается в глубоко серьезных картинах», содержащих описание моровой язвы в зачине произведения. Мнение Жуковского, касающееся в основном стилистического совершенства двух стихов басни, Выготский кладет в основу смысловой интерпретации всего текста «Мора зверей».

Какова же действительная функция этих впечатляющих описаний звериного бедствия в контексте решаемой баснописцем идейно-художественной задачи? Вот стихи зачина басни, в котором развернута картина моровой язвы:

Лютейший бич небес, природы ужас — мор
Свирепствует в лесах. Уныли звери;
В ад распахнулись настежь двери:
Смерть рыщет по полям, по рвам, по высям гор;
Везде разметаны ее свирепства жертвы, —
Неумолимая, как сено косит их,
А те, которые в живых,
Смерть видя на носу, чуть бродят полумертвы:
Перевернул совсем их страх,
Те ж звери, да не те в великих столь бедах. . .

(с. 62)

Перечтем их внимательно. Действительно, создание атмосферы эпической масштабности составляет, на первый взгляд, главную цель зачина. Она передана автором басни емко и выразительно. Жуковский великолепно уловил поэтическое мастерство Крылова, выделив 4 и 5 стихи зачина как образцово эпические. Но не будем спешить с окончательными выводами насчет эпического характера басни в целом. Не будем забывать об ирреальности художественного мира, создаваемого в жанре басни. В этой картине, поражающей как будто бы размахом в передаче трагических событий, автором вносятся едва заметные, но вполне определенные и потому далеко не случайные штрихи стилевого травестирования.

Уже третий стих «В ад распахнулись настежь двери» находится на грани стилевого напряжения, за которой эпос грозит перерасти в пародию. В двух последующих стихах чистого ямбического шестистопника Крылов еще поддерживает эту величественность эпического повествования. Но лишь затем, чтобы тут же наступивший спад стилистической тональности вернул читателя в атмосферу

[23] Там же, с. 170.
[24] Там же, с. 171.

lib.pushkinskijdom.ru

жанра басни, именно басни, а не эпоса: Смерть «неумолимая, *как сено* косит их» (т. е. зверей; курсив мой, — *Ю. С.*). Таким бытовым, заведомо сниженным сравнением Крылов нагнетает атмосферу безысходности, постигшей жителей звериного царства. Но одновременно подобное сравнение способно вызвать улыбку, благодаря чему ощущение трагизма снимается. Следующие затем два стиха еще более усугубляют этот травестийный подтекст:

А те, которые в живых,
Смерть видя на носу, чуть бродят
полумертвы.

О какой эпической возвышенности и важности эмоционального строя можно говорить, читая подобные стихи?

Подлинный смысл этой двойственности зачина вскрывается непосредственно в последующих стихах, которые и являются как раз своеобразным ключом для понимания авторского замысла в целом:

Те же звери, да не те в великих столь
бедах:
Не давит волк овец и смирен, как монах;
Мир курам дав, лиса постится в подземелье:
Им и еда на ум нейдет.
С голубкой голубь врозь живет,
Любви в помине больше нет:
А без любви какое уж веселье?
(с. 62)

Перед лицом грозящей всем беды облик хищников как будто меняется («Те ж звери, да не те. . .»). Тонкими штрихами, с явной иронией Крылов рисует внезапное преображение всех хищников («волк. . . смирен, как монах. . . лиса постится в подземелье. . .»).

Так вскрывается функция зачина. Перед нами утопия поневоле, но несущая в структуре басни вполне определенный смысл. Вся картина ужасного разгула смерти, данная в зачине, оказывается нужной баснописцу для того, чтобы обосновать необычайную перемену в нравах зверей. Мор уже осуществляет по-своему принцип высшей справедливости. А это в свою очередь подготавливает и психологически объясняет последующее лицемерие в покаяниях зверей. Уже реакция Лисицы и других льстецов на исповедь Льва служит первым предзнаменованием финала. Каются все. Но лишь для того, чтобы оправдаться, изобразить себя ни в чем не повинными жертвами постигшей звериный мир небесной кары:

И все, кто были тут богаты
Иль когтем, иль зубком, те вышли вон
Со всех сторон
Не только правы, чуть не святы.
(с. 63)

