

В. И. Новиков

Литературная пародия

1. Определение жанра

Открыв словарь С.И.Ожегова на слове «Пародия», мы найдем такое толкование: «комическое или сатирическое подражание кому-чему-нибудь». В общем это верно и относится к самому широкому кругу явлений. Когда в телевизионных шоу имитируются голоса и манеры политиков и певцов, эти эстрадные номера называются пародиями. Многие известные артисты начинали свой путь с того, что «пародировали» (то есть просто передразнивали) одноклассников, учителей или старшину во время службы в армии. Спорить с таким словоупотреблением бесполезно, но, когда речь идет о жанре литературной пародии, необходима четкая формула, при помощи которого мы уверенно отличим пародию от других жанров, а также сможем «опознать» ее, когда она маскируется притворной серьезностью или же прячется внутри произведений других жанров (такие случаи нередки). Не очень подходит для этого дефиниция, имеющаяся в «Литературном энциклопедическом словаре»: «комическое подражание художественному произведению или группе произведений». Существует немало комических подражаний, не являющихся пародиями.

Предлагаем следующее определение: пародия – это комический образ художественного произведения, стиля, жанра.

Поясим примером. В 1826 году Пушкин и Николай Языков сочинили вдвоем двенадцать пародий, в том числе такую:

ЗАКОН ПРИРОДЫ

Фиалка в воздухе свой аромат лила,
А волк злодействовал в пасущемся народе;
Он кровожаден был, фиалочка мила:
Всяк следует своей природе.

О чем это четверостишие? Конечно, не о волке и фиалке и вообще не о природе. Эти стихи – о стихах. Об «Апологах в четверостишиях» И.И.Дмитриева – очень серьезной книге, которая вышла в том же 1826 году. Если мы сейчас откроем эту старую книгу, то найдем в ней стихотворение, ставшее, как вслед за Ю.Н.Тыняновым говорят литературоведы, *объектом* пародии:

РЕПЕЙНИК И ФИАЛКА

Между репейником и розовым кустом
Фиалочка себя от зависти скрывала;
Безвестною была, но горестей не знала. –
Тот счастлив, кто своим доволен уголком.

Пушкин и Языков написали свое четверостишие специально для того, чтобы высмеять дмитриевское. Иными словами, «Закон природы» – это *комический образ* «Репейника и Фиалки», комический образ *произведения*. Но не только. В таком же, как и «Репейник и Фиалка», утомительно-назидательном тоне выдержана вся книга Дмитриева. Везде в первых трех строках – наивная иллюстрация, в четвертой – более чем прозрачная мораль. Можно сказать, что «Закон природы» – *комический образ* стиля всей книги «Апологи в четверостишиях», как, впрочем, и дидактического стиля вообще.

Более того: Пушкину и Языкову показалась смешной и бесплодной сама попытка стареющего поэта использовать жанр стихотворного поучения. Притчи, басни, апологи – все это для молодых поэтов-новаторов было «веком минувшим». Поэтому «Закон природы» – это еще и *комический образ* ушедшего в прошлое жанра – *аполога*.

Уже на этом примере можно видеть, что героями пародии выступают не люди, не животные, а литературные произведения, стили, жанры. Поэтому пародии, даже самые веселые, читать трудно: здесь нужна определенная эрудиция, культура, а самое главное – нужно овладеть художественным языком необычного жанра. Язык изучают на разных уровнях и с разными целями. Одни – для того, чтобы научиться понимать незнакомую речь, другие – для того, чтобы проникнуть в тайну языка, понять его внутреннее устройство, неведомое даже тем, кто владеет этим языком свободно.

Представим себе – условно – читателя, который четверостишие Пушкина и Языкова воспринимает как вполне серьезное стихотворение, не видит в нем ничего смешного. Такое в принципе возможно: бывало, что пародии по ошибке принимались за произведения, сочиненные всерьез. Некоторым пародистам даже нравятся такие недоразумения, а иные из них печатали свои пародии в качестве серьезных произведений, мистифицируя читателей. Однако оказаться в роли обманутого, одураченного читателя, пожалуй, еще никому и никогда не было по вкусу.

Чтобы понимать пародию, надо тоже вступить с этим жанром в условное соглашение, надо выработать навык *двойного зрения*. Навык, который полезен не только для чтения пародий: двойное зрение – вообще важный элемент искусства быть читателем и зрителем. И чтение пародий, помимо прочего, – хорошая тренировка читательского и зрительского мастерства.

Умелый читатель, впрочем, не должен полностью избавляться от наивно-непосредственного восприятия. На какое-то время надо поверить, что перед нами серьезное произведение, – даже если нам прямо объявлено, что это пародия. Так, читатель «Закона природы» *для начала* должен вообразить, что читает не пародию, а стихотворение о фиалке и волке. Это нужно для того, чтобы отчетливо отпечатать в своем сознании *первый план* – буквальный план пародии.

Но за этим, явным и буквальным, планом пародии неизменно скрывается второй – *план* объекта. Это отнюдь не всегда *одно* определенное произведение. Пародия, как и искусство в целом, тяготеет к обобщению. Второй план выстраивается в сознании читателей с разной степенью полноты – в зависимости от степени эрудиции и уровня иронико-юмористической интуиции. Для овладения языком пародийного жанра нужно и то и другое, причем во взаимодействии.

Двуплановая природа пародии как неперемное условие существования этого жанра впервые была исследована Ю.Н.Тыняновым. Этот замечательный ученый, по существу, открыл пародию для теоретико-литературной науки, впервые показал сложность и значительность жанра, который многими недооценивался. Две статьи Тынянова – «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)» (1921) и «О пародии» (1929) – до сих пор остаются главными работами в этой области. Без обращения к ним не обходится ныне ни один из исследователей пародии, как отечественных, так и зарубежных. Введенные Тыняновым термины «объект», «второй план» (а также понятие «пародичности», о котором еще пойдет речь далее) стали общепринятыми.

«Пародия существует постольку, поскольку сквозь произведение просвечивает второй план, пародируемый; чем уже, определеннее, ограниченнее этот второй план, чем более все детали произведения носят двойной оттенок, воспринимаются под двойным углом, тем сильнее пародийность»¹, – писал Тынянов. Действительно, пародийность «Закона природы» воспринимается нами достаточно остро, поскольку у нас под рукой конкретный объект («Репейник и Фиалка»), дающий возможность тщательного сопоставления.

¹ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 212

Проводя различие между пародией и стилизацией, Тынянов установил, что «в пародии обязательна невязка обоих планов, смещение их»². «Невязка» – сигнал пародийности, услышав который мы перестаем верить в буквальность первого плана. В пародии Языкова и Пушкина мы можем ощутить «невязку» в самых разных элементах текста: обилие перифразов: «аромат лила», «пасущемся народе» (так замысловато названа домашняя скотина); несуразность противопоставления «кровожаден» – «мила» (ведь это качества разных планов) и т.д. Все-таки у Дмитриева таких уж несуразностей нет (поглядев в «Репейник и Фиалку», мы заметим, что банальность этого четверостишия до абсурдности не доходит), Пушкин и Языков нарочито сгустили краски: иначе перед нами была бы не пародия, а подражание Дмитриеву.

