

Русская литература

№ 1

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ

1960

Журнал выходит 4 раза в год

СОДЕРЖАНИЕ

Г. Бердников. А. П. Чехов в конце 80-х годов (Чехов и Гаршин)	3
Г. Черемин. От Февраля к Октябрю (Маяковский в 1917 году)	26
А. Морозов. Пародия как литературный жанр (к теории пародии)	48
А. Квятковский. Русское стихосложение	78

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

З. Кирилюк. О. М. Сомов (из истории литературной борьбы 20-х годов XIX века)	105
Ф. Прийма. К спорам о подлинных и мнимых статьях и рецензиях В. Г. Белинского	113
Новое об И. А. Гончарове:	
П. Бейсов. Служба И. А. Гончарова в Симбирске	131
О. Демиховская. Незвестная повесть И. А. Гончарова «Нимфодора Ивановна»	139
В. Громов. У истоков «Записок охотника»	145
В. Лакшин. Новые материалы об А. Н. Островском (из дневника профессора Шляпкина)	151
А. Екимов. Д. И. Менделеев в жизни и творчестве Александра Блока	156
А. Молотов. А. П. Чехов о проблемах общественного устройства и науки в России	161
Г. Огнева. Из книги впечатлений ялтинского дома А. П. Чехова	172
В. Земсков, И. Правдина. В творческой лаборатории Есенина	177

(см. на обороте)

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

Е. Ольховский. Каронин или Мышкин? (193). — С. Рейсер. Кто автор стихотворения «К судьям» (195). — Ф. Пушкинская. «Потерянный» рассказ А. П. Чехова (196). — И. Ковалев. Преследование царской цензурой художественных произведений в легальных большевистских газетах и журналах (196). — Э. Русинова. Об одной цитате у М. Горького (199).

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

А. Долинина. Русская литература в арабских странах	202
А. Барсук. Семинарии по русской литературе	211
Первый том академической истории советской литературы:	
В. Перцовский	223
С. Малахов	228
Б. Бессонов. Критик-философ, критик-социолог (к изданию двухтомника работы Г. В. Плеханова о литературе и искусстве)	233
А. Панченко. Книга о чешско-русских литературных связях старшей поры	238
Т. Глебова. Новая работа венгерского ученого о М. Горьком	241
Л. Долгополов. Блоковская библиография	244
Н. Зайцев. Книга о «Русском лесе» Л. Леонова	246
ХРОНИКА	251
И. Серман. Памяти Бориса Михайловича Эйхенбаума (1886—1959)	259

Редакционная коллегия:

В. Г. БАЗАНОВ (главный редактор), А. С. БУШМИН, В. Е. ГУСЕВ,
В. А. КОВАЛЕВ, Ф. Я. ПРИЙМА, Вс. А. РОЖДЕСТВЕНСКИЙ,
В. В. ТИМОФЕЕВА.

Отв. секретарь редакции Ю. А. Андреев.

Адрес редакции: Ленинград, В-164, наб. Макарова, д. № 4. Тел. А 2-39-36.

Подписано к печати 30 марта 1960 г. М-32067. Бумага 70 × 108¹/₁₆. Бум. л. 8¹/₈. Печ. л. 16¹/₄ = 22,26 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 24.43. Тираж 6625. Заказ № 513.

1-я типографии Издательства АН СССР. Ленинград, В-34, 9 линия, д. 12.

ПАРОДИЯ КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖАНР

(К ТЕОРИИ ПАРОДИИ)

1

Андрей Белый в своей книге «Начало века» рассказывает о критике Льве Кобылинском (Эллисе), который изображал, нередко под музыку, «и слона, и профессора химии И. А. Каблукова, и Валерия Брюсова». Наконец, он создал пародийную лекцию профессора В. М. Хвостова, якобы прочитанную им в «Психологическом обществе». Морща лоб, громко чмокая по-хвостовски губами, он гудел: «Милостивые государины и милостивые государи! Некоторые уважаемые мыслители говорят, что свободы воли нет, а другие, не менее уважаемые, утверждают обратное; есть группа столь же уважаемых мыслителей, которая утверждает сперва, что свободы воли нет, а потом, впадая в явное и в кричащее противоречие с собою, приходит к заключению, что свобода воли есть; и есть группа уважаемых и столь же замечательных мыслителей, которая сперва утверждает, что свобода воли есть, а потом впадает в не менее явное и в не менее кричащее противоречие, приходит к заключению, что свободы воли нет. Милостивые государины и милостивые государи: коли свобода воли есть, так она и есть; а коли ее нет, так ее и нет. Разберем же эти группы и подгруппы в их стношениях к проблеме свободы воли и т. д.»¹ «Перевоплотившись» в глубокомысленного профессора, Эллис имитировал ученую жвачку, преподнесенную в виде философской лекции. Каково же было удивление слушавших эту пародийную ахинею, когда В. М. Хвостов действительно прочитал в «Психологическом обществе» лекцию «о свободе воли», которая была удивительным повторением пародии Эллиса. Люди с хохотом убегали из зала. Пародист мог предусмотреть лекцию почтенного профессора, потому что сумел подметить и утрировать характерные черты его мимики и речевой манеры. Это — бытовая пародия, выросшая из насмешливого передразнивания, связанная с пародийным текстом, сочиненным ее исполнителем. И все же у нас еще нет оснований рассматривать ее как литературную пародию и относить ее к этому жанру.

Нельзя всякое сатирическое изображение, хотя бы имеющее за собой реальный прототип, всякое ироническое ведение речи объявлять пародийным, не говоря уже о том, чтобы относить его к литературному жанру пародии. Иначе сами эти понятия станут настолько расплывчатыми, что могут утратить свои отличительные признаки и раствориться в общем понятии литературной сатиры. Даже в тех случаях, когда сатирическое изображение действительности пользуется различными формами пароди-

¹ Андрей Белый. Начало века. ГИХЛ, М.—Л., 1933, стр. 268—269.

рования, это еще не дает нам оснований определять его как литературную пародию.

Определение литературной пародии как жанра и даже само понимание этого жанра нуждается в пересмотре и уточнении. Литературная пародия за последнее время редко привлекает к себе внимание исследователей. Это в равной степени относится как к истории, так и к теории жанра. В нашем литературоведении имеют хождение либо определения, выработанные еще в 20-х годах «формальной школой» и потом принятые на веру как бесспорные, либо сбивчивые и неясные представления, позволяющие отнести к этому жанру буквально все что угодно.² Необходимо отказаться от догматических, формальных определений пародии и в то же время выработать более четкие и гибкие определения этого жанра. Но для этого необходимо хотя бы кратко рассмотреть те проблемы, которые возникают при его изучении. Привлечь внимание к этим вопросам и ставит своей задачей настоящая статья.

Понятие пародийности значительно шире понятия литературной пародии. Пародирование старо как мир и начинается с детских игр и обрядов первобытных народов. В основе его лежит передразнивание, утрирующее и представляющее в смешном виде те или иные черты своего «оригинала». Пародирование может быть враждебным, возникающим из недовольства и раздражения, но оно может быть и дружественным, когда заранее подражывается, что во всем этом заключена шутка или игра. Среди товарищей по лицу Пушкина был М. Л. Яковлев, который «паясил», изображая кого угодно и что угодно, в том числе «восковую персону» и «петербургское наводнение». Среди «ролей» Яковлева (их было ровно двести) значилось множество живых лиц, начиная от лицейского кучера Агафона и кончая педагогами.³ Эти шуточные представления пародийны, но их нельзя еще назвать пародией. Это бытовые буффонады, основанные на непосредственном пародировании действительности. Они могут принимать общественный характер и носить яркую политическую окраску, как например описанное Герценом «изображение» Николая I Энгельсоном. Бытовая сатира с чертами пародийности легко театрализуется, так как связана с актерским игровым исполнением и нечувствительно переходит в сценическую пародию. На артистических «капустниках» то и дело рождаются пародии, которые потом выбираются на эстраду. В конце прошлого века В. Н. Давыдов создал комический хор «свадебных певчих», который пародировал не только репертуар этих хоров, но и манеру хористов держаться на публике. Сам Давыдов, исполнявший роль регента и запевалы, возглавлял «трио певчих». Во главе этого «хора», куда были подобраны комедийные характерные актеры, В. Н. Давыдов выступал на эстраде и тогда, когда был уже знаменитым артистом.⁴ На наших глазах кулуарные импровизации Ираклия Андро-

² Примером недифференцированности, если не сказать просто путаницы, понятий, связанных с пародией, может служить статья Д. Молдавского, в которой смешаны в одну кучу самые различные явления, почти не имеющие ничего общего между собой. К области пародии отнесены и фольклорные «небылицы», и некоторые эпизоды в романе Л. Леонова «Русский лес» (демагогическая речь Чика на собрании), гротескные образы Щедрина, в которых можно заметить сатирические намеки на другие произведения (так, например, в «Пошехонских рассказах» автор статьи находит отдаленное сходство с «Праведниками» Лескова), использование «Евгения Онегина» для высмеивания врагов революции в поэме Маяковского «Хорошо!» и многое другое (Дм. Молдавский. Добро пожаловать, пародия! «Звезда», 1956, № 12, стр. 144—151).

³ К. Я. Грот. Пушкинский лицей. (1811—1817). Бумаги первого курса. СПб., 1911, стр. 81.

⁴ Евг. Кузнецов. Из прошлого русской эстрады. Изд. «Искусство», М., 1958, стр. 180.

ликова, «показывавшего» в начале 30-х годов где-либо в курилке Ленинградской Публичной библиотеки знакомых профессоров и писателей, превратились в его широко известные выступления с «устными рассказами» и даже вышли на киноэкран. Сюда же относятся «сатирические маски» с постоянным социальным или бытовым подтекстом, как например знаменитые застольные тосты И. Ф. Горбунова, создавшего собирательный пародийно-сатирический тип генерала Дитятина, постоянно выступавшего с речами на общественных собраниях, например на чествовании И. С. Тургенева, творчество которого он оценил со своей, генеральской точки зрения. Это сатирический образ с пародийной речевой характеристикой, но еще не литературная пародия.

Следует отличать пародирование самой действительности, взятой непосредственно, и пародирование отражения этой действительности в художественном произведении. Одно дело пародирование на театре бытовых и общественно-политических явлений, другое — театральная пародия на театр, на игру актеров, приемы режиссуры и пр., как например четыре постановки «Ревизора» (в традициях МХАТа, символистского театра и пр.) в театре А. Р. Кугеля «Кривое зеркало». Это же относится и к литературе. Возможно (например, в романе, повести, драме) пародийное описание исторических событий, быта, претенциозной обстановки, наружности людей, их характеров и поведения в целях карикатуры или шаржа. Само по себе оно не является пародией, а лишь одним из средств сатирического или юмористического изображения действительности. Литературная пародия осмеивает уже не саму действительность, а ее изображение в литературном произведении или литературной традиции, причем в тех же формах и теми же средствами, которыми оно было осуществлено. То же самое можно сказать о пародировании одних видов искусства другими. Словесное описание картин, скульптур или архитектурных сооружений, дискредитирующее или высмеивающее их эстетику, может восприниматься как пародийное, но не будет еще пародией, даже если оно сознательно рассчитано на возникновение мысленного зрительного образа, гротескно противопоставленного пародируемому оригиналу. Точно так же карикатуры на известные литературные образы и персонажи будут шаржами или пародирующими иллюстрациями (если могут привести к пародийному переосмыслению текста), но мы не можем называть их пародиями. Подлинная пародия на живопись и графику создается только средствами самой живописи и графики. Так же обстоит дело с поэзией.

Необходимым условием для возникновения всякой пародийности является наличие «второго плана». Эффект пародирования заключается в мысленном, но отчетливо ощущаемом сопоставлении с пародируемым. Чем острее ощущение пародируемого оригинала, тем острее воспринимается и пародия, тем действеннее заключенная в ней пародийность. При отсутствии контрастирующего фона, удерживаемого нашей памятью и воображением, без постоянного «узнавания» пародируемого — нет пародии.

