

Ода пародии

Опубликовано в журнале *Арион*, номер 2, 2014



1.

Юрий Тынянов («О пародии»¹) разделял пародическую форму и пародийную функцию.

Пародическая форма (пародичность), грубо говоря, использует старые вещи как макет для нового высказывания. Она удобна, например, для политического фельетона («— Скажи-ка, Дима, ведь недаром / Тунис, охваченный кошмаром, / Пылает, как заря...» — Дмитрий Быков), для карнавального «переворачивания» (сатурналии, раек), для игры, направляющей высокий штиль на «низкие» предметы и темы (например, «Батрахомиомахия»).

Пародийная функция (пародийность) направлена, как правило, на современную стиховую вещь. По словам Тынянова, роль пародийности — «обнажение условности, раскрытие речевого поведения, речевой позы... Процесс усвоения какого-либо литературного явления есть процесс усвоения его как структуры, как системы, связанной, соотношенной с социальной структурой».

Заметим: именно «речевого поведения, речевой позы»: пародийность есть момент поэзии как *речи*, не как *языка*. Пародийность (наряду с подражанием, стилизацией, цитатой) — это реплика в диалоге, который разворачивается между поэтами, поэтическими группами, «литературными системами».

Вспомним Фердинанда де Соссюра². Язык «есть явление по своей природе однородное: это — система знаков, в которой единственно существенным является соединение смысла и акустического образа». Речь — «индивидуальный акт воли и разума»³.

Иными словами, язык — это пространство. Речь — линия, которую вычерчивает личный языковой опыт. Речь без языка — невозможна. Язык без речи — мертв. Пародическая форма — языковая форма. Пародийная функция — речевая функция.

Тынянов в статье «Стиховые формы Некрасова» пишет:

«Некрасов начинает с баллад и высокой лирики; самое значительное для него в молодости имя — Жуковский. Он быстро исчерпывает этот род и начинает его пародировать. Некрасовские пародии на Лермонтова долго потом вызвали возмущение; однако совершенно очевидно их значение для Некрасова. Сущность его пародий не в осмеивании пародируемого, а в самом ощущении сдвига старой формы вводом прозаической темы и лексики. Пока эта форма связана с определенными произведениями («Спи, пострел, пока безвредный!..», «И скучно, и грустно, и некого в карты надуть...»), колебание между обоими реальными произведениями, возникающее

¹ Все цитаты по изданию: Ю.Н.Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977

² Это отметил Ю.В.Шатин: «По сути такой подход удивительным образом напоминает идеи «Курса общей лингвистики» Ф. де Соссюра, связанные с разграничением языка и речи». (Ю.В.Шатин. Два лика пародии. — Критика и семиотика. Вып. 13. Новосибирск, 2009). К этой статье я еще вернусь.

³ Фердинанд де Соссюр. Труды по языкознанию. Пер. с франц. под ред. А.А.Холодовича. М.: Прогресс, 1977.

в результате такой пародии, вызывает комический эффект. Но как только осязательность другого определенного произведения исчезает, разрешена проблема ввода в старые формы новых стилистических элементов. Пародия Некрасова (как и всякая другая стихотворная пародия) совмещала ритмо-синтаксические фигуры «высокого» рода с «низкими» темами и лексикой. По уничтожению явной пародийности, в высокие формы оказались внесенными и впаянными чуждые им до сих пор тематические и стилистические элементы. Это приложимо как к малым, так и к большим единицам его искусства.

Таковы неявные пародические фразы, которые не несут уже комических функций, а воспринимаются как новый прием:

Дрожишь, как лист на ветке бедной,
Под башмаком своей жены
(«Отраднo видеть, что находит...»)

Ср. с пушкинским:

Один на ветке обнаженной
Трепещет запоздалый лист
(«Я пережил свои желанья...»)⁴

Попробуем интерпретировать слова Тынянова о Некрасове в терминах, введенных в статье «О пародии». Некрасов учился говорить, пародируя классические образцы (Лермонтова). Сначала он брал готовые формы и пародически обыгрывал их на понижение. Получалось смешно, но еще и удавалось ввести в поэтический язык новую лексику и тему. Потом Некрасов постепенно «вытесняет» из своей поэзии готовые пародические формы, но оставляет лексику и тему. Это удается благодаря пародийной (речевой) функции, включающей пародическую форму в живой, переменчивый, индивидуальный речевой контекст. В результате удается язык поэзии изменить — «прозаизировать».

Посмотрим, как тыняновская схема работает на материале советской и современной поэзии. Но сначала несколько замечаний общего характера.

2.

Пародия как жанр очень важна для нормального развития поэзии. Если поэта «...должно судить по законам, им самим над собою признанным» (Пушкин), то пародия умеет это делать. Она способна проверить эти законы на устойчивость — их «покачать», варьируя значимые структурные элементы, меняя интонацию, шаржируя стилевые особенности.

Пародия способна точно схватывать инварианты индивидуальной поэтики, перенося готовые формы в новые литературные системы.

«Батрахомиомахия» — пародия на «Илиаду». Но «Илиада» видна за каждой строкой пародийного гекзаметра. Оказывается, не так и важно, кто с кем воюет — ахейцы с троянцами или мыши с лягушками. И то и то перед лицом богов — мышиная возня. Но Гомер держит удар.