Однако мысль Тынянова о «невязке» необходимо продолжить. «Невязка» лишь сигнализирует: перед нами пародия. Но восприятие наше такой констатацией не ограничивается. Мы начинаем читать текст в качестве пародии, всматриваться в него, как в картину. Мы вступаем в своеобразный диалог с пародийным текстом, задавая ему вопросы и получая ответы. Что же здесь пародируется? И дальше: *почему, как и зачем* пародируется? Что, собственно говоря, хотел автор пародии сказать своим текстом? В чем смысл данной пародии?

Ни первый план пародии, ни ставший нам известным (или угаданный нами) второй ее план, ни сам факт «невязки» между ними еще не дают нам художественного смысла. Пародия не просто «двусмысленность», она обладает сложным, многозначным и конкретным *третьим* планом, представляющим собой *соотношение* первого и второго планов как *целого с целым*. Третий план – это мера того неповторимого смысла, который передается только пародией и не передаваем никакими другими средствами.

Наше прочтение третьего плана – это сопоставление в сознании первого и второго планов. Неважно, мгновенно ли высекается нашим сознанием искра смысла – или мы приходим к нему в результате некоторого раздумья. Это уже зависит от особенностей индивидуального восприятия, от степени информированности читателя о возможных объектах пародии. Важно выйти на третий план, на глубинное измерение пародийного смысла.

Своим четверостишием Дмитриев утверждал: хорошо жить в тиши, безвестности и покое, избегать крайностей, как фиалочка, скромно притаившаяся между противоборствующими силами, между розовым кустом и репейником. Пушкину и Языкову такая проповедь показалась и неверной, и ненужной. В своей пародии они стремятся подчеркнуть абстрактность, расплывчатость рассуждения Дмитриева, гиперболизируя эту черту и доводя ее до абсурда. Вместо непокорного репейника, противопоставленного фиалочке, у них появляется уже даже не растение, а животное – волк. Между волком и фиалкой нет ничего общего, и подчеркивание различий между ними («Он кровожаден был, фиалочка мила») выглядит комически-нелепо.

Аполог Дмитриева завершается однозначной моралью: «Тот счастлив, кто своим доволен уголком». Пушкин и Языков подчеркивают банальность этой проповеди, делая ее еще «глобальнее», доводя ее обобщенность до бессмыслицы: «Всяк следует своей природе». И название пародии служит той же задаче комического снижения: оно высмеивает тех, кто пытается в четырех строках с однозначной ясностью и категоричностью объяснить смысл бытия, сформулировать «закон природы». Такова доля правды (и, заметим, весьма значительная), что содержится в непринужденной пародии-шутке. То, *что* автор говорит своим произведением, совершенно неотделимо от того, как он это делает. В пародии, пожалуй, эта связь выражена особенно отчетливо. Здесь закон единства содержания и формы действует с особой категоричностью. В других жанрах еще бывают лазейки для упрощенного внеэстетического истолкования: так, читатели стихов порой выдергивают отдельные строчки и считают их выражением смысла всего стихотворения; читатели романов и повестей иногда сбиваются на чересчур буквальное, «наивно-реалистическое» отношение к героям, воспринимая их не как художественные создания, а как живых людей и сводя весь смысл произведения к сумме «положительных» и «отрицательных» качеств персонажей. С пародией же при таком подходе

² Там же, с. 201

просто нечего делать. В этом смысле пародию можно считать своеобразной моделью искусства, моделью, наглядно демонстрирующей нераздельное единство содержания и формы, смысла и структуры, присущее всякому подлинно художественному творению.

2. Пародия внутри непародийного произведения

Приведем показательный пример, опять связанный с Пушкиным. Только на этот раз Пушкин предстает не в роли пародиста, а в роли пародируемого автора. Анонимная рецензия на VII главу «Евгения Онегина» сопровождалась таким стихотворным пассажем:

Ну как рассеять горе Тани?
Вот как: посадят деву в сани
И повезут из милых мест
В Москву на ярмарку невест!

Мать плачется, скучает дочка:
Конец седьмой главе – и точка!

Это пародия, причем несколько вялого свойства (предполагают, автор ее, как и рецензии в целом, – Ф. Булгарин), она сбивается на нетворческое подражание стилю «Евгения Онегина» (таких подражаний, кстати, потом появилось множество). Здесь контраст первого и второго планов лишен подлинной энергии. И все же Пушкин точно понял мысль пародиста. Об этом свидетельствует одно из авторских примечаний к «Евгению Онегину». Прочитав эти шесть строк, Пушкин замечает: «Стихи эти очень хороши, но в них заключающаяся критика неосновательна...» Очевидно, похвала стихам носила здесь иронический характер, но особенно важно другое: Пушкин отчетливо вычленил в пародийных стихах третий план («в них заключающаяся критика»), который и заслуживал спора.

Пародия часто обнаруживается внутри произведения другого жанра. И здесь наше определение годится для четкого читательского самоконтроля, для проверки своего понимания и пародии, и произведения в целом. В «Бедных людях» Ф.М. Достоевского главный герой Макар Девушкин, делится в письме к Вареньке Доброселовой своими впечатлениями о прочитанном. Наивному Девушкину нравятся сочинения его знакомого литератора Ратазаяева, и он приводит в письме выдержки из них. Под Ратазаяевым Достоевский не имел в виду никакого конкретного писателя, это знак-маска, под которой объединены эпигоны и литературные дельцы всех мастей того времени. «Прочитать» Ратазаяева Достоевский мог разными путями. Можно было подобрать красноречивые цитаты из бездарных сочинителей. Можно было имитировать графоманское письмо, подделаться под слог писателя-неудачника (или «халтурщика», говоря современным языком). Можно было написать пародии и выдать их за «сочинения Ратазаяева». Достоевский выбрал третий путь. «...Если на то пошло, так я вам, так и быть, выпишу из «Итальянских страстей» местечко. Это у него сочинение так называется. Вот прочтите-ка, Варенька, да посудите сами», – пишет Девушкин.

Приведем этот текст полностью:

«...Владимир вздрогнул, и страсти бешено заклокотали в нем, и кровь вскипела...

– Графиня, – вскричал он, – графиня! Знаете ли вы, как ужасна эта страсть, как беспредельно это безумие? Нет, мои мечты меня не обманывали! Я люблю, люблю восторженно, бешено, безумно! Вся кровь твоего мужа не зальет бешеного, kloкочущего восторга души моей! Ничтожные препятствия

не остановят всеразрывающего, адского огня, бороздящего мою истомленную грудь. О Зинаида, Зинаида!..

– Владимир!..– прошептала графиня вне себя, склоняясь к нему на плечо...

– Зинаида! – закричал восторженный Смельский.

Из груди его испарился вздох. Пожар вспыхнул ярким пламенем на алтаре любви и взбороздил грудь несчастных страдальцев.

– Владимир!.. – шептала в упоении графиня. Грудь ее вздымалась, щеки ее багровели, очи горели...