Если же у читателя смутные или приблизительные представления о пародируемом произведении, авторе или целом стиле, сбивчивый и неясный «второй план», то он подпадает под влияние пародиста и воспринимает его «оригинал» только под углом зрения пародии. Это приводит к печальным последствиям. Встречаются люди, которые, не представляя себе подлинного характера и исторического значения деятельности В. К. Тредиаковского, приписывают ему застрявшие в памяти стихи, не подозревая, что это поздняя ходячая пародия:

Стоит древесно,
К стене примкнуто,
Звучит прелестно,
Коль пальцем ткнуто.

Или:

Императрикс Екатерина, о!
Поехала в Царское Село...⁵

Наличие «второго плана» само по себе не создает пародийности. Ощущение «второго плана» неизбежно при всяком подражании, стилизации, при всяком следовании известному или устанавливаемому оригиналу. Для возникновения пародии нужно определенное отношение к этому «второму плану» — скептическое, ироническое, дружественно-насмешливое, шутливое или саркастическое — то или иное, но непременно контрастирующее с оригиналом, нарушающее, смещающее, а нередко разрушающее привычное восприятие.⁶ Всякая пародия является подражанием, следованием за оригиналом. Однако далеко не всякое подражание, в том числе и комическое, будет пародией. Там, где комическое подражание следует лишь общим чертам оригинала, ограничивается его тематикой или продолжает и развивает его в том же направлении, наполняя его новым материалом, оно остается в ряду подражаний, не лишенных черт пародийности, но не становится пародией.

Даже наличие контрастирующего фона и возникновение пародийного восприятия литературного произведения еще не позволяют говорить о пародии как о самостоятельном литературном жанре. Атмосфера пародийности возникает при всякой иронической проекции на «второй план». Шутливое, комическое, гротескное переосмысление старых мотивов, тем, образов, персонажей, стилистики придает новую, ироническую жизнь привычным формам и образам. Пушкин писал, что он обязан замыслом «Графа Нулина» деревенскому досугу в конце 1825 года, когда он перечитывал «Лукрецию» Шекспира. «Мысль пародировать историю и Шекспира мне представилась, я не мог воспротивиться двойному искушению». Пушкин говорит, что он хотел *пародировать* Шекспира, но он вряд ли бы определил свое произведение как *пародию* на Шекспира! «Граф Нулин» — ироническая повесть в стихах с пародийной проекцией на литературный сюжет и положенный в его основу исторический конфликт, а вероятно, и на наивную философию истории романтизма, преувеличивающую роль личности в развитии мировых событий. Пушкин доводит до абсурда эту концепцию, высказывая ироническое предположение, что, возможно, «если б Лукреции пришла в голову мысль дать пощечину Тарквинию... Брут не изгнал бы царей, и мир и история мира были бы не те».⁷ Пародирование литературное (Шекспир) и внелитера-

⁵ Мнимая поэзия. Материалы по истории поэтической пародии XVIII и XIX вв. Под ред. Ю. Тынянова. «Academia», М.—Л., 1931, стр. 135. Уже в середине XIX века эти стихи воспринимались как подлинные. «Я невольно вспомнил В. К. Тредиаковского и его двустишие:

Великая Екатерина, о!
Уехала в Царское Село», —

писал Обличительный поэт (Д. Д. Минаев) в фельетоне «Весенняя выставка лирических произведений русских поэтов» («Искра». 1861, № 21, стр. 317).

⁶ Пародийность может возникнуть и без малейшего изменения в тексте пародируемого произведения, путем интонационного прочтения. Ироническое подчеркивание подлинной или воображаемой нелепости, преувеличений, промахов, неуклюжих оборотов, гротескных и ходульных сравнений и образов вызывает пародийное отношение.

⁷ А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений, т. VII, Изд. АН СССР, М.—Л., 1951, стр. 226. Ср. соображения Г. А. Гуковского в его книге «Пушкин и проблемы реалистического стиля» (М., 1957, стр. 74—76).

турное (история и романтическое понимание истории) здесь совместились. При этом пародийное использование драматического конфликта у Шекспира не вылилось в пародию на самого Шекспира. Точно так же пушкинская «Сцена из Фауста» не пародия на «Фауста» Гете, а не совсем всерьез взятый аспект традиционной темы, равно как и пушкинская сцена из Дантова «Ада»:

Бесенок, под себя поджав свое копыто,
Крутил ростовщика у адского огня.
Горячий капал жир в копченое корыто,
И лопал на огне печеный ростовщик.

Дантов «Ад» здесь лишь ассоциативный адрес, сообщающий комической сцене ироническую легкость. История литературы полна примеров иронического или пародийного проецирования на литературные образы прошлого, на классиков или на недавние литературные образцы своих предшественников, учителей и современников. Существуют произведения, построенные на таком пародийном соотношении, как например «Тристрам Шенди» Стерна. Это пародийный роман, но не пародия! «Дон-Кихот» Сервантеса пародийно противостоит отживающим «рыцарским романам», пародийно использует их мотивы и стиль. Но от этого не становится пародией. Захватываемая в этом романе действительность настолько широка, что наличие пародируемого литературного плана является лишь частностью, отдельным, хотя и органическим для этого произведения элементом.

Пародийность может стать признаком индивидуального стиля писателя и характеризовать его позицию по отношению к своим предшественникам или современникам (Гейне, Некрасов, Маяковский). Эта общая *пародийность* отлична от *пародирования* отдельных литературных явлений. Н. А. Некрасов писал самостоятельные в жанровом отношении литературные пародии («Мое разочарование») и умело вкрапывал их в свои фельетоны и повести («Новоизобретенная привилегированная краска братьев Дирлинг и К°»), но гораздо большее значение для его творчества имело пародийное снижение литературных образов и целых произведений для создания острой публицистической поэзии.

Пародия может присутствовать и во многих жанрах — от романа до памфлета и эпиграммы, которые сами по себе не являются пародийными, начиная от пародийных цитат и намеков до целых эпизодов и вставных пародий, прикрепленных к какому-либо персонажу (например, «Ода издыхающей лягушке» миссис Хантер в «Записках Пикквикского клуба»⁸). Сатирическая направленность образа раскрывается или подчеркивается через пародию, как мы это видим в «Бесах» Достоевского, где Кармазинов читает свою повесть «Мерси», пародирующую «Довольно» и отчасти «Призраки» Тургенева.

Пародия возникает как жанровое явление при наличии не какого-либо одного из определяющих ее признаков, а их совокупности, ибо каждый из признаков, находимых в пародии, взятый в отдельности, распространяется и на родственные жанры и, таким образом, не ограничивает пародию. Какие же это признаки?

2

Трудность определения пародии состоит в нахождении дифференцирующих признаков, отделяющих ее от родственных и смежных жанров. Мы часто встречаемся с различными видами пародии, не совпадаю-

⁸ См. также «На смерть крота, которого я нашла при дороге» и «Моему домашнему петуху» в романе Ф. Шпилигагена «Загадочные натуры» («Эпоха», 1864, № 1—2, стр. 60—61).

щими друг с другом по весьма существенным особенностям. Возникает необходимость установления основных жанровых разновидностей пародии. В западноевропейском литературоведении до сих пор в ходу расширительные толкования, позволяющие относить к пародии все что угодно: комические переработки известных произведений, шуточные подражания, травести и бурлеск, ироническую речитативную поэзию, исполняемую под музыку, репертуар кабаре и эстрады с чертами гротеска и экстравагантности. Пародией называют всякое высмеивание чего-нибудь, связанное с передразниванием, литературную шутку, шарж или гримасу. Автор статьи о пародии в «Реальном словаре немецкой истории литературы» (1926—1927) Грельман определял пародию как «подражание, стремящееся к комическому воздействию, причем оно сохраняет формальные элементы своего оригинала, однако изменяет его совершенно неподходящим (для этой формы) образом». Вместе с тем он полагал, что «основа» или «подкладка» (Vorlage) пародии не обязательно конкретна, а может состоять лишь в «мыслимом представлении» о «типическом для своего времени выражении воззрений, нравов и обычаев» и даже «профессиональных навыках». Он относил к пародии пересмеивание церковных обрядов, карикатурное изображение духовного облика «чувствительного человека» периода неоромантизма или «бурного гения» эпохи «бури и натиска» и таким образом смешивал пародирование быта с литературной пародией, понятие пародийности и пародии как жанра.⁹

В английской литературной энциклопедии Касселя (1953) Барбара Харди сообщает: «Пародию обычно отличают от других форм изобличающей имитации, таких, как травести, которое и сейчас применяется в современном ревю и которое осмеивает, сохраняя сюжет, сочетающийся со смехотворной формой, или таких, как бурлеск, — термин, иногда употребляющийся как синоним травести, иногда же как обозначение воспроизведения формы в ее наиболее преувеличенных проявлениях, как например комико-героическая драка женщин в „Томе Джонсе“ Филдинга».¹⁰ Оба эти определения отграничивают пародию от травести (и отчасти от бурлеска), но не устанавливают никакой классификации внутри этого жанра. В этом отношении некоторые старые определения пародии представляют для нас значительно больший интерес, да и ценность.

В русской литературе попытку классификации пародии мы находим уже в «Словаре древней и новой поэзии» Н. Остолопова (СПб., 1821). Отправляясь от античного понимания пародии и приведя замечания Цицерона, который в своем сочинении «Об ораторе» показывает «правила замысловатой шутливости», Н. Остолопов называет следующие разновидности пародии:

1. «Когда во взятом стихе перемещается одно слово и чрез то рождается другой смысл». Приводятся в русском переводе два стиха из «Сиды» Корнелия:

Велики хоть цари, но нам во всем подобны,
И к заблуждениям, как люди все, способны.

«Невольная перемена», которая влечет «перемену и в смысле», состоит в следующем:

Велики хоть цари, но нам во всем подобны,
И к заблуждениям в стихах они способны.

⁹ Н. Grellmann. Parodie. In: P. Merker und W. Stammer. Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Bd. II, B., 1926/1927.

¹⁰ В. Н. [Barbara Hardy]. Parody. Cassel's Encyclopaedia of literature. vol. I. L., 1953, p. 405.

2. «Перемена одной буквы производит пародию» (каламбурное изменение смысла).

3. «Приведение нескольких известных стихов или одного из них без всякой перемены» (омонимическая пародия). Пример — «сатирическое употребление», которое сделал М. В. Ломоносов из одного стиха в трагедии А. П. Сумарокова «Гамлет».

4. «Род пародий, состоящий в писании стихов во вкусе и слогом известных худых стихотворцев» (пример — две оды, написанные Николевым в подражание слогу Тредиаковского).

5. «Последний и главный род пародии есть сочинение, написанное по расположению другого известного творения с обращением на другой предмет и с произведением чрез перемену некоторых выражений другого смысла».¹¹

Н. Остолопов отчетливо отличал пародию от родственных ей жанров — травести и бурлеска: «Иные несправедливо принимают за пародию те сочинения, кои называются вывороченными наизнанку, как например „Енеиду“, предложенную таким образом на французский язык Скарроном, а на русском Осиповым и Котельниковым. Сей выворот наизнанку есть не иное что, как описание шуточным слогом тех происшествий, кои прежде описаны были слогом высоким». Это замечание существенно и справедливо. Травестия, перелицовывающая на «низкий штиль» и низменные нравы традиционные сюжеты высокой поэзии, и «ирои-комическая поэма», повествующая высоким штилем о низменных бытовых предметах, кабацких сценах, вздорных спорах и т. д., находятся в ином соотношении со своим подразумеваемым оригиналом и не направлены непосредственно против него и его художественных средств. Травестия была бы литературной пародией, если бы захватывала также слог «перелицовываемого» произведения.

Определения Остолопова надо признать замечательными для своего времени. Остолопов требует от пародии следования оригиналу с обязательным привнесением «другого смысла», подчеркивает значение смыслового контраста и «обращения на другой предмет». По его определению, пародия — «сочинение таких стихов, которые, уподобляясь другим стихам в размере, различаются с ними в смысле и в предмете, к которому относятся».

Остолопов не ограничивается формальным определением пародии. Он намечает некоторые условия, которым должна отвечать пародия: «Предметом пародии должно быть непременно известное творение. В подражании надлежит сохранять верность и точность; шутки должно употреблять с бережливостью и таким образом, чтобы они казались непринужденными: шутки на лице пародируемого автора нетерпимы. Также надлежит

¹¹ В еще более старых работах, например в «Истории комической литературы» Карла Флегеля (C. F. Flögel. Geschichte der Komischen Literatur, Bd. I. 1784, SS. 84—85, 350—352), указывались следующие разновидности пародии:

1. «Оригинал серьезен, подражание чисто комическое». Эти пародии «весьма смехотворны, когда оригинал возвышен, а копия низменна, тот серьезен, а эта забавна» (он относит сюда «Батрахомиахию», которую считал пародией на «Илиаду», пародическое применение стихов Гомера к кухне и мясному рынку и т. д.).