Пародия — самоирония поэзии как таковой. Человеку начисто лишенному самоиронии чего-то существенного недостает. Способность посмеяться над собой и сделать это публично говорит об устойчивости и самодостаточности, о том, что человек может оценить себя более-менее адекватно. Самоирония ничего общего не имеет с самоуничижением. Самоирония — это

⁴ Статья «Стиховые формы Некрасова» опубликована в 1921 году. «О пародии» — написана в 1929-м и опубликована только в 1977-м по рукописи (отчасти даже по черновой). В более ранней статье разделения «пародичности» и «пародийности» еще нет. Но и в статье «О пародии» Тынянов не всегда отчетливо разделяет «пародийность» как функцию и «пародийность» в более широком плане как любое явление, относящееся к пародии. Видимо, уточнение термина еще предполагалось.

холодный душ. Она бодрит. «Мне нравится иронический человек», — написал Левитанский, блестящий мастер поэтической пародии (речь о нем впереди).

Пародия бескорытна, как реплика, брошенная в застольной беседе. Она претендует на мгновенное внимание и понимание и вовсе не претендует на бессмертие. Она мотивирована малым временем и коротким контекстом. И готова вместе с ними уйти. Как стихи Минаева. Но это высокое бескорытие и важная речевая работа. Без нее разговора нет. И все сидят как истуканы. Или прерывают молчание монологами, которые падают в пустоту.

Мне не хватает пародийности (как речевой функции) в современной поэзии. И мне это кажется плохим симптомом. Даже если все сплошь талантливы — коммуникации разорваны, поэтическая речь всякий раз обрывается молчанием.

Все сидят как истуканы или раздражаются монологами. Поэзия все еще язык (*langue*), но все меньше речь (*parole*).

3.

В советской поэзии пародия (именно в своей пародийной функции) процветала. Когда Александр Иванов с утомленной улыбкой (так и хотелось ему посочувствовать: бедный он, бедный, сколько же хлама перелопатил, чтобы принести нам жемчужное зерно) еще только выходил к микрофону — уже было смешно. Ему достаточно было прочесть со своей фирменной интонацией текст, который он только собирается пародировать, и зал уже покатывался со смеху. (Тынянов отмечал, что интонационная пародия — сильнодействующее средство.)

Иванов практически никогда не использовал пародическую форму — стихи, которые он пародировал, как правило вторичны, несамостоятельны, они не способны дать форму для пародирования, она не опознается. Иванов работал с чистой пародийной функцией. И делал это талантливо. Он сёк советских поэтов розгами здравого смысла. А в советской поэзии здравый смысл был в остром дефиците. Она (во всяком случае, та ее часть, которую «обрабатывал» Иванов) состояла из формул и лозунгов. Ну, и иногда поэты заговаривались уже до полной глупости, и Иванов холодно и жестко им напоминал, что у слов есть собственный смысл, а не только тот, который привиделся «творцу» в поэтической горячке или был прописан последним партийным слоганом. На большее он и не претендовал.

Вот один из знаменитых примеров пародии Александра Иванова. Стихи Николая Доризо (одного из постоянных клиентов Иванова):

Нет, жив Дантес. Он жив опасно,
Жив вплоть до нынешнего дня.
Ежеминуто, ежечасно
Он может выстрелить в меня.

Но сделаем шаг в сторону. У Александра Галича есть стихотворение «Памяти Живаго». Кажется, трудно найти хоть что-то общее между Галичем и Доризо. А вот оказывается, имеется, и это — замороженное и совершенно формульное отношение к классике. Галич заканчивает свое стихотворение так:

Так вот она, ваша победа!
«Заря долгожданного дня!»
«Кого там везут?» — «Грибоеда».
Кого отпевают? — Меня!

Ясно, что хочет сказать Галич, — он очевидно намекает на строки Джона Донна, взятые в качестве эпиграфа к роману Хэмингуэя «По ком звонит колокол»: «...смерть каждого Человека умалывает и меня, ибо я един со всем Человечеством, а потому не спрашивай никогда, по ком звонит Колокол: он звонит по Тебе». Но получилось у Галича практически то же, что и у Доризо:

неуклюжая подстановка себя на место классика. Так что пародия Иванова не только на Доризо, но косвенно и на Галича.

Александр Иванов:

Санкт-Петербург взволнован очень.
Разгул царизма. Мрак и тлен.
Печален, хмур и озабочен
Барон Луи де Геккерен.
Он молвит сыну осторожно:
— Зачем нам Пушкин? Видит бог,
Стреляться с кем угодно можно,
Ты в Доризо стрельни, сынок!..

Иванов читал эту пародию в знаменитой телепрограмме «Вокруг смеха» — и на этом месте смеялась буквально вся страна.

Сами по себе стихи Иванова — это обычный советский поэтический ширпотреб. Это штампы, причем не всегда удачные. Но это остроумно, даже зло. Иванову удается показать, что советские поэты, вроде бы с огромным пиететом относясь к классикам — к Пушкину в первую голову, — себя с этими классиками напрямую соотносят, и получается, что они тоже чтут себя пусть не пушкиными, но уж «грибоедами»-то наверняка.