Новый, ужасный брак был совершен!

.....

Через полчаса старый граф вошел в будуар жены своей.

– А что, душечка, не приказать ли для дорогого гостя самоварчик поставить? – сказал он, потрепав жену по щеке».

Макар Деушкин называет это «местечком». Но читатель-то должен понять, что это никакое не «местечко», не кусок, не фрагмент, а исчерпывающий и самодостаточный пародийный *образ произведения*, типичного произведения псевдоромантической прозы 1840-х годов. Все, что Достоевский хочет сказать о подобных сочинениях, он вкладывает в эту пародию. Никаких дополнительных сведений о графине Зинаиде, старом графе и «восторженном» Владимире Смельском нам не требуется: это не персонажи, а комические образы персонажей, и они, со всеми своими страстями, полностью умещаются на пространстве текста менее чем в полстраницы.

Пародия построена Достоевским сжато и экономно. Отточие между любовной сценой и появлением «старого графа» – это, конечно, не знак какого-то «пропуска», а граница между двумя темами воображаемого произведения, между двумя его стилистическими началами – любовно-романтическим и прозаически-бытовым. Соединение этих двух тем и стилей в «Итальянских страстях» Достоевский считает нарочитым и механическим – такова одна из важных мыслей, содержащихся в третьем плане этой пародии. Пародист критикует не только нарочитость «бороздящих грудь» страстей, не только вульгарность нудного бытописательства, но и сочетание «алтаря любви» с «самоварчиком», характерное для беллетристики той поры.

Смысл пародии приобретает гораздо большее значение, чем характеристика круга чтения Макара Деушкина. Читатель «Бедных людей» должен переключиться здесь на другой художественный язык и вместе с Достоевским подумать о некоторых критико-эстетических проблемах. «Итальянские страсти» – в известной мере автономное произведение, и составители сборника «Русская литературная пародия» (1930) Б.А. Бегак, Н.И. Кравцов и А.А. Морозов с полным основанием включили туда эту пародию Достоевского, вычленив ее из текста «Бедных людей».

Граница между пародией и не-пародией может быть прямой, может быть извилистой, но она всегда реальна: к пародии относится все то и только то, при помощи чего создается комический образ художественного произведения.

Проверим наше определение еще одним способом: будет ли соответствовать истине обратное заключение, то есть всегда ли *комический образ произведения* будет пародией?

Когда у писателей возникает необходимость в комических образах произведений? Это случается, если к сочинительству склонен кто-то из героев, причем сам автор относится к потугам своего персонажа неодобрительно.

Так, в рассказе А.П. Чехова «Драма» к известному критику Павлу Васильевичу приходит некая Мурашкина и долго терзает его чтением своей бездарнейшей пьесы. Рассказ завершается шутовым гротеском: в конце концов Павел Васильевич убивает посетительницу тяжелым пресс-папье, а заканчивается рассказ словами: «Присяжные оправдали его». Психологическое состояние слушателя бездарной пьесы можно передать только с использованием «вещественных доказательств», и ощущения Павла Васильевича в рассказе Чехова чередуются с фрагментами «драмы» Мурашкиной. Хотя сочинительнице не удастся прочесть свое творение до конца, образ драмы выстраивается исчерпывающий. Достаточно взглянуть на один из

фрагментов: «Явление XI. Те же, барон и становой с понятами... В а л е н т и н. Берите меня! – А н н а. Я его! Берите и меня! Да, берите и меня! Я люблю его, люблю больше жизни! – Б а р о н. Анна Сергеевна, вы забываете, что губите этим своего отца...» – чтобы убедиться, что перед нами остроумная пародия на банальное драматургическое сочинение с непременным для мелодрамы мотивом «роковой любви» и с претензией на обличительство («становой с понятами»).

Чехов не просто имитирует дилетантско-графоманский способ письма, а комически его гиперболизирует. Потому и приятно перечитывать по многу раз «Драму», что, в отличие от несчастного Павла Васильевича, мы слушаем не Мурашкину, а Чехова-пародиста. Только пародия может возвысить такой безнадежный материал, как графоманские штампы, до уровня искусства. Так мы неожиданно обнаруживаем веский аргумент, подтверждающий значительность и серьезность пародийного жанра.

Таким образом, выдвинутое нами определение указывает и необходимые, и достаточные условия существования жанра. Оно дает возможность квалифицировать то или иное произведение (или часть произведения) как пародию, основываясь на достаточно четких критериях. Данное определение применимо не только к литературе, но и к другим видам искусства. Существует, например, пародия М.В.Добужинского на картину К.С.Петрова-Водкина «Жажущий воин», и это не просто карандашно-акварельный рисунок, а комически гиперболизированный *образ картины*. А, скажем, цикл пародийных памфлетов Н.Н.Евреинова «Ревизор» (1911) – это четыре *комических образа спектаклей* («Классическая постановка», «Жизненная постановка в духе Станиславского», «Гротескная постановка в манере Макса Рейнгардта», «Мистериальная постановка в стиле Гордона Крэга») и один *комический образ фильма* («Кинематографическая постановка»). И в изобразительном искусстве, и в театре, в кино сущность пародии неотделима от комической объективации самого феномена произведения.

Все жанры без исключения могут стать объектом пародии: от многотомной эпопеи до афоризма. Любой из жанров может включать в себя пародию как часть, образуя с ней единое словесно-композиционное целое. Пародия имеет свой контекст отношений с каждым жанром в отдельности и со всеми жанрами в целом. Более того – пародия способна объективировать самый феномен жанра, комически демонстрируя его специфику.

3. Как создается пародия?

Как точно указал М.Л. Гаспаров, пародия «строится на нарочитом несоответствии стилистического и тематического планов художественной формы; два классических типа пародии (иногда выделяемые в особые жанры) – бурлеска, низкий предмет, излагаемый высоким стилем... и травестия, высокий предмет, излагаемый низким стилем...»³. О бурлеске и травестии как особых жанровых формах мы еще будем подробно говорить в дальнейшем, а пока подчеркнем вслед за М.Л. Гаспаровым, что данные два типа несоответствий, присущих издревле самому феномену пародии, образуют любую конкретную пародию, независимо от характера ее направленности, и от уровня ее глубины, и от ее качества. Добавим только, что «два классических типа» могут взаимодействовать в пределах одного произведения: так, для русской пародии XIX-XX веков их пересечение почти неизбежно, и почти каждую пародию этого времени можно назвать бурлескно-травестийной. Зато данное разграничение в высшей степени применимо к образующим каждую конкретную пародию гиперболам. Возьмем для примера пародию Виктора Буренина на блоковские «Шаги командора», опубликованную в 1912 году (нелишне будет заметить, что Блок, по свидетельству К.И.Чуковского, назвал ее «хорошей пародией»):

³ Гаспаров М.Л. Пародия // Большая советская энциклопедия. 3 изд. Т. 19. М., 1975, с. 225

В спальне свет. Готова ванна.
Ночь, как тетерев, глуха.
Спит, раскинув руки, донна Анна,
И под нею прыгает блоха.