И вот тут выступает со своим чистосердечным покаянием Вол. Что существенно в его образе? Конечно, не «жажда героического подвига» и не воплощение экзальтированной патетики самораскаяния, но нечто другое. Вол — единственный из всех кающихся в басне животных, кто не принадлежит к миру хищников. Вол — труженик. Отсюда его простота и наивность, бесхитростность, неподражаемо раскрываемые Крыловым. Если бы в басне фигурировал Осел, как это было у Лафонтена, то ее содержание носило бы также абстрактно морализирующий характер, ибо Осел — традиционное для басенного жанра олицетворение глупости. Замена Осла Волом не просто переиначила эмоциональный строй басни; она придала басне дополнительную смысловую насыщенность, наполнив ее острым социальным звучанием.

Именно поэтому идейно-художественный эффект басни определяется, на наш взгляд, не близостью ее к эпической поэме, а той необычайно тонкой нюансировкой психологического облика персонажей, благодаря которой перед читателем вставала картина царящей в общественной жизни несправедливости. Лживость и лицемерие сильных мира, перекладывающих на плечи смиренных тружеников ответственность за собственные беззакония — вот идея басни «Мор зверей». Но как раз этот смысловой сатирический акцент содержания басни Крылова игнорируется Выготским в угоду его теории «поэтической басни». Приравнивая рассмотренную басню к эпосу, исследователь упускает из виду, что сама проблема «поэтичности» басен Крылова (во всяком случае таких, как «Мор зверей») неотделима от их сатирического идейного задания.

Рассмотрим еще один образец аналитических принципов Выготского — интерпретацию им басни Крылова «Волк на псарне». В данном случае внеположность метода исследователя жанровой природе поэтической басни и несостоятельность его выводов бросаются в глаза особенно резко.

Сам Выготский признает, что «эта удивительнейшая из крыловских басен не имеет себе равных ни по общему эмоциональному впечатлению, которое она производит, ни по внешнему строю, которому она подчинена».[25] Выготский справедливо подчеркивает отсутствие в басне выделенной морали и подчеркнутую серьезность тона.

Обстоятельства, вызвавшие появление этой басни, как и смысл ее иносказательного повествования и идейно-содержательный подтекст ее сюжета, общеизвестны. Содержание басни связано с событиями Отечественной войны 1812 года. На это ссылается и Выготский, внося,

[25] Там же, с. 171.

lib.pushkinskijdom.ru

правда, элемент сомнения в достоверность общепризнанного истолкования произведения. «Басню эту издавна толковали и понимали не иначе, как прилагая к тем историческим событиям, которые она *якобы* должна изображать» [26] (курсив мой, — *Ю. С.*).

Выготский упоминает и общеизвестный факт чтения Кутузовым этой басни, когда полководец уподобил себя Ловчему, а Наполеона — Волку. Для современников была вполне очевидна прямая связь сюжета басни с крушением захватнических планов Наполеона, вторгшегося в Россию. Тем более странным выглядит резюме исследователя на этот счет. «Не станем разбираться в сложном и запутанном вопросе, так ли это или не так, а если так, то в какой мере верно и точно сказалась зависимость басни от исторической действительности. Скажем прямо, что исторический повод никогда (?) и ничего (?!) не может нам разъяснить в басне. Басня, возникшая по любому поводу, как и всякое художественное произведение, подчинена своим собственным законам развития, и эти законы никогда, конечно, не будут объяснены из простого зеркального отражения исторической действительности».[27] Здесь каждая фраза вызывает возражение либо в силу ошибочности заключенной в ней мысли, либо в силу заведомо ненаучной постановки вопроса.

Легче всего, высказав недоверие к общепризнанному истолкованию произведения, уйти от объяснения своей позиции, сославшись на «сложность и запутанность вопроса». Последнее, кстати, также сомнительно, ибо никаких доводов в пользу «запутанности» вопроса не приводится, да их, по-видимому, и нет.

