

Игорь Смирнов
Университет Констанца
ipsmirnov@yahoo.com

Igor Smirnov
Universität Konstanz
ipsmirnov@yahoo.com

К ТЕОРИИ ПАРОДИИ ABOUT THEORY OF PARODY

В статье исследуется понимание пародии в литературе и в социокультуре с особым акцентом на *parodia sacra*. Рассматриваются приемы негативного мимесиса, с помощью которых пародия отбирает смысл у претекстов (переносное значение оригинала становится буквальным; перенос значений, совершившийся в источнике, преподносится как ничем не мотивированный).

Ключевые слова: пародия, *parodia sacra*, мимесис, смех, карнавал, трикстер.

This paper discusses the comprehension of parody in literature and socioculture, with special emphasis on *parodia sacra*. Furthermore, author discusses the ways parody uses negative mimesis to take meaning from pretexts (the transferable meaning of the original becomes literal, the transfer of meaning, which took place in the text, is presented as unmotivated).

Keywords: parody, *parodia sacra*, mimesis, laugh, carnaval, trickster.

В качестве внешне соответствующей оригиналу, но асимметричной ему по смыслу пародия противостоит простым воспроизведениям образца. Семантическое отклонение от оригинала, использующее его же выразительные средства, и копирование представляют собой две такие имитационные стратегии, применение которых далеко выходит за пределы литературы и искусства. Перед нами два вида мимесиса, помимо которого не могла бы осуществляться не только художественная деятельность человека, но и его социальная жизнь, зиждущаяся на следовании поведенческим стереотипам. Это следование формально не отменяемо, поскольку иначе нарушилась бы солидарность коллектива и стабильность его бытования, чего он не может допустить, подвергая отступников от нормы более или менее строгому наказанию. Тем не менее, в исполнении своего обществен-

ного долга *homo socialis* обладает свободой ставить под сомнение если не наружную сторону, то содержание правил, которыми руководствуется коллектив. Общество обязывается к решению, принимает ли оно или не принимает пародийно-негативный мимесис, изнутри подрывающий его стереотипы. В случае принятия оно должно найти способ обратить пародирование в свою пользу.

Широкое понимание пародии вошло в исследовательский обиход в 1920-е годы. Даже в литературоцентрически ориентированной статье «О пародии» (1929) Юрий Тынянов счел нужным завести речь о «пародической личности» (Тынянов 1977: 303), не довольствуясь суждениями, ограниченными миром текстов, и уходя из него в быт, пусть лишь артистический. Гораздо более решительный, чем у Тынянова, шаг, ведущий за черту словесного искусства, предприняла Ольга Фрейденберг, которая возвела в работе, помеченной 1925-м годом, литературную пародию к «народному обрядовому творчеству» (Фрейденберг 1973: 494), дополняющему сакральную драму ее смеховым переворотом. Архаический смех, по Фрейденберг, не отрицает высокое, но составляет его другую сторону, его веселое подобие, которое «усиливает» сакральные ценности их удвоением (Там же: 496–497). Считавшая архаическую социокультуру продуктом мышления в тождествах, Фрейденберг не отличает пародирование от «вечного возвращения того же самого». На деле пародирование в своих истоках далеко не всегда брало на себя охранительно-служебную функцию по отношению к священному, выступая как *parodia sacra*. Негативный мимесис мог толковаться и в качестве недолжного, вызывающего смех своей лжепроизводительностью.

С такого рода комикой, уничижающей саму пародию, мы сталкиваемся прежде всего в мифах о трикстерах, неудачливых подражателях демиурга. В мифоповествовании индейцев виннебаго, проанализированном в классическом коллективном труде Поля Радина, Карла Кереньи и Карла Георга Юнга *Божественный плут* (Radin, Kerényi, Jung 1954), трикстер завершает серию проделок тем, что, неосторожно съев луковицу, поднимает своими ветрами разрушительную бурю в мире и заливают его фекалиями. С другой стороны, и древние, и огосударствленные общества не налагают запретов на праздники дураков и прочие карнавалы ритуалы, отменяющие утвердившийся социальный порядок и наделяющие его противосмыслом (как, например, при временной смене царя рабом, впервые изученной Джеймсом Джорджем Фрэзером в *Золотой ветви* (1890)). Социокультура осуждает пародию тогда, когда та делает своим объектом *универсально значимое*, пытаясь отнять содержание у сотворения всего что ни есть, можно сказать, у креативности как таковой. Допускается же пародия в той степени, в какой она затрагивает лишь *частноопределенное*, созданное человеком по собственной инициативе вразрез с природной средой. Будучи явлением не от мира сего, священное само по себе остается в таких случаях непоколебленным; более того, оно защищается пародией от вмешательства