Такое место пародии напрямую говорит о необыкновенно высоком статусе поэзии как таковой. Поэзия могла себе позволить быть ироничной по отношению к себе — и читатель и зритель смотрел на происходящее благоговейно: он присутствовал на пиру богов, и боги смеялись друг над другом.

Другой пример советской пародии — книга Юрия Левитанского «Сюжет с вариантами»⁵. Левитанский — виртуозный стилизатор. Его пародии не только пародийны по функции, но и пародичны по форме. Книга Левитанского — это пародии на известных советских поэтов, которые как бы пишут стихи на заданную тему — считалочку про зайчика. Клиенты Левитанского совсем не те, что у Иванова, — это поэты с вполне узнаваемым стилем: Ахмадулина, Вознесенский, Евтушенко, Рождественский, Тарковский и другие. И стиль этот, как правило, четко опознавался не только автором пародий, но и его читателями.

Я приведу отрывок из пародии на Беллу Ахмадулину.

... Душа твоя звериная чиста.
Она наивна и несовременна.
Длина твоих ушей несоразмерна
внезапной лаконичности хвоста.
О заюшка, ужасен жребий твой!
Меня твоя доверчивость пугает.
Зачем высокий лучник выбегает
из будки с газированной водой?
Груба его неправая ладонь,
несущая надменно сковородку.
С усмешкою, присущей скомороху,
он говорит: — В огонь его, в огонь!

⁵ Юрий Левитанский. Сюжет с вариантами. М.: Время, 2012. Близкий аналог такого «сюжета с вариантами» — замечательная книга пародий и стилизаций «Парнас дыбом». (Э.С.Паперная, А.Г. Розенберг, А.М.Финкель. Парнас дыбом. М.: Художественная литература, 1989). Впервые книга вышла в 1925 году и была переиздана в 1927-м. В ней в качестве «сюжетов» были использованы: «У попа была собака», «Пошел купаться Веверлей» и «Жил-был у бабушки серенький козлик». На эти актуальные темы в сборнике высказывались и Гомер, и Данте, и Пушкин, и Некрасов, и много кто еще. В 60-е авторы вернулись к идее переиздания книги и написали несколько пародий на новых поэтов — Новеллу Матвееву, Вознесенского и др. Но издание осуществилось только в 1989-м. Слишком вольно относились авторы книги к классикам.

О, не ступай за грань сковороды,
чтоб шкурка твоя добрая шипела,
в печальных очертаниях Шопена
приобретая видимость еды!

Левитанский блестяще передает стиль Ахмадулиной. Она узнаваема и по архаичной лексике, по ассонансной рифмовке, и по образному строю («внезапная лаконичность хвоста» — диво как хороша), и по прямым отсылкам к ее стихам — это и будка с газированной водой, и мазурка Шопена. Но это не только пародия на стиль, но и на ее поэтическую фигуру — утонченную, надломленную, с глазами полными слез и плачущим голосом, преисполненную сочувствия к малым и сирым (ну, или «серым»).

В пародийный диалог включались не только поэты официальные, но и неподцензурные. Их пародии тоже были широко известны. Например, пародии Всеволода Некрасова и Леонида Филатова (в советское время не опубликованные) на стихотворение Вознесенского «Я — Гойя!..»

Всеволод Некрасов убийственно краток: «Нет ты не Гойя // Ты / Другое».

Леонид Филатов: «Знаменитости стояли в очереди особняком. Банионис кричал: «Я — Гойя!» Ему не верили. Все знали, что Гойя — Я» (цикл пародий «Таганка — 75»).

Что означает такой активный пародийный диалог в советской поэзии? Он — хотим мы этого или нет — означает, что советская поэзия представляла собой живую литературную систему. Со своим сформированным каноном, признанным не только внутри поэтического цеха, но и — что очень важно — широкой публикой.

Чтобы отчетливо ощущался пародийный перенос из одной системы в другую, обе системы должны опознаваться на слух — мгновенно и отчетливо. Нужен слушатель, который узнаёт в пародии ее прообраз, оценит точность попадания и резкость смещения системных элементов. И рассмеется. Если такого слушателя нет — пародирование не имеет смысла. Мало сломать структуру, нужно еще, чтобы кто-то сказал: «Надо же, как похоже и как смешно».

Прозаические пародии всегда были редки, но ведь поэтических пародий было множество. Столько же пародий было только в театре. Вероятно, публика для пародии необходима. В определенном смысле пародия презентует внутрицеховую работу.

Если поэт стоит перед публикой один — и публика эта никого, кроме предстоящего перед ней поэта, не знает, пародии просто негде развернуться — для нее нужен Другой, нужен внутрипоэтический диалог, который интересен внешнему наблюдателю. Хотя бы третьему поэту.

Театральный капустник — эта игра для своих, часто на особом языке, непонятном в деталях внешнему наблюдателю, но сколько юмора, сколько свободы, сколько импровизации! Почему этого нет внутри поэтического цеха? Может быть, я плохо смотрю. Но я не вижу пародии в сегодняшней поэзии как презентации поэтической работы — мы не знаем наизусть стихов друг друга (что уж говорить о читателе). А пародийность без этого не живет.

