

О. О. ПОТЕБНЯ

З ЛЕКЦІЙ
ТЕОРІЇ СЛОВЕСНОСТІ

БАЙКА, ПРИСЛІВ'Я, ПРИПОВІДКА

V.I. KARAZINE CHARITY NATIONAL UNIVERSITY



ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО УКРАЇНИ

Щна 1



Lu

10/10/17



869
1764

О. О. ПОТЕБНЯ

З ЛЕКЦІЙ ТЕОРІЇ СЛОВЕСНОСТІ

БАЙКА, ПРИСЛІВ'Я, ПРИПОВІДКА

ВИДАННЯ ЧЕТВЕРТЕ
(ПЕРШЕ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ)

В перекладі А. ДИКИХ та М. ОГЛОБЛІНА

ЗА РЕДАКЦІЄЮ
ПРОФ. О. ВЕТУХОВА ТА Ф. Ю. ЗЕЛИНСЬКОГО



1745



ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО УКРАЇНИ
ХАРКІВ

1930

Проверено
ЦНБ 1939

"58"

64

02

Бібліографічний опис цього
видання вміщено в „Літописі
Укр. Друку“, „Картковому ре-
пертуарі“ та інш. покажчиках
Української Книжкової Палати



Укрголовліт № 908. 13/II 1930.

Зам. № 1272. Тир. 2.000

А₃ — 7 арк.

ВСТУПНА СТАТТЯ

(Критичний вступ до Потебні)

I

Назва цієї книжки може призвести читача до помилки. Зважаючи на назву „З лекцій з теорії словесности. Байка, прислів'я, приповідка“, ми маємо право сподіватися від даного твору розправи про поетику названих літературних жанрів чи то в аспекті історичному, чи то в суто теоретичному — основні властивості даних жанрів, різниця між ними й іншими поетичними жанрами тощо. Проте, майже нічого з цієї царини ми в згаданому творі Потебні не маємо. Які причини такої розбіжності між назвою і змістом книжки, розбіжності тим дивнішою, що автор книжки — такий значний учений, як Потебня? Відповідь ми знайдемо в історії того, як постала й була опублікована „Байка...“

Постав цей твір випадково. Група учительок звернулася до О. О. Потебні, прохаючи прочитати їм кілька лекцій з питань мови та поезії. Потебня згодився й зачитав їм невеликий курс вдома (див. слово від редакторів). Від самого Потебні лишився тільки невеликий конспект, а твір, що його ми публікуємо, складено за записами однієї з слухачок. Як видно з усього, запис не стенографічний, і Потебня його не редагував¹⁾. Отже, кажучи точно, „Байка...“ — це не безпосередній твір Потебні, *він сам її за життя свого не опубліковував*, а тому на незаперечний вислів поглядів нашого вченого даний твір претендувати не може.

¹⁾ Як приклад, можемо навести цитату з Лессінга в третій лекції. Цитуючи Лессінга, Потебня за одним ходом дає свої пояснення і вставляє слова „тобто не як приклад або порівняння, а немов би це відбулося справді“. За усного читання це цілком природно, і вставку можна виділити інтонацією або іншим яким способом. Слухачка, записуючи, не знала, звичайно, що це слова Потебні, і записала все разом. Так це й друкється: без поправок, дужок і приміток. Таким способом Лессінгові приписують слова, йому не належні. Справжні його слова подаємо нижче в своєму місці. Неточність видання відзначив свого часу О. Г. Горнфельд, у „Русском богатстве“, в І. І. Харцієв у передмові до 4-го видання „Мысль и язык“.

Дані лекції опублікували вже після смерті Потебні його учні; безпосередня редакція належала В. І. Харцієву. Кому належить заголовок, невідомо, — в усякім разі не Потебні. Щодо змісту лекцій, то про нього вельми недвозначно свідчать вступні слова до першої лекції:

„Я маю намір присвятити кілька лекцій питанню *про стосунки поетичних творів до слова*“.

У чорнових нотатках читаємо те саме: „Програма першої лекції: *відношення поетичних творів до слова*. Почати з байки для методологічної зручності“¹⁾.

З цього зрозуміло, що не байка, прислів'я та приповідка були основною темою лекцій Потебні, а питання про стосунки поетичних творів до слова. Щодо міркувань про байку тощо, то це не більше, як методологічний матеріал, тільки ілюстрація до його головної теми. Отже, переносити центр ваги на байку тощо і підкреслювати це навіть у заголовку безумовно неправильно, бо це може викликати у читача сподівання, що не здійсниться.

Проте, хоч заголовок та зміст книжки й розбігаються, особливо шкодувати за цим нема чого. Хай ми й не маємо в книжці сподіваного предмету, зате тут надзвичайно яскраво висловлені погляди Потебні на природу слова, на його відношення до думки, співвідношення поезії та прози, коротше — всю потебніянську філософію мови. Щоправда, все це подається в спрощеній і елементарній формі, не досить систематично, та все ж таки безперечно вірно, без перекирвань і збочень. А втім, зважаючи на умови, як постала й була опублікована ця книжка, маємо в ній досить помітну диспропорцію: з десяти лекцій, що з них вона складається, п'ять віддано байці, одну — прислів'ю та приповідці, три — формам поезії та філософії слова і одну, останню, — психології творчості. Таке співвідношення, насамперед, затемнює основні ідеї Потебні, бо ілюстрації та приклади переважають теоретичну частину, а подруге, всі ці приклади також набувають і самодовільного значення, примушуючи нас розглядати їх самостійно, як спеціальний трактат про даний жанр. Хоч Потебня не це мав на оці і не він у цьому винен, книжка в тій формі, як ми її маємо тепер, не тільки дозволяє, ба навіть зобов'язує нас це робити.

Цієї подвійності не уникаєш, читаючи книжку, і ця подвійність, природно, позначається й у нашому коротенькому вступі до неї.

В одному місці своїх лекцій (лекція III) Потебня, заперечуючи Лессінгові, каже про нього: „Це говорить людина дуже

¹⁾ О. О. Потебня „Из записок по теории словесности“, стор. 309, примітка. „Записки“, між іншим, так само видали учні Потебні після його смерті.

глибокодумна, — через те її досліді для нас і важливі — але людина XVIII ст. Отже, ми не можемо в певних випадках з нею погоджуватись”.

Те саме, здається, можна сказати й про самого Потебню: це говорить людина глибокодумна, але людина іншого сторіччя, а через це... і т. ін.

Оцінюючи погляди Потебні, не можна ні на хвилину забувати про ту добу й наукові течії, що на них Потебня виховувався. Про це нам доведеться згадати пізніше, а тут слід запам'ятати, що психологічне вчення, що на ньому будує свої міркування Потебня, — це психологічні вчення 50-х років XIX сторіччя, а його філософія мови ще старіша. Як перше, так і друге, дуже змінилося за той час, що відділяє нас від Потебні, і, певна річ, приймати все це без застережень не можна. Тим паче, коли висловлення Потебні, як у даному разі, мають характер випадковий, спрощений, а ще більше, коли ми маємо справу з Потебнею — ученим, що й для свого часу свідомо стояв осторонь від найголовніших шляхів і проблем тогочасного мовознавства. Згадаймо: головна філософсько-мовна праця Потебні „Мысль и язык“ вийшла друком 1862 року, „Из записок по русской грамматике“ — 1875 року, „Басня...“ належить до 80-х років. В усіх цих працях Потебня стоїть щодо своїх основних поглядів на принципах, що їх висловив В. Гумбольдт ще в 30-х роках у його славнозвісному вступі до вивчення яванських мов — „Про різницю побудови людських мов...“ Але вже за тих років стало уґрунтували свої теоретичні погляди молодограмматики (книжка Павля „Prinzipien der Sprachgeschichte“, вийшла 1880 року), творили свої капітальні праці Бругман і Остроф, року 1879 de Saussure видав свої „Memoires sur le système primitif des voyelles dans les langues indo-européennes“, у Москві та Казані формувалися дві самостійні наукові школи — Фортунатова та Бодуена-де-Кюртене, — і саме цими шляхами пішла лінгвістична думка Західньої Європи та Росії. Це не значить, звичайно, що праці Потебні були якісно нижчі проти праць інших, навіть перелічених тут, авторів. Ні, але вони йшли не тим річищем, вони трактували про питання, що на той час не мали вже (а почасти й ще) інтересу і, отже, на сучасників істотно не вплинули. А коли, вже через довгий час після його смерті, певним чином визнали й почали популяризувати Потебню (під впливом праць його учнів і наслідувачів — Горнфельда, Овсяніко - Куліковського та учасників „Вопросов теории и психологии творчества“), на той час Потебня вже де в чому застарів, де в чому не витримував наукової критики, його думки ввійшли до наукового вжитку не від нього безпосередньо, незалежно від нього і без нього, постали нові інтереси й нові наукові течії — і знов таки не на Потебні

будується нову філософію мови і нову поетику. Про Потебню говорять з великою пошаною, ставляться до нього з величезним пієтетом, схиляються перед ним, не шкодують для нього епітетів „глибокий“ і „геніальний“. Але по суті всі найголовніші течії лінгвістичної думки (і філософської, і історичної) ідуть не від Потебні — і не тільки на Заході (де про Потебню знають тільки дехто з учених-славістів), а й у нас в СРСР.

Є щось трагічне й величезне в фігурі цього самотнього вченого, що все своє життя був вірний одному питанню й одній проблемі і зумів не зійти зі свого шляху, не піддався могутній течії загальних наукових шляхів, а вперто й настирливо проводив в усіх своїх працях сприйняті змолоду ідеї. Можливо, колись пощастить знайти пояснення цьому фактові. І все ж таки, зважаючи на вплив особи Потебні, треба виразно підкреслити ті пункти його вчення, що їх ми не можемо тепер прийняти.

У короткій передмові до великої праці Потебні (та й то, як ми відзначили, не автентичної тому, що висловлював автор) недоречно, звичайно, детально критикувати його погляди. Потебня потребує радикальної ревізії по всій лінії і, як здається до такої роботи вже взялися. А тут ми відзначимо тільки ті пункти, що потребують зосібна критичного відношення. Отже, ми маємо цей вступ не за критику Потебні та його поглядів, а за програму такої критики, за вказівку читачеві, де саме треба бути особливо обережним, вивчаючи Потебню. Становище ускладняється ще тим, що нам треба (як ми вже відзначили) зупинити свою увагу не тільки на принципіальних поглядах Потебні, а й на поетиці байки, прислів'я та прислівки. Так само й у цьому спеціальному питанні, що тут, може, навіть важливіше, ми подаємо тільки мінімум критичних зауважень. Саме з них почнімо.

II

Формального визначення байки, тобто, інакше кажучи, — який саме літературний жанр ми зовемо байкою, Потебня не подає. Він виходить з усім відомих зразків, що їх здавна звуть байкою, і, приймаючи цю емпіричну даність за щось єдине й точно визначене, провадить свою дальшу аналізу. За точку відштовхувань для розправ Потебні став відомий Лессінгів твір „Abhandlungen über die Fabel“ (1795 р.¹⁾).

¹⁾ Те, що за точку відштовхування для Потебні став саме Лессінг, вельми характерно для нашого вченого. Найвидатніший репрезентант німецької буржуазної просвіти, раціоналіст Лессінг дуже мало імпонував Потебні. Визнаючи Лессінгову глибокодумність (згадаймо наведені вище слова). Потебня не згоджується з ним не „де в чому“, а у вельми істотному.

Виходячи з цих суто емпіричних даних (як приклади, Потебня бере чотири твори, що їх звичайно зветься байкою, і два — не байкою), Потебня встановлює дві загальні ознаки і чотири специфічні, що їм мусить відповідати всяка байка; останні чотири саме й являють собою ті ознаки, що визначають цей літературний жанр і відрізняють його від інших.

За загальні ознаки байки Потебня вважає її роль у житті та думці і наявність образу.

Щодо цих, ширших, ознак, то тут потрібні невеликі примітки. Коли Потебня доводить, що байку „люди розглядають, як неминучу форму їхньої думки, до того ж таку, що повинна стати їм у великій пригоді за обставин, коли не до жартів і марнословності“, то не слід ставитися до таких висловів, як „форма думки“ (лекція I) занадто суворо. У популярних лекціях не до точності висловів, а надто коли ми маємо справу з неவிправленим записом слухачів. В інших випадках виразно видно, що під „формою думки“ Потебня розуміє не що інше, як історію культури; наприклад, в II-й лекції: „байка, що відігравала таку видатну роль у думці, зведена на ніщо, на нікчемну іграшку“. Зрозуміло, що слово „думка“ є тут синонімом слова „культура“, бо інакше все це твердження набирає характеру надзвичайно спірного, коли не більше. Проте, в інших випадках під „формою думки“ Потебня розуміє вже щось інше, як, наприклад, на початку III лекції, де „формою думки“ зветься „поезію і прозу“. Цю неточність і навіть подвійність термінології треба мати на оці, щоб не допуститися мимовільної помилки. Щодо терміну „образ“, то й тут слововживання Потебні не вільне від двоїстости. В лінгвістичній філософії й у поетиці Потебні поняття „образ“ відіграє вельми істотну роль, служивши, щоб відрізнити поетичні слова від прозаїчних. Треба, проте, відзначити, що образ у байці у Потебні ні в якому разі не рівнозначний образowi в поезії. Це інше значення слова „образ“ підкреслює і сам Потебня, звучи його „образом у широкому значенні слова“ (лекція II). Все ж таки не зайве ще раз підкреслити це.

Значно істотніші проти загальних ознак є, звичайно, ознаки специфічні, бо саме вони й мають визначити байку і відрізнити її від інших літературних жанрів. Роль у культурі і користування з образу в широкому значенні слова являють собою

Лессінгові погляди на мистецтво, як на чисту насолоду, з одного боку, і його переконання, що життя мистецтва може контролювати й регулювати держава — з другого, ні в якому разі не мали Потебню за свого прибічника, а швидше навпаки. В Лессінговому трактаті про байку просвітні теорії вельми помітні, і коли навіть Потебня обрав Лессінга для відштовхування несвідомо, — це також вельми красномовно свідчить про настрої Потебні. Проте, ледве чи було це несвідомо.

ознаку, спільну для всіх жанрів і мало не для всіх видів мистецтва, а через те нічого специфічного для байки тут нема.

Специфічних ознак Потебня встановлює чотири: 1) ряд подій (що можна назвати фабулою), 2) єдність дії; 3) відсутність характеристики дієвих осіб, тобто швидка відповідь на питання, що його ставить байка; 4) поодинокість і конкретність дії.

Розгляньмо, якою міркою ці чотири ознаки визначають байку.

Ряд подій, або *фабульність*, властиві, як добре відомо всім, і таким творам, що їх тільки вельми незначною мірою можна залічити до байки, наприклад, — оповідання, трагедія, перша — ліпша розповідь, нарешті. Тут скрізь є ряд подій, і зрозуміло, що межа між байкою і не-байкою в даному разі зовсім зникає.

Єдність дії так само являє собою умову, властиву не самій байці. Досить згадати французьку клясичну трагедію XVIII ст., де поруч із двома іншими єдностями підкреслювалося саме єдність дії. Отже, і ця ознака не специфічна для байки.

Відсутність характеристик дієвих осіб не може бути ознакою байки як жанру вже через те, що ця ознака змінюється в часі, про що каже й сам Потебня. В деякі епохи цієї умови додержуються: наприклад, в античній байці, індійській, біблійній, характеристик справді нема. Проте за ближчих до нас часів — у Ляфонтена, наприклад, Кирилова, Д. Бедного — в байці маємо більш-менш докладні характеристики, і від цього байка не перестає бути байкою. Ознака тимчасова й умовна не може, звичайно, претендувати на специфічність, а через те її слід відкинути.

Четвертої й останньої ознаки — *конкретності або поодинокості* — Потебня не довів. На початку свого викладу Потебня робить застереження: „Я не знаю, чи зможу як слід пояснити вам це питання“ і, закінчивши виклад, повторює ще раз: „почуваю, що це питання (тобто, чому саме образ байки повинен зображати поодинокую дію) я пояснив недосить“¹⁾. Спроба психологічного пояснення, що його дає Потебня, не досягає мети. Розгляньмо докладніше його ж таки приклад (Натанова байка, що той розповів Давидові). Якщо проти твердження „всі багаті люди, замість різати свої вівці для гостей, забирають останню вівцю у бідака“ можна поставити цілком резонне заперечення — „це брехня, і я не знаю, навіщо ти розповідаєш мені таку вигадку“; якщо твердження „деякі багатії... забирають останню вівцю у бідака“ матиме відповідь: „так, на жаль, є такі, та що проти цього вдієш“, а відповідь — „ти один з таких людей“ викликає протест — „доведи“, то чому ж формула „один багатій... забрав вівцю“ не викликає примирни-

¹⁾ Обидві цитати з II лекції.