Еще более серьезные возражения вызывает вторая фраза, в которой в категорической форме отрицается всякое значение исторического факта, а главное — его оценки для понимания иносказательности басенного сюжета. Вопрос о конкретных поводах, вызывающих к жизни те или иные явления литературы, действительно не прост. В басне, сама жанровая природа которой диктует маскировку истинного предмета повествования, дело обстоит особенно сложно. Но применительно к известному циклу крыловских басен, созданных в 1812—1813 годах, отрицать его прямую связь с событиями Отечественной войны попросту нелепо. Достаточно вспомнить зачин басни «Ворона и Курица», чтобы это доказать. Весь пафос идейного содержания этого произведения определен историческим поводом, по которому оно написано. Аналогичным образом обстоит дело и с басней «Щука и Кот». Смеем думать, что и для понимания басни «Волк на псарне» исторический повод, вызвавший ее появление, играет не последнюю роль. Сам Выготский в ходе анализа вынужден это демонстрировать.

Что же касается подчиненности басни «как и всякого художественного произведения. . . своим собственным законам развития», то очевидность подобного заявления сомнений не вызывает. У каждого жанра есть свои внутренние законы. Вопрос лишь в том, как их понимать. Заметим пока, что в своем стремлении утвердить имманентность законов, определяющих художественную природу басни, Выготский в какой-то мере сражается с призраками. Никто никогда не пытался объяснять законы басни «простым зеркальным отражением исторической действительности».

Но обратимся к предложенной Выготским трактовке содержания басни «Волк на псарне». И здесь она строится на вскрытии заложенного в басне «противочувствия». В самой возможности «сопоставления басни с трагическим положением победившего (?) Наполеона» [28] Выготский видит подтверждение своей мысли о пронизывающем структуру басни противоречии.

Как же определяются те два противостоящих эмоциональных плана, в столкновении которых исследователь видит источник развития басенного сюжета? «Первое, что бросается нам в глаза, — пишет он, — это необычайная тревога, близкая к панике, которая так непередаваемо мастерски набросана в первой части басни».[29] Панике и смятению, охватившим псарню, противостоит полное хладнокровия и самообладания величественное спокойствие волка. Выготский подкрепляет свою мысль ссылкой на контрастность стилевого оформления между реакцией, последовавшей на появление в псарне хищника, с одной стороны, и поведением самого волка, с другой. Приводя отрывок из начала басни, где описывается возбуждение на псарне, он заключает: «Здесь что ни слово, то ад. Весь этот шумливый, кричащий, бегающий, бьющий, смятенный стих, который как лавина обрушивается на волка, вдруг принимает совершенно другой план — стих делается длинным, медленным и спокойным, как только переходит к описанию волка».[30]

Мой Волк сидит, прижавшись в угол задом,
Зубами щелкая и ощетиня шерсть,
Глазами, кажется, хотел бы всех он съесть;

[26] Там же, с. 172.
[27] Там же.
[28] Там же, с. 172—173. Что означает в данном случае эпитет «победивший», нам неясно, ибо полагать, что Наполеон вступил в Москву в роли победителя, по меньшей мере странно.
[29] Там же, с. 173.
[30] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

Но, видя то, что тут не перед стадом,
И что приходит, наконец,
Ему рассчесться за овец, —
Пустился мой хитрец
В переговоры. . .

(с. 67)

Противоположная тональность в описании пробудившейся псарни по сравнению с состоянием волка действительно заметна. Но Выготский трактует ее в пользу волка, настойчиво подчеркивая его «величие»: «Вместо растерянности, отчаяния, просьб мы слышим величественное начало стиха, точно заговорил император: „И начал так: «Друзья, к чему весь этот шум?»“ Здесь не только величественное это „и начал так“, точно речь идет о спокойном и очень торжественном начале, но потрясающе серьезно по контрасту с предыдущим и обращение „друзья“ к этой ораве, бегущей с ружьем и дубьем, и особенно это ироническое „к чему весь этот шум?“» [31]

Но что в действительности происходит в зачине басни? Что скрывается за всеобщим возбуждением, возникающим на псарне при появлении хищника? Конечно, не смятение и не страх, а своеобразное выражение массовости порыва, когда на борьбу с врагом поднимаются все. Раскрывая иносказательный подтекст басни, можно сказать, что здесь схвачен как раз тот момент Отечественной войны 1812 года, когда, по выражению Л. Н. Толстого, «дубина народной войны поднялась со всею своею грозною и величественною силой. . .» [32] Поэтому отмечаемая Выготским контрастность в описании псарни и реакции на происходящее со стороны Волка имеет совершенно иной смысл. Она призвана оттенить массовость и непосредственность реакции псарей и собак на фоне лицемерного миролюбия прижатого в угол волка. В последнем случае имеется в виду попытка Наполеона через миссию Лористона склонить Кутузова к перемирию.