человека в высший, чем социальный, порядок, имеющий сверхъестественный и трансгуманный характер. В принципе *parodia sacra* может быть нацелена на социокультуру, понятую как не более, чем человеческое установление, в ее полном охвате, что демонстрируют карнавальные травести, в которых участники обрядового спектакля наряжаются в костюмы представителей природного царства. Но на практике разные общества по-разному решают, какого объема вправе достигать в них *parodia sacra*. Он становится и вовсе нулевым в тоталитарных и авторитарных режимах власти, апроприирующих сакральное, изымающих его из трансцендентной сферы в пользу государства. Пародирование церковной службы и институционализованной социальности конституирует народное тело в его отдифференцированности от верхов общества, гарантов того, что оно будет воспроизводимым. Народ творит сам себя. Тоталитаризм подавляет самодеятельность народа, мобилизуя его на службу государству.

Прямые и асимметричные подобию комплементарны относительно друг друга в устройстве раннего общества. Первые из них соположены генезису социореальности и в своей избыточности призваны обеспечить его неиссякаемость. Культ близнецов изображает их основателями родоплеменных союзов. Дуальная организация общества открывает возможность для обмена брачными партнерами между фратриями и тем самым составляет необходимое условие плодovitости в архаическом коллективе. Что до асимметричных подобий, то они создают иллюзию социодинамики. Карнавальные обряды перестраивают нормативную ценностную иерархию так, чтобы она внутренне противоречила себе, но не упраздняют ее как таковую (замещение царя рабом не предлагает ничего взамен института единовластия). Обновление социального порядка не продвигает его вперед по эволюционной линии, оборачивается мнимостью и потому вызывает смех. Как мнимость оно не может стать долгосрочным и подлежит упразднению, восстанавливающему *status quo ante* (раба, сыгравшего роль царя, обрекают на заклание). Карнавал приурочивается к сменам времен года, потому что эти моменты, будучи, с одной стороны, пороговыми, вписаны, с другой стороны, в космический круговорот, в данное от природы «вечное возвращение того же самого». Наследница карнавала в линейно-историческом времени, литературная пародия не порождает, как и он, подлинно нового, не указывает пути в прежде не известную художественную систему, но лишь подтачивает уже достигнутое словесным искусством. Литературная пародия нередко бывает направленной не только против того, что отживает свой век, но и против художественного творчества, находящегося еще в стадии формирования, как о том свидетельствует среди прочего высмеивание Владимиром Соловьевым брюсовских сборников *Русские символисты*. Тынянов неоправданно преувеличил эволюционное значение пародии.

По мере нарастания историзма карнавальные обряды, соответствующие циклическому времени, делаются реликтом, достаемым социокульту-

туре из прошлого. Их функцию в актуальной социокультурной практике перенимает пародирование, так или иначе эстетически отмеченное (даже если оно и не имеет своим объектом какие-то конкретные произведения искусства, как в случае «Писем темных людей» (1515/1517))¹. С точки зрения линейно-исторического сознания, ищущего бескомпромиссную альтернативу тому, что было, удержание формальных признаков прошлого в настоящем есть не что иное как фикциональность, как явление, возникающее в сфере текстов, а не в поступательно развивающемся жизненном мире.

Литературная пародия (о которой в дальнейшем и пойдет речь) — способ письма, неустранимо двойственный по назначению. Компрометируя свой источник, пародия вместе с тем не превосходит его, не ставит на его место текст, который мог бы вести самостоятельное существование в эстетической сфере, как то бывает в иных видах интертекстуальных контактов. Комические перелицовки литературных произведений паразитируют на своих объектах и от них неотрывны. Несмотря на то, что пародия расстраивает смысл поднимаемого ею на смех текста, она в то же самое время показывает, что имитация, даже и асимметричная по отношению к оригиналу, не способна вытеснить его из эстетического обихода. Снижая содержание оригинала, литературная пародия, тем не менее, отчасти сохраняет в себе те качества, которыми обладала *parodia sacra*. Пародийная репродукция оригинала утверждает его доподлинность от противоположного. Перевод серьезного в комический план, вообще говоря, финализирует исходную ситуацию, поскольку изменяет ее так, что протекавшее в ней действие обнаруживает свою безрезультатность. Пародийный смех и лишает свой материал суггестивной эффективности, и выделяет его из общего потока литературы, изолирует пародируемое произведение, которое становится своего рода памятником, входя в ту историю, что Фридрих Ницше назвал «монументальной»². Если верить Вальтеру Беньямину, «ауру» с оригинала сбрасывает не пародия, а его индустриализованное копирование (*Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости*, 1936). Сказанное о родстве между литературной и сакральной пародиями не приложимо к таким, традиционно считающимся «пародийными», романам, как