Дон-Жуан летит в автомобиле,
На моторе мчится командор,
Трех старух дорогой задавили...
Черный, как сова, отстал мотор...

Настежь дверь – и Дон-Жуан сел в ванну,
Фыркать начал, будто рыжий кот.
Вдруг шаги. – «Подай мне донну Анну!» –
Командор неистово орет.

Но, дурацким криком не сконфужен,
Дон-Жуан все фыркает в воде.
«Я ведь к Анне зван тобой на ужин:
Где же донна Анна, где?»

На вопрос жестокий нет ответа.
Фыркает средь ванны Дон-Жуан.
Донна Анна дремлет до рассвета.
Командор стоит как истукан.

Что сделал здесь пародист? Он, с одной стороны, применил торжественно-таинственный, музыкальный стиль блоковского стихотворения (стиль, как Буренин хорошо чувствовал, «высокий») к «низкой» реальности, причем реальности именно 1912 года: автомобили, задавленные старухи, квартира с ванной, – это все гиперболы бурлескные. С другой стороны, высокую тему, высокую трагическую ситуацию Буренин упорно снижает стилистически: Дон-Жуан, «фыркающий», принимает ванну в гостях у донны Анны, командор «неистово орет», издает «дурацкий крик», да и самое донну Анну не украшает, а «снижает» звуковой повтор ее имени в прозаичной «ванне», – это все гиперболы травестийные. Любая пародия создается либо бурлескными, либо травестийными гиперболами, либо теми и другими вместе. А еще важнее – единая художественная функция этих гипербол.

В буренинской пародии возникло *сравнение материала* блоковского стихотворения и его *стиля*. Стиль «Шагов командора» отмечен резкой отдельностью сцен и описаний, причем отдельность эта преодолевается мощным музыкальным напором, создающим художественное единство. Буренин гиперболически осваивает и материал, и стиль объекта. «Прицепившись» к блоковскому (конечно же преднамеренному) анахронизму – к «мотору», которого во времена Дон-Жуана быть не могло («Пролетает, брызнув в ночь огнями, / Черный, тихий, как сова, мотор. / Тихими, тяжелыми шагами / В дом вступает Командор...»), пародист форсирует бытовую предметность и лексику. Одновременно он подчеркивает и сюжетные особенности блоковского решения «вечной» темы: так, в финале пародии ничего не происходит, все три персонажа предстают как бы порознь.

Все это преломленно, но достаточно правдиво отражает художественную реальность стихотворения. Действительно, в финале «Шагов командора» время как бы остановлено, здесь перед нами застывшее мгновение, в котором сконцентрирована вечность. Для Блока было важно это предощущение возмездия – не столько как момент истории Дон-Жуана, но и как всемирное настроение 1912 года. Поэт строит всеобщее единое пространство и время, по законам которого севильский Командор вполне может сосуществовать с проезжающим по Петербургу «мотором». Художественный стиль Блока определил характер освоения им одной

из «вечных» тем искусства – и пародия посредством гиперболического сдвига это демонстрирует.

Буренинская пародия производит гиперболический «разрез» блоковского текста, который раскрывает глубину и своеобразие пародируемого стихотворения.

А направление «разреза» общее для всех пародий – противопоставление и сопоставление *материала* и *стиля*. Антитеза «материал – стиль», восходящая к аристотелевскому противопоставлению «материи» и «формы», а затем основательно разработанная в трудах Тынянова и ученых тыняновского круга (В.Б.Шкловский, Б.М.Эйхенбаум), предельно конкретна и имеет прямое отношение к самому творческому процессу.

Материал – это вся дотворческая реальность художественного произведения: его житейская или историческая основа, круг отразившихся в нем абстрактных идей, совокупность воссозданных автором внеэстетических эмоций, – словом, все, что есть в произведении, но вместе с тем может существовать и за пределами искусства. Материалу в таком понимании противопоставляется стиль как реальность сугубо художественная, преобразующая по своим законам все материальные элементы. Стиль – это система всех художественных приемов создания произведения. Материал и стиль противостоят друг другу, и в то же время они диалектически взаимосвязаны. Гиперболически обрабатывая одно, пародия неизбежно задевает другое.

Самим фактом своего существования пародия наглядно демонстрирует природно присущую искусству диалектику материала и стиля, материала и приема. «Пародия осуществляет двойную задачу: 1) механизацию определенного приема, 2) организацию нового материала, причем этим новым материалом и будет механизированный старый прием»⁴, – писал Тынянов. Прием в роли материала – такое встречается только в пародии и определяет неповторимое ее своеобразие.

Сам объем пародии также выбирается пародистом и воспринимается читателем под знаком гиперболии. Как правило, текстуальная протяженность пародии редко бывает тождественна величине объекта. Когда пародист строит большой текст (или имитирует «фрагмент» большого текста), он стремится тем самым создать гиперболический эффект «затянутости», нудности пародируемого произведения. Когда же пародист трансформирует длинную поэму в коротенькое стихотворение или обширный роман – в маленькую новеллу, он, стремясь создать ощущение незначительности или ничтожности объекта, применяет способ, внешне противоположный гиперболе, но тождественный ей по сути, – литоту.

Вот, например, пародия на Л.Н.Толстого, написанная Петром Пильским (1909):

ЦАРСТВО БОЖИЕ НЕ В КОНСТИТУЦИИ

...И то, что это была конституция, т.е. то, что 9/10 людей, живущих на земле, считают единственно важным и единственно почетным, а не царство божие, т.е. то, что на самом деле единственно важно и единственно полезно потому, что единственно важно и единственно полезно божеское, а не человеческое, или то, что кажется людям оно человеческим, – и сделали то люди, собравшись несколько сот тысяч человек на одном небольшом пространстве земли, стали убивать друг друга, т.е. делать то, что называется конституцией, потому что то, что называется конституцией, есть то, что люди считают конституцией.

Пародист имитирует как бы маленький фрагмент, часть большого толстовского текста. Вместе с тем этот «фрагмент» – одно синтаксическое предложение, большое и многоступенчатое. Игра больших и малых объемов создает иронический эффект: пародист посмеивается и над синтаксисом Толстого, и над проповедническим стилем его поздних произведений.

⁴ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино, с. 210

Гиперболически по своей природе пародийный повтор. Вот начало пародии Александра Архангельского «Магдалиниада» (1928) на некогда известного поэта Александра Жарова:

Мне снится, снится, снится,
Мне снится чюдный сон –
Шикарная девица
Евангельских времен.
Не женщина – малина,
Шедевр на полотне –
Маруся Магдалина,
Раздетая вполне...

«Снится» повторяется четыре раза, в то время как в пародируемом стихотворении Жарова «Магдалина» – только дважды. Тем самым достигается эмоциональная раскованность, сделавшая пародию более популярной, чем ее объект. Заметим еще необычное написание «чюдный» – это своего рода орфографическая гипербола.

А на сборник стихов Петра Орешина «Ржаное солнце» Архангельский откликнулся пародией «Ржаная душа» (1927):

Грудь моя ржаная.
Голос избяной,
Мать моя честная,
Весь я аржаной!
 Лью ржаные слезы.
 Утираю нос.
 Синие березы!
 Голубой овес!..