2. «Оригинал серьезен, подражание сатирическое» (пародирование Аристофаном античной трагедии).

3. «Оригинал комический, подражание чисто комическое или сатирическое»

4. «Оригинал комический, подражание серьезным тоном, дабы путем контраста скорее возбудить смех».

5. «Подражание жалкому оригиналу, дабы представить его еще более смешным» («Письма темных людей»).

6 «Пародии на другие пародии»

остерегаться площадных и неблагопристойных выражений». Эти требования служат не только для эстетической оценки пародии, но и разъясняют понимание самого жанра. Верность и точность означают здесь соизмеримость пародируемого оригинала и пародии, придающей ему «иной смысл». Остолопов отчетливо различал сатирическую пародию и пародию «для увеселения», т. е. юмористическую.

Ни Остолопов, ни другие старинные теоретики пародии не ставили вопрос о характере ее восприятия и об условиях возникновения пародийности, об исторических изменениях в понимании самого жанра. Изучение пародии надолго застыло, и типология этого жанра оставалась неразработанной. Теоретические изыскания в России в начале XX века дали более строгое понимание пародии, чем распространенное до сих пор на Западе. Были выяснены и прослежены на конкретном материале основные признаки и особенности этого жанра, причем пародия толковалась преимущественно как стилистическое явление. Само определение жанра было не лишено формалистического догматизма и стремления к внеисторическому пониманию пародии на основании умозрительных признаков, взятых вне времени и пространства. Историзм часто оказывался мнимым и носил иллюстративный характер. Усилия исследователей сводились к тому, чтобы выделить пародию как бы в «химически чистом» виде. Этим отличались не только ранние работы (Ю. Н. Тынянова), но и позднейшие. Этим недостатком страдал и сборник «Русская литературная пародия», в котором были представлены статьи различных авторов.¹² В нем было принято определение пародии как стилизации, направленной против стилизуемого объекта. Существенным признаком пародии выдвигалась разрушительная или дискредитирующая имитация пародируемого стиля. Это должно было резко отграничить литературную пародию от комической стилизации и шуточных подражаний (лишенных такой направленности) и от пародических использований в сатирических и публицистических целях, также не содержащих прямой направленности против используемого произведения. Это определение представляется нам в настоящее время недостаточным.

Конечно, значительная часть пародий является комической стилизацией, но далеко не всякая комическая стилизация является пародией. В то же время не всякая пародия — комическая стилизация. Представим себе пародию на какой-либо литературный жанр. Должна ли она во всех случаях означать пародийное следование за стилем? ¹³ Пародия на жанр басни не обязательно связана со стилем. Возможно изложение басни необычным, гипермодернизированным или архаическим языком и все же пародирующее излюбленные в данное время басенные штампы, басенные сюжеты. Будет ли это травестированная басня или все-таки пародия?

¹² Б. Бегак, Н. Кравцов, А. Морозов. Русская литературная пародия. Вступительные статьи А. Цейтлина и Л. Гроссмана. ГИЗ, М.—Л., 1930.

¹³ Пародия на жанр часто подразумевает какую-либо школу или направление, культивирующее отдельные жанры. Так было с малыми жанровыми формами начала XIX века — дружеским посланием, эпиграммой, шарадой и др. Это вызвало пародирование целых групп жанров, воспринимаемых в связи со стилистикой школы. Сюда же относится пародирование «отрывков», также воспринимаемых как жанр, и, наконец, пародирование литературного альманаха как характерного литературного явления времени. Так появились в «Северной пчеле» «Альдебаран», в «Московском телеграфе» «Поэтическая чепуха или литературное зеркало», которое пародист (Н. Полевой) назвал «собранием отрывков». Аналогичные явления мы наблюдаем и в западноевропейской литературе начала XIX века, когда появились пародийные альманахи, например «Kling-Klingelalmanach» Баргезена с характерным подзаголовком: «Taschenbuch für Vollendete Romantiker und angehende Mystiker» (Tübingen, 1810).

Практически жанровые пародии почти всегда включали в себя и пародирование стиля конкретного автора, на которого сочинялась пародия (например, пародии арзамасцев на басни графа Хвостова), но может быть и пародия на самый жанр. Какой пародийный стилистический план стоит за баснями Пруткива, хотя пародийность их не подлежит сомнению?

Понимание пародии только как стилистической пародии противоречит реальным фактам из истории этого жанра. Пародия может заключать в себе различную направленность или даже совмещать несколько направленностей. Пародийное переосмысление это прежде всего снижающее переосмысление. Оно захватывает не только стилистическое, но и жизненное, эмоциональное и предметное наполнение пародируемого оригинала. Пародист сердится не только на стиль! Его часто раздражает вся художественная концепция, тематическое и идейное содержание пародируемого произведения, общественные и политические позиции и мировоззрение пародируемого автора. В таких случаях пародия на стиль или жанр переходит на идейное содержание и нападает на него под забралом пародирования художественных средств. Однако разоблачение одной тематики или идейной сущности произведения без обращения к его художественным средствам (понимая под этим всю их совокупность, а не только стиль) не будет еще пародией. Такие произведения должны быть отнесены к памфлету и другим сатирическим и публицистическим жанрам. Пародию не следует привязывать только к литературной направленности. Однако необходимо отличать литературную пародию от литературной сатиры, не пользующейся средствами пародийного воспроизведения художественных особенностей пародируемого оригинала. Пародия останется пародией до тех пор, пока она сохраняет связь со своим литературным «вторым планом», контрастирует с ним и пользуется его художественными средствами. Существование направленности на внелитературный объект при наличии этой связи с пародируемым произведением и использовании его художественных средств не позволяет нам резко отделять такие произведения от пародии.

Само понятие пародии изменяется вместе с историческими изменениями в развитии и судьбах самого жанра. В русской литературе Н. А. Добролюбов первый теоретически обосновал необходимость изменения самого жанра, который должен был принять общественно-политическую направленность. По его глубокому убеждению, было бессмысленно пародировать явный вздор, каким ему представлялись произведения сторонников «чистого искусства» из реакционного лагеря. Подлинная литературная пародия должна была не только разоблачать художественные и идейные позиции враждебного автора или целого направления, но и включать обязательную публицистическую направленность на более широкие (а не только литературные) явления общественной жизни. Революционизирующие требования, предъявленные Добролюбовым к пародии, были вызваны подъемом общественного движения 60-х годов и не всегда могут быть предъявлены к этому жанру в предшествовавшие периоды его развития, ибо они противоречили бы пониманию этого жанра его современниками. Знание исторической жизни пародии позволяет нам точнее определить ее особенности на различных этапах.

3

Пародия весьма субъективный жанр, ориентированный на особенности литературного восприятия. Но вместе с тем пародия это проекция реально существующих явлений искусства. Герберт Ричардсон в своей брошюре о пародии образно определила ее как «магическое зеркало, сквозь

искажения которого мы тем не менее видим правдивость его отображения».¹⁴ Любое кривое зеркало в «комнате смеха» искажает изображение по строгим законам оптики. Точно так же и пародия не искажает что ни попадя и как ни попадя. Пародия не просто контрастирует со своим «вторым планом»; она выделяет, подчеркивает, смещает, утрирует существенные черты своего объекта.

Пародия, как и всякое другое произведение искусства, отражает действительность. Только действительностью для нее является само искусство. Поэтому пародию можно определить как искусство второго отражения, т. е. как отражение отражения. Но пародия не просто отражает, а преломляет и «искажает». Характер этого «искажения» определяется позицией пародиста и объективным содержанием произведения. Характер пародийного изображения зависит от кривизны отражающей поверхности и угла, под которым находится отражаемый предмет. Если в простом зеркале отражение подчинено законам простой геометрической перспективы и не искажается, откуда бы мы на него ни смотрели, то в сферическом зеркале, которому можно уподобить пародию, изображение резко изменяется при изменении указанных условий. Пародия отражает объективно существующие, реальные явления искусства, хотя и подходит к ним с неожиданной стороны. Этим, как нам кажется, объясняется и то, на первый взгляд странное обстоятельство, что пародисты, принадлежащие к самым различным и даже антагонистическим общественно-политическим и литературным лагерям, обращаясь к одним и тем же объектам, обнаруживают почти одинаковый «угол преломления» и нередко пародируют одни и те же характерные черты стиля и творческой манеры. Пародии А. Е. Измайлова в «Благонамеренном», пародии Н. Полевого в «Новом живописце» и пародии, инспирированные Гречем и Булгариным в «Альдебаране», нападали на одни и те же произведения пушкинского круга. Эти пародии не только отмечают одни и те же черты пародируемых произведений, но и близки по манере пародирования. Значит ли это, что Полевой и Булгарин перекликались уже в это время общественно-политически или социально? Полагаем, что нет! Пародисты подмечали объективно существовавшие характерные особенности стиля и жанров, хотя источники и причины их отрицательного отношения к пародируемым явлениям были различны.

Пародия отражает «свою» действительность в той же самой форме, какая создана этой действительностью, т. е. сама форма рассматривается как своего рода содержание. Пародия вскрывает объективный смысл формы как воплощения и выражения определенного идейного и психологического содержания. Разрушая форму, пародия взрывает порождающий данные формы психологический комплекс. Это и придает пародии позитивное значение.

Эстетическое совершенство пародии не зависит от эстетической ценности и значения пародируемого произведения. Иными словами, возможна талантливая, высокохудожественная пародия на произведение мелкое и ничтожное по своему эстетическому значению и, напротив, слабая и нехудожественная, беззубая пародия на произведение значительное или бессмертное. Эстетическое значение пародии, таким образом, часто обратно пропорционально эстетическому достоинству пародируемого. Эстетическое совершенство пародии зависит от ее «меткости», типичности

¹⁴ Herbert Richardson. Parody. L., 1935, p. 6. Пародии и у нас издавна называли «кривым зеркалом». Так назвал в 1914 году свою книгу пародий А. А. Измайлов. Такое же название носил известный театр пародий, основанный А. Р. Кугелем в 1908 году.

подмеченных черт и умелого, остроумного, неожиданного их пародийного переосмысления. Опытный пародист стремится достичь в пародии своеобразной негативной гармонии и законченности.¹⁵

Вопрос об эстетическом значении пародии был поднят и разработан Н. А. Добролюбовым. Добролюбов относил пародию к разряду комикосатирических жанров. Выдвигаемые им условия, которым должна отвечать удачная пародия, отражают новое понимание этого жанра. В рецензии на запоздалую публикацию пародии К. С. Аксакова «Олег под Константинополем» Добролюбов отметил, что она «ужасно длинна»: «Какая пародия может остаться легкой и забавной, растянувшись на сто страниц». «Стихотворные идеализации истории», которые осмеивал Аксаков, по словам Добролюбова, также не могли быть убиты этой пародией, «потому что она решительно лишена всякой типичности». Пародия должна быть краткой, легкой, забавной и типичной. Забавность, по-видимому, означает комический эффект от неожиданного, но верного указания на уязвимые места пародируемого произведения. Удачная пародия вскрывает основные, наиболее типические особенности пародируемого автора. Высмеивание случайного, не характерного, гиперболизация и без того неудачного, от чего отказался бы и сам поэт, — легкая добыча. Если автор пародии, писал в другой своей статье Добролюбов, «выбирает себе на жертву какое-нибудь из незначительных произведений незначительного поэта и основывает весь смысл своей пародии на незначительной утрировке мысли подлинника, то мы не понимаем цели и смысла подобной работы».¹⁶

Н. А. Добролюбов полагал, что пародия не только не должна, но и не способна дискредитировать подлинные эстетические ценности. «... Попробуйте перепародировать Гоголя в его „Мертвых душах“, „Ревизоре“ и лучших повестях, — много ли успеха будете вы иметь? А того же Гоголя в „Переписке“ можно пародировать не только безнаказанно, но даже с большим успехом». Добролюбов подчеркивал, что общественное мнение не прощает «и самых остроумных насмешек над тем, что дорого и свято для большинства. Попробуй теперь кто-нибудь издать гениальнейший пасквиль на Гарибальди: вся Европа закипит негодованием, и не только автора назовут бессовестным негодяем, но никто не признает в нем ни малейшего остроумия, хотя бы оно и было у него действительно».¹⁷ Добролюбов как будто не делал различия между пародированием публицистических и художественных произведений и даже между памфлетом или пасквилем на личность и пародией. Он противо-

¹⁵ Пародия, обладающая сатирической направленностью, стремится превратить эстетическую ценность пародируемого объекта в ничто. Возникает проблема, в чем же в таком случае заключается ее собственное эстетическое значение. И в чем состоит эстетическое удовольствие (наслаждение), доставляемое пародией? Для того чтобы оказать свое действие, пародия должна обладать какими-то отчетливыми признаками положительного эстетического совершенства. Еще в XVIII веке этот вопрос занимал Мармонтеля, который писал: «Достоинство и цель удачной пародии состоит в том, чтобы дать почувствовать соответствие самых больших и самых малых вещей, которые по своей природе и по своей новизне производят впечатление большой неожиданности. Противоположность и сходство — вот источник удачной шутки, и благодаря этому пародия бывает изобретательна и остра. Но если в комическом сюжете не представлены *естественно* те же мысли и чувства, те же образы, те же характеры, те же страсти, что и в сюжете серьезном, пародия становится натянутой и холодной. Точность соответствий, точность слов, естественность, правдоподобие создают соль, удовольствие, остроту» («Oeuvres complètes de Marmontel», Nov. ed. 5, XIV, P., 1818, pp. 496—497).