¹ Пародийность может, таким образом, проникать в самые разные дискурсы, если они идут навстречу к художественному творчеству. Яркий пример пародии в философской речи — «История доктора Акакия и уроженца Сен-Мало» (1753), в которой Вольтер изобразил сочинения своего противника, президента Берлинской Академии Пьера-Луи Моро де Мопертюи, плодом безумия.

² Считая комизм не обязательным свойством пародии, Тынянов (1977: 288 и след.) не ограничивал ее от того, что принято называть «контрафактурой». Чрезвычайно распространявшаяся в постмодернистской литературе с ее многочисленными ремейками контрафактура разнится с собственно пародией тем, что не доводит смысл имитируемого текста до полного абсурда, оппонирует источнику лишь частично, главным образом за счет модернизации его содержания (так построены, к примеру, ориентированный на прозу Тургенева роман Евгения Попова *Накануне накануне* (1992) или воспроизводящий типовую схему советской производственной литературы роман Баяна Шириянова *Низший пилотаж* (2000) об изготовлении наркотиков). Контрафактура переиначивает не столько тему источника, сколько референтную среду, к которой тот отсылает.

Гаргантюа и Пантагрюэль или *Дон Кихот*. Их идейное наполнение не исчерпывается, однако, тем, что Рабле пародирует *Александрию*, а Сервантес — рыцарские романы. В обоих произведениях негативный мимесис сочетается с прогнозирующим — с утопией.

В распоряжении пародии имеются два главных приема, с помощью которых она отбирает смысл у претекстов. Одна из этих стратегий заключается в том, чтобы придать переносным значениям оригинала буквальность, перевести тропы в реальные жизненные ситуации, словно бы верифицируя замещения, проверяя их на исполнимость. Вторая прямо противоположна первой. В этом случае перенос значений, совершавшийся в источнике, преподносится как ничем не мотивированный, как не находящийся в реальности ни малейшего подтверждения. Пародия, таким образом, либо сверхмотивирует тропы, либо демотивирует их. В обеих версиях негативного мимесиса, осуществляемого в пародировании, возможный мир претекста превращается в невозможный, отвечая тем самым аристотелевскому понятию «адинатон»³.

Примером пародийной реализации тропов мне послужит роман Владимира Сорокина *Норма* (1979–1984), одна из частей которого составлена из коротких рассказов в стиле соц-арта, опирающихся на популярные советские песни. Рассказ «Самородок» отправляет нас к «Песне трудовых резервов» (1948) Михаила Исаковского («Пройдут года, наступят дни такие, Когда советский трудовой народ Вот эти руки, руки молодые Руками золотыми назовет»), завершаясь как бы документальным выводом из буквального прочтения метафоры «золотые руки»: «Через четыре дня переплавленные руки парнишки из квартиры № 5 пошли на покупку поворотного устройства, изготовленного на филиале фордовского завода в Голландии и предназначенного для регулировки часовых положений ленинской головы у восьмидесятиметровой скульптуры Дворца Советов» (Сорокин 1998: 224).

Противоположного типа абсурд хорошо демонстрируют уже упомянутые пародии Соловьева в цикле статей *Русские символисты* (1884–1885). Разбирая брюсовский перевод из Мориса Метерлинка («И под кнутом воспоминанья Я вижу призраки охот. Полузабытый след ведет Собак секретного желанья» (курсив в оригинале — *И. С.*)), Соловьев откликается на этот текст, создавая его пародийный аналог, в котором обозначения разных психомыслительных состояний человека монотонно сопровождаются звериными метафорами, так что тропообразование оказывается самодовлеющим процессом, не имеющим под собой необходимого и достаточного основания: «...Но не дразни гиену подозренья, Мышей тоски! Не то смотри, как леопарды мщенья Острыят клыки! И не зови сову благоразумья Ты в эту ночь! Ослы терпенья и слоны раздумья Бежали прочь. Своей судьбы родила крокодила Ты здесь сама...» (Соловьев 1990: 278–280).

³ Об этой фигуре речи см. подробно: Lachmann 2002: 99 ff.