цького ставлення і не потребує доказів, що цей багатій — Давид? Адже саме це мав Потебня довести. Замість цього він переходить до другого прикладу, від другого до третього і все ж таки — де межа і в чому якісна відміна байки від дослідження (суперечки) або від наукового узагальнення, — так і не довів¹⁾.

Отже, з чотирьох ознак байки одна являє собою догматичне й недоведене твердження, одну треба відкинути, як випадкову, а решта дві спільні для байки й інших фабульних творів.

Проти цього можуть заперечити, що для визначення байки потрібна сукупність усіх цих ознак. Гаразд, хай так. Залишаючи все ж таки осторонь випадкову ознаку відсутності характеристики, беремо твір, що відповідає всім іншим умовам: „Стара жінка мала козлика, дуже його любивши. Козлик утік від неї до лісу і там його розірвали вовки“. Тут маємо фабульність, і єдність дії, і конкретність (поодинокість образу) і навіть відсутність характеристик. Та, проте, чи є цей твір байкою? Коли ні, то тоді жадна з відзначених Потебнею ознак і всі вони разом не характерні для байки, а коли цей твір — байка, тоді взагалі не-байку знайти дуже важко, а можливо, такого твору й зовсім нема.

Так само заплутані і кінець-кінцем непереконливі міркування Потебні про зв'язок байки з поученням та про відношення байки до загального твердження. Цьому питанню Потебня віддав півтори лекції (частину III і всю IV), вважаючи, очевидно, це питання за дуже важливе. Воно справді таки дуже важливе, і саме в ньому маємо ключ, щоб розгадати байку. Проте, розв'язується це питання зовсім не так, як у Потебні.

Після низки довгих міркувань і прикладів з різних царин знання Потебня приходить до висновку, що байка не є доказом загального твердження. Такий висновок був потрібний Потебні, щоб заперечити таке Лессінгове твердження:

„Коли звести загальне моральне твердження (einen allgemeinen moralischen Satz) до окремого випадку і розповісти цей випадок як дійсний, і до того ж так, щоб це оповідання послужило для наочного пізнання загального твердження, тоді такий твір і буде байка.“ Проти цього Потебня заперечує, і до того ж зовсім не переконливо, змішуючи виникнення загальних понять у мові і наявність загального морального твердження у куль-

¹⁾ Сама собою ця ознака вірна, але Потебня її не довів. А постулювати її він не хоче. Отже, і в методичному відношенні шлях, що його обрав Потебня, дуже сумнівний бодай через те, що там, де автор припускає очевидність, він примушує слухача обмірковувати докази, що не приводять до мети, і цим утруднює розуміння.

турного байкаря, користуючись явно невірною аналогією¹⁾. Поза всім тим Лессінгова думка зводиться не до того, що байка являє собою *доказ* загального твердження, а до того, що байка — це *ілюстрація* його.

Потебня ж, крім того, приписує слову *доказ* значення математичного доказу ($21 : 7 = 3$, бо $21 : 3 = 7$ і $3 \times 7 = 21$), а потім заперечує це, безумовно помилкове, ототожнення. Все це міркування має характер застережний (на той випадок, якщо хтось подумає, що байка доводить загальне твердження з математичною точністю), але прямого відношення до Лессінга не має, не влучає в ціль і, крім того, непропорційно велике.

З того, що байка — це не математичний доказ, Потебня робить висновок, що байка являє собою інакомовність („фабула байки — факт не одноцільний з фактом, що лежить в основі узагальнення“).

Це твердження безумовно вірне. Байка справді є інакомовність, тобто алегорія, тобто троп.

Які ж висновки слід із цього зробити?

III

Не можна не відзначити, що висновок Потебні про інакомовний характер байки — висновок загалом незаперечний — в жадному разі не впливає з попередніх міркувань. Наприклад, з двох хибних засновків: „Усі рідини розчиняються в воді“ і „сіль — рідина“ виходить вірний висновок: „сіль розчиняється у воді“. Щось подібне сталося і в даному разі. Жадна з чотирьох „неминучих умов“ байки не стала за основу для висновку. Більше від того, інакомовний характер байки слід означити не як вивідний з будь-яких інших, а як *основний*, що визначає решту. Інакомовність і є *differentia specifica* байки, і через те її конче потрібно завести у визначення, а не відзначати, як якусь додаткову вивідну ознаку.

Доки літературний твір, що має всі чотири відзначені Потебнею ознаки, користується образом і відіграє ролю в думці і інш., доки він не має інакомовного значення, — він не байка. Байкою він стає, тільки набувши інакомовного значення. Те саме й щодо прислів'я. А через те нема жадної потреби гене-

¹⁾ „... виходить, ніби спочатку існує загальне твердження, що потім зводиться до окремого випадку... Стосовно до мови, це значило б, що слово спочатку визначає цілу низку речей, наприклад, *стіл взагалі...* або *якостей, дій*, а потім зокрема *цю річ, цей стіл, цю дію*. Коли це так, то постає питання: звідки взялося це загальне?“ (лекція III).

Ця аналогія зовсім недоречна: байкар може мати своє загальне моральне твердження, як висновок з багатьох спостережень, і потім розповісти будь-який випадок у формі байки: це в жадному разі не те саме, що виникнення поняття „стіл взагалі“ або „дія взагалі“.

тично виводити прислів'я з байки, чи то як результат стиснення байки, чи то як виділення прислів'я з байки.

Прислів'я незалежно від свого походження (до речі сказати, у потєбніянському поясненні вельми суперечного) має всі свої властивості, що з них знов таки основна — це інакомовність, тобто властивість набирати іншого значення.

Але інакомовність байки зовсім іншого характеру. Адже зовсім не обов'язково, щоб перед або після байки стояло будь-яке певне повчання. Повчання, яке звичайно закріплюється за байкою, — це не більше, як авторське тлумачення даної байки, і згодом воно може змінитися. Але будь-яке одне повчання в байці повинно бути. Коли ж невластиве значення байки зовсім відсутнє (як, наприклад, у дітей, що їх батьки часто з охотою живлять і цією стравою), байка втрачає все своє баєчне значення, *не перестаючи, проте, бути художнім твором*. У протилежному разі який завгодно твір може стати байкою. Це легко перевірити на нашому прикладі про бабусю та сіренького козлика. Як усі добре знають, це не байка, а російська дитяча пісенька. Та досить тільки підшукати будь-яке додаткове тлумачення, наприклад, — „Сей басни смысл не трудно отгадать: — не бегай в лес, коль дома благодать“¹⁾, — і пісенька негайно обертається на байку.

Проте, за Потєбнею виходить, що байка завжди байка, тобто завжди рівна самій собі постійна величина. Старання Потєбні знайти константні ознаки байки має на оці саме те, щоб закріпити постійність жанру. Через те він однаково користується і тими творами, що баєчний характер їх для нашого культурного сприймання безперечний (наприклад, Ляфонтен, Крилов), і тими, що через ті ж таки соціально-культурні умови майже зовсім втратили свій баєчний характер (індійська байка про туруханів).

Тут може постати таке питання: коли основною ознакою байки є алегоричність, інакше кажучи, коли байка — це алегоричне оповідання, то чому ж не кожний твір буде байкою? Адже майже всі вони побудовані на тропях (образ у Потєбні), і багато з них мають елемент оповідання (фабульності)?

Потєбня такого питання не ставить. А там, де йому доводиться з цим стикатися, він охоче ставить знак рівності між байкою і поезією взагалі. Хоч контекст і не безпосередньо зв'язаний з нашим питанням, все ж таки заяви Потєбні не двозначні: „Роля байки, а висловлюючись загальніше, роля

¹⁾ Див. збірник: „Парнас дыбом“, де на цю тему написано байку. Порівнявши баєчне розроблення цієї теми з уміщенням там небаєчним розробленням, ми єдину основну різницю матимемо тільки в цьому пункті — підказаному поширеному тлумаченні. Інші ознаки, наприклад, наслідування Крилова, являють собою ознаку умовну і тимчасову.

поезії...“ (лекція IV)“... всі поетичні твори щодо алегоричності, схожі з байкою...“ (лекція V).

У Потебні це природно: як ми знаємо, все міркування про байку постало у нього не як проблема жанру та специфікації його, а як ілюстрація до питання про відношення поетичних творів до слова. Через це, що більше спільних пунктів убачав він між байкою і поезією взагалі, то легше було йому йти до своєї безпосередньої мети. Залишаючись покищо в межах жанру, ми не можемо обминути це питання.

Не виходячи з масштабу цієї статті, даємо й тут відповідь коротку.

Байка — це алегорія. Всяка алегорія — троп. Але не кожний троп алегоричний. Основна різниця між алегорією та тропом це те, що невластиве значення тропу є непостійне, змінне, і встановити його точно, як загальне правило, неможливо¹⁾.

Тропові можна надати кілька значень. А алегорія, дарма що являє собою систему зв'язаних щодо значення тропів, завжди має деяке певне значення. Різниця між тропом і алегорією така сама, як між символом і емблемою: символ многозначний, емблема — однозначна; символ — явище загальне, мовне, а емблема — явище окреме, зв'язане вузькими соціально-культурними межами. Символом може бути перше-ліпше поняття, як перше-ліпше слово може бути тропом; емблеми — обмежені і точно визначені. Наприклад, хрест — емблема християнства — в мекіканській культурі цього значення не мав; свастика (хрест із загнутими кінцями) — емблема фашизму — в грецькій або японській орнаментиці цього значення не мала, тощо²⁾. (Поняття „емблема“ і „символ“ часто змішують і охоче говорять „котва — символ надії“, „жовтий колір — символ ненависти“ тощо. Це слововживання не точне; тут скрізь мають на оці не символ, а емблему. Різниця між ними досить помітна, а через те в науковій розправі їх змішувати не слід).

Коли навіть узяти, що всякий поетичний твір побудований на тропі, на інакомовності (по суті це не так), то він символічний, а не алегоричний, бо може мати багато тлумачень. А байка алегорична, тобто має одне значення. Яке саме? Згадаймо наведену вище цитату з Лессінга: загальне моральне твердження, що його ілюстрацією є байка, і являє собою її

¹⁾ Див. А. Губер. „Структура поэтического символа“. Збірник „Художественная форма“, стор. 134, ГАНН, 1927, і

О. Фінкель. „Ленін як публіцист“, ДВУ, 1930, стор. 87 (а також мої „Семантико-стилістичні етюди“ в „Наукових записках к - ри мовознавства ХІНО“, т. 2, 1929.

²⁾ Пор. вельми цікаві вказівки в книжці Ф. Лушана „Народи, расы и языки“ („Сеятель“, 1925), стор. 169 — 171. Там же й нова література. Лушан, між іншим, змішує терміни „символ“ і „емблема“.

значення. Саме для того, щоб читач або слухач не сприйняв байку, як поетичний твір взагалі, саме для того, щоб не дати алегоричному тлумаченню перетворитися на символічне, — автор байки додає до неї повчання (або примушує його зробити), роз'яснює свою алегорію. Хай за різних часів значення алегорії тлумачать різно. Це істотної ваги не має, бо кожне з цих різних тлумачень претендує на безперечну істинність. Поетичному творові взагалі можна одночасно надати кілька значень або навіть не знати, що саме він точно визначає. Для байки це неприпустиме: тлумачачи байку, кожний знаходить для неї певне значення і до того ж єдине. (Повторюю — нема потреби, щоб байкар обов'язково зафіксував розуміння байки). Через те „Півень і перлина“ — байка, а лермонтовський „Парус“ — не байка. А коли під впливом соціально-культурних умов алегорія втрачає своє значення, тоді, не перестаючи бути тропом, вона стає символом, і байка стає поетичним твором взагалі. Таке значення має байка для дитини: чим завгодно — поезією, цікавою історією, але тільки не байкою в нашому розумінні. А питання, чому „Стихотворения в прозе“ Тургенєва не є байки (навіть, коли визнати їх за алегоричні) Потебня роз'яснив цілком: це питання статички й динаміки в алегорії. Між іншим, прислів'я в цьому значенні не рівнозначне байці. Прислів'я радше символ, аніж емблема, радше троп, аніж алегорія. Через це прислів'я вживається ширше і різноманітніше, аніж байку¹⁾.

З усього сказаного можемо зробити висновок, що жанр байки — це жанр історично зумовлений²⁾. Певний твір належить до баєчного жанру тільки доти, доки він зв'язаний з певним тлумаченням. Навіть коли тлумачення байки зміниться, вона ще залишається байкою, скільки нове тлумачення претендує на виключність, на єдиність. Та як тільки від байки відпадає єдиність її значення, вона перестає бути байкою і стає літературним явищем якогось іншого жанру³⁾.

¹⁾ Див. мій „Ленін публіцист“, ч. 2, розд. 3, § 3.77

²⁾ Пор. ст. Лідії Віндт „Басня, как литературный жанр“, Поэтика, III. Academia, 1927; там же література і низка цікавих зауважень про цей жанр.

³⁾ Подаючи ознаки жанру байки, ми навмисне зупинилися в межах потєбніанського підходу і через це відзначили ту ознаку, що зв'язана безпосередньо з розпавою Потебні. А загалом, цього замало. Баєчний жанр, як і всякий інший, залежить від вельми багатьох ознак, почасти специфічних, почасти перехрищених з ознаками інших жанрів. Ледве чи можна підвести жанр під характер суворого логічного визначення. Так, для баєчного жанру з-поміж безумовних і визначальних ознак не можна не відзначити: 1) особливу ритмічну структуру (суміш багато- і малостопних віршів), 2) специфічну розмовну лексику, 3) відповідну розмовну синтаксу, 4) ірреалізм персонажів за надзвичайно реалістичного антропоморфічного одночасно трактування їх тощо.

Дарма що низка зауважень Потебні про природу байки безумовно вірні, основної його концепції не можна прийняти. Хоч як близько підходить від до визначення цього жанру, помилки все ж таки значні. Обминувши зовсім додаткові питання, от як: походження байки, роля тварин, як дієвих осіб, походження її особливості прислів'я та приповідки, відзначимо ще раз найістотніше: поперше, Потебня змішав метафоричність і алегоричність (символ і емблему), через що алегоричність байки з ознаки специфічної, властивої (*proprium*) зробилася другорядною і випадковою (*accidens*), а подруге, байка у Потебні набуває характеру константного і застиглого жанру; це ж, як ми відзначили, невірно¹⁾.

Друга помилка являє собою неминучий наслідок першої, хоч у Потебні вона зміцнена самостійними доказами (чотири ознаки).

Перша ж помилка Потебні так само не випадкова: через безпосередню свою мету—довести, що в байці, як і в усякому поетичному творі, як і в окремому слові, центральне місце посідає образ—вона зв'язана з загальними поглядами Потебні на поетичність.

IV

Тут ми щільно підійшли до вчення Потебні про поезію та мовну естетику; байка, як така, нам більше потрібна не буде. Не маючи думки і тут вичерпати увесь матеріал, відзначу тільки те конче потрібне, що слід мати на оці, беручись вивчати Потебню.

Усі ці ознаки мають вельми істотне значення для віднесення літературного твору до баєчного жанру XVIII—XIX сторіч. Для інших часів вони трохи змінюються (алегоричність, звичайно, *conditio sine qua non*).

Ознаки подібного роду однаково істотні й для інших жанрів. Не наш обов'язок і не тут, звичайно, місце відзначати всі ознаки баєчного жанру. Та безумовно слід підкреслити, що Потебня про це нічого не сказав. Навіть коли б відзначені ним ознаки були вірні, їх усе ж таки замало, щоб визначити жанр, а тим більше, коли вони ще й невірні. Ігноруючи формальні особливості жанру, за складності, неоднорідності, історичної умовності їх ніколи не можна правильно описати і визначити жанр.

Відсутність відповідних указівок у Потебні треба мати на оці, щоб правильно оцінити його методу й одержані результати та щоб судити про характер його поетики. Як бачимо, визначення жанру перебуває у Потебні зовсім не в тій площині, як це розв'язує сучасне літературознавство.

Щодо наших зауважень, то, нагадую, ми навмисне залишалися в колії потебніянської методи, чудово розуміючи, що бажаних результатів вона не дасть і що ми розв'язуємо не проблему жанру, а тільки виявляємо один з його елементів,—щоправда, вельми істотний

¹⁾ На стор. 306 „Из записок по теории словесности“ зв'язок байки з алегоричністю відзначено. Невідомо, проте, що чому передувало: лекції про байку чи відповідна нотатка. „Записки“ видані в науковому відношенні дуже неохайно і навіть „Байка, прислів'я, приповідка“ не зв'язані зі своїм контекстом. Між іншим, контекст у деяких місцях значно точніше подає думку Потебні, аніж запис не досить обізнаної слухачки.