¹⁶ Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений в шести томах, т. II, ГИХЛ, 1935, стр. 441, 442.

¹⁷ Там же, стр. 596, 595.

поставляет их не по жанровым признакам, а по ценности идейного содержания. Однако он указывает на большую сложность или, как бы мы сказали, специфичность художественной ткани, где все «переплетается»: «Трудно пародировать истинного поэта, с целью выставить его дурные стороны; еще труднее пародировать целое литературное направление, ежели оно, хотя и ложно в известных отношениях, но согрето огнем истинной поэзии. Ложь и правда так в этом случае сливаются, недостатки так переплетаются живыми достоинствами, что редкая пародия, задевая один, может не тронуть другие; а как скоро истинное достоинство задето — пародия неудачна».¹⁸ Добролюбов имеет в виду подлинные художественные ценности, «истинную поэзию» в понимании современной ему прогрессивной мысли, а не исторически. Он как бы не принимает в расчет, что могут быть разные позиции в отношении того, что считать эстетическими ценностями и вершиной истинной поэзии, что происходит историческая смена литературных вкусов, когда целые периоды литературы на время сдаются в архив, чтобы спустя иногда довольно длительное время получить историческое признание (полуторазековое игнорирование Шекспира). Существование борющихся литературных направлений допускает в принципе возникновение пародий на любые литературные произведения, в том числе и на великие. Другое дело, насколько они удачны и действенны, хотя и на этот счет могут быть различные мнения. Замечания Добролюбова были обусловлены его историческими и общественными позициями. Он судил не как историк литературы, а как публицист, который в целях усиления общественной роли передовой литературы утверждал, что «вопрос чистого искусства уже проигран фактически; над ним и хлопотать не стоит».

4

Пародия — искусство двойного преломления. Пародируемое произведение проходит через восприятие пародиста, чтобы обратиться к восприятию читателя, слушателя или зрителя. Восприятие пародии предполагает известный контакт с пародистом — действительный или мнимый. Человек, который, прочитав пародию, смеется, становится хотя бы на мгновение единомышленником пародиста и как бы вступает с ним в «заговор» — все равно шуточный, лукавый, насмешливый, мстительный или восторженно-злорадный. Но они всегда заодно и смеются сообща! Без живого ощущения пародируемого произведения или стиля, вне эмоционального и эстетического отношения к нему пародия мертва. Пародия «не доходит», хотя нам и известно, что она вызывала восхищение современников. И напротив, чем богаче «второй план», чем заинтересованнее к нему отношение, тем больше получаемое от пародии ироническое удовлетворение. Но бывает, что пародия как будто воспринимается и без конкретного «второго плана». Слава пришла к Козьме Пруткову, когда многие его пародийные адреса были основательно забыты. Но это мнимая утрата «второго плана». Он не исчез, а распространился до обобщенного представления о «подобной поэзии» (с нелепой экзотикой, мнимой философской проблематикой в стихах, эстетизмом и т. д.). Забвение конкретного адреса усилило типизацию, а следовательно, и действенность самой пародии.¹⁹

¹⁸ Там же, стр. 598.

¹⁹ Поэтому мы не согласны с Ю. Н. Тыняновым, который утверждал, что «чем уже, определеннее, ограниченнее этот второй план, чем более все детали произведения носят двойной отгенок, воспринимаются под двойным углом, тем сильнее пародийность» (Ю. Тынянов. Достоевский и Гоголь. К теории пародии. Лгр 1921 стр. 26). Сила пародийности зависит не от узости «второго плана», а от

Творчество Козьмы Пруткова пародийно и тогда, когда его произведения не являются пародией в жанровом смысле, а приближаются к поэзии комического алогизма, — они также воспринимаются на общем литературном фоне. Но там, где пародия лишена подчеркнутого комизма, гротескной переработки пародируемого материала или нарочитого алогизма, а ограничивается лишь проницательной интерпретацией своего оригинала, утрата или забвение «второго плана» может привести к восприятию пародии всерьез. Новый поэт (И. И. Панаев) даже гордился, что одна его пародия («Густолиственных кленов аллея») была принята как серьезное произведение и положена на музыку. То же немного раньше случилось с одной пародией Полевого на Дельвига. Возможны, наконец, пародии, граничащие с мистификацией. Они с самого начала рассчитаны на то, чтобы «широкая публика» приняла их всерьез к тайной радости пародиста и близкого к нему круга «посвященных».

Возможно и противоположное: восприятие как пародии произведений, написанных с серьезными намерениями.²⁰ Они производят комическое впечатление помимо воли их авторов. Чаще всего это эпигонские, банальные произведения, беспомощные, неуклюжие и претенциозные. Их подражательный характер и обеспечивает им «второй план». Они воспринимаются на фоне «образцов» как их смешное преломление. Они «пародируют» привычные штампы литературного обихода и приобретают тем пародийную функцию. «Современник» охотно перепечатывал в своих фельетонах произведения бездарных поэтов, дилетантов и графоманов, курьезный перевод «Фауста» некоего Овчинникова, рекламные вирши Татаринова или, например, такие стихи Я. М. Познякава:

Слышали ль вы?
Слышали ль вы, что соловей,
Который душу мне возвысил, —
Он не поет среди ветвей —
Он пел, и в то же время мыслил?
Слышали ль вы?
Слышали ль вы?
И я в неведомо летел,
Куда расстроенный душою,
Но на певца тогда смотрел
С какой-то дерзкою мечтою.²¹

Такие произведения помимо воли их авторов производили неотразимо комическое впечатление и воспринимались как пародия. На этой за-

силы обобщения и меткости пародии (т. е. ее типичности). Богатство «второго плана» не равнозначно его детализации. Пародия, преследующая свой оригинал слово в слово (максимально узкий план), всегда окажется слабее типизирующей и обобщающей, обрушивающейся не на отдельное произведение, а на всю художественную концепцию пародируемого автора.

²⁰ Известны забавные случаи возникновения неумышленных пародий. Иногда они происходят в результате неувязки планов двух *совместно* выступающих родов искусств. Известный композитор Ф. Зуппе (1819—1895), хотя с восемнадцати лет и жил в Вене, однако не усвоил многих тонкостей венского диалекта. Когда он писал музыку к зингшпилю «В юности весел, в старости грустен», то, не поняв в стихе одного характерного венского выражения, написал на эти слова адажио в итальянском вкусе. В результате музыка этого номера резко контрастировала с словесным содержанием, и все произведение было восторженно принято аудиторией как остроумная музыкальная пародия (М. Янковский. Оперетта. Изд. «Искусство», М.—Л., 1937, стр. 138). Здесь мы встречаемся с особым случаем пародирования синкретического жанра, когда согласованные в едином действии художественные средства приходят в резкое комическое несоответствие и потому создают впечатление пародии. Театр «Кривое зеркало» часто пользовался этим приемом вполне сознательно. Пародируется в таком случае жанр в целом.

²¹ «Современник», 1851, № 3, Новые книги, стр. 3 (рецензировался альманах Я. М. Познякава и А. И. Пономарева «Поэтические эскизы», 1850)

кваске и вырос Новый поэт, законченный дилетант и подражатель, — пародийная маска, созданная И. И. Панаевым.

Пародия возникает в результате столкновения двух планов — привычного (пародируемого) и пародирующего. Неожиданность переосмысления — одно из условий успеха пародии. Является ли таким условием комический эффект и будет ли он обязательным для всех случаев, т. е. может ли комизм служить признаком самого жанра? Вопрос этот далеко не прост. Большинство литературоведов и специалистов по эстетике как у нас, так и на Западе считают комизм обязательным условием пародии, без которого она немыслима.²² Противоположную точку зрения высказал Ю. Н. Тынянов, который в предисловии к сборнику «Мнимая поэзия» писал: «Не следует думать, что пародия — жанр исключительно комический. Именно пародии крупнейших русских пародистов Н. Полевого и И. Панаева относятся к числу некомических». Нам кажется, что Ю. Н. Тынянов здесь смешал два различных вопроса: восприятие пародии как серьезного, «всамделишного» произведения и вопрос о возможности существования «несмешных», не рассчитанных на остро-комический эффект пародий.

В истории русской литературной пародии был период, когда пародия не была связана с установкой на гротескную разработку пародийного плана. И не потому, что пародисты этого периода были беспомощны или бесталанны, как иногда полагают, а в силу другого понимания задач пародии. Такие «несмешные» пародии облегчали их восприятие всерьез. Но само восприятие всерьез заведомой пародии, как мы уже указывали, не зависит от того, комический или не комический характер носит пародия. Что же касается пародий Н. Полевого и И. Панаева (Нового поэта), то у нас имеется достаточно свидетельств, что современники находили их смешными. «Новый поэт всегда смеется над тем, что в самом деле смешно», — писал Посторонний критик (А. Ф. Писемский) в 1861 году в журнале «Эпоха» (т. I, стр. 64). А за десять лет перед тем «Отечественные записки», признавая, что некоторые пародии Нового поэта «удачны», тут же заявляют, что в них «всего более отталкивает *неудержимая охота смеяться* даже над такими литературными произведениями, которые должны бы возбуждать наше уважение и благодарную память. В таком случае мы не можем смеяться, а переходим к чувству совершенно противоположному».²³ Эраст Благоднавов (Б. Н. Алмазов) возмущался в «Москвитянине» пародиями Панаева и Некрасова, якобы «посягающими на мечту», ядовито намекая, что некоторые пародии Нового поэта сочинены как серьезные стихотворения и только выданы впоследствии за пародии, но нисколько не сомневался в том, что они вызывают смех. «Главнейшее, истинно-дельное назначение пародий, — писал он, — высказать недостатки того стихотворения, которое пародируется. Пародия должна сместить *только* указаниями на недостатки того произведения, которое она изображает в карикатуре. Такова добросовестная и дельная пародия, и такие пародии писать довольно трудно. Но у нас пародии пишутся совсем иначе. Наши пародии смешат не указанием на недостатки стихотворений, но собственными неловкостями, не имеющими в характере своем ничего общего с стихотворениями, которые осмеивают. Такие пародии писать очень легко, по крайней мере, легче, чем написать стихотворение от себя: если вы напишете от себя стихотворение, то должны будете отвечать за

²² Грельман (ук. соч.) полагал, что расчет на «сознательно комическое воздействие» является главнейшим жанровым признаком пародии, отделяющим ее от «серьезного подражания». Однако далеко не всякое шутовское подражание будет пародией. Размежевание здесь, по-видимому, должно идти по другим признакам.

²³ «Отечественные записки», 1850, № 12, отд. VI, стр. 135. Курсив мой, — А. М.