Обе разновидности пародийного осмеяния претекстов претерпевают специфицирование в зависимости от того, в какой из сменяющих одна другую диахронических систем художественного смысла они используются. Так, ранний авангард с его установкой на автономизацию литературного произведения (на «самовитое слово», на «слово-вещь» и т. п.) искал пародийность внутри чужого — отнюдь не рассчитанного на такую интерпретацию творчества, то есть рассматривал его как автопародийное, само себя развенчивающее. Алексей Крученых подверг подобному толкованию поэзию Пушкина: «Читаем Пушкина, благоговейно прислушавшись к мудрым «умолкнувшим звукам божественной речи», и слышим:

Со сна садится в ванну **со льдом**. (*Евгений Онегин*).

Сосна садится сольдом. (Сольдо(и) — итальянская монета)» (Крученых 1924: 6–7) (подчеркнуто в оригинале). В результате предпринятого Крученых «сдвига» строка из *Евгения Онегина* становится ничем не мотивированной чудовищной метафорой. В «Истории КАК анальной эротике» (1918) Крученых преподнес читателям русскую поэзию, обыгрывая употребление в ней служебного слова «как», в виде копрологического творчества, в рамках которого порождение текстов подразумевает производство телесных отбросов, и вернул тем самым пародию к ее началу в мифах о трикстере. *Сдвигология* обращалась к той же технике переделки претекстов, что и традиционное пародирование, дополняя его представлением о самоотрицании, приписываемом предшествующей литературе⁴.

Пародии Крученых зиждутся на каламбурах, что побуждает поставить вопрос о соотношении этих двух форм словесного творчества. В книге *Профанации*, посвященной разного рода снижению социокультурных ценностей, Джорджо Агамбен укоренил пародию в языке, раскалывающем человеческую действительность на мир знаков и мир реалий. Пародия в качестве «параонтологии» извещает нас, по Агамбену, о невозможности уловить вещь с помощью языковых средств (цит. по: Agamben 2005: 30–44). Пародия, однако, не берет язык под сомнение, а как раз напротив — применяет его как орудие для борьбы с его индивидуализацией и субъективированием, происходящими в тексте. Язык выступает в пародии как нейтральный посредник между референтным текстом и его комическим двойником. Ту роль, которую принимает на себя в порождении текстов пародия, относительно языка играет каламбур. Омонимически удваивая язык, каламбур приводит вербальные знаки в такое состояние, в каком они отсылают сразу к разным, часто взаимоисключающим, ситуациям. Язык теряет в каламбурах свою способность однозначно соответствовать реальности и служить надежным каналом коммуникации. Каламбур совершает дивер-

⁴ Но и собственное творчество таких поэтов-«заумников», как Крученых или Илья Зданевич, можно толковать как поэзию, пародирующую саму себя. Звуковые комбинации, лишаящие поэзию смысла, нельзя пародировать — они поддаются только имитации.

сию применительно к языку вообще, в его отвлеченности от национальных проявлений, и поэтому очень часто бывает двуязычным, как, например, в многих произведениях Владимира Набокова. В его романе *Отчаяние* (1934) недалекая жена героя принимает слово «мистик» за уменьшительную форму от «мист» (Набоков 2000: 410), не замечая, что «Mist» означает по-немецки «навоз, дерьмо». Как в этом случае, так обычно и в других, каламбур входит в литературный текст вне рамок собственно пародии, характеризуя речевые особенности персонажей, иногда выдавая — ввиду своей двусмысленности — их тайные желания (таковы в *Братьях Карамазовых* обращенные к Алеше слова Лизы Хохлаковой: «...я хочу жать, рожь жать» (Достоевский 1976: 21)⁵). Произведенное Крученых совмещение пародии и каламбура свидетельствует о том, что ранний авангард не различал текст и язык, овеществляя любой знак, полагая его самодостаточным образованием, реальностью в-себе и для-себя. Текст под таким углом зрения можно пародийно перестраивать не в еще одном индивидуальном акте словесного творчества, а наподобие того, как каламбур функционирует внутри языка. Агамбен поменял местами тему и рему этого представления, утверждая, что язык чреват пародийностью. Если для Крученых автопародиен текст, к которому следует подходить как к языку, то для Агамбена автопародиен язык, обнаруживающий свойства, необходимые для конституирования текста, помимо авторского участия в этом трансформационном процессе. Вызывая к жизни литературную пародию, история в своем поступательном движении затемняет ее основоположные формы, которые могут быть восстановлены только в результате отслаивания смысловых добавок, получаемых ими на каждом новом шаге идейных преобразований социокультуры.