4.

В повести «Трепанация черепа» Сергей Гандлевский приводит пример типичного советского стихотворения (собственного сочинения). Это пародия на всю советскую поэзию разом.

Я рад сердечно, что впервые
не розы и не соловьи —
озимые и яровые
в стихи врываются мои.

Возьмем популярнейшее в свое время сочинение Степана Щипачева:

Любовью дорожить умеете,
С годами — дорожить вдвойне.

Любовь — не вздохи на скамейке
И не прогулки при луне.
Все будет: слякоть и пороша,
Ведь вместе надо жизнь прожить.
Любовь с хорошей песней схожа,
А песню не легко сложить.

Четверостишие Гандлевского и сочинение Щипачева имеют целый ряд композиционных совпадений. У Щипачева: отрицание — «не вздохи... не прогулки», утверждение — «слякоть и пороша», снятие — «любовь с хорошей песней схожа». У Гандлевского: отрицание — «не розы и не соловьи», утверждение — «озимые и яровые», снятие — «врываюся в стихи». Прямо по Гегелю. Негативной (отрицаемой) паре противопоставлена позитивная (утверждаемая), происходит снятие тезиса и антитезиса и свершается синтез — рождается «песня», или «стихи», движение поднимается до наилучшего — до абстрактной высоты. На первый взгляд, «слякоть и порошу» трудно признать чем-то однозначно положительным, но ведь это те самые трудности, которые мы преодолеваем, а без трудностей ну никак нельзя.

Не исключено, что Гандлевский сознательно скопировал форму Щипачева, но возможно и другое — они оба следовали отчетливо понимаемому образцу абстрактного, так сказать духоподъемного, письма.

Вероятно, своей популярностью стихотворение Щипачева обязано как раз порицаемым «вздохам на скамейке» — неожиданно четкий крупный план, пусть и с негативным оттенком, но все-таки просочился в его сочинение. Гандлевский такого не допустил, он строже следовал советскому канону.

Здесь происходит сакрализация действительности возгонкой ее до степени искусства. Искусство в советской идеологии в некотором смысле высшая форма бытия. И особенно искусство поэзии, которое формульно, громогласно и т.д. и в то же время при всей своей абстрактности не лишено убедительности. Здесь естественно вспомнить огромный корпус стихов о Сталине или о партии, но как раз эти стихи напрямую ангажированы идеологией и потому не слишком показательны. Гораздо интереснее стихи о любви, как у Щипачева или, например, все у того же Доризо (из комедии «Конкурс красоты»):

Любовь,
как мать,
Одна у человека.
Любовь —
такая ж редкость,
Как талант.
Все,
как в насущном хлебе,
В ней нуждаются,
Но старосветские помещики
Рождаются
Не чаще,
чем Есенин
И Рембрандт.

Доризо не волнует, сколько на самом деле жен у него самого, но любовь — одна, потому что более точное изображение не нужно и даже опасно — оно угрожает разрушить идеологически выдержанный штамп. Высшей формой любви оказываются «старосветские помещики» — они родом из тех же идеальных пространств, что и Есенин и Рембрандт.

У Доризо нет ни одного собственного наблюдения — он здесь полностью в области сакрального. Как сказал по другому поводу Юлий Ким: «Никаких идей — только формулы. Никаких людей — видно, померли». Это точная характеристика советской поэзии и культуры.

5.

Чего почти не было в советской поэзии, да и в неподцензурной было мало, — это пародирования классиков. Написать пародию на Вознесенского — сколько угодно. Но использовать как пародическую форму Маяковского или Пушкина — рискованно⁶.

У Александра Городницкого есть стихотворение «Гибель Пушкина», где описан любопытный эпизод. Лирический герой, будучи школьником неленивым, прочел много книжек о Пушкине: «Вульфа, Вересаева и прочих» и даже ознакомился с пушкинским дневником, где, в частности, почерпнул и такую запись: «Помнится, имевшая огласку, В дневнике михайловском строка: «Я надеюсь все же, что на Пасху...» Далее по тексту дневника». И когда на уроке литературы учительница сказала: «Пушкин был по жизни однолюбом», юный правдоруб ей решительно возразил. На что учительница выставила его из класса, а вдогонку ответила: «Женщин на пути его не мало, Но любовь всегда была одна. В том, что не нашел он идеала, Не его, наверное, вина».

Что тут возразишь? Пушкин принадлежит области сакрального, и сомкнутые ряды учителей литературы призваны охранять поэта, в том числе от него самого. Историй, подобных той, которую рассказал Городницкий, было множество. Сам поэт в финале стихотворения со своей учительницей соглашается, а мне позиция школьника несравнимо ближе. Верхом демократизма в советской школе считалась ситуация, когда ученик, бледнеющий от собственной смелости, вдруг заявлял, что он Некрасова (или Лермонтова, или кого-то еще, канонизированного советской идеологией) не любит, а его не выгоняли из класса, а позволяли высказать свои аргументы. Аргументов-то толковых, как правило, не было, но любое сомнение в статусе классика каралось решительно.

Пушкин — один из старших богов (даже, пожалуй, самый старший). Современники — Вознесенский, Ахмадулина и другие — тоже боги, но рангом пониже. Их пародировать можно, Пушкина — нельзя.