По логике же истолкования смысла басни Выготским все симпатии читателя должны быть на стороне Волка. Явно бросающаяся в глаза заключенная в тексте басни система оценок в его интерпретации странным образом смещается. Облик Волка предстает у Выготского в ореоле жертвенности и величия, исполнен полного духовного превосходства над окружающими. Не случайно в итоговой оценке басни Выготский сближает ее с трагедией.[33] Гибель Волка преподносится как трагический акт, утверждающий силу слепой жестокости. Так истолковывается финал басни. Читателю предлагается как бы забыть емкое определение забравшегося в чужой дом хищника: «вор». Лицемерное миролюбие и нарочитое высокомерие волка выдаются чуть ли не за доблесть, оттеняющую ничтожество панической суматошности его противников. В наглом бесстыдстве хищника («к чему весь этот шум?») Выготский склонен даже усматривать иронию: «Назвать шумом этот описанный прежде ад и еще спросить, к чему он, — это значит с такой необыкновенной поэтической смелостью уничтожить, умалить и свести одной презрительной нотой на нет все противостоящее волку до такой степени, что по смелости очень трудно назвать какой-либо подобный прием в русской поэзии».[34]

Как видим, увлеченный собственной логикой, Выготский приписывает и Крылову своей взгляд на вещи.

Прежде всего непонятно, почему охватившее псарню возбуждение рассматривается как «тревога, близкая к панике», как «смятение». «Поднялся весь тут псарный двор. . .», «псы. . . рвутся вон на драку. . .» Как мы уже заметили выше, речь может идти о единодушной готовности к отпору, но никак не о панике. В смятении пребывает, конечно, Волк. Это ему приходится изворачиваться и лгать, чтобы остаться живым. Поэтому странным выглядит замечание Выготского насчет наличия в басне иронии. Иронический подтекст в басне, конечно, присутствует. Но он заключен не в речи волка, а в речи повествователя, т. е. автора басни, и объектом иронии является прежде всего оказавшийся в западне волк. Сигналом авторской иронии является дважды употребленное применительно к волку притяжательное местоимение «мой». Контекст, в котором заключаются всякий раз эти формулы «мой волк», «мой хитрец», не оставляет сомнения в том, на чьей стороне симпатии автора. И поэтому выспренняя тирада Выготского, отмечающего «поэтическую смелость» Крылова, уникальность найденного им приема для выражения волчьего презрения к окружающим, в сущности лишена смысла. Она бьет мимо цели. Но зато Выготский, как и в предыдущих случаях, упускает из виду важнейший компонент басенной системы повествования: отчетливо выраженное

---

[31] Там же, с. 173—174.

[32] Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., юбилейное издание, т. 12. М.—Л., 1933, с. 120.

[33] «Нам думается, — пишет Выготский, — что впечатление от этой басни может быть названо без всяких прикрас трагическим, потому что соединение тех двух планов, о которых мы говорили выше, создает переживание, которое характерно для трагедии» (с. 176). Нам представляется, однако, что как бы ни оценивать трагическое положение Наполеона в сгоревшей Москве, в самой басне нет ни тени трагизма в отношении Волка.

[34] Там же, с. 174.

lib.pushkinskijdom.ru

присутствие авторского голоса, на важную роль которого мы только что указали.

В литературоведении уже рассматривался вопрос об источниках сюжета, использованного Крыловым в басне «Волк на псарне».[35] Восходящий к древности сюжет Крылов обработал применительно к русским условиям. И суть дела не только в бытовых подробностях описаний. Гораздо существеннее система моральных оценок, зафиксированная в тексте басни. В ее выражении главная роль принадлежит, конечно, автору. Но сама позиция автора покоится в свою очередь на прочном фундаменте той системы этических представлений, которая отражает народный взгляд на вещи. Это подтверждает язык басни, стилевая манера повествования. «Но видя то, что тут не перед стадом, . . . пустился мой хитрец в переговоры». И по форме, и по содержанию мысль эта в сущности эквивалентна народной пословице: «Молодец против овец, а против молодца — сам овца».