каждый стих: если какой-нибудь стих окажется неловким и смешным, вы не можете сказать, что это сделали умышленно; а случись такое обстоятельство с пародией, вы можете отговориться: — скажете, что — это нарочно, — и все будут смеяться и восхищаться вашим произведением».²⁴

Пародии Полевого и Панаева — иронические имитации. Цель их не доведение до абсурда, не разгон в нелепость поэтики пародируемого автора, а сатирическая демонстрация ничтожности, банальности и испетости поэтических мотивов, их нарочитая прозаизация. Полевой отказывался от гротескной разработки пародируемого материала там, где это не подсказывалось особенностями самого пародируемого произведения. Подставляя свое сатирическое «литературное зеркало», Полевой не хотел, чтобы его упрекали в том, что зеркало криво и показывает все в искаженном виде. Цель его пародий состояла в критической оценке целого литературного направления, демонстрации бесплодности дворянской культуры.²⁵ Новый поэт дискредитировал не тем, что он преувеличивал, а тем, что его пародии были до отвратительности похожи на тех, кого он пародировал. Они делали невозможным для дилетантов и подражателей держаться на художественном уровне Нового поэта. И в этом было их оправдание и назначение.

Все изложенное позволяет усомниться в том, что в истории русской пародии был целый период «некомической пародии», как утверждал Тынянов. Отсутствие гиперболизации и гротескной разработки еще не дает нам оснований для исключения этого рода пародий из семьи комических жанров.

Другим доводом за то, что пародия не может рассматриваться как комический жанр, Ю. Н. Тынянов считал существование «не обнаруженных пародий», т. е. таких, пародийность которых была скрыта или утрачена вследствие забвения или неощутимости «второго плана», но произведение продолжало восприниматься как комическое. «Комизм — обычно сопровождающая пародию окраска, но отнюдь не окраска самой пародийности. Пародийность произведения стирается, а окраска остается», — писал Тынянов. На наш взгляд, сохранение комизма при утрате пародийности не решает вопроса о пародии как о комическом жанре, ибо при утрате «второго плана» меняется сам характер комизма.

Ю. Н. Тынянов утверждал: «В пародии обязательна невязка обоих планов, смещение их; пародией трагедии будет комедия (все равно, через подчеркивание ли трагичности или через соответствующую подстановку комического), пародией комедии может быть трагедия».²⁶ В более ранней редакции той же статьи (1924) Тынянов объяснял это «диалектической игрой приемов». Но это мнимая диалектика! Не все противоположности обратимы. Если шансонетка может быть пародией на молитву, то вряд ли можно себе представить молитву — пародию на шансонетку. Остается невыясненным, как же будет выглядеть трагедия, являющаяся пародией на комедию, возникнут ли в ней элементы комизма или будет речь идти о подлинном трагическом восприятии комедии (максимальное противоречие планов). В комедии А. П. Сумарокова «Критициондиус» один персонаж (петиметр), читая комедию Мольера, принял ее по недоразумению за трагедию, пришел в жалостливое расположение духа и «наплакался».

²⁴ «Москвитянин», 1851, № 19—20, стр. 270—271 («Смесь»).

²⁵ Полевой объединял свои пародии в циклы (пародийные альманахи «Литературное зеркало», «Трудолюбивый муравей»), где каждая пародия воспринималась на фоне другой в общем пародийном ряду. Попадая в контекст пародийного альманаха, отдельные произведения без резко подчеркнутого комизма и нарочитой абсурдизации усиливали пародийность за счет общего комического эффекта.

²⁶ Ю. Н. Тынянов Архаисты и новаторы Изд «Прибой» 1929, стр. 455, 416

«Ето пуще всево, как бить то стали: крайне жалко». А другой (педант) рассказывал о своем впечатлении от «Хорева»: «Как ты, читая комедию, плакал, так я, видя егу трагедию, смеялся». Сумароков высмеивал извращенное восприятие жанра, превращающее его в свою противоположность. В таком восприятии есть элемент пародийности. Но это восприятие служит комической характеристикой на сцене, это комизм персонажа, а не рождение трагической пародии на комедию.

Комизм, не являясь основным жанровым признаком пародии, играет существенную роль в жизни этого жанра. Комический эффект сопутствует пародии и свидетельствует об ее успехе! Всякая пародия предполагает хотя бы ироническую улыбку. Так было и с пародиями Н. А. Полевого и И. И. Панаева.

Не вдаваясь в подробности, следует также отграничить литературную пародию от поэзии комического алогизма.²⁷

Стремление пародии к абсурдизации пародируемого оригинала, к достижению эффекта нелепости роднит ее с комическим алогизмом, где нелепость становится как бы самоцелью. Но в жанровом отношении это совершенно различные явления! Само по себе «наслаждение нелепостью», доставляемое знаменитой песенкой «Едет повар на чумичке» (с припевом: «Чепуха, чепуха, это просто враки!»), не имеет ничего общего с пародией, как же как и своего рода шедевр комического алогизма, написанный А. К. Толстым:

Желтобрюхого Гаврилу
Поливали молоком.
А Маланья говорила:
— Он мне вовсе не знаком..

Пародия не является искусством комического алогизма. Суть ее не в самом абсурде, а в приведении к абсурду того, что отнюдь не претендовало на комическое осмысление, а принимало себя всерьез.

По отношению к комическому пародия может рассматриваться как носитель сатиры и юмора. Сатира и юмор сами по себе являются формами осложненного комизма в отличие от различных элементарных форм гротескно-комического. Что же касается гротеска, то пародия охотно прибегает к гротескным формам в комических целях, однако сама она не может быть отнесена к области гротескно-комических жанров. В этом, как нам кажется, состоит одно из отличий пародии от бурлеска и травестики, широко пользующихся первичными гротескно-комическими формами, не осложненными пародийностью. Осложнение комического в пародии происходит через внесение пародийности и развивается в юмористическом или сатирическом плане в зависимости от установки пародиста. Пародия ориентируется на сложные формы комизма, осложняя их в свою очередь. Даже поэзия комического алогизма там, где она соприкасается с пародией, предполагает почти всегда иронический подтекст (различные формы прутковщины) и поэтому может быть отнесена к области юмора.

Пародия вызывает юмористическое и сатирическое действие в соответствии может быть отнесена к сфере сатиры и юмора в зависимости от характера своей направленности.²⁸ Это деление представляется необходимым, так как его отсутствие порождает различные недоразумения.

²⁷ Поэзия комического алогизма может быть не лишена пародийности, если она воспринимается на широком литературно-ассоциативном фоне, как например многоплановая «игра с нелепостью» в шуточной поэзии Вл. Соловьева и его последователей.

²⁸ Не вдаваясь в сложную проблему, что собой представляет юмор и в каких отношениях он находится с сатирой, мы принимаем само наличие этих понятий как основание для дифференцирования разновидностей литературной пародии.

Ю. Н. Тынянов, считавший стилистическую направленность основным признаком пародии, в то же время писал: «Есть люди, которые в наше время утверждают, что пародирование есть „высмеивание“, „нелюбовь“ и даже „ненависть“ к пародируемому. Если бы дело обстояло так, была бы совершенно непонятна веселость пародируемых, вызываемая пародиями на них». Автор замечает: «...материал для пародии может быть любой, здесь необязательны психологические предпосылки. В ортодоксальной среде еврейства популярны пародии библии; Пушкин, чтя историю Карамзина, пародирует ее, однако, в „Летописи села Горюхина“; он же пародирует и стиль „Илиады“ и свое собственное знаменитое двустипшие „Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи“, — „Крив был Гнедич поэт, преложитель слепого Гомера“; многочисленные пародии „Энеиды“ идут бок о бок с высокой оценкой ее». В данном случае мы имеем дело с удивительной для такого тонкого знатока пародии, как Ю. Н. Тынянов, недифференцированностью понятий. Смешаны пародийность («Летопись села Горюхина») и пародия как жанр. К пародии отнесены «перелицованные» «Энеиды», т. е. изнанка и травестия, которые еще Флегель и Остолопов с полным правом выводили за пределы пародии как самостоятельные жанры. Но главное, не сделано различия между юмористической пародией и пародией сатирической; отсутствие разрушительной сатирической направленности в юмористической пародии приводит к тому, что доказательство того, что пародирование вообще не заключает в себе «ненависти» к пародируемому. Совершенно очевидно, что далеко не все пародии вызвали «веселость пародируемых» или сопровождалась благоговением пародиста. Примеры же, связанные с «веселостью пародируемых», как раз относятся к тем видам юмористической пародии, которые с самого начала воспринимаются как шутка, а не как издевка. Пушкин приводит пример добродушного отношения Вальтер Скотта, которому «показали однажды стихи, будто бы им сочиненные». «Стихи, кажется, мои, — отвечал он смеясь, — я так много и так давно пишу, что не смею отречься и от этой бессмыслицы». Стихи, «будто бы сочиненные» пародируемым автором, могли быть только комической имитацией, доведенной до известной дозы неоскорбительной «бессмыслицы». Психологическая загадка пародирования предметов, пользующихся уважением или благоговением пародиста, как нам кажется, заключается в природе юмора. Юмор не таит в себе деструктивного отношения к предмету. Юмористическая пародия не «соблазн греховный» и не проявление вольнодумства. Это не шутливость Васьки Буслаева, который не верит ни в сон, ни в чох, а юмористическое отношение к серьезным вещам, которые от этого не перестают быть серьезными. Такое «игровое отношение» распространено в профессиональной исполнительской среде. Его можно встретить не только в средневековых монастырях и у старинных школяров, пародирующих латинские тексты, но и в фольклоре. Конечно, здесь возможны различные градации пародийности. Юмористическая по своей природе пародия может перерасти в сатиру. Однако не следует преувеличивать сатирическое значение таких пародий. В особенности это относится к пародиям в фольклоре.²⁹

В 1861 году в «Русском слове» Д. Мордовцев писал: «...каприз пробудившегося сознания народа сделал из эпического припева смешную пародию; от необъятного и бесконечного низводит мысль слушателя

²⁹ В частности, это относится к различным «службам кабаку» и другим пародиям на богослужебные тексты, вышедшие из клерикальной среды. Вряд ли можно вычитывать в них далеко идущую сатирическую социальную направленность, как это иногда делается (см.: В. П. Андрианова-Перетц. Очерки по истории русской сатирической литературы XVII века. Изд. АН СССР, М.—Л., 1937).

к самым тривиальным предметам и одним припевом убивает священную важность эпических приемов». Мордовцев сопоставляет торжественный зачин в сборнике Кирши Данилова:

Высота ли, высота поднебесная,
Глубота, глубота Окиан-море

с пародийной небыличкой из того же сборника:

Высока ли высота
Потолочная,
Глубока глубота
Подпольная,
А и широко раздолье —
Перед печью шесток,
Чистое поле —
По подлавочью...

Он приводит скомороший зачин былины:

Благословите, братцы, старину сказать.
А и сын на матери снопы возил —

и делает широковещательный вывод: «вся старина, вместе с ее верованиями, не пощажена этим же самым народом, так суеверно сохранявшим многие из ее заветов».³⁰ Но критик был не прав! Юмористические пародии в фольклоре не убивают и не дискредитируют пародируемые жанры. Все известные в науке сказители, в том числе и М. Д. Кривополенова, наиболее близкая к скоморошьям традициям, истово и с большим пиететом относились к старинам.³¹ Юмористические пародии в фольклоре не только не разрушают, но обостряют восприятие традиционных жанров, усиливают их эстетическое воздействие по контрасту после веселой передышки. Хор девушек сейчас же вслед за торжественным величанием: «Твой жених и хорош и пригож... ясны очи, как у сокола» — пел:

Твой жених не хорош, не пригож —
На горбу-то роща выросла,
В той-то роще грибы растут,
Грибы растут березовые;
В голове-то мышь гнездо свила,
В бороде его детей вывела...

Тут нет ни малейшей сатирической направленности ни против самого жениха, ни против «величания».

Пародии в фольклоре носят преимущественно юмористический характер и не направлены против самого жанра. В одних случаях они граничат с комическими использованиями традиционных жанров (обрядовый фольклор), в других представляют собой шуточную, гротескно-комическую переработку эпического материала («Агафонушка», небылицы) или приближаются к иронико-комическому повествованию. Торжественным строем древней былины повествуется забавная побасенка, как например «старина» о бое баб или прибаутка о вороне:

³⁰ «Русское слово», 1861, март, стр. 22.