Це питання і є основне для Потебні; головним його завданням було визначити відношення поетичних творів до слова; уже в 4-й лекції він застеріг своїх слухачів, „що всякий поетичний твір, ба навіть усяке слово, в певний момент його існування, складається з частин, властивих тим, що їх ми помітили в байці“, а 8-ма лекція починається вельми категоричним твердженням, „що властивості поетичного твору мають відповідність у властивостях слова“. Те саме й в інших місцях. Це наріжний камінь у поетиці Потебні, це вісь усього його вчення, це та його єдина, головна думка, що на вияснення її він віддав усі 35 років своєї наукової діяльності, починаючи з лекції Штайнталя в стінах Берлінського університету і кінчаючи своїми власними в стінах Харківського.

Це вчення про три елементи слова, про ознаки його поетичності. За вченням Потебні, „підчас свого виникнення всяке слово без винятку складається з трьох елементів: поперше, членоподільного звуку, що без нього не може бути слово, подруге, уявлення і потрете — значення слова. Звук і значення назавжди лишаються ноодмінними частинами слова. Без одного з цих елементів немає слова. Безтямний звук не є слово і, навпаки, значення, що не супроводиться членоподільним звуком, не є слово; але третій елемент слова — те, що ми звемо уявленням, з часом зникає. Його зникнення й дає нам другий вид існування слова. Цей другий вид є без уявлення або з загубленим уявленням і відповідає другій формі словесної мислі, а саме формі прозаїчній“ (лекція VII).

Що таке уявлення в слові або, як Потебня інакше його зве, *tertium comparationis*, Потебня пояснив у лекціях VIII і IX, де він заводить ще один свій термін „знак значення“ і ставить знак рівності між уявленням у слові і образом у поезії.

Тут не місце розглядати, скільки має рацію Потебня в цій частині свого вчення: це примусило б нас надто далеко ухилитися від своєї теми. Питання про уявлення в слові, або, інакше кажучи, про внутрішню форму слова — це одне з найскладніших філософських питань мовознавства і не в цьому зв'язку треба його розглядати. До того ж виклад Потебні у „Байці...“ надзвичайно стислий і схематичний. Щоб обізнатися з цією частиною його вчення, краще вдатися до „Мысли и языка“ та до вступу до „Записок по русской грамматике“. А тут ми накреслимо тільки ті питання, що впливають з потебніянської концепції для поетики й поезії. Найголовніші з них, вірніше — найголовніші труднощі, що з них впливають, такі.

Коли поетичність слова залежить від наявності уявлення в ньому, а уявлення, як неодноразово підкреслював Потебня, виявляється тільки в результаті етимологічного дослідження (корова — крава, лат. *cervus* — рогатий), то слово, де ми не можемо

виявити уявлення, тобто етимологічно неясне слово, не може бути поетичним¹⁾. З цього відразу походить поділ усіх слів мови на дві групи — поетичних і непоетичних, при чім і перші й другі на кожному певному ступені пізнання є постійні. Тут знов постає низка серйозних сумнівів. Поперше, етимології слів відомі тільки порівняно невеликому числу осіб — лінгвістів з фаху. Подруге, етимологія слова рідко доходить до останнього пункту і частіше зупиняється на певній межі, обмежуючись зіставленням різних мов одного сімейства, тільки більш-менш точно визначаючи „знак значення“, і, нарешті, портрети етимології бувають помилкові, тобто виявляють невідповідне до істини уявлення слова. Так, між іншим, більшість етимологій самого Потебні тепер застарілі і визнані за помилкові²⁾.

Чи лишається слово після цього всього й далі поетичним? Засвідчено, наприклад, що поет Велемір Хлебніков (здається, не без впливу Потебні) надзвичайно любив дошукуватися етимологій, але його етимології, не тільки з погляду науки про мову, ба навіть простого здорового розуму, були дивовижні. „Бык“ для нього — це те, що б'є рогами в „бок“ — чим він встановлював зв'язок цих слів; „Днепр“ — це річка, що „преодолеває препятствия дна“, пороги; „Днестр“ — річка, що „струїться по дну“, троща. Нема чого доводити, що все це чистісінька фантазія. Проте, для Хлебнікова всі ці слова набували особливого поетичного сенсу. Хай вигадки Хлебнікова — поета надзвичайно талановитого, але виразно хорого, не плямують побудов Потебні, як пародія не плямує оригіналу, але психологічно це одно, один принцип.

Важко знайти у самого Потебні відповідь щодо поетичності слова з невірною етимологією. Нічого ми не знайдемо і в його учнів — над цим питанням ніхто з них не працював. Проте, як видно з усього, справжність або невірність етимології, вірно чи не вірно виявлене уявлення — усе це не повинно мати ніякого значення. Хоч яке б було уявлення³⁾, а самий факт наявності його повинен робити слово поетичним. Це виключає конечно потребу наукової точності, і через те коло осіб, що етимоло-

¹⁾ В іншому своєму творі — „Из записок по теории словесности“ (вид. 1905 р., ст. 22) — Потебня згадує, що етимологія вельми мало змінює кількісне відношення між поетичними та прозаїчними словами.

На жаль, уривчастий та брудьоновий характер „Записок“ не дає змоги точно встановити, чи гадає Потебня, що тільки найближче за часом уявлення має своїм наслідком поетичність слова, чи ні, а тому й ми залишаємо це питання відкритим.

²⁾ Див. примітки редактора (акад. Б. М. Ляпунова) до 4-го видання „Мысль и язык“. Ляпунов, між іншим, не в усіх випадках відзначив помилки Потебні.

³⁾ Підкреслюю, що звесь час слово „уявлення“ тут вживається в потєбніянському розумінні — третій елемент слова, а зовсім не як психологічний термін.

гізують, значно поширюється; так ніби розв'язується і перші два сумнівні питання. Але це не врятовує вчення Потебні від механічності. Як у розправі про байку він прийшов до механічного висновку про безвідносність жанру, так і тут поетичність і прозаїчність слова механізуються. Цьому механічному поглядові жадною мірою не суперечить твердження про зміну поетичного і прозаїчного мислення (лекція VII). Цю зміну Потебня мислить у різні доби життя слова і для різних осіб, інакше кажучи, стоїть на позиції суб'єктивного механізму. Дарма що в творах Потебні неодноразово відзначено, що поетичність і прозаїчність слова постають у процесі становлення, що мова є діяльність (*ἐνέργεια*), — не слід перебільшувати значення цього процесу в потебніянській мовній філософії. Цей процес становлення — не діалектичний процес, а послідовні зміни індивідуального психологічного характеру.

Уявлення про слово (образ) може постати в процесі говорення за наявності певних умов, але це є індивідуальний психічний акт. Потебня часто підкреслював, що вивчати слово слід не в тому вигляді, як його подано в словнику, а в живій мові — це його безперечна заслуга, — але на кожному окремо-му етапі індивідуального творчого процесу слово в мові не може дуже відрізнитися від слова в словнику. „Постійна зміна поетичного й прозаїчного мислення відбувається без кінця взад і вперед“ (лекція VIII). Що значить — „без кінця взад і вперед“? Адже це й є суто механічний рух, до того ж рух в індивідуальній свідомості. Для певного індивідуума певної доби всі слова мови поділяються на поетичні й прозаїчні, при чім поетичне слово завжди поетичне, а прозаїчне так само завжди прозаїчне. Щоб даний суб'єкт змінив цей розподіл, він повинен визнавати свою попередню позицію за хибну. Так, слово А раніше він вважав за прозаїчне; відколи він знайшов його уявлення, воно перейшло до розряду поетичних так само категорично, як раніше було непоетичним. У принципі нічого не змінилося, крім обсягу цих двох клас слів.

Одночасно ці обсяги для двох індивідуумів не збігаються. Для одного суб'єкта слово А поетичне, а для другого прозаїчне — як на те, хто з них зв'язує зі словом А уявлення, а хто не зв'язує. Так, для людини, що слово „дочка“ зв'язує з старослов'янським *дъшти*, лит. *dukte*, арм. *dustr*, гот. *dauhtar*, гр. *δοῦαττιρ*, скр. *duhitā*, з уявленням „доярка“ (корів) (а не знаючи всіх цих відповідностей, не можна дістати уявлення „доярка“) — слово „дочка“ буде поетичне, а для тих, хто цього не знає, нічого поетичного в цьому слові нема і воно не більше, як технічний термін — означення першого ступеня кривности жіночою лінією.



Втрату уявлення, тобто перехід слова до категорії прозаїчних, Потебня мислить, очевидно, не як індивідуальне явище, бо що значить така втрата для однієї особи? Адже не тимчасове забуття і не ігнорування його? Уявлення, слід гадати, зникає протягом часу не для одного суб'єкта, а для цілого покоління разом.

Між словом і поетичним твором Потебня, як відомо, ставить знак рівності. Уявлення в слові він вважає за подібне до образу в поезії. Думка про поезію, як образне мислення, не була, до речі, новою і за часів Потебні (пор. Белінський). Та річ не в тім. Які підстави мав Потебня проводити таку аналогію? У „Байці, прислів'ї, приповідці“ нема відповіді й на це питання. Для цього слід звернутися до „Мысли и языка“ та інших творів Потебні. Знов таки, це відхилило б нас геть убік, перетворивши цей невеликий вступ на критику всього потебніянства. А ті короткі зауваження, що їх Потебня тут робить (можливо, ця короткість є наслідок незакінченості праці — Потебня з незалежних від нього причин мусів припинити читання, не закінчивши його), не розв'язують питання про відношення поетичних творів до слова. Аналогія, мало того, що не є доказом, вона ще може привести до цілком хибних висновків. Коли слово, втративши уявлення, стає прозаїчним, то чи стає прозаїчним поетичний твір, коли мине певний час? Цього Потебня не говорив і не думав — де ж тоді аналогія і до чого вона?

Сумнівних питань тут багато, і всіх їх не розв'яжеш. Ясно одно, що не всі кінці тут зведені з кінцями. Особливо небезпечна механічність, що її ми відзначали. За такого механічного погляду, не тільки суб'єктивістського, а навіть і соліптичного, всяка спроба побудувати поетику, як теорію літератури, заздалегідь засуджена на неуспіх. Яка може бути теорія поезії (а всяка теорія важить на загальність), коли поезія — це справа виключно індивідуальна, власність Єдиного, якесь замкнуте коло, що іншому не передається (а коли й передається, то при цім перекинується), яка може бути теорія, коли поетичні слова для кожного суб'єкта свої і раз назавжди закріплені? І тут ми бачимо, що поетики, як теорії, Потебня дійсно не побудував. Те, що фігурує часом під назвою „поетика Потебні“ — це домисел його наслідувачів, а від самого Потебні лишилися повторення гумбольдтівських поглядів на поезію, як окремий вид мислення, та „три великі зошити на чвертку виписок і нота-ток, що набиралися протягом довгого часу“. Матеріал цей автор переглядав, змінював, доповнював¹⁾.

Можливо, Потебня не встиг усе це систематизувати й дати бодай програми своєї поетики (університетське викладання

¹⁾ Див. передмову В. Харцієва до „Из записок по теории словесности“, 1905.

могло не залишити йому на це часу), але гадаємо, що тут винні причини внутрішнього характеру, відзначені вище: індивідуалістична філософія мови і поезії органічно не могла стати за основу поетики.

З свого боку ми відповіли б на питання про поетичність та прозаїчність слова інакше. Поетичність слова залежить не від наявності уявлення в ньому і менш за все константна. Набування і втрата поетичності слова (естетизація) — це процес діалектичний, що виявляється залежно від його соціального будування. Тут не місце розвивати цю думку докладно. Першу спробу роз'яснити й провести цей погляд ми вже зробили в іншому місці¹⁾, хоч, можливо, і не зовсім вдало, бо діалектичну й соціальну природу естетизації слова ми, хоч увесь час і мали на оці, провели не досить рельєфно. (Почасти цьому винна стислість і короткість викладу).

Одне слово може бути поетичним і прозаїчним (естетичним і конструктивним), залежно від характеру висловлювання, а коли говорити ще точніше, — залежно від свого соціального взаємодіяння, при чім без усякого відношення до уявлення. І нема жадної потреби зупинятися тільки на значенні слів — це належить до синтаксичної структури та до фонічної. А проблему поетичного твору треба розв'язувати не за аналогією з словом, а окремо, бо, як правильно доводить Волошинов, „творчість мови не збігається з художньою творчістю“²⁾.

Ці зауваження, певна річ, далеко не вичерпують потєбніанської філософії слова та теорії поезії. Це не більше, як вельми груба схема критики потєбніанства. Всі відзначені моменти значно складніші й тонші проти того, як їх тут подано. Через це читач „Байки“ повинен від цього твору Потєбні перейти до інших, де ідеї Потєбні висловлені повніше. „Байка...“, щодо цього, не виявляє всіх поглядів Потєбні, а через те й наш вступ обмежується тільки найзагальнішими зауваженнями.

Отже, бачимо, що як визначення жанру байки, так і питання про відношення поетичних творів до слова Потєбня розв'язав однаково механічно й однаково невірно. Було б поверхово і наївно гадати, що особисті якості Потєбні, як ученого, привели його до таких висновків. Ні, це сталося через ті філософсько-мовні засновки, що ними він користувався і поділяв усе своє життя. Це філософія мови, що початок їй поклав Вільгельм Гумбольдт, на якого Потєбня посилається неодноразово, згадуючи про нього й у VIII лекції „Байки“. Знов таки не будемо викладати тут гумбольдтівську філософію мови

¹⁾ Див. мій „Ленін, як публіцист“. Теоретичний вступ або „Короткий вступ до теоретичної стилістики“, „Наук. Зап. Харк. К-ри Мовознавства“. I, 1927.

²⁾ В. Волошинов. „Марксизм и философия языка“, 1929, стор. 117.

і не будемо її критикувати. Замість того відсилаємо читача до вже згадуваної книжки В. Волошинова, де в I-му розділі II-ої частини „Пути марксистской философии языка“ викладено гумбольдтівські принципи, показано їх еволюцію і наведено літературу.

Потебня належить до другого покоління гумбольдтіянців — він учень Штайнталя і прибічник гербартівської психології. Проте, зв'язок з Гумбольдтом у нього ще дуже значний. Надзвичайно показова щодо цього друга суцільніша праця Потебні — „Мысль и язык“.

Гумбольдтівському філософсько-мовному напрямкові Волошинов дає назву індивідуалістичного суб'єктивізму. Як ми могли переконатися, Потебня цілком відповідає цій назві.

Відродження гумбольдтіянства в наші часи у Фослера та його школи йде іншими шляхами, аніж у Потебні; історично вони між собою не зв'язані і під поняття „потебніянство“ школа Фослера не підходить — психологічні засновки у неї інші.

Отже, резюмуємо:

„Байка, прислів'я, приповідка“ — не належать перу самого Потебні, а через те тут, можливо, переінакшені висловлювання нашого вченого. Одночасно відповідність їх до загальних поглядів Потебні є поза всяким сумнівом. Через це критика дано-го твору впирається в критику всієї системи Потебні.

Визначаючи жанр байки, Потебня прийшов до помилкових висновків, ототожнюючи поетичний твір із словом. Репрезентант індивідуалістичного суб'єктивізму в мовознавстві, Потебня є механіст всередині цього напрямку, і для нього поетичність слова та обраного ним для ілюстрації жанру — величина завжди стала, завжди постійна. Соціальної природи явища він до уваги не бере зовсім, так само як і його діалектичності.

Яке ж значення має ця книжка? Потебніянство в тій чи тій його формі ще відіграє певну роль в системі лінгвістичних знань. Разом із тим, ми спостерігаємо небувалий розквіт гумбольдтіянства на Заході, переважно в Німеччині (Фослер і його школа). Твори Потебні писані звичайно дуже стисло, надзвичайно насичено, а через те вивчати їх досить важко. „Байка, прислів'я, приповідка“, викладаючи основи потебніянства загалом цілком точно, є одночасно найпопулярніший з усіх його творів, а через те найпридатніший для первісного ознайомлення з ученням Потебні. Тут краще помітні всі особливості й усі хиби цієї школи. Після цієї книжки можна перейти до інших його творів, щоб піддати і їх критичній аналізі: без неї вивчати Потебню тепер зовсім неможливо. Але неприпустима й байдужість до Потебні, бо його роль в розвитку російського мовознавства була вельми значна. Не кажучи вже про те, що він був перший і навіть єдиний, хто б з такою повнотою заводив

Гумбольдтові ідеї до вжитку російської науки, його вчення стало за теоретичну основу для кількох літературних шкіл, зокрема — символізму. Усе це зобов'язує нас знати Потебню і вивчати його, не для того, звичайно, щоб сліпо схилитися перед його індивідуальними особливостями, а щоб розумно й критично ставитися до його спадщини.

О. ФІНКЕЛЬ

Січень, 1930 р.