В басне волк просит мира. Ситуация, в которую поставлен хищник, своеобразно сближает его с ягненком из басни «Волк и Ягненок». В речи волка даже проскальзывают знакомые фразеологические обороты, только выдержанные в примирительно заискивающем тоне («Я ваш старинный сват и кум»). Миролюбие волка вынужденное. И соответственно фамильярный тон Ловчего, прерывающего клятвенные заверения новоявленного друга, диктуются как раз умудренностью опытом охотника: волку верить нельзя. Выготский констатирует противоречие между действительным положением волка и тем тоном, каким он обращается к окружающим. Противоречие между двумя смысловыми планами — предлагаемой мировой и действиями, сопровождающими предложение, сохраняется, по его мнению, и в речи Ловчего. Объединение двух планов в финальных словах последнего служит сигналом катастрофы басни, т. е. ее развязки.

В контексте собственных рассуждений Выготский остается последовательным. Но в том, как истолковывается им суть контрастной противопоставленности речей волка и Ловчего, вновь налицо явные передержки. Увлеченность заставляет исследователя приписывать стиховому строю басни смысловые значения далеко не бесспорного характера. Вот как он это делает: «В гениальном противоположении „ты сер, а я, приятель, сед“ разница в звучащем „р“ и в тупом „д“ никогда не связывалась с такой богатой смысловой ассоциацией, как здесь». По мысли Выготского, выделенные звуки несут в себе эмоциональную выразительность смысла целого — т. е. противоположность величественной речи волка и фамильярной сниженной речи Ловчего; «звуковое несовпадение как бы дает звучащую формулу этим двум различным смыслам».[36]

Подобные рассуждения о насыщенности смысловыми ассоциациями звуковой окраски эпитетов («сер» и «сед») в реплике Ловчего остаются делом вкуса исследователя. Заметим только, что при этом странным образом упускаются из виду обстоятельства, связанные с тем самым «историческим поводом», значение которого для понимания басни Выготскому не представлялось важным.

В емком, хотя и предельно сжатом противопоставлении эпитетов «сер» и «сед», действительно заключено столкновение двух смысловых планов, но совсем в ином аспекте, чем это видится Выготскому. И в эпитете «сер» (краткой форме прилагательного «серый») и в эпитете «сед» (седой) тесно слиты и неразрывно сосуществуют два уровня смысла: видимый, текстовой план изображения и невидимый, подразумеваемый план иносказательного подтекста, обнаружение которого и составляет художественную задачу басни. Если первый план, вытекая из самого значения слов, покоится на ассоциациях фольклорной поэтики, перешедших в данном случае в жанр басни (в народных сказках, как и в баснях, волк всегда «серый»), то второй, смысловой, план вызывает ассоциации иного порядка. Он обращен к конкретным реалиям исторического быта. Серый походный сюртук завоевателя — Наполеона и седые волосы русского фельдмаршала — вот опорные признаки ассоциаций исторического порядка. Они и составляют второй уровень смыслового звучания эпитетов «сер» и «сед», благодаря чему ирреальный художественный план басни наполнялся для современников реальным историческим содержанием.

В свете сказанного субъективность истолкования Выготским смысла басни, надуманность его попытки видеть в этой басне структурные черты трагедии обнажаются особенно отчетливо. Выготский прав тогда, когда отмечает неподражаемое мастерство Крылова в передаче динамики действия. Небольшое по размерам басенное повествование действительно исполнено необычайной динамики и даже своеобразной масштабности. Но идейный смысл того и другого истолкованы Выготским совершенно превратно.

Так обстоит дело с трактовкой Выготским басни «Волк на псарне». Мы не собираемся оспаривать абсолютно все положения его работы. Восходящая к Лессингу и Потебне мысль о том, что заявленные в морали басен нравственные правила обычно далеко не покрывают всего идейного их содержания, а порой опровер-

[35] Фомичев С. А. Басня Крылова «Волк на псарне» и ее литературный источник. — В кн.: Сравнительное изучение литератур. Л., 1976, с. 31—34.

