

Современные метаморфозы притчи

Жанровая структура притчи может быть уподоблена двуликую Янусу. С одной стороны, она стремится к абсолютной ясности и простоте, рассчитывая на понимание неискушенным литературным сознанием, с другой — она изначально рефлектирует над деятельностью творящего разума, требующего выхода в метаязык, без анализа которого смысл притчи оказывается недоступным. Недаром известный богослов V в. Иоанн Кассиан выделил четыре уровня истолкования библейской притчи: буквальный, аллегорический, тропологический и анагогический. Если буквальный смысл притчи доступен каждому, то аллегорический требует веры, тропологический — любви, анагогический — надежды. Таким образом, кроме усвоения фабулы, притча включает в себя понимание, переживание и, наконец, толкования некоего тайного, спрятанного смысла. Сведение притчи только к общепринятому дидактическому смыслу обедняет жанровые потенции и не раскрывает возможных путей ее эволюции.

Вполне очевидно, что, обладая многослойной структурой, притча не существует как замкнутое герменевтическое целое, но втягивает в свою орбиту ряд смежных жанров, образуя с ними сложный ряд взаимодействий. В связи с этим теоретиками литературы неоднократно поднимался вопрос о взаимоотношении притчи с ее ближайшим литературным соседом — басней. В своем последнем исследовании В.И. Тюпа справедливо замечает, что «наиболее очевидным образом притча выделяется в основании басни — одного из канонических жанров лирического дискурса»¹. Исследователь выделяет при этом и различительные признаки притчи и басни, подчеркивая типовой характер действующих лиц басенного жанра.

Вместе с тем указанное различие нуждается, на наш взгляд, в большей конкретизации, по крайней мере, в двух отношениях. Во-первых, сама басня в процессе своего развития не была однородной, то вплотную приближаясь к притче, то радикальным образом отдаляясь от нее. Во-вторых, различие притчи и басни во многом определяется онтологической противоположностью эпоса и лирики, благодаря чему притча в значительной мере довлеет эпическим жанрам, тогда как басня коррелирует с жанрами лирического ряда.

Именно лирическая составляющая басни стала ареной столкновения теоретиков различных школ и направлений. Переход басенных сюжетов из прозаической системы художественного языка в систему стихотворную вызвал весьма неоднозначную оценку. Лессинг в Гер-

¹ Тюпа В.И. Дискурс/Жанр. М., 2013. С. 69.

мании и Потебня в России были яростными противниками стихотворной басни. Характеризуя деятельность Лафонтена и Крылова, Потебня прямо указывает, что «басня, бывшая некогда могущественным политическим памфлетом, во всяком случае сильным политическим орудием, и которая, несмотря на свою цель, благодаря даже своей цели оставалась вполне поэтическим произведением, — басня, которая играла такую видную роль в мыли, сведена на нет, на негодную игрушку»².

С другой стороны, В.А. Жуковский в статье «О баснях и басне Крылова» одним из первых оценил преимущественно стихотворный характер нового этапа жанровой эволюции. Наиболее последовательным критиком теории Лессинга и Потебни выступил Л.С. Выготский, увидевший зерно басни в столкновении, конфликте аллегоричности и поэтичности сюжета. Если Лессинг и Потебня представляли структуру басни в виде фабульной иглы, стремящейся к своему острию — морали, то Выготский, анализируя эстетическую реакцию, показал, что именно мораль подвергается в поэтической басне решительной и беспощадной деформации. «Поскольку басня обнаружила тенденцию к тому, чтобы сделаться поэтическим жанром, она всячески стала 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»³.

Продолжая исследовательскую линию Выготского, мы попытаемся показать на двух примерах, каким образом сам раскол, происшедший в результате сближения одной разновидности басни с притчей и с ее отторжением в рамках другой разновидности, привел к созданию гибридных жанровых форм на рубеже XX–XXI вв. В основу анализа мы взяли хорошо известную фабулу о вороне и лисице. Эта басня известна со времен Эзопа, в рассказе которого с помощью лести лиса отчуждает у ворона кусок мяса. Примерно пять веков спустя другой античный баснописец Федр несколько изменил фабулу Эзопа, превратив ворона в ворону и заменив мясо сыром.

Уже в стихотворной басне Крылова актуализуется двойственный характер жанра. Как верно заметил Выготский, «мы все время видим, что лисица по существу вовсе не льстит, издевается, что она — господин положения, и каждое слово ее лести звучит для нас совершенно двойственно: и как лесть, и как издевательство... И вот на этой двой-

² *Потебня А.А.* Из лекций по теории словесности // Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 479.

³ *Выготский Л.С.* Психология искусства. М., 1986. С. 137.