ЛИТЕРАТУРА

- Альтман Моисей. *Достоевский. По вехам имен*. Саратов: Саратовский государственный университет, 1975.
- Достоевский Федор. *Братья Карамазовы*. Достоевский Федор. *Полное собрание сочинений*: В 30 т. Т. 15. Ленинград: Наука, 1976.
- Крученых Алексей. *500 новых острот и каламбуров Пушкина*. Москва: Издание атора, 1924.
- Левинтон Георгий. «Достоевский и “низкие” жанры фольклора». *Wiener Slawistischer Almanach* 9 (1982): 63–82.
- Набоков Владимир. *Отчаяние*. Набоков Владимир. *Собрание сочинений русского периода*: В 5 т. Т. 3. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2000.
- Соловьев Владимир. «Русские символисты». Соловьев Владимир. *Стихотворения. Эстетика. Литературная критика* / Под ред. Н. В. Котрелева. Москва: Книга, 1990: 270–280.
- Сорокин Владимир. *Норма*. Сорокин Владимир. *Собрание сочинений*: В 2 т. Т. 1. Москва: Ad Marginem, 1998.
- Тынянов Юрий. «О пародии». Тынянов Юрий. *Поэтика. История литературы. Кино* / Под ред. Е. А. Тоддеса и др. Москва: Наука, 1977: 284–310.

⁵ Этот пример неоднократно обсуждался в научной литературе о творчестве Достоевского: Альтман 1975: 222–223; Левинтон 1982: 65–66.

Фрейдсберг Ольга. «Происхождение пародии». *Труды по знаковым системам*. Вып. 6. Тарту, 1973: 490–497.

Agamben Giorgio. *Profanierungen*/Übers. von M. Schneider. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005.

Lachmann Renate. *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2002.

Radin Paul, Kerényi Karl, Jung C. G. *Der göttliche Schelm. Ein indianischer Mythen-Zyklus*. Zürich: Rhein-verlag Zurich, 1954.

REFERENCES

Agamben Giorgio. *Profanierungen*/Übers. von M. Schneider. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005.

Al'tman Moisej. *Dostoevskij. Po vekham imen*. Saratov: Saratovskij gosudarstvennyj universitet, 1975.

Dostoevskij Fedor. *Brat'ya Karamazovy*. Dostoevskij Fedor. *Polnoe sobranie sochinenij*: V 30 t. T. 15. Leningrad: Nauka, 1976.

Frejdenberg Ol'ga. «Proiskhozhdenie parodii». *Trudy po znakovym sistemam*. Vyp. 6. Tartu, 1973: 490–497.

Kruchenyh Aleksej. *500 novyh ostrot i kalamburov Pushkina*. Moskva: Izdanie avtora, 1924.

Lachmann Renate. *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2002.

Levinton Georgij. «Dostoevskij i «nizkie» zhanry fol'klora». *Wiener Slawistischer Almanach* 9 (1982): 63–82.

Nabokov Vladimir. *Otchayanie*. Nabokov Vladimir. *Sobranie sochinenij russkogo perioda*: V 5 t. T. 3. Sankt-Peterburg: Simpozium, 2000.

Radin Paul, Kerényi Karl, Jung C. G. *Der göttliche Schelm. Ein indianischer Mythen-Zyklus*. Zürich: Rhein-verlag Zurich, 1954.

Solov'ev Vladimir. «Russkie simvolisty». Solov'ev Vladimir. *Stihotvoreniya. Estetika. Literaturnaya kritika*/Pod red. N. V. Kotreleva. Moskva: Kniga, 1990: 270–280.

Sorokin Vladimir. *Norma*. Sorokin Vladimir. *Sobranie sochinenij*: V 2 t. T. 1. Moskva: Ad Marginem, 1998.

Tynyanov Yurij. «O parodii». Tynyanov Yurij. *Poetika. Istoriya literatury. Kino*/Pod red. E. A. Toddesa i dr. Moskva: Nauka, 1977: 284–310.

Игор Смирнов

О ТЕОРИЈИ ПАРОДИЈЕ

Резиме

У чланку се истражује појам пародије у књижевности и социокултури с посебним акцентом на *parodia sacra*. Разматрају се поступци негативног мимезиса, помоћу којих пародија преузима смисао од претекста (преносно значење оригинала постаје буквално; пренос значења, који се одбија у изворном тексту, даје се као потпуно немотивисан).

Кључне речи: пародија, *parodia sacra*, мимезис, смех, карневал, трикстер.