Пародист прибегает к гиперболическому сгущению эпитетов, создавая комический (и критический) эффект.

Неверно оценивать пародию только по принципу «сходства». Воспроизведение реальности здесь всегда сочетается с ее трансформацией. Как и в искусстве вообще.

4. Пародия и эпиграмма

«Краткость – сестра таланта» – справедливость этого афоризма в полной мере подтверждается всем опытом пародийного жанра. Если пародия становится слишком пространной, она либо перерастает в произведение другого жанра (классический пример – «Дон Кихот» Сервантеса, первоначальный задуманный как пародия на рыцарский роман), либо делается монотонным подражанием (как «Евгений Вельский» М.И.Воскресенского – попытка пародировать роман «Евгений Онегин»).

Пародия – даже когда ее объектом является обширное произведение – тяготеет к краткости. Потому она часто взаимодействует с самым кратким из стихотворных жанров – эпиграммой. Существует и такой гибрид, как пародийная эпиграмма. В 1816 году появилась стихотворная сцена В.А.Жуковского «Тленность», написанная белым пятистопным ямбом без цезуры. Она начинается так:

Послушай, дедушка, мне каждый раз,
Когда взгляну на этот замок Ретлер,
Приходит в мысль: что, если то ж случится

И с нашей хижинкой?...

Юный Пушкин в 1818 году откликнулся на нее следующим экспромтом (опубликован он был уже после смерти обоих поэтов):

Послушай, дедушка, мне каждый раз,
Когда взгляну на этот замок Ретлер,
Приходит в мысль: что если это проза,
Да и дурная?..

Пародисты часто пользуется эпиграмматической формой, чтобы «открытым текстом» высказать ту критику, что содержится в «третьем плане» пародии. Особенно эффектно это звучит в конце, как завершающий удар, как финальный пуант (от французского «pointe» - острие). Прочитаем пародию Александра Измайлова на стихотворение Зинаиды Гиппиус «Боль» (его текст приведен рядом и уделим особое внимание последним двум строкам в произведении пародиста.

А. Измайлов

Углем круги начерчу
Надушусь я серою,
К другу сердца подскачу
Сколопендрой серою.

Плоть усталую взбодрю,
Взвизгну драной кошкою,
Заползу тебе в ноздрю
Я сороконожкой.

Вся в мистической волшбе,
Знойным оком хлопая,
Буду ластиться к тебе,
Словно антилопа я.

Я свершений не терплю,
Я люблю - возможности.
Всех иглой своей колю
Без предосторожности.

Винт зеленый в глаз ввинчу
Под извив мелодии.
На себя сама строчу
Злейшие пародии...

З. Гиппиус

«Красным углем тьму черчу,
Колким жалом плоть лижу
Туго, туго жгут кручу,
Гну, ломаю и вяжу.

Шнурочком ссучу,
Стяну и смочу.
Игрой разбужу,
Иглой пронижу.

И я такая добрая,
Влюблю – так присосусь.
Как ласковая кобра я,
Лаская обовьюсь.

И опять сожму, сомну,
Винт медлительно ввинчу,
Буду грызть, пока хочу
Я верна – не обману.

Ты устал - я отдохну,
Отойду и подожду.
Я верна, любовь верну,
Я опять к тебе приду,
Я играть с тобой хочу,
Красным углем зачерчу...»

В последних двух стихах пародист высказывает прямую критическую оценку, тем более язвительную, что она произносится как бы от имени пародируемого автора.

4. Пародия как критика

С чего начинается пародия? Что вдохновляет профессионального пародиста, направляет его «кривое зеркало» на новый предмет? Что иной раз подталкивает к сочинению пародий прозаиков и поэтов, «основная» работа которых связана с совершенно другими жанрами? Общий ответ на эти вопросы предельно прост: равнодушие. Невозможно сочинить пародию на произведение, которое тебе безразлично, на автора, который тебе абсолютно неинтересен.

Но равнодушие бывает двоякое: неприятие и принятие, ненависть и любовь, осуждение и одобрение. Начнем с «холодного» полюса, – хотя бы потому, что к нему сдвинута большая часть территории жанра. Количественное большинство произведений этого жанра продиктовано соображениями негативной оценки, полемики, литературной борьбы. Отсюда – органичная связь пародии с литературной критикой. В русской литературе использование пародии для критических задач – прочная и давняя традиция. Вот название пародии Александра Сумарокова на «Оду в похвалу цветку розе» Василия Тредиаковского, появившейся в «Ежемесячных сочинениях» в 1755 году: «Сонет, нарочно сочиненный дурным складом для показания, что есть мысль и изрядна, стихи порядочны, рифмы богаты, однако, при неискусном, грубом и принужденном сложении все то сочинителю никакого плода, кроме посмешества, не принесет». Развернутый заголовок этой пародии, авторское истолкование ее третьего плана, являет собою прямо-таки конспект критической статьи, роль которой в данном случае выполняет пародия.

Первый теоретик русской пародии Н.Ф.Остолопов четко определял критическую роль пародии: «...иногда она выставляет на позор подверженное осмеянию; иногда выказывает ложные красоты какого-нибудь сочинения; открывает глаза автору, ослепленному самолюбием и лестью, и чрез то способствует к его исправлению...»⁵ Столетие спустя Л.П.Гроссман подтвердил эту мысль, основываясь на историческом опыте русской литературы и критики: «Пародия на литературное произведение всегда является его оценкой. Выделяя и гипертрофируя те или иные комические, странные или своеобразные черты оригинала, пародия тем самым характеризует данный текст, отражает его в своем «кривом зеркале» под определенным углом зрения, судит и оценивает его... Анализ жанра свидетельствует, что искусство пародиста чрезвычайно родственно приемам и задачам литературной критики»⁶. В написанной незадолго до этого тем же автором статье «Жанры литературной критики» была предложена классификация видов критических работ, где всего их насчитывалось семнадцать и где, в частности, можем прочесть: «...8) рецензия; 9) критический рассказ; 10) литературное письмо; 11) критический диалог; 12) пародия...»⁷.

Представление о пародии как «форме литературной критики»⁸. характерно и для большинства зарубежных исследователей жанра. Видимо, единство пародии и критики – достаточно неоспоримый факт истории литературы и искусства. Невозможно назвать – в интервале от Александра Сумарокова (1717 – 1777) до Александра Иванова (1936 – 1996) сколько-либо значительного и заметного пародиста, который не мог бы быть назван критиком.