ВІД РЕДАКТОРІВ

Перше видання цієї книжки вийшло в Харкові в 1894 році. Воно, як побачимо далі, викликало багато прихильних рецензій як в Росії, так і за кордоном, і тому швидко зникло з ринку. Друге видання її (Харків, 1914 р.) було досить точним передруком першого. Зараз ці обидва видання можна добувати випадково лише у букіністів за досить високу ціну. А попит на неї, особливо в РСФРР, дуже великий, бо нею ж до останніх часів користувалися представники майже всіх тамтешніх літературних течій, які притягали до себе увагу досить широких кіл читачів.

Тому настав час знов перевидати „Басню, пословицу, поговорку“. Потебнянська комісія (нащадок „Редакційного комітету для видання творів О. О. Потебні“ при НКО та ВУАН, „Положення“ про який затверджено 16 вересня 1920 р.) звернула на це увагу ДВУ. Тут радо пішли назустріч: запропоновано підготувати до друку в найкоротший термін 3-є видання „Басни...“—російською мовою разом із 4-м (перекладом з 3-го)—українською мовою, за нашою редакцією.

Дати задовільний переклад творів Потебні справа дуже складна: перекладач повинен перш за все зрозуміти науку Потебні, переступити через силу труднощів, передаючи надто своєрідний, надто стислий стиль Потебні, його дуже згущену думку. Тому потебнянський комітет, що спершу поставив був своїм завданням видати всі твори Потебні *українською мовою*, примушений був життям відкинути цю мрію на деякий час, бо не було ще підготованих перекладачів. Потебнянська Комісія поволі почала виховувати ці кадри з молоді, притягаючи до особливої роботи над рукописами Потебні найбільш озброєних, що скінчили в ХІНО курс літмовного відділу ФПО і цікавилися Потебнею, а декого і з аспірантів—переважно мовознавців.

Першу спробу перекладу ми й робимо над твором, найбільше до цього придатним, приступним. „Басня“...—як те відзначив ще в своїй передмові до 1-го видання В. І. Харцієв (учень Потебні),—є майже стенографічний запис, переглянутий

з олівцем в руках самим Потебнею, його приватного курсу з літературознавства для купки жінок (переважно вчительок). Тим то тут Потебня говорить значно приступніше, ніж він говорив на лекціях в університеті, а особливо в своїх друкованих працях, де він був надто „скупий“ на слова.

Техніка проведення перекладу „Басни“ була така. Спершу перекладачі — піонери в цій галузі (А. Т. Диких — співробітник центр. держкурсів українознавства та М. М. Оглоблін — співробітник редакції „Вістей“) — під нашим проводом ознайомилися з самою книжкою, умовилися щодо найголовніших термінів, щоб уникати різнобою, і розпочали роботу (перший 1—5 лекції, другий — решту п'ять). В міру виготовання перекладу вони вголос, від крапки до крапки зачитували нам український текст, а ми уважно стежили за ними по російському тексту, зупиняючись і обговорюючи найдрібніші дрібниці щодо розуміння Потебні. Після цього текст вдома вони ретельно виправляли і переписували, а ми його переглядали. В разі непорозуміння щодо мови власне, тут ми зверталися за порадами до Б. Д. Ткаченка, який нам охоче допомагав, за що й складаємо йому щирі подяку¹⁾.

Значення „Басни, пословиці, поговорки“ яскраво пояснюється в передмові до цього видання, що її написав В. І. Харцієв.

Тому ми про це не говоритимемо. Зауважимо лише, що через цю книжку, як через місток до складніших, менш приступних, творів Потебні, поволі увійдуть до широкого вжитку і певні розділи з „Мысли и языка“ і з „Записок по русской грамматике“, і таким чином відкриття Потебні, — *величезного значення в галузі розвитку мислі* — звідки й куди ми тут ідемо (від іменника до дієслова, від стативи до динаміки), згодом стане приступним і широким колам.

Не даром вона, як згадували вже, ще в першому виданні звернула на себе таку велику увагу і в колах наукових діячів, і серед педагогів²⁾, і серед літературознавців, і серед мовознавців.

Гарна, змістовна рецензія на „Басню“ відомого О. Г. Горнфельда була зараз же по виході книжки у поширеному за тих часів часописі „Северный Вестник“ (за 1904 р., кн. 12). За кордоном акад. Ягіч дуже радо вітає вихід цієї невеличкої

¹⁾ Зрозуміло, тут буде сила хиб, які ми й просимо відзначити, щоб уникати їх у дальшій роботі над Потебнею в цій галузі.

²⁾ На нашу думку, навряд чи можна погодитися з думкою Ол. Дорошкевича про те, ніби „геніальні прозріння Потебні... проминули без жадного наслідку в шкільній практиці“ („Укр. л.-ра в школі“. Київ. 1921 р.), якщо пригадати хоч роботи Гвоздікова, Стехановського, Плотнікова, Овсяніко-Куліковського, Бузука, Ветухова та багатьох інших.

книжки, визнає її основні думки за дуже корисні. На його думку, слід би на титульній сторінці додати до „Басня, пословиця, поговорка“ ще й „слово“, бо в книжці ж дуже багато говориться саме про слово, як „представника цілого ряду уявлень¹⁾).

Ми не можемо за браком місця, та це й не потрібно, зупинятися тут на низці рецензій і заміток про цю книжку²⁾).

Дозволимо собі затримати увагу читача на дуже короткий час на тому, який вплив мали ідеї Потебні за часів революції. Певний звід цього знайдемо в кінці 1926 р. в статті І. Я. Айзенштока „Потебня і ми“³⁾).

„Три літературні напрямки,— каже Айзеншток (символісти, футуристи, імажиністи),— що один від одного відштовхувалися, намагаючись вияснити свій *raison d'être*, шукають собі теоретичних засновків у теорії того самого вченого“ (Потебні) (с. 30).

— „Кожний із цих напрямків брав у нього тільки потрібну для себе частину, не пробуючи навіть засвоїти всю систему в цілому“ (ib.).

— „Тому глибокий і плідний зміст теорії Потебніної фактично залишився нерозкритий аж до наших часів“ (с. 31).

— „Ще несподіваніше було те, що в Росії з'явилася наукова школа „ОПОЯЗ'у“ (тобто „Общество изучения поэтического языка“), що протиставила себе Потебні і його послідовникам (ib.).— А ще дивніше було те, що спершу опоязівців трактували як учнів і послідовників Потебніних. Хоч знов і тут було своє зернятко правди, бо й Шкловський вважав Потебню „за людину геніяльних можливостей“, і Жирмунський вважає методу, проведеному в працях Потебні, за „надзвичайно плідну“. Опоязівці все ж таки знов поставили те питання, що й натеper воно є черговим,— про систему потебнянської поетики⁴⁾).

Теорію Потебні і в нас на Україні визнавали за дуже корисну й марксистичну (проф. А. Машкін та В. Коряк).

„Тут маємо справді наукову поставу питання,— каже проф. Машкін,— мова художнього твору перекладається мовою соці-

¹⁾ Див. „Arch. f. Sl. Philologie“, 1896, В. 18, С. 299—300.

²⁾ Як от акад. Б. М. Ляпунова (в „Ж. М. Н. П.“ за 1895 р.), або замітки в найпоширеніших тоді, як загального типу, так і спец.-педагогічних, виданнях,— „Историч. Вестник“ або „Педагог. Сборник“ та ін.

³⁾ Див. „Життя й Революція“ за 1926 р., кн. 12, с. 25—35. Тут не згадано про одну з багатьох праць, що на них впливав Потебня, яку, проте, слід було б відзначити — Б. Навроцького „Мова та поезія“. Київ, 1925.

⁴⁾ А. Смірнов в „Пути и задачи науки о литературе“ (Див. „Литературная мысль“, П. 95—6) каже (цитую за Айзенштоком): „Думка його у процесі роботи чимраз ширшала й поглиблювалася,— ще й досі можливостей її розкрити не вичерпано“.

ології“; закони художньої творчості, висвітлені у Потебні, „мають характер соціальної біогенетики. Потебня зреволюціонував літературно - критичну думку“.— А В. Коряк категорично вже заявляє: „Схему потебнинської системи ми приймаємо, тільки замість індивідуальної аналізи даємо колективістичну, замість лінгвістично - народньої — соціально - класову“.

Все наведене яскраво свідчить про те, що Потебню ми ще знаємо замало, користуємося з його думок в значній мірі „з других рук“, здебільшого вузько, однобічно. Кожна літературна течія брала й бере для себе лише незначну частину з його цінностей, пристосовуючи до своїх невідкладних потреб. Поширення ідей Потебні, плідних, важливих і для нашого часу, серед більш - менш широких кіл читачів покищо слабе.

Тому цілком слід вітати намір ДВУ видати за п'ятирічку повну збірку творів Потебні і побажати, щоб до цього приступити якнайскорше і якнайкраще.

Успіх першого тому „Мысль и язык“, що зараз готується до друку 6 - м і 7 - м виданням (останнє вперше піде українською мовою), і на який є великий попит і з - за кордону, говорить, що ми ще довго користуватимемося з думок Потебні, і не лише фахівці (мовознавці, літературознавці, навіть філософи), а й далеко ширші кола читачів.— „Басня, пословица, поговорка“ торує шлях до цього.

ПРОФ. О. ВЕТУХОВ
Ф. ЗЕЛИНСЬКИЙ

ЛЕКЦІЯ ПЕРША

Я маю намір присвятити кілька лекцій питанню *про стосунки поетичних творів до слова*.

Кажуть, всі дороги ведуть в Рим, але з погляду методичного та для зручності викладання можна надати переваги тому або іншому напрямові. Я вважаю за зручніше почати не з слова, тобто не з пояснення сталих його частин, а з поетичних творів. З них я виберу форму, що від неї, як мені здається, зручніше йти в різні сторони: з одної сторони — до таких складних поетичних творів, як роман і повість; а з другої — до найпростіших, що на них ми натрапляємо в кожному слові, в певному стані його розвитку. За таку форму може стати нам байка.

Загальні умови практичних спостережень полягають у тому, щоб по змозі усунути все, що заваджає спостерігати. Крім зовнішніх умов, що заваджають спостерігати, про них тут немає потреби говорити, є внутрішні, залежні від спостерігача, й почасти зовсім неусувні, почасти такі, що з ними ми можемо до певної міри боротися. Я маю на увазі тут те, що можна назвати *забобоном*, готова думка, яку ми мимоволі переносимо на предмет, що його спостерігаємо.

В звичайному вжитку слово *забобон* має значення надто вузьке. Забобоном називають, наприклад, віру в те, що не добре вставати з ліжка лівою ногою і т. ін. Але існують забобони і в науці, і при тім не ті лише, що їх раз назавжди можна усунути, але й такі, що насуваються раз-у-раз, і усунення яких поєднано з кожним актом правдивого спостерігання й узагальнення. В дослівному розумінні забобон є те, що ми з'ясували раніше і на свій час справедливе й законне, але яке стає не тим при новому звороті нашої думки. Я поясню прикладом, що таке забобон науки. Припустім, хтось схотів би вивчати форми листа дерева і для цього став би спостерігати й узагальнювати, подаючи ці узагальнення в малюнках. Таким чином, відвертаючися від поодинокого, лишаючи все несхоже поза спостереженнями, він би діставав типове зма-

лювання дубового листа, або берестового (з кривими боками). Очевидно, що такі спостереження й малюнки були б на користь тим, що знов почали б вивчати це питання. Але якби ці останні обрали за єдине джерело знання це узагальнення, то, очевидно, втратили б будь-яку можливість розвивати це знання. Цей приклад може здатися безглуздом; можна подумати, вряд щоб так робили в науці. Але в природничих науках, наприклад, довгий час робили саме так. Таке схематичне поняття, таке узагальнення склалося про види тварин і рослин, і це було конче потрібно; але разом із тим це потягло за собою те явище, що за багато років, до останніх десятиліть нашої доби, в зоології й ботаніці види вважали за сталі: вважали, що між узагальненнями, створеними людською думкою, які можна назвати поняттями (про вовка, лисицю, собаку і т. ін.), і в самій дійсності немає того зв'язку, якого не було на папері, схематично, в думці. Повалення цього забобону, і разом з цим вчення про мінливість видів, є величезне явище в історії науки.

Обставина, на яку я вказую,—трагічна: те, що потрібне для успіхів людської мислі, стає згодом на заваді дальшого розвитку.

Загальне правило, якого все ж не досить, щоб усунути такі забобони, полягає в тім, що ми повинні розглядати абстрагування, як допоміжне для нашої мислі; але не треба їм підкорятися, не треба вважати їх за єдине джерело наших знань.

Інший приклад забобону ми вбачаємо в понятті про слово. Звичайно ми розглядаємо слово в тому вигляді, як воно є в словниках. Це однаково, що розглядати рослину, яка вона є в гербарії, тобто не так, як вона справді живе, а як штучно приготовану для пізнання. З цього постало те, що багато явищ мови розумілося помилково. Те ж саме й з поетичними творами.

Для того, щоб помітити, з чого складається байка, треба розглядати її не так, як вона є на папері, в збірці байок, і навіть не в тому вигляді, як вона із збірки переходить в уста, хоча виникнення її недосить мотивовано, як, наприклад, прочитує актор, щоб показати своє уміння деклямувати; або, що буває дуже комічно, коли вона виникає в устах дитини, що поважно виступає й говорить: „Уж сколько раз твердили миру, что лесть гнусна, вредна“... Відірвана від справжнього життя, байка може обернутися на звичайну пустомовність. Але ця поетична форма з'являється й там, де мова мовиться про речі зовсім нежартливі — про долю людини, людських громад, де не до жартів і не до пустомовности.

Спостерігати такі випадки в дійсності не легко, як не легке і в історії систематичне спостереження. Це не лабораторія, де

можна заздалегідь приготувати, звести до певного ступеня явища. Цих труднощів усунути не можна. Однак ж є приблизно правдиві зображення таких випадків, близьких до дійсності (звичайно й такі зображення також є абстрагування). Я маю на оці тут ті випадки, коли люди пропонують цю поетичну форму, не подумавши про те, що вони пропонують, коли вона виникає мимохідь. Я маю намір подати дуже давній приклад (не скажу найдавніший — це було б невірно, бо ця поетична форма появляється за часів, таких давніх, аж доки сягають людські досліди до наших днів). В Книзі суддів ізраїльських розповідається такий випадок:

„Пішли колись дерева помазати над себе царя і сказали маслині: царюй над нами.

„Маслина сказала їм: чи облишу я тук мій, яким вшановують богів і людство, чи піду поневірятися по деревах?

„І сказали дерева смоковниці: іди ти царюй над нами.

„Смоковниця сказала їм: чи облишу я солодоші мої й гарний плід і чи піду поневірятися по деревах?

„І сказали дерева виноградній лозі: іди ти царюй над нами.

„Виноградна лоза сказала їм: чи облишу я сік мій, що звеселяє богів і людство, і чи піду поневірятися по деревах?

„Нарешті сказали всі дерева тернині: іди ти царюй над нами

„Тернина сказала деревам: якщо ви справді настановляєте мене в царі над собою, то йдіть, спочивайте під тінню моєю; якщо ж ні, то вийде огонь із терну й попалить кедри Ливанські“.

Це писалося, очевидно, тенденційно, тобто з погляду священика, що був проти запровадження царської влади в роді Авімелеха. (Кн. суддів, розд. IX, промова Іофам). Отже, сам Іофам визнав спадкоємну владу для ізраїльтян за шкідну. Обставини, що в них він розповідає байку, не правдоподібні; неймовірно, напр., щоб він став на гору, звідки говорив і був би чутний усьому народові.

Кажучи про подробиці цієї байки, я зазначу дві риси: поперше, те місце, де говориться про виноградну лозу („Чи лишу я сік мій, що звеселяє богів і людство“...), в монотестичній книзі за доказ править те, що ця байка поширилася більше, ніж сам єврейський наріз; що вона виникла не разом із монотеїзмом. Друга риса — що царську владу бере на себе найнегідніша з рослин — тернина.

Промова, з якою ця рослина звертається до інших, є іронія: що ж за тінь може дати тернина, напр., маслині?

Погроза тернового куща спалити вогнем неслухняних — риса традиційна. Відомо, що в книгах Вітхого Завіту мовиться про горящий терновий кущ, з якого виходить голос божий. Лишається під сумнівом, чи винайдено цю байку на певний

випадок. Я думаю — ні, я думаю — це була стародавня форма; зазначимо тільки одно, що ця форма була, як видно, неминуха, напрошувалась сама собою, щоб розв'язати питання великої практичної ваги. Така й друга байка — у другій Книзі царств, розд. XII.

„В одному місті було двоє людей: багатій і бідак. У багатія було дуже багато дрібної й великої худоби, а в бідака нічого, крім однієї овечки, яку він купив маленькою і вигодував, і вона виросла йому разом з дітьми його; хлібом від нього вона годувалася, з чаші його пила, і на грудях йому спала, і була йому, як дочка. І прийшов до багатія подорожній, і той пожалів узяти із своїх овець або волів, щоб приготувати обід подорожньому, що прийшов до нього, а взяв овечку бідакову й приготував її для людини, що прийшла до нього“.