³¹ См. нашу статью «М. Д. Кривополенова и наследие скоморохов» в книге «М. Д. Кривополенова. Былины, скоморошины, сказки» (Архангельск, 1950, стр. 111—134).

Что во марте было, во восьмой было тысяче —
 Горь-горькое кукушка бьет челом сизым орлам
 На богатую породу, на Карпову дочь ворону:
 Будто богатая порода, Карпова дочь ворона
 Гнездо разорила, детей прибила,
 Ноги связала, под гнездо сметала,
 Пять рублей денег украла...

Сравним начало песни о Скопине-Шуйском:

Как было во сто двадцать седьмом году,
 Во седьмом году восьмой тысяче.

Никакой сатирической направленности против этой исторической песни или жанра в целом здесь не имеется.

Отсутствие или наличие сатирической направленности само по себе не определяет общественного значения пародии, а лишь указывает на ее определенную жанровую разновидность. Сатирическое нападение может вестись и с прогрессивных, и с реакционных позиций. Было бы неверно рассматривать пародию только как обличительный жанр, прогрессивный, так сказать, по самой своей природе, игнорируя историческое существование консервативно-охранительной, реакционной пародии, которая, кстати, не представляет особой редкости.³² Эти же соображения относятся и к юмористической пародии. Конечно, по своему общественному значению юмористическая пародия занимает более скромное место по сравнению с сатирической, однако их нельзя противопоставлять друг другу, как это делает П. Н. Берков, который различает *две* разновидности реакционной пародии: «во-первых, направленную против передовых явлений в литературе и, во-вторых, „развлекательную“, ставящую своей целью не сатирическое осмеяние каких-либо отрицательных явлений в литературе, а создание якобы смешных произведений путем шаржирования, утрировки определенных сторон пародируемого оригинала».³³ Эта классификация представляет собой результат логической ошибки, так как объединяющие признаки не совпадают и относятся к разным категориям. По классификации, предложенной П. Н. Берковым, всякая пародия, не преследующая целей сатирического осмеяния, зачисляется в разряд реакционных (в том числе, вероятно, и шуточные пародии Пушкина!). Это противоречит всей реальной истории литературы. Если мы обратимся к определению пародии, данному в свое время Пушкиным, то увидим, что он выдвигал на первое место комическую имитацию слога (стиля) пародируемого. «Сей род шуток, — писал Пушкин, — требует редкой гибкости слога; хороший пародист обладает всеми слогами». Пушкин весьма точно определил необходимое условие пародии — владение слогами пародируемого. В заметке «О карикатуре в Англии и о Полевом» Пушкин писал, что у англичан «всякое сочинение, озаглавленное успехом, подпадает под пародию».

³² Хотя пародия часто бывает проявлением агрессивной свежести и молодого новаторского задора, новаторы далеко не всегда прибегают к этому оружию. Новаторы противопоставляют отживающей или враждебной им поэзии все свое творчество, лишь пронизывая его пародийными интонациями и переосмыслениями. Так было в начале XX века с В. В. Маяковским, пародийно использовавшим образный строй, ритмику, интонации, речевые и стилистические штампы, но не писавшим самостоятельных жанровых пародий. Реакционной, охранительной пародии, пожалуй, труднее использовать в пародийном плане своих литературных противников-новаторов, ибо это нарушает собственный традиционный стиль пародирующего. Поэтому реакционная пародия стремится выделиться в самостоятельный жанр, отделенный от привычного творчества пародиста, а не включиться в него.

³³ П. Н. Берков. Из истории русской пародии XVII—XX вв. «Вопросы советской литературы», т. V, Изд. АН СССР, М.—Л., 1957, стр. 236.

И далее: «Искусство подделываться под слог известных писателей доведено в Англии до совершенства». Пушкин рассматривал пародию как особый «род шуток» и ценил в ней талантливую и забавную виртуозность. Сатирическую направленность он, по-видимому, не считал обязательным признаком пародии. Пародист, который «обладает всеми слогами», не нападает на всех и на вся. Он не столько поучает, сколько умно веселит. Этот чудный дар сродни таланту самого Пушкина, не чуждавшегося в поэзии беспечной шутиivosti.

5

Пародия — живой организм. И подчиняется она не догматическим определениям жанра, а потребностям порождающей ее исторической действительности. Поэтому и сами определения жанра должны следовать за этой действительностью и вытекать из нее. Уточняя определение пародии, мы в то же время обязаны считаться с тем, что исторически пародия определялась и понималась по-разному. И если, например, современники в один голос называли какое-либо произведение «пародией», мы не можем его отвергать только потому, что оно не отвечает нашему определению жанра. Скорее напротив, надо построить такое определение жанра, которое включало бы и «побочные», «отклоняющиеся» от «чистого» жанра разновидности. Поэтому необходимо говорить не о едином жанре литературной пародии, а о совокупности родственных жанров, из которых одни полностью, другие частично отвечают нашему определению. А затем уже дифференцировать эти разновидности по специфическим для них дополнительным признакам. Поясним это небольшим историческим примером. Все современники в один голос считали «Певца в беседе славянороссов» Батюшкова пародией. Но это произведение является памфлетом на «Беседу», на шишковистов. Можно ли его в таком случае считать пародией на Жуковского? На наш взгляд, можно и должно. «Певец» Батюшкова пародийно использует «Певца во стане русских воинов». Но он не направлен на разрушение поэтической системы Жуковского, более того, он ее защищает от «славянороссов». Кроме того, в это произведение вкраплены довольно ядовитые выпады против стилистической системы шишковистов, пародируется их архаическая лексика. Что же представляет в таком случае «Певец»? Пародическое использование Жуковского и литературный памфлет на «Беседу» с элементами литературной сатирической пародии на стиль «шишковистов». Мы должны признать это произведение довольно сложной разновидностью пародии, но не исключать его из этой жанровой семьи. Направленность служит признаком жанра не потому, что она определяет назначение пародии, нацеливает ее, а потому, что она является по отношению к пародии внутренним конструктивным признаком. Пародия существует только «в паре» со своим оригиналом. Позиция по отношению к оригиналу и определяет «угол преломления» в пародии, а это и есть направленность, которая становится необходимой при определении жанровых разновидностей пародии.³⁴

Совокупность пародийных жанров схематически можно представить в виде нескольких эксцентрических кругов, которые лишь частично накладываются друг на друга или, другими словами, совпадают по одним признакам и расходятся между собой по другим. Следует различать следующие основные разновидности литературной пародии:

³⁴ Направленность как дифференцирующий признак жанровых разновидностей пародии не следует смешивать с литературной функцией пародии и оценкой ее общественного значения. Значение пародии определяется ее содержанием, тем, что представляет собой объект пародии и какие позиции занимает пародист, а отнюдь не самим признаком жанра.

1. Юмористическая или шуточная пародия. Отличается ослабленной направленностью по отношению к «второму плану», что сближает ее с комической стилизацией. Занимает дружественную или по крайней мере нейтральную позицию по отношению к своему оригиналу, не стремясь его дискредитировать. Может быть не лишена некоторого критицизма. К юмористической пародии примыкают и некоторые виды шуточной поэзии с чертами пародийности, а также автопародии.³⁵

2. Сатирическая пародия. Отличается отчетливой направленностью против пародируемого объекта. Занимает враждебную или резко критическую позицию по отношению к своему оригиналу. Нападает на идейную и эстетическую сущность произведения пародируемого автора или целого направления.

3. Пародическое использование. Изменяет свою направленность, обращая ее на внелитературные цели. Направленность против используемого («пародируемого») оригинала либо вовсе не заключена в них («пародии» на классиков и писателей далекого прошлого), либо сопутствует основной направленности. Пародические использования можно в свою очередь разделить на сатирические, служащие общественно-публицистическим целям, и юмористические.

Может возникнуть вопрос, считать ли столь различные по своему характеру и значению произведения разновидностями одного жанра литературной пародии или относить их к различным, хотя и родственным между собой жанрам? Мы склоняемся к первому решению. Объединяющий, общий для всех этих разновидностей признак (следование за пародируемым стилем и жанром) важнее и существеннее признаков разделяющих и становящихся, таким образом, дополнительными и дифференцирующими по отношению к общему. Кроме того, эти дополнительные признаки во множестве случаев скрещиваются и совмещаются, порождая обилие промежуточных видов, что и создает характерную картину конкретно-исторической жизни жанра. Проведение границ между сатирической и юмористической пародией, между пародическим использованием и сатирической пародией нередко представляет заметные затруднения. Иначе был бы невозможен спор, являются ли некоторые стихотворения Некрасова («И скучно, и грустно, и некого в карты надуть», «В один трактир они оба ходили прилежно» и др.) только юмористическими использованиями или содержат пародирующую направленность и против романтических мотивов Лермонтова, причем этой направленности против оригинала, по-видимому, уже лишена «Колыбельная песня» Некрасова.³⁶ Здесь также важно подчеркнуть, что само представление об этих границах исторически изменялось. Поэтому установление жанровых разновидностей пародии приобретает значение теоретически необходимого ориентира, но не преследует цели догматического выделения этих разновидностей без посторонних примесей и побочных функций, подсказываемых временем.

Пародическое использование предполагает некоторую дистанцию по отношению к используемому произведению. Как только эта дистанция исчезает или сокращается, оно может восприниматься и как сатирическая пародия. И напротив, чем дальше эта дистанция, тем меньше задевает пародическое использование свой оригинал. Стихи, ходившие в списках и

³⁵ Самопародирование может быть просто шуткой, но может быть и сознательной установкой (как, например, в учении о романтической иронии). В таком случае оно становится признаком стиля. Самопародирование раскрывает условность литературного построения и вместе с тем открывает путь к преодолению усвоенного или выработанного стиля.

³⁶ Б. Я. Бухштаб. Начальный период сатирической поэзии Некрасова. «Некрасовский сборник», Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 137

впервые напечатанные в сборнике русской «Потаенной литературы» за границей, использовали произведение Пушкина:

Норов к Борову летит,
Боров Норову кричит:
«Норов, как бы нам уладить
Просвещение спровадить?» и т. д.³⁷

Переключка «борова» (Николая I) и его министра просвещения Норова предполагает знание пушкинского «Ворон к ворону летит», но не направлена против этого произведения. Такой же характер носили сатирические использования Пушкина поэтами «Искры», как например стихи «Откупщику-художнику» («Искра», 1860, № 9):

Губитель, не страшись анафемы народной.
Проклятий общества бессилен трезвый шум.
Услышишь честный крик и ропот благородный,
Но ты останься подл, бесчувствен и урюм.

Такой же нейтральный по отношению к Пушкину характер носили и многочисленные юмористические использования, в том числе целые фельетонные «Онегины», начиная от знаменитого в своем роде «романа в стихах» Д. Д. Минаева «Евгений Онегин нашего времени» (1865—1877) и кончая различными мелкими фельетонами, бытовыми и дилетантскими псевдопародиями, приспособляющими привычные образы к «новой ситуации».³⁸

От юмористической пародии следует отличать комическую имитацию стиля писателей далекого прошлого и современников. В 1925 году издательством «Космос» был выпущен сборник «Парнас дыбом» (название дано по постановке В. Э. Мейерхольда «Земля дыбом»), составленный из юмористических пародий и комических стилизаций, циклизуемых вокруг заданной наперед темы (например, «Жил-был у бабушки серенький козлик»), которая и разрабатывалась в стиле самых различных авторов. «Парнас дыбом» имитировал в комических целях «стиль» Гомера и Данте, Юлия Цезаря и Симеона Полоцкого, Пушкина и Лонгфелло, Оскара Уайльда и Игоря Северянина, Андрея Белого и Анны Ахматовой, Демьяна Бедного и Маяковского. Пародийная направленность этих текстов была минимальная даже в тех случаях, когда пародировались современники. В общем контексте псевдопародий на Юлия Цезаря и Симеона Полоцкого пародии на Игоря Северянина или Андрея Белого попадали в разряд комических стилизаций и не шли дальше демонстрирования некоторых наиболее бросающихся в глаза особенностей художественной манеры. Такова, например, юмористическая пародия на Андрея Белого (тема «Идет купаться Вэверлей»):

Средь тополей, среди аллей,
Среди полей, полуалей, ...
Чего так медлит Вэверлей,
Взлетает, тая, Доротей.