В свою очередь, отечественная критика нередко шла в одной упряжке с пародией: относительно самостоятельные пародии внедрялись в тексты журнальных статей, рецензий и обзоров, самые разнообразные жанры включали в себя пародийные намеки и пассажи. Это можно наблюдать в литературной работе Н.А.Полевого, Н.А.Некрасова и И.И.Панаева, создателей Козьмы Пруткова и Н.А.Добролюбова, Д.Д.Минаева и В.С.Курочкина, в театральной деятельности А.Р.Кугеля и Н.Н.Евреинова. Литературно-критическими идеями, оценками и доводами внутренне проникнуты пародии и пародийные фрагменты И.А.Крылова и

⁵ Словарь древней и новой поэзии, составленный Николаем Остолоповым. Ч.2. СПб., 1821, с. 342

⁶ Гроссман Л. Пародия как жанр литературной критики// Бегак Б., Кравцов Н., Морозов А. Русская литературная пародия. М.- Л., 1930, с. 39, 48

⁷ Искусство, 1925, № 2, с. 61

⁸ Macdonald D. Some Notes on Parody // Parodies. An Anthology from Chaucer to Beerbohm – and After. N.Y, 1960, p. 559

А.С.Грибоедова, А.С.Пушкина и П.А.Вяземского, Ф.М.Достоевского и А.П.Чехова, М.Горького и А.А.Блока. Литературно-эстетические взгляды и вкусы таких разных мастеров, как М.А.Булгаков, В.В.Маяковский, В.В.Набоков, А.П.Платонов, В.П.Катаев, И.А.Ильф и Е.П.Петров, нередко выражались пародийным способом.

Период «серебряного века», когда в литературе шла интересная эстетическая борьба, когда между собой конкурировали новаторские течения и яркие индивидуальности, отмечен всплеском пародийной активности. С почти энциклопедической полнотой откликались на литературные новинки А.А.Измайлов и Евгений Венский. Пародии друг на друга сочиняли многие поэты. Образцы остроумных прозаических пародий (на М.Горького, И.А.Бунина) оставил А.И.Куприн.

В 1920-1930-е годы, когда возможность честной критической оценки, независимой от политической конъюнктуры, была стеснена, пародия часто давала правдивые портреты поэтов и прозаиков, подмечая их сильные и слабые стороны с сугубо эстетической точки зрения. Это прежде всего относится к пародиям Александра Архангельского, который свой несомненный поэтический и прозаический талант полностью вложил в работу пародиста. Успешно работал как пародист-критик и Александр Флит. Их традицию затем продолжили Владлен Бахнов, Наталия Ильина, Владимир Лифшиц, Владимир Масс, Александр Раскин, трио критиков: Лазарь Лазарев, Станислав Рассадин и Бенедикт Сарнов, выпустившие сборник «Липовые аллеи». Чрезвычайно плодовитым пародистом был Александр Иванов, написавший около тысячи стихотворных и прозаических пародий. Порой он сбивался на эстрадные эффекты, на облегченное комикование, но в лучших своих произведениях успешно боролся с пошлостью и конъюнктурностью в литературе. А.Иванов часто исполнял свои пародии в телевизионных программах, и это оказало определенное влияние на развитие эстрадной пародии, которая, к счастью, не всегда сводится к развлекательному балагурству. Так, в удачных пародийных номерах популярного ныне Максима Галкина присутствует определенная критическая позиция: например, комически гиперболизируя особенности речевой манеры театроведа Виталия Вульфа, Галкин высмеивает свойственные этому ведущему банальность и приторность. Речевая культура пародиста, его литературная эрудиция помогают ему порой достигать не только развлекательного, но и публицистически-просветительского эффекта.

Подобно тому, как критика бывает предвзятой и неглубокой, так и пародия может быть несправедливой по отношению к объекту. В таких случаях по прошествии времени смешным может оказаться сам пародист. Неудачные и грубые пародии не доставят удовольствия читателям, но могут быть использованы филологами, изучающими рецепцию (восприятие) художественных явлений современниками авторов.

5. Доброжелательная пародия

Критическая и сатирическая пародия – явление относительно позднее. Изначально пародия не была направлена против своих объектов. «Античная пародия лишена нигилистического отрицания»⁹, – отмечал М.М.Бахтин, имея в виду прежде всего легендарную «Батрахомиомахию» («Войну мышей и лягушек»), созданную в конце VI или начале V века и комически воспроизводящую войну ахейцев и троянцев в «Илиаде». Авторство ее иногда даже приписывали Гомеру.

Не были сатирическими и средневековые народные литургические пародии, где главным действующим лицом был осел, а роль Богородицы исполняла подвыпившая девица. Исследовательница культовых пародий О.М.Фрейденберг пришла к выводу, что их функция –

⁹ Бахтин М.М. Из предистории романного слова // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 421

«усиление природы богов»¹⁰, утверждение высокого «при помощи благодетельной стихии обмана и смеха»¹¹.

«Утверждающая» пародия возродилась в двадцатом веке. Так, пародия Архангельского на Ахматову (от ее имени излагается сюжет некрасовского стихотворения «Мужичок с ноготок») – это не осуждение стиля поэтессы, а скорее любованием им:

И плавнее летающей птицы
Лошадь вел под уздцы мужичок.
Выше локтя на нем рукавицы,
Полушубок его с ноготок.

А в 1925 году харьковские филологи А.Г. Розенберг, А.М. Финкель и Э.С. Паперная выпустили уникальную в своем роде книгу «Парнас дыбом», где стишок «У попа была собака», песенка «Жил-был у бабушки серенький козлик» и шуточная баллада «Пошел купаться Веверлей» изложены стилем множества авторов, зарубежных (Гомер, Шекспир, Оскар Уайльд, Анатолий Франс и др.) и отечественных (Симеон Полоцкий, Карамзин, Пушкин, Блок, Андрей Белый, Гумилев, Мандельштам, Зощенко и др.). Суть своей пародийной работы «парнасцы» определили как «научное веселье». Их эксперимент показал, что пародия может обращаться к произведениям как современников, так и авторов минувших эпох, становясь фактом не только критики, но и литературоведения.

В 1960-70-е годы ярким литературным событием стал пародийный цикл поэта Юрия Левитанского «Сюжет с вариантами», в котором старинный стишок «Вышел зайчик погулять» изложен от имени двадцати шести поэтов, «хороших и разных». Некоторые пародии (например, на Сергея Михалкова) не лишены иронического оттенка, но в целом – это своего рода дружеские шаржи, гиперболически демонстрирующие неповторимое своеобразие современников и единомышленников Левитанского. Так, еще в 1963 году он точно зафиксировал творческий почерк Беллы Ахмадулиной:

О ряд от единицы до пяти!
Во мне ты вновь сомнения заронишь.
Мой мальчик, мой царевич, мой звереныш,
Не доверяйся этому пути!

Традицию Левитанского продолжили такие пародисты, как Леонид Филатов, Виктор Рубанович, Юрий Шанин, Феликс Ефимов, Евгений Вербин, Зиновий Вальшонок, создавшие комические портреты современных поэтов и прозаиков под знаком приятия и симпатии. Дружелюбные пародии пишут на прославленных корифеев и друг на друга некоторые нынешние молодые поэты. Так, антология «Литературная пародия», вышедшая в 2000 году, завершается пародиями Евгения Лесина на И.Бродского, И.Жданова, И.Губермана и Г.Остера, где от имени столь непохожих друг на друга поэтов излагается шуточный фольклорный сюжет «Дверью зажало башку мужику». Прочитаем пародию на Иосифа Бродского:

В декабре пустолиственном, где
совершается резкий обрыв путей
ведущих пьяные поезда, везде -
ходы и прочих стальных зверей,

человек или может, совиный страх
ночи, суффиксов, запятых,
с головой, зажатой в тугих тисках

¹⁰ Фрейденберг О.М. Происхождение пародии // Труды по знаковым системам. Вып. 6. Тарту, 1973, с. 497

¹¹ Там же

двери, бежит по пескам слепых

синих, беспочвенных шпал и рельс,
напоминающих дня эрзац,
как проводник нас зовет на рейс,
тут запятая, пробел, абзац.