Ця байка не потребує жадних пояснень, і мені здається, вона не навіває особливого сумніву щодо дійсної можливості самого випадку. Можливо, в самому викладі його була якась дрібниця, не схожа на те, як зробив Натан. Можливо, він розповідав Давидові про випадок зловживання в певнішій формі, напр., не сказав „в одному місті“, а „*тут, у цьому місті*“ одна людина вчинила те й те.

Третій випадок такого ж характеру: В грецькій колонії Гімері, в Сіцилії, близько 560 року до Р. Х. людність цього міста, щоб помститися на сусідах, доручила владу над військом Фаларісові й, крім того, збиралася дозволити цьому Фаларісові мати постійних охоронців, або, по-нашому, гвардію. Тоді якийсь Стезіхар розповів їм байку про суперечку оленя з конем: У коня з оленем був спір: кін не міг подолати оленя на прудкість. Тоді кінь прийшов до людини й сказав: „сядь на мене і вклади вудела в уста мої, і допоможи мені наздогнати оленя“. Людина так і зробила. Але по тому, як оленя переможено, людина не захотіла вже злазити з коня й витягти вудела з уст його. „Гімерці“, сказав Стезіхор, закінчивши оповідати, „з вами, охочими помститися на ворогах своїх, буде те ж, що й з конем“¹⁾.

Третя байка, як бачите, має цілком практичний характер. Мені здається, з цього третього прикладу можна зробити висновок, що маємо справу не з іграшкою, а з такою формою думки, що вдало чи ні (це залежить од багатьох умов), але безперечно розглядаються від людей, як неодмінна форма їх думки, до того ж така, що має стати їм дуже в пригоді в обставинах, коли не до жартів і пустомовства.

Досі ми мали справу або з справжніми історичними свідченнями, або з такими, що претендують на значення історичних.

¹⁾ Arist, Rhet 2, 20.

Я думаю, про всі три випадки можна сказати, що, якщо справді не так було, то дуже ймовірно, що так могло бути.

Четвертий приклад я подам з повісти Пушкіна „Капитанская дочка“. Коли Грінюв, вказуючи на небезпечне становище Пугачова, радив йому схаменутися, Пугачов „з якимсь диким надхненням“ розповів йому казку, що він чув її в дитинстві від старої калмички:

Одного разу орел питав ворона: „скажи, ворон-птиця, чому так: живеш ти на білому світі триста років, а я тільки тридцять три?“ „Того, друже, відповідає ворон, що ти живу кров п'єш, а я живлюся стервом“. Орел подумав: спробуймо й ми жититися тим самим. Гаразд. Полетіли орел та ворон. Ось забачили дохлу коняку, спустилися й сіли. Ворон став дзюбачити та прихвалювати. Орел дзюбнув раз, удруге, махнув крилом і сказав воронові: „Ні, брате вороне; як триста років жититися стервом, краще раз напитися живої крові; а там, що бог дасть“.

На підставі цих чотирьох прикладів ми почнемо розв'язувати питання про те, із чого саме складається байка.

Очевидно, що в усіх чотирьох прикладах ми розрізняли дві частини: одну, що подає байку в тому вигляді, як вона ввійшла в збірку, як би її відірвати від тих коренів, на яких вона зростає; і другу — ці самі корені. Перша з цих частин, — або випадок вигаданий, як, напр., в трьох поданих зразках (дерева обирають собі царя; кінь сперечається з оленем і закликає на спільника людину; ворон розмовляє з орлом, — або ж випадок, що не має в собі нічого фантастичного, якого хоч і розглядається окремо від коренів, що з ними зв'язані, не має в собі нічого перенесеного, як Натанова байка.

Загальна форма, що в неї втілюється нашу думку, є те, що звється в граматиці речення. Якщо я скажу: „ця стіна біла“, то в цьому реченні ми розрізняємо підмет і присудок. А проте, в граматичному реченні підмет і присудок не завжди відповідні до того, про що я тепер говорю, нам буде простіше сказати так: найзагальніша форма людської думки це та, коли щось, що потребує пояснень, поглядно нове, поглядно трудне, те, що ми назвемо граматичним терміном — *підмет*, пояснюється думкою, що нам раніше до деякої міри була відома і що її ми назвемо *присудком*.

Тепер я запропоную питання, де підмет і де присудок в цій 4-й байці? Підмет в цьому випадку є питання, чому Пугачов зволів за краще жити життям, що він обрав, а не мирним життям звичайного козака, а присудок — відповідь на це питання, тобто байка, що тому й являє собою пояснення підмету.

Тепер звернім увагу на різницю в змісті перших трьох байок.

Дві з них — Натанова байка й байка Стезіхора — мають, за нашими джерелами, настановлення переконати, вплинути на волю людини, отже, мають значення безпосередньо практичне. Мабуть такого значення можна надати байці Іофама про дерева, якщо бути тієї думки, що оповідач своєю промовою бажав вплинути на людність Сіхему. Покликаючись на такі приклади, багато хто узагальнювали їх і були тієї думки, що байка має тільки практичне значення, тобто що її спрямовано безпосередньо на діяння й волю.

Але ось 4-й приклад яскраво виявляє, що вона безпосередньо до волі може й не стосуватися.

Безперечно, на наші вчинки може впливати певний спосіб мислення, але в цій останній прикладі впадає в око перш за все те, що з байкою поєднано акт самосвідомості. Людина усвідомлює собі своє життя в різноманітних дрібницях цього життя, яке вона, можливо, ніколи так суцільно не перебирала у думках.

На підставі цього можна вважати, що байка є один із засобів пізнавати життєві стосунки, людську натуру, одне слово, все, що дотикається моральної сторони людського життя.

Я не знаю, що зробили гімерці, вислухавши Стезіхорову байку. Найімовірніше, нічого не зробили: вона на них не вплинула, але якби вони щонебудь зробили згідно з нею, то саме тому, що ця байка пояснила їм їхнє ставлення до Фаларіса.

На підставі цих 4-х прикладів ми можемо сказати, що взагалі ця форма складається неодмінно з 2-х частин, із яких перша — *те, що підлягає саме поясненню — словами не висловлюється, безпосередньо в байку не входить і тому при абстрагуванні легко випускається*. Цю першу частину можна назвати *підметом*, або *пояснюваним*. Друга половина — *те, що ми звичайно називаємо байкою, до деякої міри є пояснювальне, присудок*. Крім того, слід звернути увагу на властивість тієї або іншої частини, на те, що впливає з їх поєднання, про що я ще не згадував.

Що потрібне для того, щоб певний поетичний образ міг бути байкою? Візьмим езопівську байку, що облетіла весь світ, — „Про курку й зажерливу господиню“.

У однієї вдови була курка, яка щодня несла по яйцю, — „Спробую я дати птиці більше ячменю, може чи не стане вона нестися двічі на день“, думає господиня.

Сказано — зроблено. Але курка розгладла й перестала нестися навіть раз на день.

Хто з зажерливості впадає за великим, все втрачає¹⁾.

Що становить неодмінну умову цієї поетичної форми?

¹⁾ „Избранные басни Эзопа“, перекл. Алексеева, вид. Сув., 34.

В чому саме полягає те, що цей поетичний образ є байка?

В чому криється особливість байки, тобто здатність її бути за постійного присудка до перемінного підмету, взятого з людського життя?

Таких умов кілька, і їх зручніше спостерігати, зіставляючи байку з таким прикладом, що не має в собі властивостей байки, але який може бути добрий з інших поглядів, напр. з віршем у прозі Тургенєва — „Necessitas — Vis — Libertas“ ¹⁾ („Барельєф“).

„Високая, костлявая старуха, с железным лицом и неподвижно-тупым взором, идет большими шагами, и сухою, как палка, рукою толкает перед собой другую женщину.

„Женщина эта огромного роста, могучая, дебелая, с мышцами, как у Геркулеса, с крохотной головкой на бычачьей шее — и слепая — в свою очередь, толкает небольшую худенькую девочку.

„У одной этой девочки зрячие глаза; она упирается, оборачивается назад, поднимает тонкие, красивые руки; ее оживленное лицо выражает нетерпение и отвагу... Она не хочет слушаться, она не хочет итти, куда ее толкают... и все таки должна повиноваться и итти...“

Я запевняю, що це не байка. Зверніть увагу на те, що сам автор назвав це барельєфом; отже він сам думав, що це образно, рельєфно, і могло б бути зображене однаково і на картині і в скульптурі. Але подати в живописі або скульптурі можна тільки один момент. Ось тут саме межа, що різнить поезію від живописі або скульптури! Це не значить, що поетичний твір не може зображати одного моменту. І поетичний твір може зупинитися на одному моменті, і тут поезія зробить таке діло, що його живопись і скульптура можуть виконати багато краще за неї.

До того ж розряду й ступеня поетичних творів належить і вірш у прозі Тургенєва „Два брата“.

„То было видение...“

„Передо мною появилось два ангела... Два гения. Оба — юноши. Один несколько полный, гладкокожий, чернокудрый. Глаза карие, с поволокой, с густыми ресницами; взгляд вкрадчивый, веселый и жадный. Лицо прелестное, пленительное, чуть-чуть дерзкое, чуть-чуть злое. Алые пухлые губы слегка вздрагивают. Юноша улыбается, как власть имеющий — самоуверенно и лениво; пышный цветочный венок слегка покоится на блестящих волосах, почти касаясь бархатных бровей. Пестрая шкурка леопарда, перехваченная золотой

1) Конечність — сила — свобода.

стрелой, легко повисла с округлого плеча на выгнутое бедро. Перья крыльев отливают розовым цветом: концы их ярко-красны, точно омочены багряной, свежей кровью. От времени до времени они трепещут быстро, с приятным серебристым шумом, шумом весеннего дождя.

„Другой был худ и желтоват телом. Ребра слабо виднелись при каждом вдыхании. Волосы белокурые, жидкие, прямые; огромные, круглые бледносерые глаза... взгляд беспокойный, и странно - светлый. Все черты лица заостренные; маленький полураскрытый рот с рыбьими зубами; сжатый, орлиный нос, выдающийся подбородок, покрытый беловатым пухом. Эти сухие губы ни разу никогда не улыбались.

„То было правильное, страшное, безжалостное лицо! (Впрочем и у первого, у красавца — лицо, хоть и милое, и сладкое, жалости не выражало тоже). Вокруг головы второго зацепилось несколько пустых, поломанных колосьев, перевитых поблеклой былинкой. Грубая серая ткань обвивала чресла; крылья за спиною, темносиние, матового цвета, двигались тихо и грозно.

„Оба юноши казались неразлучными товарищами. Каждый из них опирался на плечо другого. Мягкая ручка первого лежала, как виноградный гроздь, на сухой ключице второго; узкая кисть второго с длинными, тонкими пальцами протянулась, как змея, по женоподобной груди первого. (Здесь — один момент).

„И послышался мне голос. Вот, что произнес он:
„Перед тобой Любовь и Голод — два родных брата, две коренных основы всего живущего“....

Не те, напр., в байці „про курку й яйця“. Курка несла яйця, господиня стала чим дуж годувати її, після чого курка стала гладшати, кінець - кінцем зовсім перестала нести яйця.

Тут ми вбачаємо 4 моменти, отже не те, що ми бачили в двох прикладах з Тургенєва.

Тепер я скажу так: *дерево без верха, суховерхе* дерево; чи буде це байка? Очевидно — ні, але не через те, що воно само по собі безглузде. Суховерхе дерево, в народніх піснях, змальовує матір після того, як вона віддала дочку заміж; отже, це образ знаменний, це не є байка і не тому, що воно коротке, а тому, що зображає один момент.

Другий приклад: *крапля брижить на листі, і ось-ось упаде*.

Зображення саме по собі зрозуміле; дуже легко його застосувати до різних обставин життя; до життя, що готове відійти, до людини, що хоче залишити свій дім, і т. ін.

Очевидно, образ прекрасний, не скажу повний значення, але готовий набути *іншого* значення. І там і тут ми маємо

справу не з байкою. („Барельєф“ Тургенєва і два вище подані приклади мають між собою істотну різницю, і на неї треба звернути увагу. В першому випадку образ створив автор; в другому — образи жили в дійсності, існували в думці, і для поетичної мети й ужитку викликані їх із пам'яті).

Неодмінною умовою байки є те, що вона має в собі чинність, тобто низку змін.

Розгляньмо такий випадок, де цю умову додержано, а байка явно недоладна. Така Федрова байка про людину й муху¹⁾.

Муха вкусила лисого за голу голову. Той хотів її вбити й тільки сильно себе вдарив. Тоді муха, сміючись, сказала: „ти хотів смертю покарати маленьку комаху за незначний укол; а що ти зробиш собі, бо ти до кривди додав ще й образу?“ „Він відповів: „З собою я легко до згоди дійду, бо я ненавмисне образив: але тебе, нікчемна тваринно, якій дає задоволення пити кров людську, я бажав би умертвити хоча б і з більшим боєм“.

Цей приклад навчає, що заслуговує на прощення той, хто випадково помиляється. Всякий же, хто шкодить свідомо, заслуговує на кару. Якщо звернемо увагу на побудову байки, то можемо спостерегти, що вона могла скінчитися багаті раніше. Муха вкусила людину, та ж ударила саму себе; людина, бажаючи помститися на ворогові, завдає собі шкоди. Але далі починається нова байка: Муха каже, якщо мене за незначний укол карати на смерть, то як повинен ти себе скарати? Така побудова зветься — відсутність одностій дії. Письменникові, безперечно, вільно це робити, але кожного разу, як він це зробить, суцільність оповідання порушується. Ми бачили, яка мета байки, вона має бути за постійного присудка до перемінних підметів. Як же ця байка може правити за відповідь на певне питання, коли вона в собі містить різноманітні відповіді? Іноді сам байкар (саме так робить Федр) надто наївно вказує на складність своїх байок, тобто на їх практичну непридатність.

Друга Федрова байка — „Злодій і світильник“²⁾.

Злодій запалив світильника біля вівтаря Юпітера, і, користуючись з святого вогню, пограбував божество. Коли, вчинивши блюзнірство, він виходив з храму, нараз почувся голос божества: дари грішників, що ти вкрав, мені неависні, і я не ображаюся, що їх викрадають; а проте за свою провину ти будеш покараний на смерть, як настане призначений день розплати. А для того, щоб мій вогонь, за допомогою якого благочестиві шанують побожно богів, ніколи не світив злочинствам, хай буде заборонене таке вживання святого вогню;

¹⁾ Calvus et musca, v. 3. Phaedri fabulae Aesopiae.

²⁾ Fur et lucerna, Fabulae Aesopiae Phaedri, IV, 11.

хай надалі не запалюють світильників від святого вогню й навпаки.

Звідси такий складний моральний висновок, що сам автор повинен викласти його так: поперше, це часто визначає, що найлютіший ворог частенько той, що ми його самі викохали й вигодували; подруге, що злочинця карається не в момент гніву божества, але в годину, призначену долею; потретє, ця байка умовляє добрих, щоб вони для будь-якої вигоди не єдналися із злочинцем. Прикладань сам автор найшов надто багато, щоб не-автор найшов хоч одне з поданих ним. Цю байку легко поділити на кілька окремих, незалежних частин: перша—злодій від святого полум'я запалив світильника; друга—дари нечестивих огидні божеству і т. д. Помилка в побудованні залежить *од самого джерела*. *Лессінг* припускає, що *Федр* поклав за мету пояснити постанову не засвічувати звичайної свічки від вогню вівтаря, і для цього він вигадав байку, що вийшла зовсім не до ладу.

Ще виразніша, ніж у цих двох прикладах, відсутність одности дії в індійській байці „Турухтан і море“.

На березі океану жила пара турухтанів (*Strandläufer*). Як настала пора, самиця сказала самцеві: „слухай, милий пошукаймо безпечного місця, де мені нести яйця“. Самець відповів: „Цей берег океану чарівний; тому неси тут“. А та сказала: „При повному місяці сюди дістає морська хвиля; вона заносить і лютих царів — слонів: отже, пошукаймо місця далі“. Зачувши це, самець усміхнувся й сказав: „О мила, ти говориш пусте; що таке море, щоб насмілитися скривдити моїх дітей? Несися, не бійся“. Самиця розсміялася, знаючи справжню ціну його силі, а море, чувши це, подумало: „Дивись ти! яка чванливість у цього птаха! Правду кажуть: хто приборкає чванливість? Турухтан (*Strandläufer*) спить догори ногами, боячись що на нього завалиться небо. А спробувати його силу! Що він зробить, коли я занесу його яйця?“ І занесло яйця хвилию. Самиця стала горювати і сказала чоловікові: „Безумче! чи не казала я тобі, що яйця загинуть підчас припливу?“ Але самець не журиться й покладає собі помститися. Спершу він думає своїм дзюбом виносити й висушити все море; потім піддається на умовляння самиці й скликає на допомогу всіх птахів. Птахи вирішують, що й усім їм моря не перебороти, і скаржаться своєму цареві, служителеві бога Вішну, Гаруді — птиці. Тоді Гаруда зрікається служити своєму богові, доки не помститься за образу одного з його власних слуг, турухтана. Вішну загрожує висушити море, пустивши в нього вогняну стрілу, і море з ляку повертає яйця. (*Benfey, Panchatantra*, II, 87, сл.¹⁾).