Пародические формы, задевающие русских классиков XIX века, в советское время — редкость, но есть счастливые исключения. Это и упомянутый уже «Парнас дыбом», и книга Н.Доброхотовой-Майковой и В.Пятницкого «Веселые ребята» (1972)⁷. Эта книга немного в стороне от нашей темы, поскольку пародии в ней прозаические, но настолько важна, что нельзя о ней не сказать хотя бы несколько слов.

В качестве пародической формы соавторы взяли анекдоты Даниила Хармса о Пушкине. Этих анекдотов у Хармса всего семь. Плюс «пьеса» «Пушкин и Гоголь». Ну и решили Доброхотова и Пятницкий Хармса дополнить и проиллюстрировать. Получилось не просто хорошо, получилось блистательно. Пародийные «веселые ребята» — Пушкин, который был «ростом невелик», но «склонен к мечтательному созерцанию», Гоголь, который «переоделся Пушкиным», Толстой, который «очень любил детей», и Достоевский, «царство ему небесное», — стали персонажами фольклорными.

Приведу один пример: «Пушкин сидит у себя и думает: «Я гений — ладно. Гоголь тоже гений. Но ведь и Толстой гений, и Достоевский, царство ему небесное, гений! Когда же это кончится?» Тут все и кончилось». Чтобы так написать, надо обладать, какой-то бесшабашной, прямо-таки хармсовской смелостью. Ведь это высказывание как бы перечеркивает не только всю советскую «очень своевременную» литературу, но и весь XX (в том числе и Серебряный) век.

Представить книгу изданной в Советском Союзе — совершенно невозможно. Она ходила в перепечатках, и далеко не все читатели знали, кто ее реальные авторы.

⁶ Немногочисленные исключения были. Можно вспомнить прозаическую пародию на Корнея Чуковского «Неопубликованное письмо Пушкина» из книги Л.Лазарева, С.Рассадына, Б.Сарнова «Липовые аллеи» (М.: Советская Россия, 1966). Но там, конечно, пародируется именно желание современного писателя (в данном случае Чуковского) оказаться рядом с классиком, его слегка пожуричь и пожалеть. Сам Пушкин — на запредельной высоте. Любая попытка встать рядом — смешна, «пародийна».

⁷ Наталья Доброхотова-Майкова, Владимир Пятницкий. Веселые ребята. М.: Арда, 1998.

Книга вводила в оборот неподцензурного Хармса. И многие читатели и слушатели этих веселых историй мало того что были убеждены, что истории эти принадлежат самому Хармсу, но и ничего другого у Хармса просто не знали — в 70-е Хармс проходил по ведомству «детской поэзии», несколько детских стихотворений регулярно переиздавали, а вот его основной корпус был практически недоступен.

Доброхотова-Майкова и Пятницкий резко увеличили историческую глубину пародирования, они превратили каменный генералитет русских классиков в живые движущиеся фигуры. И неподцензурность была авторам «Веселых ребят» только на руку — сарафанное радио работало замечательно, истории про «великих писателей земли русской» передавались изустно — буквально как свежие сплетни из жизни классиков. «Веселые ребята» имели важнейшую пародийную функцию — они включали классиков в пространство живой речи. И бронзовые лики теплели. И у Пушкина на лице появлялась человеческая улыбка.

Но это только эпизод. У советской поэзии очень короткая память. Советская поэзия — это живая, активная, вполне работающая, но совсем неглубокая система. Она полностью замкнута в малом времени и за пределы этого времени не заглядывает. Она не готова это время пережить.

Такую поэзию можно замечательно пародировать, перенося в другую литературную систему. Формулы колются как орехи, слова теряют смысл, для пародии только этого и надо.

6.

Проиллюстрирую пародическую форму на современном примере. Леонид Каганов и Дмитрий Быков (в проекте «Гражданин поэт») откликнулись на «запрет ввоза в Россию овощей из Евросоюза». Тема по своей абсурдности действительно достойная пародии, но именно для пародии довольно-таки трудная. Ведь и так уже смешно, что тут добавить? Как обыграть на понижение?

Оба поэта выбрали для своих пародий просодию Маяковского. Каганов источник не указывает, Быков указывает, это — «Стихи о советском паспорте».

Каганов записывает стихи в строчку, и маяковская просодия узнается не сразу. А потом проступает порубленный словоразделами четырехстопный дактиль, отсылающий к русскому гекзаметру: история ритма в коротком тексте.

Громовое пустозвонство многих стихов Маяковского 20-х годов идеально подходит для современного новостного повода: Маяковский брался именно за новостные темы, например, со всей мощью и силой рекламировал всероссийский заем.

Стихи Маяковского 20-х годов выглядят как автопародия. У него есть целый «финансовый цикл»: «Буржуй, — прощайся с приятными деньками — добьем окончательно твердыми деньгами» (1924), «Твердые деньги — твердая почва для смычки крестьянина и рабочего» (1924), «Каждый, думающий о счастье своем, покупай немедленно выигрышный заем!» (1926), «Мечта поэта» (1926) (обоблигациях госзайма), «Разговор с фининспектором о поэзии» (1926) (напомню: фининспектор — это налоговый инспектор), «Вдохновенная речь про то, как деньги увеличить и уберечь» (1927) (опять про облигации). И не только выглядят — фактически Маяковский берет свою же собственную форму и использует ее пародически — как макет для вполне утилитарной рекламы.