Здесь под знаком доброжелательного комизма изображены основные черты поэтического стиля Бродского. Это усложненный синтаксис: вся пародия – одно предложение. Это обилие анжамбманов (переносов): фраза перебрасывается не только из строки в строку, но и из строфы в строфу; иногда даже слово «разрезается» переносом («езде- / ходы» – так иногда действительно делал Бродский, следуя примеру Цветаевой). Это внедрение в метафорический строй лингвистических терминов («суффиксов», «запятых», «пробел», «абзац»). И все это – в единстве.

Подобные примеры говорят о том, что пародия – необходимое и эффективное средство постижения и освоения литературы.

6. Пародические жанровые формы (бурлеск, травестия, «перепев»)

В 1967 году Владимир Высоцкий написал песню под названием «Лукоморья больше нет», которую сам называл «антисказкой». Вот ее начало:

Лукоморья больше нет,
От дубов пропал и след, –
Дуб годится на паркет –
 так ведь нет.
Выходили из избы
Здоровенные жлобы –
Порубили все дубы
 на гробы.

И в то время, и после смерти прославленного барда находились и находятся люди, которым здесь видится некая пародийная агрессия по отношению к Пушкину. На самом же деле сатира Высоцкого обращена на советскую действительность, а пушкинский текст служит поэтическим подспорьем, средством усиления авторского сарказма. Такие произведения Ю.Н.Тынянов в 1929 году предложил называть «пародическими формами».

Пародическое использование легендарных текстов – давняя традиция мировой поэтической культуры. Здесь необходимо указать две основные жанровых разновидности. *Бурлеск (бурлеска)* (от итальянского *burla* – «шутка») возник в эпоху Возрождения. Поэмы, где «низкие» предметы описывались высоким стилем, создавали Луиджи Пульчи и Франческо Берни. *Травестия (травести)* – жанр, основоположником которого считается Поль Скаррон, автор поэмы «Вергилий наизнанку» («*Virgil travesti*», 1648 - 1652), где сюжет и герои «Энеиды» Вергилия предстали в прозаически-вульгаризованном облике, где преднамеренно груб сам тон авторского повествования.

В русской сатирической поэзии XIX века сложилась особенная бурлескно-травестийная форма, получившая впоследствии название «перепев» (собственно, это калька греческого слова «пародия», которое означает «пение наоборот»). Классический пример «перепева» – некрасовская «Колыбельная песня», где сатирический эффект усиливается использованием лирической интонации лермонтовской «Казачьей колыбельной песни»:

Будешь ты чиновник с виду
И подлец душой,
Провожать тебя я выду –
И махну рукой!

(У Лермонтова было: «Богатырь ты будешь с виду / И казак душой, / Провожать тебя я выйду – / Ты махнешь рукой...»). Классический текст служит контрастным фоном, можно сказать, что лермонтовский лирический мир – это идеал, с позиций которого Некрасов-сатирик судит современный ему социальный быт. А впоследствии для Высоцкого пушкинское «лукоморье» стало символом той гармонии, которая утрачена людьми нашего времени.

7. Пародийность и интертекстуальность

В пятой главе «Евгения Онегина» описание праздника в семье Лариных начинается следующим образом:

Но вот багряною рукою
Заря от утренних долин
Выводит с солнцем за собою
Веселый праздник именин.

К этим строкам Пушкин дал примечание: «Пародия известных стихов Ломоносова:

Заря багряною рукою
От утренних спокойных вод
Выводит с солнцем за собою, – и проч.»

В строгом смысле пушкинское четверостишие трудно назвать пародией на начало ломоносовской «Оды на день восшествия на престол ее величества государыни императрицы Елисаветы Петровны, 1748 года». Речь скорее идет о пародировании отдельных элементов чужого текста, о мимолетном перенесении одического стиля на описание достаточно обыденного события. Такие «микроэлементы» пародии широко распространены в литературе, причем объектами пародирования могут выступать не только художественные тексты, но и научные, официально-деловые, газетные. Пародированию могут быть подвергнуты любые знаковые системы, в первую очередь – языки. Так, писатели разных эпох и стран комически передразнивали латынь

Всю сферу распространения подобных приемов точнее будет именовать *пародийностью*. По отношению к ней пародия как жанр – явление более частное и конкретное.

Пародийность порой становится доминантой индивидуального поэтического стиля. Она пронизывает стихи И.П.Мятлева, Козьмы Пруткова (например, «Юнкер Шмидт» или «Немецкая баллада», не являющиеся пародиями на конкретные произведения). Пародийны все без исключения прутковские афоризмы, составившие цикл «Плоды раздумья» («Никто не обнимет необъятного», «Смотри в корень!» и т.п.).

Яркий пример пародийности – стихи капитана Лебядкина в романе Достоевского «Бесы»: под маской «графоманства» таится новаторский парадоксальный гротеск (кстати, одно из последних произведений Д.Д.Шостаковича – «Четыре стихотворения капитана Лебядкина», где дан музыкальный эквивалент гротескно-пародийного стиля Достоевского-поэта¹²). Эта традиция

нашла продолжение у Саши Черного, у поэтов-обэриутов (Николай Заболоцкий и Даниил Хармс) и близкого к ним Николая Олейникова.

Очень сильна пародийная струя в литературе постмодернизма, особенно в стихах Александра Еременко, Тимура Кибирова, Дмитрия Александровича Пригова (именно таково литературное имя поэта и художника, лидера отечественного концептуализма). К цитатно-пародийной игре часто прибегал в своей злободневной сатире «поэт-правдоруб» Игорь Иртеньев. Поэзия 1980-1990-х годов подвергает пародийной ревизии опыт всех предшественников – и классиков, и корифеев советской эпохи. В этом отразилось стремление мыслящей части общества к обретению духовной свободы, преодолению идейных и культурных стереотипов. Такую же роль выполняют пародийные элементы в прозе Владимира Сорокина и Виктора Пелевина. Однако в начале наступившего столетия пародийный «стеб» постепенно становится расхожим приемом, теряет остроту и становится приметой унылой литературной «вторичности».

Еще более широкое понятие, чем пародийность, – *интертекстуальность*. Оно было введено в 1967 году французской исследовательницей Ю.Кристевой и сыграло определенную роль в развитии мировой филологии, которая принялась старательно отыскивать и комментировать «интертексты» (или «претексты»), в произведениях разных авторов и эпох, отмечая и случаи пародийной трансформации.