[36] Выготский Л. С. Указ. соч., с. 175.

lib.pushkinskijdom.ru

гаются ими, несомненно верна. Подтверждение правоты этой мысли дают разборы басен «Волк и Ягненок», «Ворона и Лисица». Но когда вслед за этим утверждается несовместимость поэтической басни с какими бы то ни было моральными оценками и сверх того в басне начинают видеть совмещение структурных свойств самых различных жанровых форм, то подобная увлеченность ведет, как нам кажется, к утрате представлений о ее собственной жанровой природе. Специфические черты жанра растворяются в некоей всепоглощающей модели, призванной доказать мнимую универсальность художественной системы басни. Само содержание басен оказывается лишь материалом для логических построений в целях апробации созданной исследователем концепции.

Мы уделили столь большое внимание книге Л. С. Выготского именно потому, что содержащийся в ней раздел о басне является самым последним теоретическим исследованием, посвященным этому жанру в нашем литературоведении. В целом ряде моментов высказанные в его работе идеи действительно отличаются свежестью и оригинальностью. На это неоднократно указывалось всеми, кого так или иначе привлекал его труд в связи с обращением к вопросам теории басенного жанра. Но за ссылками на оригинальность трактовки отдельных вопросов теории басни, за признанием правоты исследователя в его полемике с концепцией А. А. Потебни остаются в стороне те вопиющие, на наш взгляд, несообразности, которые допускает Выготский в своих конкретных разборах крыловских басен. Историки литературы либо не замечают субъективизма, допускаемого в истолкованиях Выготского, целиком принимая его взгляд на вещи,[37] либо ограничиваются беглыми указаниями на сомнительность его трактовки, предпочитая не затрагивать вопрос по существу.[38]

Однако важность обращения к данному вопросу диктуется целым рядом обстоятельств. Уже в 1930-е годы раздавались призывы отказаться от преувеличенных якобы представлений о роли Крылова в развитии русской литературной басни.[39] Главное значение Крылова-баснописца в статьях, подобных статье И. Эйгеса, сводится к культивированию в его баснях бытописательства. О мастерстве Крылова-сатирика в ней почти ничего не сказано. И эта тенденция, к сожалению, сохраняется до настоящего времени. Не случайно, например, в отдельных работах, посвященных в последнее время анализу наследия Крылова, проблема сатирической природы лучших его басен, вопрос о социальной направленности их содержания почти не затрагивается.[40] Приход Крылова к жанру басни объясняется как результат поисков «более престижных и влиятельных в обществе» жанров. И из выразителя духовной мудрости нации, сумевшего придать жанру басни невиданную ранее масштабность и художественную емкость, Крылов объективно оказывается превращен в ученика и последователя И. И. Дмитриева и Д. И. Хвостова. Вольно или невольно все заслуги в обновлении жанра русской стихотворной басни отнесены почти исключительно на счет двух названных поэтов.

Выготский, конечно, не ставил своей целью оценить историческое значение Крылова в развитии русской поэтической басни. Его целью оставалась попытка уяснить механизм факторов, определяющих художественный эффект басни. Но результатом, как мы видели, явилось явное искажение истинного смысла заключенного в баснях идейного содержания. И объективно предложенная Выготским трактовка приводит к искажению перспективы в оценке исторического значения творчества великого баснописца в целом. Причина этого состоит как раз в том, что, стремясь представить стихотворную басню родственной другим жанрам литературы, Выготский упускает из виду ее важнейшую функцию — сатирическую. А без этого все разговоры о своеобразии художественной структуры крыловской басни теряют смысл.

Между тем наиболее проницательные современники Крылова хорошо понимали истинную силу его басен, видя в них прежде всего сатиру. Сошлемся хотя бы на А. Бестужева, который в статье «Взгляд на старую и новую словесность в России» («Полярная звезда», 1823), отметив пленительную утонченность насмешек знаменитого современника Кры-

---

[37] Такое положение мы наблюдаем, например, в главе А. П. Чудакова, посвященной оценке наследия А. А. Потебни, в коллективной монографии «Академические школы в русском литературоведении» (М., 1975).