¹⁾ А. Потебня. Объяснения малорусских и сродных н. п. 1, 256.

Ця байка славнозвісна, бо лишила після себе силу нащадків. Тут байка розбивається на дві частини. В першій половині море викрадає яйця самиці кулика (є інші байки на тему, що боротися з стихіями неможливо); друга ж половина доводить, що слабкий може боротися з сильним і може його перемагати. Отже, дві половини байки протирічають одна одній не змістом: море занесло яйця самиці кулика, чоловік її покладає помститися над морем і мститься — тут протиріччя немає. Але, коли звернути увагу на можливість прикладання байки як присудка до мінливих підметів, що про них я говорив, то ви побачите, що характер тих випадків, які пасують до першої половини байки, цілком протилежний характерові тих, що пасують до другої. До першої половини пасують ті випадки, які доводять, що боротися з стихійними силами неможливо; до другої половини пасуватимуть ті випадки, коли особа, не зважаючи на свою видиму безсилість, бореться і перемагає їх. Отже, в нашій байці є логічна хиба. Єдності дії, що її ми бачимо в інших прикладах, вона не має.

ЛЕКЦІЯ ДРУГА

Минулого разу я намагався показати, що байка, як конкретне явище думки, а не абстрагування, складається з двох частин: *однієї* — саме поодинокого випадку, до якого вона прикладається, що не входить до складу байки в її абстрагованім вигляді, не подається словами, і *другої*, яка становить те, що звичайно зветься байка. Цю останню можна назвати *образом* в широкому розумінні слова.

До властивостей цього образу слід залічити, поперше, те, що він має складатися з низки дій і що через те такі твори, як наведений минулого разу вірш Тургенева „Два брата“, не можна назвати байкою, бо в ньому нема *дій*. Це я пояснив не зовсім виразно, і тому я повторю це пояснення.

Байка, на підставі сотні прикладів, є відповідь на дуже складні випадки, подавані життям, тобто такі, що, буди розкладені, подають одну або кілька дійових осіб, одну або кілька дій.

А проте такі твори, як, напр., зазначене мною вище, назвім його емблемою — чи що, можуть правити за зображення особи, чи осіб, але не сукупності дій. Два брати у вірші Тургенева, „Голод и Любовь“, нічого не *роблять*. Отже, повторюю, емблема може відповідати тільки суб'єктам пояснюваного випадку.

Тут, між іншим, можна зазначити межу між поезією і образотворчими мистецтвами, межу, що виразно зазначив її теоретично Лессінг: образотворчі мистецтва, скульптура й живопись, держаться в межах емблеми, тобто зображення суб'єкту, про чинність якого воно змушує тільки здогадуватися. Тільки одна поезія може зображати дії.

Друга властивість образу: дія, що з неї складається образ, має становити певну одиність. Минулого разу я подав приклади відсутності такої одиности в трьох байках.

Лишаючи осторонь питання про виникнення байки, тобто чим вона була до того, як з'явилася в тому вигляді, в якому ми її зустрічаємо у стародавніх, ми бачимо, що в греків, євреїв, почасти в інших народів, байка править за швидку відповідь на питання, подавані нам певним збігом явищ, певними подіями, тобто що байка є присудок такого підмету. Якби дійові особи

байки притягали на себе нашу увагу й зворушували б наше співчуття чи незадоволення так, як це є в великих творах: повісті, романі, епічній поемі,— то байка перестала б досягати своєї мети, перестала б бути сама собою, тобто швидкою відповіддю на подаване питання. Для того, щоб великий поетичний твір став за таку відповідь, треба, щоб він відійшов од нас, ніби в далечінь, щоб його розміри в наших очах зменшилися, подробиці зникли й залишилися тільки легко схоплювані загальні обриси.

Візьмім, напр., велику, загальнознану поему „Іліяду“, або не саму поему, а той обсяг подій, що не ввесь увійшов до неї: Парис, син Троянського царя Пріяма, викрадає Гелену, дружину одного з грецьких царів Менелая. Менелай і Агамемнон, його брат, щоб на них помститися, ведуть греків проти Трої; там гинуть Патрокл, Ахілл, гине багато греків від зброї й зарази; нарешті гине сама Троя. В такому вигляді розказана, низка подій може бути за тему для байки, тобто, беручи її в широкому розумінні, відповіддю на тему, виражену латинським прислів'ям: „delirant reges, plectuntur Achaei“, тобто „шаліють царі, а карається ахейців“, або українське: „пани скубуться, а у мужиків чуби тріщать“.

Але надайте цій низці подій тієї докладности, що через неї ці події принадні в самій поемі, наша увага затримуватиметься шокроку дрібними подробицями й іншими, що вимагають пояснення, образами,— і байка стає неможлива.

Користуватися з такого складного поетичного твору (повісті, роману) так, як ми користуємося з прислів'я та байки, тобто швидкого, в одну мить, пояснення даного випадку — неможливо; користуватися з них, звичайно, можна й треба; але таке користування, очевидно, припускає інші умови, переважно властиві цим великим творам, що і різнять їх од прислів'їв та байок.

В зв'язку з сказаним є таке правило: *байка, щоб надаватися до вжитку, має не зупинятися на характеристиці дійових осіб, на докладному зображенні дій, сцен.*

Щодо цього існує дві школи. Одна, відома нам з дитинства, — школа Ляфонтена і його імітаторів, до яких належить і Крилов. Її можна характеризувати байкою „Осел и Соловей“.

Осел увидел соловья,
И говорит ему: „послушай - ка, дружище,
Ты, сказывают, петъ великий мастерище:
Хотел бы очень я
Сам посудить, твое услышав пенье,
Велико ль подлинно твое уменье?“
Тут соловей являют свое искусство стал.
Защелкал, засвистал,
На тысячу ладов тянул, переливался;
То нежно он ослабевал,
И томной вдалеке свирелью отдавался;
То мелкой дробью вдруг по роше рассыпался.

Внимало все тогда
Любимцу и певцу Авроры:
Затихли ветерки, замолкли птичек хоры,
И прилегли стада.
Чуть - чуть дыша, пастух им любовался.
И только иногда,
Внимая соловью, пастушке улыбался.
Скончал певец. Осел, уставясь в землю лбом,
„Изрядно, говорит: сказать не ложно,
Тебя без скуки слушать можно;
А жаль, что не знаком
Ты с нашим петухом:
Еще б ты боле наострилсь,
Когда бы у него немножко поучился“.
Услыша суд такой, мой бедный соловей
Вспорхнул — и полетел за тридевять полей.
Избави бог и нас от таких судей.

Багато дехто, тобто все попереднє покоління, у нас і почасти в німців, за деякими винятками, вважали такий спосіб викладу, тобто заведення таких подробиць і мальовничих описів у байку, за дуже доречні й поетичні.

Але ще в кінці минулого століття, 1795 року, відомий німецький мислитель і почасти поет, Лессінг, написав статтю „Про байку“, засновану на вивченні стародавньої байки, де він наполягає на практичному прикладанні її, і, як мені здається, дуже переконливо доводить, що всі прикраси, які вводить Ляфонтен, виникли саме через те, що люди не хотіли, не вміли користуватися з байки. І справді — байка, що була колись могутнім політичним памфлетом, в усякому разі сильним публіцистичним знаряддям, і яка, не зважаючи на свою мету і навіть завдяки своїй меті, лишалася як цілком поетичний твір; байка, що відіграла таку видатну роль в мислі, обернена на нівець, на непотрібну іграшку.

Іншого погляду додержувався грецький байкар, напівмітичний, не досить визначений історично, — Езоп. По ньому не лишилося жадної байки, про яку можна з певністю сказати, що її він сам написав; але багато осіб переказували його байки, і всі ці перекази надто прості й короткі.

Латинські байкарі, що з них перший Федр, відходять від цієї простоти, але не на користь самій справі.

Третя властивість образу байки, що впливає з її значення, це те, що вона, щоб не зупинятися довго на характеристиці осіб, бере такі особи, які однією своєю назвою досить визначаються для слухача, правлять за готові поняття. Як відомо, в байці використовують для цього тварин. Як виникло це, чому замість хитрої людини беруть лисицю, замість ненажерливої — вовка, замість упертої й почасти дурної — осла, говорити про це не буду. Це питання надто широке. Я скажу тільки, що практичну користь для байки від додержування такого звичаю можна порівняти з тим, як у деяких іграх, напр. в шахах, кожна фігура

має певний хід дій, кінь ходить ось так, король і королева так; це знає всякий, хто починає грати, і це дуже важливо, що всякий це знає, тому що інакше доводилося б кожного разу умовлятися про це, і до самої гри справа може б і не дійшла.

Для завдань байки важливо, щоб розвиток дії продовжувався в ній тільки доти, доки це потрібно, щоб прикласти її до поодинокого випадку. Візьмім для прикладу байку з Бабрія, що за автора її вважають Езопа: „*Старий та Смерть*“.

„Нарубав одного разу Старий у лісі в'язку дров і підняв на плечі. Важка була ноша. Довго йшов він, вибився з сил, кинув дрова і почав кликати Смерть. Швидко з'явилася перед ним Смерть і спитала: „Навіщо ти кличеш мене?“ — „Щоб ти піддала мені на плечі мою в'язку“, говорить Старий“.

Кожна людина любить життя. Їй загрожують тисячі небезпек, вона хоче вкоротити собі віку, але життя їй миліше від смерті¹⁾.

Ось кінець байки, але низка дій, в ній зображувана, аж ніяк на цьому не закінчується. Ми можемо спитати, що зробила смерть, чи виконала його прохання, чи забрала його з собою?

Точнісінько за такий приклад може правити та індійська байка, яку я подав минулого разу. Байкар зробив по-своєму цілком правильно, продовживши дію до кінця; але ми одержали твір, може й гарний, але надто складний, щоб бути зручною байкою.

Четверта властивість образу байки — це те, що можна назвати конкретність або одиничність дії. Я не знаю, чи спроможний я буду достатньо пояснити це питання. Воно має в собі деякі труднощі, через те, що ми тут виходимо з обсягу розглядуваного, тобто із поезії і натрапляємо на ті твори, що називаються прозою; про них мова буде далі.

Пригадайте Натанову байку. Зверніть увагу на ту властивість, що про неї я говорю: Натан каже: „*одна людина*“. Чому він не міг сказати „*якісь люди*“, або „*всі люди*“? Якщо він справді не міг цього сказати, через саму властивість байки, то цим буде доведено, що образ байки мусить бути одиничний.

Якби Натан прийшов до Давида, знаючи, що той зробив, і сказав йому: „всі багатії, замість того, щоб різати свої вівці для гостей, забирають останню вівцю у бідака“, — Давид сказав би: „це неправда, і я не знаю, чого ти відбираєш мою увагу на таку брехню“, тобто, іншими словами, є багато одиничних тверджень, що їх не можна узагальнити так просто, бо вони тоді стають очевидною брехнею, безглуздя. Але Натан міг сказати так: „деякі багатії, замість того, щоб різати свої вівці, забирають останню вівцю в бідного“.

¹⁾ За перекладом Алексеєва „Избранные басни Эзопа“. вид. Суворіна.

Тоді Давид міг би сказати: „так, на жаль, є такі, але що вдієш із тим? І до чого ти мені про це говориш!“

Натан відповів би: „ти один з таких людей!“ На це Давид відповів би: „доведи, поясни мені це прикладом, я цього не розумію!“ Таким чином, байка, що, з слів св. письма, вплинула разюче, обернулася б на розмову, на сперечання, і практичної мети не мала б. Але є твердження одиничні, або інак кажучи, зображення одиничних дій, що можуть бути з одиничних обернених на загальні, не стаючи при цьому недоречністю. Я візьму такий приклад, який міг би обертатися на байку: говорять, що всякий струсь, коли його переслідує мисливець, ховає свою голову й гадає, що цим уникає небезпеки; або байку, що за автора її вважають Езопа (її мають за байку, хоча насправді — це не є байка). Вона полягає ось у чому. Розповідають, що мавпи народжують по двоє мавпенят. Одного з них мати любить і пестить, а другого ненавидить. Першого вона задушує своїми обіймами, і до дійшлого віку доживає тільки нелюб¹⁾). Це — загальні твердження; про них можна сказати, що вони природничо-історичні, наукові твердження, а своєю формою прозаїчні.

Тут треба зауважити, що в нас звичайно зловживають словом „наукове“, вважаючи цього епітета за тотожного з назвою *істинне, вірне*.

Таке уживання, очевидно, є помилка; воно зв'язане з тим дитячим поглядом, що наука почалася з останньої прочитаної книжки. Наука почалася там, де почалося аналізування явищ, а як ніхто не може сказати, коли взагалі почалося аналізування явищ, то, очевидно, не можна сказати, коли почалася наука. Щождо критерію, до мірки істинності або неістинності, то істинне те, що узгоджується з сукупністю приступних нашому спостереженню даних; тобто істина існує не в повітрі, а для певної особи. Я говорю це для того, щоб виправдати називання цих тверджень науковими; вони можуть бути з погляду сучасних дослідників природи застарілі, та проте своїм всеузагальненням ці твердження наукові.

Чому такого роду наукові, прозаїчні твердження незручні для тих образів, що ми їх спостерігаємо в байці? Що вони незручні, це є істина, виведена із спостережень. Немає жадної доброї байки, тобто такої, що сильно впливає і часто вживається, яка мала б у собі такі узагальнення.

Поміж давніх байок є такі, як щойно наведена про мавпу; але їх вважають за незадовільні. Лессінг гадає, що для того, щоб обернути це природничо-історичне оповідання про мавпу на байку, треба надати подіям, що їх у ній викладається, одиничності, подати це, як окремий випадок, тобто приблизно сказати

¹⁾ Лессінг, Fab. Aesop.

так: одна мавпа родила двох мавпенят, одного з них любила і т. д. Властивість наукового узагальнення веде думку до поодинокостей, що в ньому полягають, але не до поодинокостей іншого кола. Наприклад, з цього оповідання про мавпу впливає безпосередньо для мене те, що сказане взагалі про мавпу мусить бути сказане про кожну з них зокрема. Немає жадного імпульсу спонуки думці, щоб перейти від мавпи до чогось іншого. А нам у байці цього саме треба.

Тому з усього сказаного, щоб встановлювати зв'язок таких узагальнень, як, напр.: струсь ховає голову й гадає, що сховався од небезпеки (та явищ іншого порядку, напр., у даному випадку того, що є такі люди, які справді бувають в подібних умовах),— треба більше зусиль думки, ніж для встановлення зв'язку між поодинокими явищами, що, при правильному узагальненні, були б віднесені до різних розрядів.

Разом із цим збільшенням зусилля думки зменшується здатність пояснювати загальним (одного порядку) поодиноким (іншого порядку).

Я боюся, що висловився заплутано. Я хочу сказати, що коли од узагальнення одного кола, напр., що *всяка мавпа народжує по двоє мавпенят* і т. д., коли від цього узагальнення важко перейти до поодиноких випадків іншого кола (напр., до явищ людського виховання: *частенько мати зайвими пестощами псує й убиває своїх дітей*); то й пояснювальна сила байки такого характеру, як подана вище, замала. З цього ми бачимо, що як узяти загальне за пояснення стороннього поодинокого, то доводиться здебільшого докладно й ґрунтовно називати це поодиноким. Я подам приклад іншого характеру. „Гора стогне, гора мучиться пологами, все навколо чекає на їх кінець. Нарешті вона народжує мишу“. (Езопова байка).

Чи треба називати окремі випадки, які можна прикласти до цього? Практика доводить, що такі випадки ми завжди находили самі.

Проте, якщо образи в байці стають узагальненнями, на зразок поданого вище, то, здебільшого, виникає потреба письменникові вказати випадки, що він їх гадає пояснити цими сторонніми поясненнями. Візьмім приклад із „Богословія“ Іоанна Дамаскіна¹⁾. В кінці цієї книги говориться про воскресіння мертвих. Вчителеві треба довести воскресіння мертвих. Він говорить: „ластівка, коли прийде зима, скидає з себе пір'я й залазить під кору дерева, а потім на весні знову обростає пір'ям, вилітає на світло, шебече й ніби говорить людині: „упевниись від мене про воскресіння мертвих“. Повчає й шовковик, що обсохує себе ниткою, умирає на зиму, а на весні знову народжується в такому ж вигляді. (Оче-

¹⁾ Слов'янський переклад Іоанна Екзарха болгарського, Калайд, 137 стор.