Понятие «интертекстуальности» удобно в том смысле, что оно охватывает всю сферу существования «текста в тексте». А это, помимо пародии и пародийности, еще и цитаты, реминисценции, аллюзии, стилизации, подражания, коллажи и т.п. Однако в последнее время термин «интертекстуальность» стал использоваться чересчур расширительно, для обозначения любых связей между текстами, в том числе и не осознанных авторами.

Для понимания и изучения такого сознательного и энергичного жанра, как пародия, отнесение его к «интертекстуальности» (и тем более к «гипертекстуальности», по Ж.Женетту) дает немного. К тому же модный термин «интертекстуальность», слишком прочно связанный с практикой постмодернизма, рискует устареть и выйти из употребления. Древнему термину «пародия», как и обозначаемому им явлению, подобная участь ни в малой степени не грозит.

Вопросы и задания

1. В чем отличие пародии от всех остальных литературных жанров?
2. Что требуется от читателя пародий для адекватного восприятия произведений этого жанра?
3. Как взаимодействуют пародия и эпиграмма?
4. Легендарный графоман граф Д.И.Хвостов сочинил множество басен. Они порой становились объектами пародий. Перед вами два текста. Один из них – настоящая басня Хвостова, другой – пародия И.А.Крылова на хвостовский стиль. Где басня, а где пародия? Попробуйте угадать и мотивируйте свой ответ.

А. Паук и гром

Перед окном
 Был дом.
Ударил гром,
 И со стены паук
 Вдруг стук,
 Упал, лежит,

Разинул рот, оскалил зубы
И шепотом сквозь губы
Вот что кричит:
«Когда б ослом
Я создан был Зевесом,
Ходил бы лесом,
Меня бы гром,
Тряся окном,
И дом
С стены не мог стряхнуть».

Нас чаще с высоты стараются сопхнуть.

Б. Осел и Мужик

Старик осла пасет
На жирном поле;
Мужик услышал шум, не ведаю отколе,
И заключает так: то армия идет,
Старик трусливей был лягушки,
Боишься пушки,
И говорит ослу: советую бежать,
Их громы не легко нам будет отражать.
Осел на скачь на рысь скупился,
И скоро в тот поход отнюдь не торопился.
Старик ему: иль жизнь тебе не дорога.
Что тихо так бежишь от лютого врага?
Осел в ответ: меня враг этот не задавит
И клади не прибавит;
Так для меня равно, что ты, что он,
Я буду все равно возить, как слон.

(Ответ: А – пародия И.А. Крылова, Б – басня Хвостова)

5. Находясь в Соловецком лагере особого назначения (СЛОН), поэт Юрий Казарновский в 1929 г. сочинил цикл шуточных стихотворений «Кто что из поэтов написал бы по прибытии на Соловки». Вот фрагмент одного из них:

И каждый вечер омрачающим
Туманом полон небосклон,
И я опять неубывающим
Остатком срока оглушен.

А рядом у дневальных столиков
Поверок записи торчат
И ротные противней кроликов
«Сдавайте сведенья» кричат.

Чьи стихи здесь обыгрываются? К какой жанровой форме следует отнести произведение Ю. Казарновского?

6. Пародия Александра Иванова на Евгения Евтушенко «Панибратская ГЭС» начинается следующими строками:

Быть может, я поверхностный поэт?
Быть может, мне не стоило рождаться?
Но кто б тогда сварганил винегрет
Из битников, Хеопса и гражданства?!

Какое произведение Евтушенко пародируется А. Ивановым (в самом названии пародии таится подсказка)? Над чем смеется пародист?

7. Что означает сам факт появления пародии для пародируемого автора? Публичный позор или свидетельство популярности? Стоит ли обижаться на пародию?

8. Попробуйте самостоятельно сочинить пародию на кого-нибудь из классиков или современных авторов.

Литература

I. Антологии

Мнимая поэзия. Материалы по истории поэтической пародии XVIII и XIX вв. Под ред. Ю. Тынянова. М. – Л., 1931.

Русская стихотворная пародия. Вст. статья, подготовка и примечания А.А. Морозова. Л., 1960.

Русская театральная пародия XIX – начала XX в. Сост., вст. статья и комментарии М.Я. Полякова. М., 1976.

Советская литературная пародия. В 2-х т. Сост., вст. статья и комментарии Б.М. Сарнова. М., 1988.

Русская литература XX века в зеркале пародии. Сост., вст. статья, статьи к разделам, комментарий О.Б. Кушлиной. М., 1993.

Литературная пародия (Антология сатиры и юмора России XX века. Том 9). Сост. Б. Брайнина, И. Мазнина, Ю. Кушака. М., 2000.

II. Авторские сборники

Прутков Козьма. Полное собрание сочинений. Сост., вст. статья и комментарии Б.Я. Бухштаба. М., 1965 («Библиотека поэта»).

Имеется множество других изданий.

Измайлов А. Кривое зеркало. Книга пародии и шаржа. СПб., 2002.

Паперная Э.С., Розенберг А.Г., Финкель А.М. Парнас дыбом. Литературные пародии. Подготовка текста, вст. статья Л.Г. Фризмана. М., 1989 («Забытая книга»).

Архангельский А. Пародии. Эпиграммы. Вст. статья и примеч. Евг. Ивановой. М., 1988.

Левитанский Ю. Сюжет с вариантами. Книга пародий в двух частях с предисловием и послесловием автора. М., 1978.

Лазарев Л., Рассадин С., Сарнов Б. Липовые аллеи. Книга литературных пародий. М., 2007.

Иванов А. Антология сатиры и юмора России XX века. Т. 46. М., 2006.

III. Исследования.

Бегак Б., Кравцов Н., Морозов А. Русская литературная пародия. М. – Л., 1930.

Книга содержит антологический подбор стихотворных и прозаических пародий XVIII-XX веков (количественно небольшой, но содержательный), библиографический указатель пародий и литературы по теории и истории жанра, а также статьи А. Цейтлина «Литературная пародия и классовая борьба», Л. Гроссмана «Пародия как жанр литературной критики», Б. Бегака «Пародия и ее приемы», Н. Кравцова «К истории русской пародии», А. Морозова «Литературная роль пародии».

Морозов А.А. Пародия как литературный жанр (к теории пародии) // Русская литература, 1960, № 1. Новиков Вл. Книга о пародии. М., 1989.

Новиков Вл. Песни и «перепесни». Окуджава и пародия // Новиков Вл. Роман с литературой. М., 2007.

Тынянов Ю.Н. О пародии//Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977; Тынянов Ю.Н. Литературная эволюция. Избранные труды. М., 2002.
Фрейденберг О.М. Происхождение пародии // Труды по знаковым системам. Вып. 6. Тарту, 1973.
Перепечатана также в антологии «Русская литература XX века в зеркале пародии» (см. выше).

В. И. Новиков

ЛИТЕРАТУРНАЯ ПАРОДИЯ

Учебно-методическое пособие по курсу «Теория литературы»

Факультет журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова. М., 2009. 39 с.

[в 2019 году книга была переиздана]

<http://www.novikov.poet-premium.ru/parody/212/>