Сегодня читать эти его стихи действительно и смешно, и горько⁸. Я больше не знаю поэтов, столько написавших о финансах. По этим стихам можно изучать решения ВСНХ и Наркомфина, оборот ценных бумаг и проценты по вкладам, курс рубля и т.д., — в общем, финансовую историю СССР 20-х годов. Вот только того Маяковского, который написал «Облако в штанах», здесь практически нет.

⁸ Впрочем, горько было и тогда. «Вы заняты нашим балансом, Трагедией ВСНХ, Вы, певший Летучим голландцем Над краем любого стиха! ... Я знаю, ваш путь неподделен, Но как вас могло занести Под своды таких богаделен На искреннем вашем пути?» (Борис Пастернак).

Маяковский создал прецедент пародической формы Маяковского — и в наше время многие эту форму использовали.

Каганов нашел любопытное пародийное решение: его «Ода против огурцов» — это еще и пародия на виртуозность (Тынянов отмечает такой тип пародии у К.Аксакова — «Олег под Константинополем» и у Каролины Павловой — «Дума»). Ода написана просто на пределе изощренной стиховой техники. В частности, это одно из очень немногих русских стихотворений, написанных с перекрестной гипердактилической рифмовкой. (У Маяковского целых вещей с гипердактилической рифмой нет, у Брюсова есть, но рифма парная, а это проще.)

«Ода» Каганова начинается так: «Позеленел до корней, покрываясь пупырышками, весь интернет, запестрел новостями чудовищными. Мол, огурцами, в далекой Испании выросшими, травят людей, не умеющих правильно овощи мыть. Немцы в салаты, подсолнечным маслом приправленные, клали себе огурцы, как обычно, не вымытыми. Вот и сидят на горшках, безнадежно отравленные. И восклицают с тоскою: “зачем же едим это мы?”»⁹. «Вымытыми — едим это мы», это прямо-таки Минаев: «Даже к с финским скалам бурым Обращаюсь с каламбуром». Появление такого рода пародий означает в первую очередь исчерпанность, «автоматизованность» приема: Каганов пародирует саму рифмованную ритмическую поэзию.

Виртуозность — дело трудное, хоть в музыке, хоть в поэзии. И если она тратится не на саму поэзию, а на внешний поэзии предмет описания, что-то это да значит. Плутарх писал о поэмах Парменида и Эмпедокла: «...все это произведения, которые взяли взаймы у поэзии размер и высокий стиль, словно телегу, чтобы не ходить пешком»¹⁰. Гекзаметр, которым написаны философские поэмы Парменида и Эмпедокла, ощущался уже ими самими как стертый размер, он по существу заменял грекам прозу до прозы. Плутарх — прозаик, ему и в голову не приходит, что «Сравнительные жизнеописания» можно написать стихами, и потому ему странно, что так поступает Парменид. Во время Плутарха, то есть после появления прозы, гекзаметр снова стал переживаться как размер поэтический, произошло его второе рождение.

И гипердактилическая рифмовка Каганова, и многие пародии Быкова — пародии на виртуозность, которая ощущается как нечто поэзии внешнее, второстепенное, некий знак поэтичности. Главное-то — тема: вот мы сейчас как вдарим по Онищенко, мало не покажется.

Некрасов язык поэзии менял, наши современники этот язык эксплуатируют. Способны ли такие проекты, как «Гражданин поэт» Быкова или точные и тонко выстроенные «Оды» Каганова, что-то изменить в самой поэзии? Видимо, нет. Они на это и не претендуют. Они обращаются не к поэтам, а к гражданам, чей опыт чтения стихов весьма ограничен — школьная программа (надежно забытая), тексты песен и рекламные слоганы. Вряд ли многие читатели Каганова опознают в его «Оде» стих Маяковского и способны оценить виртуозность поэтической работы. Чтобы вступить в диалог со стихами, нужно понять, что они тебе говорят, а в поэтическом высказывании семантически нагружены не только содержание, но и форма. Некрасов через пародию вводил в поэзию новую лексику и тему. Лексика и тема Быкова и Каганова остаются вне поэтического языка.

7.

Всеволод Емелин переносит советскую поэзию в новую литературную и социальную систему — и эта поэзия деформируется. Она смешна, ее пафос выглядит как форма идиотизма, ее речевая поза — именно поза, причем довольно противостественная. О чем это вообще? Причем у Емелина достается не только сочинениям советских поэтов, но и каноническому цитатному корпусу — и Маяковскому, и Цветаевой, и Пушкину, и Северянину. Бродского и Пригова он тоже пародирует, но делает это исключительно почтительно, что вообще-то пародии противопоказано.