ственности нашего восприятия все время играет басня. Эта двойственность все время поддерживает интерес и остроту басни, и мы можем сказать, наверно, что, не будь ее, басня потеряла бы всю свою прелесть. Все остальные приемы, выбор слов и т.п., подчинены этой основной цели»⁴.

Выбранные два примера из литературы последних десятилетий позволяют показать, как развитие этой двойственности по мере развертывания басенной фабулы в поэтический сюжет привело к дальнейшему дроблению и образованию дифференциальных признаков, охвативших разнообразную жанровую палитру в рамках лирического дискурса. Первый пример — стихотворение И. Бродского «Послесловие к басне» (1993), второй — стихотворение Д. Быкова «Басня о Родине» (2011).

Как следует из заглавия, здесь нет ни лисы, ни сыра, а есть собственно рефлексия по поводу уже совершившихся событий. Вследствие этого к двум основным элементам стихотворной басни — аллегории и поэтичности добавляется третий — сократический диалог, который подчиняет себе два других. Как известно, в основу этого типа положен принцип майевтики: раздробления целостного суждения на ряд вопросов, выясняя которые, мы и достигаем риторического понимания. Организатором такого диалога выступает лирический герой стихотворения.

Здесь важно отметить, что в процессе сократического диалога реализуются не доминирующие, а латеральные, боковые смыслы басенного сюжета. Вместо того чтобы сочувствовать вороне по поводу исчезнувшего сыра, лирический герой меняет смысловой регистр, обнаруживая тем самым новые интенции диалога:

Еврейская птица ворона,
Зачем тебе сыра кусок?
Чтоб каркать во время урона,
Терзая продрогший лесок?⁵

Уже внутри этого вопроса скрыт определенный алогизм, поскольку остается неясным, как исчезнувший сыр связан с карканьем и продрогшим леском. Ведь каркать ворона могла и при отсутствии сыра. Этот парадоксальный вопрос вызывает не менее парадоксальный ответ, никак не предсказуемый и уж тем более не вытекающий из предшествующей аллегорической фабулы:

⁴ *Выготский Л.С.* Психология искусства. С. 151.

⁵ Здесь и далее цит. по: *Бродский И.* Послесловие к басне // Бродский И. Письма римскому другу. СПб., 2001. С. 259–260.

Нет, чуждый ольхе или вербе,
Чье главное свойство – длина,
Сыр с месяцем схож на ущербе.
Я в профиль его влюблена.

Так, отсутствующий в традиционном изложении лирический мотив любви выносится на первый план. Происходит это прежде всего за счет полисемии глагола «любить» в русском языке: любовь к сыру превращается во влюбленность в его профиль, напоминающий последнюю фазу луны. Месяц и сыр практически уравниваются, что дает повод лирическому герою продолжить сократический диалог:

Точней, ты скорее астроном,
Ворона, чем жертва лисы.
Но профиль, присущий воронам,
Пожалуй, не меньшей красы.

Однако лишь последний катрен стихотворения раскрывает истинные цели вороны как обладательницы сыра:

Я просто мечтала о браке,
Пока не столкнулась с лисой,
Пытаясь помножить во мраке
Свой профиль на сыр со слезой.

Таким образом, сыр со слезой оказывается важнейшим лирическим пуантом стихотворения, вскрывающим его истинный эгегический смысл. Основа развития темы в стихотворении Бродского превращает украденный кусок сыра в символ любви и разлуки, один из главных, архетипических мотивов лирического текста. При этом сам символ оказывается глубоко спрятанным в аллегорической интертекстуальности «Послесловия к басне». В свое время Поль де Ман, характеризуя состояние литературы XX в., проницательно заметил, что «современная поэзия использует такие образы, которые являются одновременно и символом, и аллегорией, которые обозначают естественные объекты, но начало берут в чисто литературных истоках. Напряжение между этими двумя модусами языка ставит под сомнение и автономность „я“»⁶.

Действительно, главным признаком современности стихотворения нобелевского лауреата становится феноменологическая редукция переживания, освобожденная от привязки к конкретному лирическому

⁶ Ман П., де. Слепота и прозрение: Статьи о риторике современной критики. СПб., 2002. С. 227.

«я» и уравнивающая тем самым противостояние психологического субъекта и логического объекта.

Совершенно иначе обходится с традиционной басенной фабулой Дмитрий Быков. В основу стихотворения положено конкретное событие, о котором сообщила газета «Коммерсант». Согласно этому сообщению деньги, собранные на благотворительные цели фондом «Федерация» на концерте с участием В.В. Путина, были то ли пущены на другие цели, то ли разворованы. Сохраняя аллегорию крыловской басни («Вороне как-то Бог... читатель, дальше сам, / Поскольку до лисы там все, как у Крылова»⁷), поэт переводит сократический диалог в режим диалога софистического, риторической целью которого является сознательное введение в заблуждение партнера по коммуникации с целью получения какой-нибудь выгоды.