Смешение старых и новых писателей дает юмористический эффект, но

³⁷ Русская потаенная литература XIX столетия, отд. I, Стихотворения, ч. 1. Лондон, 1861, стр. 375.

³⁸ Такие «пародии» дожили до наших дней. Укажем коллективную «Товарищ Евгений Онегин», печатавшуюся в 1927 году в «Бегемоте» (Онегин — агроном, Татьяна работает на почте, Ленский — селькор, разоблачающий растрату, совершенную Онегиным, и т. д.), «Евгений Онегин в Ленинграде» Верховского-Снайпера (в «Вечерней Красной газете»), бесконечный «Евгений Онегин» А. Архангельского и Мих. Пустынина («Вечерняя Москва», 1933—1934) и многие другие.

показывает безразличие авторов к пародийной цели. Литературная направленность исчезает.

Литературная пародия, сатирическая и отчасти юмористическая, в отличие от пародических использований является одной из форм художественной критики. Пародия вырастает из критики и продолжает ее средствами, заимствованными из арсенала самого критикуемого. Это — предметная критика. Раздраженный и насмешливый критик наряду с логическими доводами использует пародию. Приведение к абсурду художественных средств разбираемого автора является своеобразным критическим доказательством. Пародия нередко предваряет критический разбор, еще чаще его завершает. Она возникает как продолжение цитаты или мотивируется желанием «подражать». В некоторых случаях критическая статья или рецензия почти целиком строится на пародировании и иронических цитатах. Иногда пародия как бы вытесняет и заменяет собой критику. В «Библиотеке для чтения» Сенковского, любившего всякие выдумки, тотчас же вслед за библиографически выписанным названием «Былей и небылиц» Даля следовала рецензия-пародия на его сказовую манеру: «Эй, кума Соломонида, не проплясать ли нам какого-нибудь критического казачка по случаю этой литературы в присядку».³⁹

Пародия — акт творческой критики. Критику, для того чтобы написать пародию, в особенности на произведение, обладающее литературными достоинствами, как заметил еще Н. А. Добролюбов, «надо быть самому поэтом, противопоставлять талант таланту». Наличие одной аналитической способности здесь недостаточно.⁴⁰

Являясь критическим актом, пародия пользуется средством образного воспроизведения пародируемого в целях его иронического переосмысления. Только в этом отношении она «верна форме и вероломна по содержанию», как выразилась Барбара Харди. Литературная пародия обращена не только против содержания, но и против пародируемой формы, служащей для выражения того или иного содержания. При этом либо отвергается и критикуется и форма, и содержание, либо только форма, избранная для воплощения этого содержания, как неуместная, отжившая или незрелая. Стремясь к разрушению одной эстетической концепции, дискредитации ее художественных средств и стиля, пародия служит средством самоутверждения других эстетических принципов. Пародист стремится лишить эстетической ценности неприемлемое для него литературное произведение (за которым скрывается обычно целое направление). Пародия, в которой сконцентрировано наиболее характерное и типическое для всего творчества пародируемого автора или литературного направления, оставаясь конкретной, оказывает более сильное действие. Пародия воспринимается тем сильнее, чем дальше, как круги по воде от брошенного камня, распространяется ее воздействие, задевая основные тенденции, заложенные в творчестве пародируемого автора и литературного направления, к которому он примыкает.

³⁹ «Библиотека для чтения», т. XVII, 1831, стр. 30.

⁴⁰ Пародия, по словам современной английской исследовательницы Барбары Харди, имеет то крупное преимущество перед другими формами критики, что отводит упрек поэтов, которые охотно «уверяют, что те, кто может, пишут сами, а те, кто не может, занимаются критикой». Пародист критикует творца. Критик, отважившийся писать пародии, не только наглядно демонстрирует слабости (с его точки зрения) критикуемого автора, но и собственный вкус и литературное мастерство. Однако талант пародиста развивается негативно. Умение писать отличные пародии не означает такой же способности писать всерьез, хотя многие превосходные поэты были отличные пародисты. В то же время серьезные стили выдающихся пародистов часто оказываются ниже их пародий. Таким образом, «упрек поэтов» по адресу критиков, даже пишущих пародии, не отведен полностью.

Пародист отстаивает свои эстетические позиции от опасности пассивности. Он отвергает и высмеивает то, что грозит подорвать его собственные, давно сложившиеся или еще формирующиеся художественные позиции, что задевает, оскорбляет или тревожит его вкус. Пародист обращается прежде всего не к пародируемому автору, а апеллирует к читателю-современнику, борется за его художественный вкус и литературные симпатии. Пародия сплавливает единомышленников, будоражит и деморализует противников и настраивает на насмешливый лад «нейтральных» читателей. Она обороняется и нападает. Являясь «отражением отражения», пародия, однако, не может повлиять на основные моменты развития литературы и выбор художественных средств, определяемый самой действительностью! Но она активизирует восприятие литературных произведений и толкает к самоопределению эстетических воззрений и оценок. Пародия выступает не только против отживающих или скороспелых литературных течений. Она указывает на слабости и незрелость побеждающих и сильных направлений. Пародия способна надолго и серьезно дискредитировать в глазах современников и значительных поэтов, в особенности если их творчество не отвечает требованиям общественного развития. Перенесенная в самые недра художественного творчества, пародийная борьба становится борьбой за художественные средства выражения, действительность и убеждающую силу искусства.

В основе сатирической литературной пародии лежит активное неприятие пародируемого произведения или стиля в целом или в существенных его чертах. Дружественная пародия ориентируется на юмор, но способна нечувствительно переходить к сатире. Одна негодует и дискредитирует, другая шутливо и благожелательно указывает на промахи и заблуждения. К этому виду относятся слова Герберт Ричардсон о том, что истинная пародия должна «смешивать насмешку с восхищением». Во все времена существовали пародисты, которые могли имитировать самых различных писателей. В отличие от пародистов-сатириков, обычно избирающих для своего нападения определенный круг неприемлемых для них литературных явлений, пародисты-юмористы берутся пародировать кого угодно. Пародисты-юмористы охотно подчеркивают, что они занимают пейтральную или благожелательную позицию по отношению к пародируемым.⁴¹

Читая сочинения А. Пушкина, А. К. Толстой испещрил книгу множеством шутливых замечаний, пародийно «продолжающих» или комментирующих отдельные строки и целые стихотворения:

ЦАРСКОСЕЛЬСКАЯ СТАТУЯ

Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила,
 Дева печально сидит, праздный держа черепок.
 Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой;
 Дева над вечной струей вечно печальна сидит...

А. К. Толстой «комментирует», соблюдая пушкинское мерное течение речи:

Чуда не вижу я тут. Генерал-лейтенант Захаржевский,
 В урне той дно просверлив, воду провел чрез него.

⁴¹ Немецкий пародист Фриц Маутнер называл свои пародии «поддразниванием из любви». В предисловии к своему сборнику «Следуя знаменитым образцам» он сравнивает стремление писать пародии с ребяческим желанием разобрать игрушку, чтобы посмотреть, как она сделана. Однако не все его пародии были дружественными. Как раз наибольший интерес представляет его пародия на Вагнера «Не со знающий себя Агасфер или вещь в себе как воля и представление», зло характеризующая реакционные черты философии и поэзии Рихарда Вагнера (Fritz Mauthner. Nach berühmten Mustern. Stuttgart, 1878).

А. К. Толстой несомненно понимал красоту и условность антикизированного образа, созданного Пушкиным. Его ультрапрозаическое объяснение, подстановка «реальности» под поэтический вымысел была чисто шуточной и не могла лишить обаяния пушкинские стихи. Но вот, читая стихотворение Пушкина «Желание», А. К. Толстой после строк:

И там, где мирт шумит над тихой урной,
Увижу ль вновь, сквозь темные леса,
И своды скал, и моря блеск лазурный,
И ясные, как радость, небеса?
Утихнут ли волненья жизни бурной?
Минувших лет воскреснет ли краса?
Приду ли вновь под сладостные тени
Душой заснуть на лоне мирной лени?

пишет продолжение:

Пятьсот рублей я наложил бы пени
За урну, лень и миртовы леса.

Здесь уже сквозит неприятие романтических штампов, подхваченных к тому времени эпигонами Пушкина. В стихах Пушкина «Баратынскому из Бессарабии», «Друзьям», «Адели» мелькают «Вакха буйный пир», «питомцы муз», Лель, хариты и прочие архаичные аксессуары романтической поэзии. А. К. Толстой как бы составляет их пародийный каталог:

Вакх, Лель, хариты томны, урны,
Проказники, повесы, шалуны,
Цевницы, лиры, лень, Авзония сыны,
Камепы, музы, грации лазурны,
Питомцы, баловни луны,
Наперсники пиров, любимцы Цитереи
И прочие небрежные лакеи.⁴²

Дружеская пародия часто включает намеки и словечки, принятые и понятные только в близком кругу, не чуждается эпиграмматических выпадов и носит характер поэтического экспромта.

Близки к этой разновидности пародии и шуточные стихи «на случай», сочиняемые по поводу различных торжеств, свадеб, юбилеев и чествований. Чаще всего это юмористические использования, написанные по готовой ритмико-синтаксической канве какого-либо известного произведения.⁴³ Но иногда и такие шуточные пародии приобретают литературную направленность. М. Ю. Лермонтов и В. Анненкова сочинили шуточное стихотворение «Югельский барон» по случаю свадьбы их родственницы Верещагиной, вышедшей замуж за барона Гюгеля (отсюда и название). Эти стихи можно рассматривать как шуточную пародию, не лишенную литературной направленности против книжной романтики Жуковского, баллада которого «Смальмгольмский барон» послужила «образцом» для пародистов. Домашняя пародия, вышедшая из-под пера Лермонтова, приобрела литературное значение.

⁴² Д. Н. Цертелев. Отношение гр. А. К. Толстого к Пушкину. «Санкт-Петербургские ведомости», 1913, № 182.

⁴³ К юмористической пародии примыкают и пользовавшиеся большой популярностью и расхвалившиеся в списках шуточные стихотворения, использующие профессиональную лексику: «изъяснения в любви» наборщиков, канцеляристов, врачей, дьячков, будошников, портных, моряков и т. д. Эти произведения проецируются на «высокую» любовную лирику, отчасти пародируя ее, отчасти используя в юмористических целях.

Выходя за пределы дружественного кружка или литературного направления, пародия как бы приобретает самостоятельную литературную жизнь. Известны случаи более острого восприятия «дружественной пародии», чем у благожелательного ее творца. Пародия как бы перехлестывает через голову ее автора. Подмечая слабые стороны произведения, пародист рискует заслужить аплодисменты в лагере своих собственных литературных противников, которые не без злорадства примут такую «дружественную» пародию. Дружественная пародия может объективно свидетельствовать о различиях, а то и противоположных тенденциях, воззрениях, эстетических вкусах и позициях пародиста и пародируемого. И. С. Тургенев, благожелательно относившийся к А. А. Фету, взяв на себя редактирование его стихов, пытался воздействовать на поэта, в частности прибегая к дружественной пародии. «Пускай меня „на площади трехвостником дерут“ — не могу признать хорошими стихов вроде:

Иль тот, кто, зародясь пленять богинь собою,
Из недра Мирры шел, одетого корою», —

пишет И. С. Тургенев Фету в декабре 1858 года и предлагает прибавить к этим стихам две строки, пародирующие фетовский перевод «Лиды» Шенье:

В чей, приосаясь, зрак, — вид уст приняв живой
Прелестниц, — взор полн нег — игрив впереет рой...⁴⁴

Тургенев не только пародировал неудачные по его мнению строки. Он пародирует поэтическую концепцию Фета — ее иррационализм и сознательную бессвязность. Стихотворение Фета «Я долго стоял неподвижно, в далекие звезды глядясь» вызвало к жизни пародию Тургенева:

Я долго стоял неподвижно
И странные строки читал,
И очень мне дики казались
Те строки, что Фет написал.

Дружеская пародия благожелательного редактора скрывала неприятие важнейших особенностей поэзии Фета.

Дружественная юмористическая пародия помогает преодолевать моменты инерции, застоя и шаблона, не покушаясь на всю художественную концепцию пародируемого автора, не стремясь ее разрушить и дискредитировать.