⁹ Леонид Каганов. Оды. М.: ОГИ, 2013

¹⁰ Цит. по А.Ф.Лосев. Эллинистически-римская эстетика. М.: Мысль, 2010

В некоторых случаях источник пародии у Емелина практически назван: «Юрий Михалыч! Я Вам закладываю / Не по службе, а по душе». Ср. «Товарищ Ленин, / я вам докладываю / не по службе, / а по душе» (Маяковский, «Разговор с товарищем Лениным», 1928). Или «Смерть бригадира»:

На дальнем московском объекте,
Где краны, забор да сортир,
Средь бела дня, верьте — не верьте,
Однажды пропал бригадир.

Сравним:

В захолустном районе,
Где кончается мир,
На степном перегоне
Умирал бригадир.
(Н.Заболоцкий «Смерть врача»)

Емелин использует не только стихи советских поэтов (часто это не названные прямо, но опознаваемые балладные формы Симонова и Твардовского), но и стихи, входившие в некий общесоветский канон. Это, в основном, песни из кинофильмов и народные песни, которые обязательно исполнялись во время застолий, — и «Когда весна придет, не знаю...» из фильма «Весна на Заречной улице» (у Емелина «Уж не придет весна, я знаю»), и «Хасбулат удалой» (у Емелина «Смерть ваххабита»).

Емелин пародирует не только внешнюю форму советской поэзии, но и более глубокие ее основания. Советская поэзия всегда знала как надо и всегда смотрела в будущее без сомнений — с каким-то совершенно твердолобым оптимизмом. Емелин — принципиально амбивалентен. Его утверждения сами себя опровергают, и кто прав, совершенно непонятно — как и должно быть в поэзии, — потому что виноваты у Емелина всегда некие убранные за текст «они», а все его герои правы разом.

В «Балладе о белых колготках» (в ритмике и образном строе которой угадывается лермонтовское «В глубокой теснине Дарьяла...») и погибший юный боец, и убившая бойца снайперша в белых колготках (как вдруг выясняется, его мать), и комбат (вдруг узнавший, что он отец юноши и невенчаный муж снайперши в белых колготках, убивающий снайпершу и в отчаянии кончающий с собой) — все они правы. А виноваты — некие «гады, порушившие великий Советский Союз».

И эта принципиальная амбивалентность, последовательный отказ осуждать и делать выводы, приводит к тому, что пародическая форма разрушается, получает пародийную (речевую) функцию, становится репликой в живом диалоге противоречий. И пародия оплавляется и становится стихами.

8.

Пародическая форма всегда играет на понижение — она одновременно и убивает пародируемый текст, и его канонизирует¹¹. В уже дважды мной упомянутой «Батрахомиомахии» анонимный автор использует стандартные формулы Гомера для описания героической смерти

¹¹ Роль пародии в канонизации литературных произведений — отдельная тема. Здесь отмечу только, что появление пародии — это отчетливый знак канонизации. Так, пародии на «Письма римскому другу» Бродского есть и у Емелина, и у Быкова, и у Александра Тимофеевского. Бродский — последний из канонизированных на сегодня поэтов.

мыши или лягушки. Возникает ток. Но чтобы ток имел возможность возникнуть, разность потенциалов должна быть. Гомер должен быть небожителем, тогда его можно спустить на землю.

Например, жанровая высота оды должна отчетливо ощущаться, чтобы ее можно было направить на бытовые темы. Должна быть утвержденная иерархия репутаций, чтобы ее можно было разрушить. Ток пародии возникает не по горизонтали, а по вертикали — и всегда сверху вниз. В книге Левитанского «Сюжет с вариантами» поэзия, ощущаемая как высокая, высказывается на детскую тему — признанные поэты как бы на полном серьезе говорят о зайчике. Игра на понижение может реализоваться и, например, при переживании каких-либо метрических форм как высоких. Таковы, например, «Муха» Баратынского или «Пойло» Павла Радимова, где гекзаметр используется для подробного описания ушата с помоями. Ходульный пафос советской поэзии должен переживаться, пусть и в каком-то остаточном смысле, как высокий, иначе его невозможно обыграть на понижение.

Должны существовать «высокая лексика» и «высокий стиль», чтобы можно было направить их на «низкий» предмет. Должны существовать барьеры и запреты — иначе образуется словесное озеро, которое крутить турбину не может.

Если мы имеем дело с некоторым среднестатистическим верлибром или дольником, если у нас нет запретных тем и форм, никакая тема и форма не выше. Пародии просто неоткуда взяться.

Постмодернистская практика размыкает текст, погружает его прямо в контекстуальный едкий раствор, ироническое цитирование становится общим местом, пародия включается в стихи как их несомненная часть — стихи становятся сразу автопародией. Приговор — пародия на самого себя. Можно ли написать пародию на Пригова? (Примеры Емелина не показались мне убедительными, Приговор веселее и «ниже».)

При этом акт коммуникации элиминируется, диалог распадается на сумму монологов — каждый обращается прямо к публике.

Пародическая форма не может быть утрачена, пока поэзия существует. А вот пародийная функция, кажется, может ослабеть.

В термодинамике состояние, в котором все молекулы движутся более-менее равномерно, более-менее с одними скоростями, имеет максимальную энтропию и именуется «хаосом».

9.

Если пародическая форма — это всегда уничтожение (плодотворное, но уничтожение), то пародийная (речевая) функция может быть созидательной.