видно він гадав, що з кокону виходить червак . . .). Ще погляньте на зерна хлібні й сачавні (зерна колоскових хлібів і бобових), як вони в землі гинуть, щоб дати плід“.

Всі ці три приклади, всі ці природничо - історичні узагальнення виражено у формі не зовсім поетичній, — можна скоріше сказати, прозаїчній; але разом із тим вони не відповідають тим прийомам думки, яких ми вживаємо здавна для наукових пояснень природи й людського життя.

Таку форму давні греки називали *параболя*, тобто порівняння (слово грецьке, від якого французьке *parole*).

По-слов'янському це можна назвати (принаймні так називалося за давна) *притча*; хоч проте слово притча вживається в широкому розумінні й поширюється й на нашу байку.

У поданому прикладі загальне пояснювальне висвітлено, як постійне, повторювальне явище, тобто *всезагальне* (кожного разу, як настає зима, кожна ластівка і т. д.). Однак можливий випадок, коли такої всезагальності немає, коли дія подається як *можлива*, а не неодмінно повторювальна щоразу. Але можливість є все ж таки вид всеузагальнення. В риториці Арістотеля подано, як приклад притчі, таке: „призначати в правителі особу жеребкуванням в Атенах призначувано на деякі посади за жеребком), однаково, *як би* володар корабля, потребуючи керманіча, замість того, щоб обрати кращого з службовців на кораблі, взяв би того, хто витягне жеребка“.

Можливе призначення за капітана корабля або керманіча щонайдосвідченішого з службовців на кораблі; але, поруч цього надається можливості призначити за керманіча не найгіднішого, не обраного, а менше здібного, визначеного жеребкуванням. Тому пояснювальна сила можливого менша за силу дійсного.

Я почуваю, що це питання (тобто, чому саме образ байки має зображати одиничну дію) я не досить пояснив, проте важливість його надзвичайна, бо саме тут, тобто в одиничності, конкретності образу, полягає різниця між поезією, до якої належить байка, і загальною формою наукової думки — прозою. Може я вернуся до цього ще раз, тепер вкажу на істотні риси стосунків образу байки до пояснюваного. Я вже навів визначення, що *поетичний образ в байці (і не в самій тільки байці, а взагалі поетичний образ) є постійний присудок до перемінчастих підметів, постійне пояснення до мінливого пояснюваного*. Наскільки це може бути загальною властивістю поезії — лишім поза увагою, але на байці це пояснюється чудово. Як саме живе байка? Чим пояснюється те, що вона живе тисячоліття?

Це пояснюється тим, що вона весь час набирає все нових і нових застосувань. Зверніть увагу на деякі загальнознані байки, напр.: жаби в болоті визнали, що в їхній державі недосить законности. Щоб виправити це, вони звернулися до Зевса й стали

прохати у нього царя. Зевс посміхнувся й скинув з неба дерев'яну колоду. Вона упала з плеском у болото. Жаби спочатку жахнулися, але потім деякі з них, підпливши до деревини, насмілилися на неї здертися, через це інші визнали, що влада їх державця не викликає достатньої поваги. Знову відрядили депутацію до Зевса, і він послав їм водяну гадюку (або вужа).

Федр, що переказує цю грецьку байку, говорить, що нібито її сказано з приводу того, що боротьба партій в Атенах висунула Пізістра та його тиранію¹⁾. Чи так це було чи ні, і звідки міг знати Федр, що цю байку сказано саме з приводу цього випадку, обминімо це; безсумнівне тільки одне, що ця байка своїм походженням політична, як і багато інших грецьких байок, що її може тисячу разів прикладали греки, римляни й нові поети до політичних подій; але можна прикласти й до неpolітичних. Або ось друга Федрова байка, за загальним визнанням, невідома в грецьких джерелах: „Старий пас осла, почув шум і брязкіт зброї й став підганяти осла: „втечім від ворога“. „Навіщо“? спитався осел, „хіба вони положать на мою спину більше за одне сідло?“ „Ні“. „Так немає чого тікати“²⁾.— Ось знову байка переважно політичного вжитку. Хто спроможний аналізувати явища патріотизму, відданості певному урядові й т. д., тому, розуміється, ця байка непотрібна. Але кому ці питання неясні, невиразні, темні; для кого вони існують, як питання невиразні, нез'ясовані, для того вона, почута своєчасно, дає нове висвітлення. Така й друга байка: „Араб в'ючить верблюда й питає його: як йому краще йти — чи на гору, чи з гори? — „Хіба“, каже верблюд, „всі шляхи по рівному позападали?“³⁾.

Вічність байки впливає саме з того, що складові частини її образів так втратили всяку випадковість і так пов'язані поміж себе, що нелегко піддаються змінам. Далі, вічність їх походить з того, що ці комплексні образи здатні, на першу вимогу, стати загальною схемою заплутаних життєвих явищ і правити їм за пояснення. Вічність байки має свої межі, які теоретично встановити важко, через те, що коли одна з дієвих осіб стає незрозумілою, тому що і в самому житті зникає відповідне явище, коли, може, через це сама дія в ній стає неясною, то виникає можливість підставлення, заміни цієї особи. Напр., грецька байка: „Погонич биків та Геракл“⁴⁾.

Погонич биків їхав з села возом. Нараз він загруз у ковбанні. Замість щоб допомогти біді, ледащо стояв, чухаючи потилицю, й почав звати Геракла, що його шанував більш від інших богів. Став перед ним герой і говорить: „Підійми но колеса та стьобни

¹⁾ Fabulae Aesopiae, Phaedrus, I, 2.

²⁾ I, 15.

³⁾ Babrius, 8 (Ribbeck, Die Fabeln von Babrius).

⁴⁾ Избранные басни Эзопа, перекл. Алексеева, 78. вид. Сув.

биків — попрацюй раніше сам, а тоді вже клич богів, а то вони не приймуть твоєї молитви“.

У слов'ян ця байка існує в такому вигляді. — Втопала людина й звернулася до захисника мореплавців св. Миколи, прохаючи допомоги; а св. Микола говорить: „ти, небоже, рукою махни, махни“. Таким чином байки, в яких дієві особи незрозумілі, можуть не гинути, тому що особи й дії можна підмінювати.

Я вже сказав, що образ, зміщений у байці, щодо пояснюваного є щось багато простіше й ясніше, ніж це пояснюване, і це саме — є основа практичного значення байки. Наприклад, таке порівняно складне явище: люди різних станів і занять вважають, що саме вони є стовпи, на яких тримається громадська будова, і що їм припадає найбільша робота; тоді як робота інших, на їх думку, зовсім нікчемна й легка. Так само спір переноситься в царину родинну; є навіть спеціальна низка оповідань про те, як чоловік і жінка сперечаються, чия робота легша, і жінка доводить чоловікові, що вона його роботу: орати, косити — може виконувати, а якщо примусити його доглядати дітей, годувати курчата, то він не зможе. Всі такі питання можна науково досліджувати, але поки ще прийде ця наука, а до багатьох вона й зовсім ніколи не приходить, а хутке, хоча й одностороннє розв'язання цих питань подається байкою. Відома байка, що належить до розряду численних сербських і українських оповідань про циган, що геніяльно характеризують це плем'я і мають таку художню викінченість, що можуть правити за байку. Байка ця полягає ось у чому: „Мужикові що?“ казав циган: „ори, мели, їж!“ „А мені бити, кувати, варгани¹⁾ робити, на базар носити, та продавати, та дітей годувати!“ — і, як образ, є щось багато простіше і ясніше, ніж пояснюване.

Далі мені лишається сказати ще про одну складову частину байки, про яку ще не згадував, саме: про мораль. Нам видно було й досі, що байка без моралі може обходитися цілком: але все ж таки не позбавлене інтересу питання про відношення байки до того, що зветься мораллю.

¹⁾ *Варган* — маленький залізний музичний струмент. Звідси *варгани* — робити абищо, — робити кепсько.

ЛЕКЦІЯ ТРЕТЯ

На байці я бажав би виявити різницю основних форм людського мислення, поезії і прози, а разом з тим вказати й на те, що це не якісь тимчасові форми мислі, що їх людськість, розвинувшись, може відкинути, а це форми, що перебувають у певному взаємочині. Це твердження досить важке, й вияснення його відбувається не відразу, як можна бачити з наявності теорій, що надають поезії цілком другорядного місця. Різниця цих форм людської мислі може мати деяке практичне значення, бо коли ми дійдемо висновку, що такі форми дійсно є, може статися деяка зміна й щодо користування з них.

Дві справи різні — чи ставимося ми до певних органів нашого тіла, напр. до очей, свідомо, чи користуємося з них лише тому, що їх дала нам природа. З поезією і прозою те саме, що з очима: ми використовуємо ці форми цілком не свідомо; ми помічаємо різницю між ними лише тоді, коли певна особа відчуває в собі здатність до тої чи іншої форми переважно.

Досі я розглядав два елементи байки; проте існує ще й третій. Коли ми, розмовляючи зрозумілою мовою, показуємо комусь річ і говоримо: *це стіл*, то наше слово не потребує дальшого пояснення, й не може виникати питання: що означає це слово?

Це питання можливе в етимологічному значенні. Та це — інша річ. Так само, коли розповідають байку з приводу певного випадку, то, якщо вона гарна, ніхто не питає: для чого вона й що означає? Якщо виникає таке питання, вона сама по собі вже не гарна.

Припустімо такий випадок: чоловік і жінка мріють про те, що вони зроблять, коли виграють в лотерії двісті тисяч. Але, як завжди в подібних випадках кожен виявляє свій характер і смак, то вони почали сперечатися й наговорили одне одному неприємностей. Тут згадали вони мрії цигана, що говорить: „Я накую варганів, піду на базар, куплю телицю, з неї виросте корова, у неї буде теля, ми питимемо молоко“. А циганча го-

ворить: „а я на теляті їздитиму“. Циган ударив його: „не їздь, спинку йому зламаєш!“

Чоловік і жінка згадали це, засміялися й перестали сперечатися.

Ніхто не питатиме: чому їм це пригадалося? Тут дія наявна й практично важлива. Але якщо образ (в ширшому розумінні стикання образів) відірваний від свого вжитку, і якщо в цьому абстрактному вигляді ходить по людях, як готовий присудок невідомих підметів; далі, коли, як це завжди буває за нагромадження аналогічних образів, знаходяться їх збирачі, охоронці, так би мовити, продавці такого товару: от тоді виникає прагнення пояснити, для чого товар потрібний. Таке пояснення можна подати потрібно: 1) або оповіданням, що є в байці, пояснюється друге оповідання, таке ж поодиноке, 2) або оповіданням байки пояснюється певне загальне твердження, що на його вказує це оповідання, 3) або, нарешті, байкар уживає того й іншого способу разом. Так виникає ніби потрібний поділ байки.

Загальне твердження, що його дає байка, інколи ховається за висновком з цього загального твердження, який і є те, що зветься повчання, як, наприклад, у байці про собаку, що бігла з шматком м'яса через місток, побачила в воді іншу собаку з м'ясом, намагалася відняти це м'ясо й упустила своє. Тут узагальнення є у вигляді такої поради або повчання: поженешся за чужим, загубиш своє¹⁾.

Я вкажу на байку, де на початку є узагальнення або повчання, а в кінці дано інший випадок, щоб пояснити перший. Така, напр., Езопова байка, що переказав її Крилов — „про Паву й Гаву“.

„Когда не хочешь быть смешон,
Держися звания, в котором ты рожден.
Простолюдин со знатью не роднися;
И если карлой сотворен,
То в великаны не тянися,
А помни свой ты чаще рост.“

Утыкавши себе павлинним перьем хвост,
Ворона с павами пошла гулять спесиво,
И думает, что на нее
Родня и прежние приятели ее
Все заглядятся, как на диво;
Что павам всем она сестра,
И что пришла ее пора
Быть украшением Юнонина двора.
Какой же вышел плод ее высокомерья?

¹⁾ Fabulae Aesopiae, Phaedri, I, 4.

Что павами она ошипана кругом.
И, что, бежав от них едва не кувырком,
Не говоря уж о чужом,
На ней и своего осталось мало перья.
Она было назад к своим: но те совсем
Заклеванной Вороны не узнали,
Ворону вдосталь ошипали.
И кончились ее затеи тем,
Что от ворон она отстала,
А к павам не пристала.

Я эту басенку вам былью поясню.
Матрене, дочери купецкой, мысль припала.
Чтоб в знатную войти родню.
Приданого за ней полмиллиона.
Вот выдали Матрену за барона.
Что ж вышло? Новая родня ей колет глаз
Попреком, що она мешанкой родилась,
А старая за то, что к знатым приплелась.
И сделалась моя Матрена
Ни пава, ни ворона.

Перша частина цієї байки — мораль, що впливає з загального твердження, далі оповідання про гаву й, нарешті, оповідання про другий випадок, що пояснює перший.

Я розгляну перш за все той випадок, коли оповідання, уміщене в байці, пояснюється другим оповіданням байки, — це подвійна або складна байка.

Коли поодинокий випадок, який назвімо *A* і до якого утворено або прикладено байку *B*, коли цей поодинокий випадок буде викладений так, що він сам по собі годився б для ужитку, і коли його додати до *B*, то утвориться поетична форма, яку Лессінг назвав складна байка (*Zusammengesetzte Fabel*), як, наприклад, одна з езопівських байок, що переклав Крилов: „Вовк та Мишеня“.

Из стада серый Волк
В лес овцу заташил, в укромный уголок,
Уж, разумеется, не в гости:
Овечку бедную обжора ободрал,
И так ее он убирал,
Что на зубах хрустели кости.
Но как не жаден был, а с'есть всего не мог;
Оставил к ужину запас и подле лег
Понежиться, вздохнуть от жирного обеда.
Вот близкого его соседа
Мышенка запахом пирушки привлекло.
Меж мхов и кочек он тихохонько подкрался,
Схватил кусок мяса, и с ним скорей убрался
К себе домой, в дупло.
Увидя похищение,
Волк мой

По лесу поднял вой:
Кричит он: „караул! разбой!
Держите вора. Раззоренье:
Расхитили мое именьє!“

— Вот — басня, а другая половина ее:

Такое ж в городе я видел приключенье:
У Климыча судьи часишки вор стянул, —
И он кричит на вора: караул! — (Пояснение).

У грецького переказувача Езопових байок Бабрія вона трохи інша. Лев віднімає у вовка здобич, вовк скаржиться, що він незаконно віднімає його власність¹⁾.

Другий приклад — „Зеркало и Обезьяна“ Крилова.

Мартышка, в зеркале увидя образ свой,
Тихохонько медведя толк ногой:
„Смотри - ка“, говорит: „кум милый мой!
Что это там за рожа?
Какие у нее ужимки и прыжки!
Я удавилась бы с тоски,
Когда бы на нее хоть чуть была похожа.
А, ведь, признайся, есть
Из кумушек моих таких кривляк пять - шесть:
Я даже их могу по пальцам перечесть“.
— „Чем кумушек считать трудиться,
Не лучше ль на себя, кума, оборотиться?“
Ей Мишка отвечал.
Но Мишенькин совет лишь попусту пропал.

Таких примеров много в мире:
Не любит узнавать никто себя в сатире.
Я даже видел то вчера:
Что Климыч на руку не чист, все это знают;
Про взятки Климычу читают,
А он украдкою кивает на Петра.

Інколи таке зіставлення буває, як цілковитий паралелізм, тобто так, що не тільки кожний випадок другого оповідання відповідає першому, але й кожний вірш першої половини відповідає віршові другої. Так, напр., в Ляфонтеновій байці „Le coq et la perle“.

Un jour, un coq détourna
Une perle, qu'il donna
Au beau premier lapidaire.
— Je la crois fine, dit-il.
Mais le moindre grain de mil
Serait bien mieux mon affaire.

¹⁾ „Избран. басни Эзопа“ перекл. Алексеев. 10 стор. Вид. Суворіна.

Un ignorant hérita
D'un manuscrit, qu'il porta
Chez son voisin le libraire.
— Je crois, dit-il, qu'il est bon
Mais le moindre ducaton
Serait bien mieux mon affaire¹⁾.

Переклад: „Якось півень знайшов перлину і приніс її першому-ліпшому золотареві. — „Добра перлина“ — сказав той. — „А на мій погляд, найменше зернятко ячменю куди краще“.

Якомусь дурневі дістався в спадщину рукопис, і він його приніс сусідові книгареві. — „Гадаю, — сказав цей, — що це гарна річ“, — „Але маленький дукат, на мій погляд, кращий“.

Або приклад з Лессінга. Левиця, коли їй дорікали²⁾ тим, що вона народжує одне левеня, відповідає: „Так, одне, але лева“.