Сатирическая пародия прибегает к наиболее острым и разрушительным средствам переосмысления или, лучше сказать, обесмысливания пародируемого оригинала. Главнейшие ее средства — утрировка и гиперблизация образного строя, доведение его до абсурда, нагромождение поэтических шаблонов, обычно не связанных между собой или противоречащих друг другу, парочитая подстановка или подмена традиционных тем и мотивов (например, в лирике) неожиданными прозаизмами. Гротескное заострение и преувеличение, «передержка», комическая реализация метафор и сравнений создают ощущение смешной бессмыслицы и надутого ничтожества. Сатирическая пародия не только форма критической оценки, но и активного неприятия.

6

Отсутствие дифференциации пародии по дополнительным признакам жанровой разновидности может привести к различным недоразумениям, а то и к неправильному истолкованию историко-литературного процесса.

⁴⁴ А. Фет. Мои воспоминания, ч. 1. М., 1890, стр. 283.

Нет нужды рассматривать каждую пародию только как орудие литературной борьбы, с пренебрежением отбрасывая все те ее разновидности, которые не отвечают этому определению, или относя их к разряду «реакционных пародий». Преувеличение литературной роли пародии и ее значения как орудия литературной борьбы возникло под непосредственным воздействием взглядов на этот жанр формальной школы. Формальная школа придавала пародии исключительное значение в «диалектической смене стилей», ибо само развитие литературы рассматривалось как имманентный процесс. Согласно этим представлениям, пародия была внутренним катализатором этого процесса, взрывая изнутри «канонические» жанры и стили, иронически их трансформируя и подготавливая рождение новых. Пародия становится едва ли не главным орудием литературной борьбы, оттесняя другие виды идеологической борьбы, рассматриваемые как «внелитературные» и не определяющие сам процесс «становления стиля». Преувеличение значения пародии как средства литературной борьбы можно считать в известной мере пережитком теорий 20-х годов.

Рассматривая развитие советской пародии 20-х годов и желая поднять значение этого жанра, П. Н. Берков утверждает, что в это время «в основном» процветала «сатирическая пародия, направлявшая свои удары по реакционным литературным школам, явлениям и писателям».⁴⁵ Однако и в советское время литературная пародия развивалась в своих двух жанровых разновидностях — сатирической и юмористической, причем критическая пародия чаще всего носила дружественный характер и, указывая на те или иные недостатки писателя, отнюдь не стремилась к его дискредитации. Хорошо известно, что такой крупный пародист, как Архангельский, пародировал не столько писателей, принадлежавших к «реакционным школам», сколько наиболее значительных представителей молодой советской литературы — Н. Асеева, В. Маяковского, А. Фадеева, Ф. Гладкова, Л. Леонова, И. Эренбурга, А. Жарова, А. Прокофьева и др. Присматриваясь к составу пародий в таких антагонистических журналах, как сменовеховская «Россия» и «На литературном посту», мы также обнаружим, что пародируются не противники, а писатели, наиболее близкие журналу. В «России» в цикле «Как родился поэт» (1922, № 3) Арго и Адуев пародируют И. Северянина, Б. Пастернака, О. Мандельштама, причем два последних печатаются в том же самом журнале. В пролеткультовском журнале «Гудки» мы находим пародию Ф. Киселева на пролеткультовца Гастева (1919, № 1). В журнале «На литературном посту» мы находим пародии на Жарова и Безыменского, в «Журналисте», издававшемся отделом печати ЦК ВКП(б), — пародию на Демьяна Бедного (1923, № 6). Все это, как нам кажется, вполне доказывает, что в советское время литературная пародия существовала и как юмористический жанр и рассматривать ее *только* как «орудие литературной борьбы» нет нужды.

В статье об А. Архангельском, напечатанной в «Литературном критике», было предложено такое объяснение его творчества: «... Архангельский считал существующую форму художественной литературы условной, и эта условность производила на него юмористическое и раздражающее впечатление... За этой условностью искусства он видел условность, то есть ложные формы самой действительности — те далеко не условные, а реальные силы и пережитки старого общества, которые мешают людям существовать на свете». И далее: «Его литературная работа была поисками нового, более совершенно действующего прозаического и сти-

⁴⁵ П. Н. Берков, ук. соч., стр. 257.

хотворного искусства, — искусства, которое не разрушалось бы и не превращалось в свою противоположность от прикосновения к нему пародирующего пера сатирика, искусства, защищенного значительностью своей темы и собственной жесткой, прекрасной формой».⁴⁶ Однако из истории пародии мы знаем, что ни значительность темы, ни совершенство формы не спасали от пародирования. Эта характеристика не только страдает преувеличением, но и принципиально неверна. Вряд ли Архангельский отождествлял стиль (и вообще художественную форму) пародируемых им писателей с «ложными формами самой действительности». Конечно, его сердили «традиционность изложения», кудрявость и цветистость, орнаментализм, злоупотребления сказом, стилизаторство. Становясь чертами индивидуального стиля, эти особенности открывали большие возможности для их пародирования. Однако Архангельский не занимал негативной позиции по отношению чуть ли не ко всей советской литературе 20-х годов, а пародируемые им произведения отнюдь не разрушались и не «превращались в свою противоположность» от дуновения его пародий. Архангельский пародировал Маяковского, Асеева или Фадеева вовсе не в целях дискредитации их творчества как какого-то «пережитка», порожденного ложными формами действительности! Подобные построения возникают от стремления придать пародии большую роль и значение, чем она в каждом отдельном случае имеет. Поэтому правильнее отнести значительную часть пародий Архангельского и других советских пародистов к жанру юмористической пародии, не лишенной критицизма и дружественной проны. Мы несколько не умалим эстетического значения пародий Архангельского, если применим к нему пушкинское определение, согласно которому «хороший пародист обладает всеми слогами». Но при этом следует подчеркнуть, что общее развитие советской пародии стремится к удержанию основной самокритической линии. Советские пародисты (в том числе и А. Архангельский) нападали на отдельные изъяны, нездоровые мотивы, банальщину и штампы, доставшиеся от поэтических предшественников пародируемых поэтов и писателей.

7

Характерной чертой пародии является актуальность. Пародия охотно бежит по горячим следам. Чем свежее пародируемое произведение, завладевшее всеобщим вниманием, тем разительнее вынырнувшая словно из-под земли пародия. Эффект пародии сильнее всего в первый момент возникновения контраста, неожиданного перенесения в другую плоскость шутивого или саркастического переосмысления. Пользуясь языком химии, можно сказать, что пародия острее всего воспринимается «*in statu nascendi*» — в момент своего зарождения, когда впервые происходит столкновение планов и в привычное (или складывающееся) восприятие вносится новый (пародийный) элемент. Поэтому острее всего пародия воспринимается современниками и воздействует на их вкусы и литературные симпатии. Пародии не проходили бесследно и для пародируемых авторов. Там, где пародия верна, где она указывает на подлинные слабости и несовершенство художественной мысли, она помогает поэту от них избавиться. Можно назвать несколько поэтов, которые «вняли» пародии. В. Петров под влиянием пародий переработал «Оду на карусель» (1766). Граф Д. И. Хвостов при переиздании своих басен устранил те, что вызвали насмешки арзамасцев. Даже такой самодовольный поэт, как Бепедиктов, оказался

⁴⁶ Ф. Человек. Александр Архангельский. «Литературный критик», 1938, № 11, стр. 145—147.

чувствительным к уколам пародистов. После рецензий Добролюбова и пародии «Дуэт» М. Розенгейм не включил «Современную думу» в собрание своих стихотворений. Что же касается Случевского, то его нервы не выдержали града пародий, и он надолго перестал писать. Хотя пародия не лишена способности оказывать влияние на пародируемого автора, однако это влияние редко идет дальше отдельных частных, гипертрофированных и осмеянных пародистом.

Пародист, за редкими исключениями, не учит и не наставляет поэта, а выражает свое отношение к его творчеству, жанру или стилю.

Ретроспективно, исторически воспринимаемая пародия всегда ослаблена. Она как бы постепенно утрачивает свое жало. «Пародия редко переживает свой оригинал, что объясняет, почему такие блестящие пародисты, как Кальверлей и Теккереи, сейчас мало читаются, так как многие из их пародий на второстепенных викторианских поэтов и романистов не вызывают отклика», — утверждает Барбара Харди. Все же мы знаем немало случаев, когда пародия напоминает нам о поэтах, а иногда даже подменяет их подлинный облик. Пародии арзамасцев и Пушкина донесли до нас имя графа Хвостова, пародия Добролюбова сохранила имя М. П. Розенгейма. Пользовавшийся огромной популярностью Бенедиктов поддерживает ее теперь преимущественно с помощью Козьмы Прутков.

В кривом зеркале пародии не только отражаются отдельные явления, но и историко-литературный процесс. История пародии это как бы вывороченная наизнанку история литературы. Самыми популярными среди пародистов оказываются не замечательные поэты, а шумные и претенциозные герои литературной моды. По успеху у пародистов, по пародийной славе самыми заметными и известными поэтами оказываются не Пушкин, Лермонтов или Тютчев, а Е. Ростопчина, В. Бенедиктов, В. Крестовский, М. Розенгейм. Самые характерные черты целого направления как раз у второстепенных представителей и эпигонов выступают с механической обнаженностью и потому становятся легкой добычей пародистов.

Современный читатель старой литературной пародии проигрывает по сравнению с ее современниками в остроте, силе и свежести восприятия. Пародия не задевает его непосредственно, меньше волнует и меньше смешит. Историческое восприятие пародии имеет свои особенности. Оно связано, как и восприятие пародии ее современниками, с узнаванием пародированного оригинала. Но это узнавание осложнено всем последующим литературным опытом. Новый читатель воспринимает старую пародию ретроспективно. Он соотносит ее как с предшествовавшей литературной историей, так и с литературными и общественными явлениями своего времени. Его знакомство со «вторым планом», его отношение к пародируемому произведению совсем иное, чем во времена пародиста. И ему трудно переключиться на восприятие современников и стать на точку зрения пародиста. «Второй план» как бы расщепляется. Собственное представление о пародируемом произведении, авторе или стиле перекрещивается с восприятием пародиста.

Расхождение в эстетической оценке пародируемого произведения всегда отражается на восприятии пародии. Представителям одного эстетического мироощущения она кажется острой и меткой, их противников она возмущает. Становясь достоянием литературной истории, пародия подпадает под власть изменившихся эстетических оценок. Пародии 60-х годов при всем их исторически прогрессивном значении нас меньше удовлетворяют и кажутся нам менее острыми, даже менее удачными не потому, что мы перестали отказывать им в этом значении, а потому что наша оценка Фета и Тютчева заметно разнится от оценки их творчества «искровцами» и даже Н. А. Добролюбовым. Таким образом, «долговеч-

ность» пародии в последующем ее восприятии определяется не только ее объективно-исторической справедливостью или прогрессивностью, не только типичностью подмеченных ею черт пародируемого оригинала, но и его местом в последующей культуре и последующем эстетическом восприятии пародируемого. Вместе с тем удачная, т. е. обладающая собственным эстетическим совершенством, пародия имеет больше шансов на успех и длительный резонанс почти независимо от ценности пародируемого произведения. При этом пародия на произведение, утратившее для нас свое эстетическое значение, воспринимается нами острее и тем острее, чем эти собственные качества пародии выражены ярче и талантливее.

Историческое восприятие пародии требует некоторой тренировки и литературных познаний. Возникает необходимость ретроспективного восприятия литературных явлений. Но вместе с тем пародия и дает нам эту перспективу. Она как бы переносит нас в атмосферу минувшей литературной борьбы и художественных исканий. Она заставляет почувствовать былую новизну и своеобразие произведений далекого и недавнего прошлого, придает нашему восприятию стереоскопичность. Она помогает нам ощутить отмирание и рождение различных форм и средств художественного отражения действительности и вместе с тем предостерегает от эпигонства, указывает на непригодность старых средств художественного мышления для выражения нового общественного содержания. Пародия встречает гримасой рождение новых литературных форм. Но еще чаще она провожает насмешливым свистом отжившие произведения эпигонов. Пародия не столько убивает, сколько добывает прежде всего то, что уже подточено самим временем. Пародии «встречают сочувствие, читаются с удовольствием и означают, что то, на что они намекают, уже не пользуется особенным сочувствием публики».⁴⁷



⁴⁷ Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений в шести томах, т. II, стр. 595.