Юрий Шатин в упомянутой статье приводит пример «повышения» — это стихи Ленского, написанные перед дуэлью. Шатин напоминает источник этих стихов:

«Это перевод элегии Шарля Мильвуа «Падение листьев», сделанный М.Милоновым... Пародический смысл опуса Ленского подчеркивается не только насквозь цитатным характером лексики и фразеологии, но и композиционным приемом, выделяющим начало и конец текста. Вначале дан острый стиливый контраст между подчеркнута официальной авторской речью и сентиментальными штампами речи героя.

Стихи на случай сохранились.
Я их имею; вот они:
«Куда, куда вы удалились.
Весны моей златые дни...»

Не менее значим и конец:

На модном слове «идеал»
Тихонько Ленский задремал.

Эта комическая интенция стихотворений Ленского сохраняется вплоть до столкновения фабулы Мильвуа с сюжетом пушкинского романа. Именно в момент роковой гибели Ленского комический характер дискурса Ленского подвергается вторичному превращению, получая трагическое звучание: пародичность становится пародийностью»¹².

Стихи, подчиняясь движению романа, переосмысляются пародийно. И происходит то, о чем говорит Тынянов: «Пародия вся — в диалектической игре приемом. Если пародией трагедии будет комедия, то пародией комедии может быть трагедия»¹³. И эту трагическую форму стихи Ленского сохраняют за пределами романа — в арии Ленского в опере Чайковского «Евгений Онегин».

Этот же процесс пародийного «поднятия» пародической формы можно увидеть и у Лермонтова, который приходит через «юнкерские» поэмы (например, «Уланша») к своей великой лирике, и у Некрасова (о чем уже сказано), а в прозе — у Достоевского¹⁴ и, возможно, у Чехова... Пожалуй, это происходит даже чаще, чем можно наблюдать со стороны, просто свои пародические опыты поэты и писатели публиковать не рискуют, считая их несерьезными, а выступают сразу с чем-то значительным.

10.

Попробуем подвести некоторые итоги. В Нобелевской лекции, перечислив главных для себя поэтов, Бродский говорит: «Эти тени смущают меня постоянно, смущают они меня и сегодня... В лучшие свои минуты я кажусь себе как бы их суммой — но всегда меньшей, чем любая из них в отдельности». Подобные слова, я полагаю, может сказать о себе любой поэт, только список тех, чьей «суммой» он себя ощущает, будет у каждого свой. Это не влияние, это — состав крови. То есть, если вернуться к нашей теме, — каждый поэт переживает свой собственный поэтический язык как некую сумму пародических форм, как устойчивый, но преодоленный и смещенный опыт наследования.

Всякий поэт — это новая связь существующих форм, новая организация целого. Но тогда все пространство поэтического языка это тоже сумма — пародических форм. А связывает эти формы пародийная (речевая) функция — уникальный опыт тех, кто на этом языке говорит.

Поэт может эти формы не осознавать, они могут быть стерты до неразличимости, до общих мест, до некоторого состояния «по умолчанию». Но они всегда есть. Пародические формы — это диалог с прошлым, это — память языка и его воздушные корни, прорастающие в будущее. Пародийность — его настоящее.

Поэтическое высказывание это не только «цитатная мозаика», оно порождается гораздо более сложными готовыми структурами. Если удастся эти структуры приспособить для новой речи — эффект может быть сильный. Но поскольку они сложны, устойчивы и обладают собственной значимостью, приспособить их крайне трудно — они все время норовят говорить о чем-то своем, а не о том, что нужно тебе.

Пародические формы могут быть явными — и сначала они как правило явные, у них есть источник, — но по мере его переживания (можно даже сказать «пережевывания») этот источник начинает играть почти формальную роль. И его можно освоить как некоторую грамматику семантики. А процесс освоения — пародиен, это — речь, живая, звучащая прямо сейчас, адресованная конкретным живым людям, а не памятникам.

Пародия важнее стилизации. Стилизация точно следует за образцом, она не испытывает его на разрыв, не подвергает критическому анализу. А значит, не вполне его понимает.

Если сокращается глубина пародической памяти — как это случилось в советской поэзии, — поэзия локализуется во времени и теряет свое будущее. Если поэзия утрачивает пародийную функцию — она теряет способность память осваивать, осмыслять и возрождать.

¹² Упомянутая работа

¹³ Статья «Достоевский и Гоголь. К теории пародии» в том же издании

¹⁴ Там же

Кажется, именно дефицит пародийного диалога мы испытываем сегодня.

К чему это может привести? К тому, что поэзия станет своего рода латынью, на которой писали ученые мужи в средневековых университетах, прекрасно понимая, что это модельный, мертвый язык, непригодный для того, чтобы кого-то согреть и утешить.

И здесь я рискну дать совет. Поэты, читайте стихи друг друга, а не только свои. Думайте над стихами друг друга, а не только над своими. И главное, смейтесь друг над другом — весело, нелюбопытно, безжалостно, — смейтесь стихами. Будьте остро умны.

Смех не только орудие уничтожения, он еще и орудие анализа и присвоения. Это кислород, без которого искусство не может дышать. Сарказм, ирония, пародийная игра — сегодня это очень нужно. Нужно поэзии.

<https://magazines.gorky.media/arion/2014/2/oda-parodii.html>