Весьма интересно проследить, как «Лиса, обычная, но несколько жирней, / И „Федерация“ написано на ней» расставляет сети своей аргументации. Как весьма искусный софист, лиса выстраивает свою речь, следуя золотому правилу риторики: в самом начале предъясняется сильный аргумент, затем следует серия среднесильных, а в конце — сверхсильный, который и должен привести к желанной цели.

Первый аргумент построен весьма изобретательно, поскольку соединяет две противоположные установки — обличение и апелляцию к чувству жалости:

И говорит вороне: «Хороша!
Ты жрешь тут сыр, а там больные дети!
Благотворительность — что может быть святей?
Не любишь ты больных детей?!
Покуда ты тут ешь, я собираю средства.
Немедля кинь мне сыр и облегчи им детство».

Ворона недоверчива: «в публичное добро не верила она, / А может, помнила Крылова». Тогда лиса делает ход в сторону от благотворительности к созданию сверкающих обобщений, описывая прелести будущего концерта:

Лиса вертит хвостом: «Нас знает Петербург!
Публичный твой отказ довольно непристойен.
Слетай на мой концерт: там будет Микки Рурк!
Да что там Микки Рурк — там будет Шерон Стоун!»

⁷ Здесь и далее цит. по: *Быков Д.* Басня о Родине. [Электронный ресурс]. URL: <http://ru-bykov.livejournal.com/992530.html>.

Когда не помогает и реклама, дискурс лисы обращается к новому приему, предлагая вороне коммерческую сделку:

«А я тебя пушу по бросовой цене:
Полсыра — рядом сесть, и весь кусок — понюхать!
За то, чтоб их нюхнуть хотя б из-за угла,
Я сорок лет назад два сыра б отдала».

Однако воронья оборона оказывается довольно крепкой, а сыр по-прежнему у нее в зубах. Вот тогда-то лиса и прибегает к сверхсильному аргументу:

«Да там передо мной сам Путин будет петь
И песнь о Родине сыграет на рояле!
Ведь я знакома с ним. Он лично говорил,
Что с детства хочет спеть „I found my thrill“,
Что слезы у него текут от этой песни!
И тазом сделает вот так, как Элвис Пресли».

Вот тут-то доброе сердце вороны не выдерживает:

«Как Путин будет петь! – воскликнула она. —
Как-как он там споет?» — она переспросила.
И в тот же самый миг лишилась, дура, сыра.
Он выпал — с ним была плутовка такова.

Таким образом, вторжение софистического дискурса ослабляет символический пласт стихотворной басни, но не усиливает смысла буквального, хорошо известного читателю из предшествующей литературной традиции. Возникает вторичная аллегоричность, основанная на интертекстуальности. Именно эта аллегоричность ведет в заключении к морали, но при этом сама мораль теряет афористическую форму, поскольку ее важнейшим элементом становится не основанная на здравом смысле докса, но точно обозначенная историческая аллюзия, легко опознаваемая проницательным читателем:

Все власти русские резвы не по летам:
У нас уже бывал генсек, который пишет, —
А сыр и ныне там.

Благодаря аллюзии басня легко трансформируется в политический памфлет, о котором так тосковал Потемкин, при этом поэтичность сюжета никуда не исчезает, но актуализуется именно благодаря стихотворной форме.

На двух примерах из современной поэзии мы попытались показать, как стихотворная басня в процессе своего развития образует семантическое поле самых разнообразных потенциалов лирических жанров, включая сатиру, элегию и идиллию. Подобное поле жанров, формирующих суть лирического дискурса, отличает басню от притчи, которая либо замыкается в себе, либо начинает активно вовлекать в свою орбиту эпические и драматические виды. Вместе с тем генетическое родство с притчей всякий раз обнаруживается и в басне, поскольку и та и другая содержат элемент учительства не в качестве этического поступка, подлежащего оценке, но в качестве скрытого за фасадом отдельного примера онтологического рассуждения. Такое учительство в современной литературе безусловно избегает прямых дидактических форм, но активно задействует весь арсенал средств поэтики и риторики.

Еще в начале XX в. видный теоретик русского символизма Вячеслав Иванов заметил, что аристотелевский мимесис включает в себя две разновидности, подчиненные различным целям: либо «в целях означенности вещей, их простого выявления в форме и в звуке, или эмморфозы, — с одной стороны; в целях преобразовательного их изменения, или метаморфозы, — с другой»⁸. Родившись как эмморфоза, притча не удержалась в границах простого выявления, но вызвала серию метаморфоз, охвативших жанры трех литературных родов.

⁸ *Иванов Вяч.И.* Ницше и Дионис // *Иванов Вяч.И.* Родное и вселенское. М., 1994. С. 145.