[38] Пример этому имеет место в содержательной статье И. Подгаецкой «Поэтика жанра и национальное своеобразие» («Вопросы литературы», 1969, № 11, с. 116—133).

[39] См.: Эйгес И. К вопросу об эволюции басни как жанра. — Русский язык в советской школе, 1931, № 1, с. 19—29. С вульгарно-социологических позиций автор ратует за преодоление взглядов об основополагающей роли традиций крыловской басни, предлагая включить в число русских баснописцев Я. П. Полонского, Ф. И. Тютчева и даже М. Е. Салтыкова-Щедрина как автора сатирических сказок.

[40] Я имею в виду главы, посвященные Крылову-баснописцу, в монографии «Иван Андреевич Крылов. Проблемы творчества» (Л., 1975).

lib.pushkinskijdom.ru

лова, И. И. Дмитриева, в его сатирах, нашел необходимым подчеркнуть высокое совершенство именно крыловских басен: «Крылов возвел русскую басню в оригинально-классическое достоинство. Невозможно дать большего простодушия рассказу, большей народности языку, большей осязаемости нравоучению. В каждом его стихе виден русский здравый ум. Он похож природою описаний на Лафонтена, но имеет свой особый характер: *его каждая басня — сатира*, тем сильнейшая, что она коротка и рассказана с видом простодушия»[41] (курсив мой, — *Ю. С.*).

Современники улавливали и новаторство баснописца в контексте формировавшихся в то время принципов художественного историзма. На фоне басен Дмитриева народность системы мировосприятия Крылова ощущалась особенно остро. Именно вокруг этой проблемы и развернулась в 1820-е годы полемика, в центре которой стоял вопрос о художественной стороне крыловских басен и главными участниками которой явились П. А. Вяземский и А. С. Пушкин.

Наконец, следует помнить принципиальное высказывание Белинского, которое почему-то редко привлекает внимание исследователей, хотя в нем содержится предельно сжатое и необычайно точное определение сущности басни на том уровне, какого она достигла в России к началу XIX века. Именно сатирический пафос лучших басен Крылова составлял, по мнению Белинского, их непреходящую поэтическую ценность. «Басня как нравоучительный род поэзии в наше время, — писал критик, — действительно ложный род; если она для кого-нибудь годится, так разве для детей... Но басня как сатира есть истинный род поэзии».[42]

Белинский не отрицает того, что басня может заключать в себе элементы иных родов поэзии, например комедии. Но басня, «как она есть, не может быть заменена никаким другим родом, как бы он ни был выше ее».[43]

С этим связаны и замечания Белинского, касающиеся народности крыловских басен. В конечном счете они не противоречат его тезису о сатирической природе подлинно поэтической басни, но наоборот, могут служить ему подтверждением. Сатира и составляет, по мнению Белинского, истинную поэзию басни. В ней жанр обретает свой высший идейный и художественный смысл.

В структуре басни могут действительно присутствовать и элементы идиллии, и отдельные черты эпической поэмы, и даже формулы одической поэтики. Но соперничать с этими жанрами или уподобляться им не дело басни. Используя отдельные приемы других жанров, басня всегда подчиняет их выполнению собственного эстетического задания, которое имеет свою специфику.

На протяжении исторического существования басни функция жанра не оставалась неизменной. В этом можно убедиться, прослеживая те характеристики, какие давались басне в разные исторические эпохи. Отличительной особенностью русской литературной поэтической басни, с самого момента ее возникновения в XVIII веке, была теснейшая связь жанра с сатирой. Эту традицию утвердил создатель структурного канона русской стихотворной басни А. П. Сумароков. До высочайшей степени совершенства ее довел Крылов. Поэтому все попытки интерпретации или анализа художественной системы крыловской басни, когда игнорируется выполнение ею этой сатирической функции, приводят неизбежно к искажению ее подлинного художественного значения.

[41] Литературно-критические работы декабристов. М., 1978, с. 45.

[42] Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VIII. М., 1955, с. 575.

[43] Там же, с. 576.

lib.pushkinskijdom.ru