Друга половина: — „Я, говорить віршомаз поетові, творю по сім трагедій на рік! А ти? За сім років — одну!“ — „Так, одну, але Аталію“ (трагедія Расіна³⁾). Очевидно, вираз Лессінга, що одна байка може бути то простою, то складною (залежно від способу опрацювання) — не точний, бо складність саме й полягає в тому, що до простої байки додається новий акт творення, т. б. нову байку.

У складній байці байкар використовує просту байку, так само, як користується з неї в первісному вигляді, з тою лише різницею, що просту байку утворюється з приводу окремого життєвого випадку, а в складній — до готової байки додається окремий випадок. Хто творить такі байки, той користується з складнішого матеріалу й похорий, як я вже сказав, на того продавця, що говорить: ось цей товар потрібний на те й те. Додавання до байки поодинокого випадку до деякої міри має значення напису. Поєднання окремого випадку А з байкою Б в різній мірі може бути щільне й потрібне.

Взагалі, що загальніший, невизначеніший образ, уміщений у байці, яку ми зовемо Б, і що, отже, невизначеніша кількість застосувань цієї байки, то потрібніше стає втручання автора, що полягає в додаванні до неї ще однієї байки. Це можна порівняти в мові з тим, коли ми, щоб краще висловити нашу думку, нагромаджуємо слова, що означають приблизно те саме.

Тепер зверніть увагу на способи сполучення образів складної байки й на кількість їх прикладань. Ми вже домовилися розуміти під образом у поетичних творах — дію, а не тільки образ, у вузькому значенні слова, що становить собою зміст пластичних творів. Байка, що я її маю на оці („Ячмінь“ — Гре-

¹⁾ Пор. у Крилова переробку — „Петух и жемчужное зерно“.

²⁾ За деякими варіантами, саме, свиня.

³⁾ Лессінг, Cebler d. Fabeln.

бінки), відступає од цього правила. Розмовляють син із батьком. Син питає батька, чому на ниві багато колосків прямих, і чому дуже мало похилих, додаючи: як ми, темні, перед великим паном... Батько відповідає: прямі колоски порожні, без користі ростуть на ниві, а похилі — божя ласка, вони нас годують. „Тепер я розумію, чому наш писар задирає голову“, зазначив син. Ця байка поділяється на дві половини. Зіставлення *A* (колоски) з *B* і *B*₁ заваджають прикласти це *A* до скромності гідних і до зарозумілості нікчемних і непотрібних людей, обмежуючи його взаєминами між верствами, ставленням хлібороба до соціального стану й звання, які за кепського стану суспільства можуть здаватися чужоядними.

Перше ніж говорити далі, зроблю невеликий відбіг. Слово *моральний* має подвійне значення. Поперше, його протиставляють слову *аморальний*, коли, напр., ми говоримо, що обдурювати аморально; подруге, коли воно стосується до всіх відносин людей одного з одним; в цьому розумінні називають певні науки моральними, або морально-політичними; і в цьому розумінні моральним наукам протиставляється не аморальні, а ті, що не належать до моральних, ті, що стоять поза людськими взаєминами.

Тим то можна сказати, що красти — стосується до моралі або повчання; можна сказати, що це морально, тому що стосується поведінки. У цьому розумінні вживають німецьке слово — *moralisch*.

Цей відступ потрібний був для того, щоб не зулянитися на ньому, визначаючи Лессінгову байку. Лессінг говорить: „Якщо підпорядкувати загальне моральне твердження (*Satz*) до подиногого випадку, і розповісти цей випадок, як справжній, тобто не як приклад або порівняння, а ніби це справді сталося, і до того так, щоб у цьому оповіданні наочно можна було дізнатися про загальне твердження, — то цей твір буде байка“¹⁾.

Отже, перед нами готовий рецепт, і з нього слід зробити висновок, що спочатку в думці буває загальне моральне твердження, наприклад, що „улесливість — шкідлива“, або „дужий жере безсилого“, а тоді вже до цих загальних тверджень ми придумуємо — до першого байку про Гаву та Лисицю, до другого — що такий ось звір з'їв таку ось птицю або звіра, а його й собі з'їв інший звір і т. д. Коли говорити так, виходить, ніби спочатку є загальне твердження, що далі зводиться до окремого випадку, або, як висловлюються французькі теоретики²⁾, перебирається в інакомовність, ховається в інакомовності.

¹⁾ Abhandl. üb. d. Fabeln.

²⁾ De la Motte, Richer.

Якщо застосувати до мови, це значило б, що слово спочатку визначає цілий ряд речей, напр., *стіл взагалі*, або цілий ряд якостей, дій; а далі окремо *цю річ*, *цей стіл*, *цю дію*. Якщо це так, то виникає питання: звідки постало це загальне? Ми можемо з міркування або спостереження довести, що загальне виникає не інак, як із складання багатьох поодиноких, і творення загальних думок відбувається при певних зусиллях, які бувають такі значні, що до деяких узагальнень людськість доходила лише за багато тисячоліть свого життя, що багато мов, отже і народів, що говорять ними, певних узагальнень не можуть виразити, або виражають їх неповно, бо ці узагальнення не становлять надбання людей пересічного рівня. Наприклад, в деяких російських наріччях слово „человек“ зовсім не має значення зоологічного й антропологічного узагальнення „*homo sapiens*“, тобто всякої людини без різниці статі, віку, племені; по-українському зовсім смішно було б сказати, що жінка є чоловік.

Коли міряти твердження Лессінга міркою, що її дає нам язик, то вже з самого початку довелось б сумніватися в правдивості його рецепту байки. Якщо правдиве визначення байки Лессінга, то довелось б припустити, що творець або прикладач байки сам яскраво бачить узагальнення, і що його мета полягає в тому, щоб довести до цього узагальнення слухача, і що засоби, ужиті для цього, досягають своєї мети. Проте випадки справжнього прикладання байки виявляють, що мета оповідача полягає зовсім не в тому широкому узагальненні, що зветься мораль, або зовсім не в тому, щоб довести своїх слухачів до твердження, що, напр., всякий, хто поженеться за далеким, втратить своє.

Мета оповідача, це певний погляд на справжній окремий випадок *A* (тобто на те, що ми називаємо психологічним підметом) через порівняння його з іншим, теж окремим, випадком, розповіданим в байці *B* (психологічний присудок).

Пояснити перший поодинокий випадок можна так,—висувають з нього на початок або підкреслюють лише ті риси, що мають відповідності до *B*, тобто до оповідання самої байки.

Отже, Лессінг говорить, що загальне твердження дорівнюється до того, що ми звемо байка.

(Це говорить людина дуже глибокодумна — через те її досліди для нас і важливі — але людина XVIII ст., отже, ми не можемо в певних випадках з нею погоджуватись).

Якби це було так, то оповідач мусів би стояти на височині абстрагування, на тому ступені, на якому стоять пізніші збирачі, мусів прагнути того, щоб піднести слухача на цю височину; тимчасом як байка полягає в поясненні окремого випадку другим окремим випадком, оповіданим у байці. Ці два окремі

випадки неоднакові. Один випадок з життя — конкретний, другий, що його маємо в самій байці, являє вже певну абстракцію. Абстракція є вилучення тих рис з конкретного образу, що потрібні нам для досліду. Отже, в цьому розумінні можна сказати, що конкретний образ, зміщений у байці, у відношенні до конкретного випадку дійсності — абстрактний. Я повторюю, пояснення досягаємо тим, що з конкретного випадку висувають наперед, порівнюючи його з байкою, лише деякі його частини, самі ті, що знаходять собі відповідність у самій байці. Отже, навіть це узагальнення є ніби щось далше, ніби наслідок порівняння поодинокого.

Далі це узагальнення залишається застосованим до поодинокого випадку й саме залишається порівняно поодиноким; а до такого узагальнення, що ставлять спочатку або в кінці байки байкарі, прикладачам байки і слухачам байдуже. Звідси виникає те, що новітні байкарі, так би мовити, продавці байки, навпаки байдужі до справжнього, але зацікавлені можливістю її застосування, що ці продавці частенько натрапляють на цю можливість зовсім не там, де її треба шукати; висувають узагальнення, зовсім не зв'язані з байкою або зв'язані з нею дуже мало.

Я ще раз повертаюся до поодинокого випадку прикладання байки. *Байка є така форма мислення, що появляється частенько за наших часів без назви байки.* Можливо й ми інколи висловлюємося байкою, самі цього не помічаючи.

Щедрін сам говорив, що він постійно вживає езопівську мову. Він, казавши це, мав на увазі одне пояснення, як постала байка, що я подам пізніше, але в нього трапляються і справжні байки, напр. оповідання „Игрушечных дел людишки“.

Історичні приклади уживання байки для нас мають ту цінність, що коли тільки вони ймовірні, то цілком переконують нас у тому, що люди дивилися на цю форму мислення, як на засіб пояснити, довести тощо. Геродот розповідає таке: Кір вирушив до іонійців послів з пропозицією повстати проти царя Креза й покоритися йому. Іонійці відмовилися, а коли перси завоювали Лідію, і Кір був уже в столиці її — Сардах, то іонійці вирядили до нього послів з пропозицією підкоритися йому на тих умовах, на яких вони підкорялися Крезові. Кір розповів послам таку байку. Флейтист побачив риби в морі, сів на березі й почав грати, думаючи, що привабить їх до берега, але вони не припливли до нього; тоді він закинув сітку й витяг її з води повну риби і, побачивши, що вони б'ються об берег, сказав „годі танцювати. Ви ж не хотіли танцювати, коли я вам грав“¹⁾

¹⁾ Геродот, 1, 141.

Байкою цією пояснюється конкретний випадок. Бабрій же, переказавши цю байку без прикладання, не згадав, що Геродот накинув її Кірові. Геродот писав про це з чуток; але є величезна ймовірність, що це справді так було. Бабрій переказ цієї байки закінчує таким узагальненням: без праці, коли не закинеш сіті, нічого не здобудеш, але якщо ти закинув сіті й здобув, що хотів, то до речі й пожартувати. Ще є приклад того, що коли б широке узагальнення було таке яскраве й наочне, то Бабрій, людина очевидно дуже розумна, схопив би його, але він тут не потрапив куди слід: флейтист працював, закидаючи сіті так само, як і тоді, коли грав на флейту.

І ось, байкар, що прикладає до байки узагальнення, скидається інколи, скажімо, на продавця іграшок, який говорить дитині, що іграшкою бавляться ось так, а той, хто несвідомо користується з байки, скидається на дитину, що бавиться з іграшкою, але не знає, як можна користуватися з неї, бо не пояснили. Пояснення від продавця може бути більш-менш точне, коли припустити такий випадок, що продавець іграшок сам любить бавитися або що майстер струментів — артист; але це буде інше. Я хочу сказати, що й байкар може зробити правильне узагальнення; але коли б узагальнення було вихідною точкою, стояло спочатку байки, тоді він не міг би робити неправильних узагальнень, а він їх робить скрізь і всюди. Байка, говорить Лессінг, є зведення морального твердження до поодинокого випадку. А може в байці буває не лише одне таке моральне твердження, а багато? Ось, напр., байка Езопа (з Бабрії).

Мужик та Лелека

Понаставляв мужик на ниві сільців і піймав разом з журавлями, що нищили його засіви, лелеку.

„Пустим мене“, кульгаючи, просить вона, „я не журавель,— я Лелека, птиця святого життя,— шаную свого батька й годую його. Поглянь на моє пір'я — колір його не подібний до журавлиного!..“ — „Вгамуйся“, перепинив її мужик, — „з ким ти попалася, з тим я тобі й шию скручу“. Тікай, не водись з негідниками, бо доскочиш лиха разом з ними“.

Яке загальне моральне твердження *зведено* в цій байці до окремого випадку? Чи добра ця байка? чи зручно її прикласти? чи типова вона? чи легко ми відшукаємо такі випадки, що відповідали б цій байці? Мені здається вона дуже типовою, і прикласти її можна до багатьох випадків. Я подав цю байку як приклад, бо на ній зручно показати, що на питання, яке загальне твердження *зведено* в ній, або яке уза-

гальнення з неї впливає, можна відповісти, що це, зважаючи на прикладання байки, буде або твердження, що висловлює Бабрій устами мужика: „З ким попався, з тим і відповідатимеш, або твердження: людське правосуддя користолюбне, сліпе“, або „нема правди на світі“ або „є найвища справедливість: справедливо, щоб додержувати великі інтереси, не звертаючи уваги на часткове зло, що походить від цього“. Одне слово, чого хочеш, те й просиш: і довести, що всі ці узагальнення помилкові, дуже важко. Отож, коли вірно, що в кожній байці, залежно від погляду, від прикладання її, можна знайти різні узагальнення, то звідси впливає таке правило, що хто подає байку в абстрактному вигляді, як вона звичайно буває в збірці, той справді мусить надавати їй не лише одного узагальнення, а вказувати на можливість багатьох найближчих узагальнень, найближчих через те, що узагальнювати можна без кінця.

Ось езопівська байка. Зевс наслав хуртовину. Щоб урятуватися від неї, пастух думав загнати вкриті снігом кози свої в печеру, де ніхто не жив. Він застав там інші дикі кози. Пастух приніс диким козам листя, а свої лишив надголодь на дворі. Коли ж вщухла хуртовина, він побачив, що його кози мертві, а дикі пішли в гори непролазними хащами. Він повернувся додому без кіз, вартий, щоб його взяли на сміх. З жадности, зазіхаючи на чуже, він втратив своє. За іншою версією езопівської байки узагальнення таке: „Не гребуй своїм добром, не набудеш прибутку з чужого“¹⁾.

Це є приклад узагальнення, хоч і правильного, але неміцно зв'язаного з байкою. Добре те слово, що його не можна замінити іншим словом, яке саме на місці; добра та байка, що на даний випадок дуже влучна, й її не замінять десять інших. Коли значення байки лише в тому, щоб пояснити, що через жадність втратиш і своє, якщо поженешся за чужим, то є десяток байок на цю тему: напр., „Собака й шматок м'яса“.

До того таке прикладання стосується лише до пастуха, а не кіз, тобто обминає ту обставину, що зазначена в самій байці. Шматкові м'яса однаково, чи лишається воно собаці чи ні, але козам не однаково. У байці говориться, що вони пропали, і ми не маємо права ігнорувати цю обставину. Узагальнення надає пастухові неодмінно жадности. Крилов, переказуючи, вводить цю рису в саму байку. В езопівській байці зовсім непомітно цієї риси. Може, пастух зовсім інакше міркував, може, він бажав поліпшити породу кіз і не лише своїх,

1) Избр. б. Эзопа, пер. Алексеева, 75: Не знайомся з тими, хто дає перевагу новим друзям над старими. Знай, як зрадили нас, друзів своїх вірних, так зрадять і нових.

а взагалі свійських кіз? може він був акліматизатор, герой? Ми бачимо, що Бабрій зробив узагальнення невлучне.

Є прекрасна книжка Кеневича: „Библиогр. и биогр. примечания к басням Крылова“. Про переказ Криловим цієї байки Кеневич говорить (ст. 212), що була така думка, ніби Крилов переказав цю байку з приводу дарованої від Олександра I конституції Царству Польському. Кеневич спростовує цю думку тим, що з чернеток Крилова видно, що він написав цю байку по 10-ох роках після цієї події, і Крилов вчинив з цією байкою так, як продавець готового товару. Проте, нехай це справді пристосував не Крилов, а інші особи — пристосування вірне і дає зовсім інше узагальнення. Коли я пристосував байку до певного випадку, значить, я по-своєму правий, і ніхто мені не суддя. Це не значить, що я хочу сказати, ніби Олександр I ставився до Польщі так, як про це говориться в байці, я лише говорю, що таке прикладання її не тільки вірне, воно традиційне, бо, як я говорив, дуже багато байок, що ходять у нас, як узагальнення життєві безперечно політичного походження. Дуже можливо, що й ця езопівська байка про пастуха такого ж походження. Ми знаємо, що у гомеричних греків поширений погляд на царя, як на пастиря народу, пастиря людей, так що перед нами уторована доріжка для таких прикладань, а коли ми робимо таке прикладання, виявляється, що те узагальнення, що зробив Бобрій, невірне. Може статися, що мотив жадности тут недоречний. Цим прикладом я хотів пояснити, що якби було вірне твердження, що підчас утворення байки загальне твердження йде спочатку, а байка є лише зведення його; то помилкові узагальнення, що ми на них натрапляємо часто у байкарів, і які не можуть бути непомилковими, бо їх може бути не одне, а багато, — такі узагальнення тоді були б неможливі. А через те, що вони є, то вони йдуть не попереду байки, а у висновку.

Я нагадаю вам ще раз сказане мною, що образ (або ряд дій, образів), поданий в байці — це поезія, а узагальнення, подане до неї від байкаря, — це проза. Отож, значить, говоривши про байку та узагальнення, ми разом із тим трактуємо про стосунки поезії з прозою.