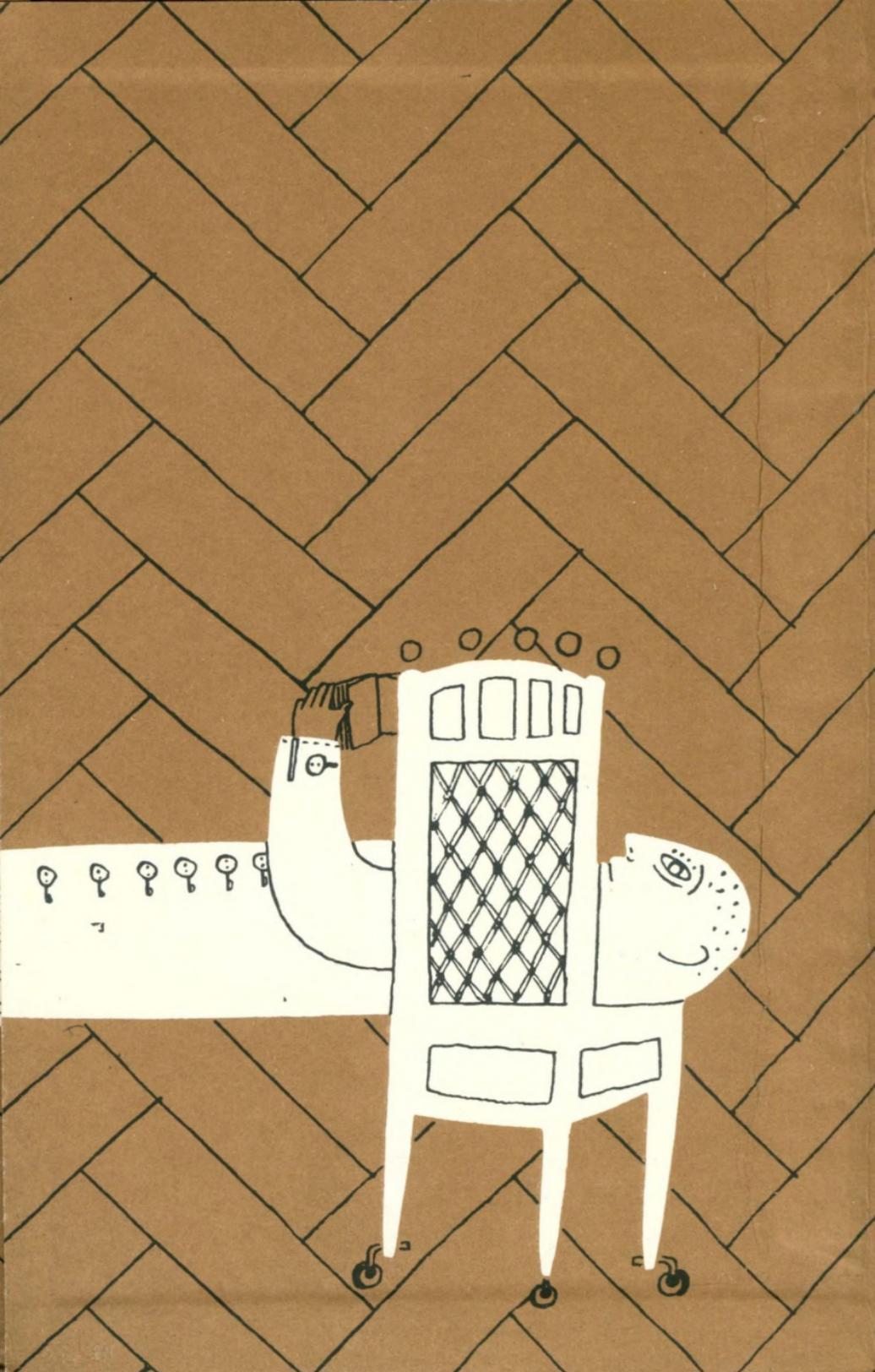


В.Д. Нобиков КНИГА О ПАРОДИИ

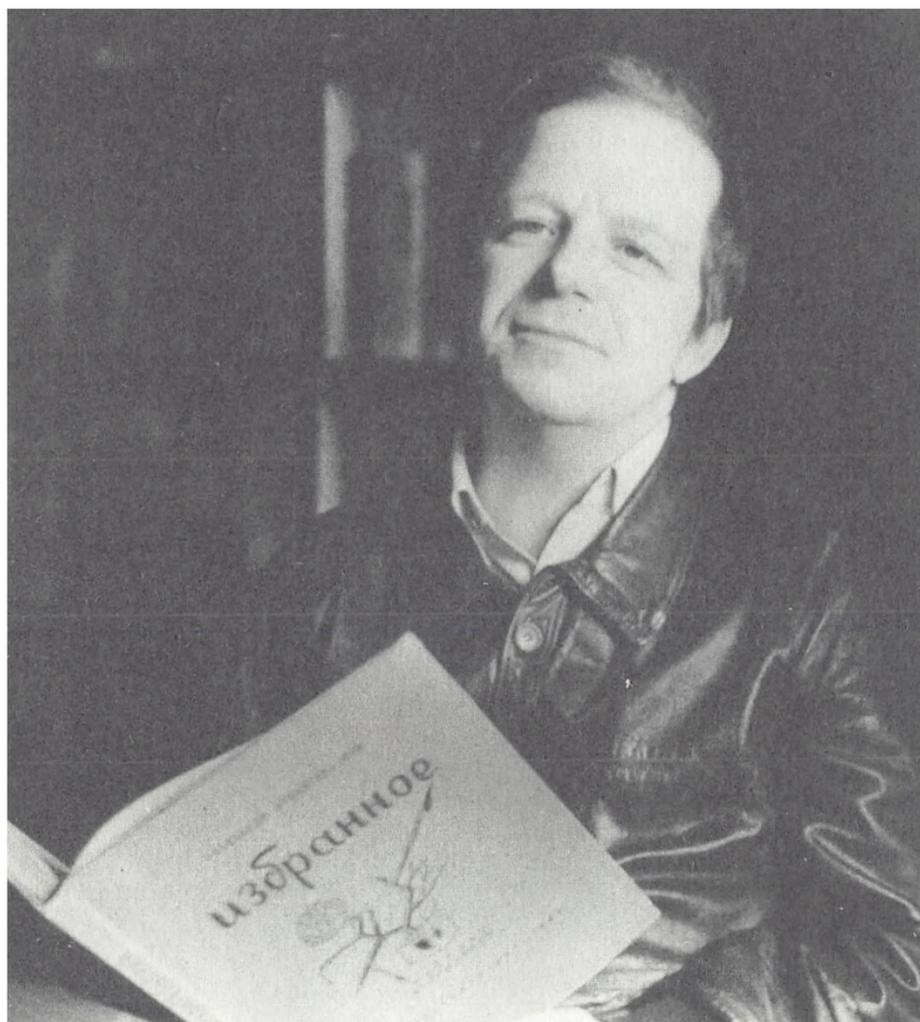
**В.Д.
Нобиков**

**КНИГА
О
ПАРОДИИ**





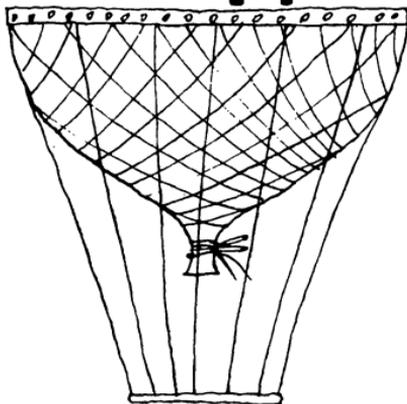




В.А.
Губинов



**КНИГА
О
ПАРОДИИ**



МОСКВА
СОВЕТСКИЙ
ПИСАТЕЛЬ
1989

Книга вводит читателя в разнообразный, сложный и увлекательный мир литературной пародии. Автор размышляет о высоком и серьезном предназначении пародии, ее художественных законах, ее соотношении с другими жанрами, о своеобразии пародийного комизма, о роли пародийного начала в истории русской и мировой культуры в творчестве известных мастеров литературы — от А. Пушкина и Н. Некрасова до В. Маяковского и В. Высоцкого. В книге идет речь о пародировании как важном сатирическом приеме литературы и публицистики, о гротескно-пародийном стиле в поэзии и в прозе, анализируется особый вид русской демократической пародийно-сатирической поэзии — перепев.

Заключительная глава — «Мастера умного смеха» — содержит творческие портреты наиболее значительных русских и советских пародистов: А. Сумарокова, Козьмы Пруткова, Н. Добролюбова, А. Измайлова, А. Архангельского, А. Флита, Ю. Левитанского, А. Иванова и других.

Книга адресована всем, кто интересуется литературной пародией.

ХУДОЖНИК
РОЗАЛИЯ ДАНЦИГ

4603010000—443
Н ————— 454—89
083(02)—89

ISBN 5—265—00933—7

© Издательство «Советский писатель», 1989

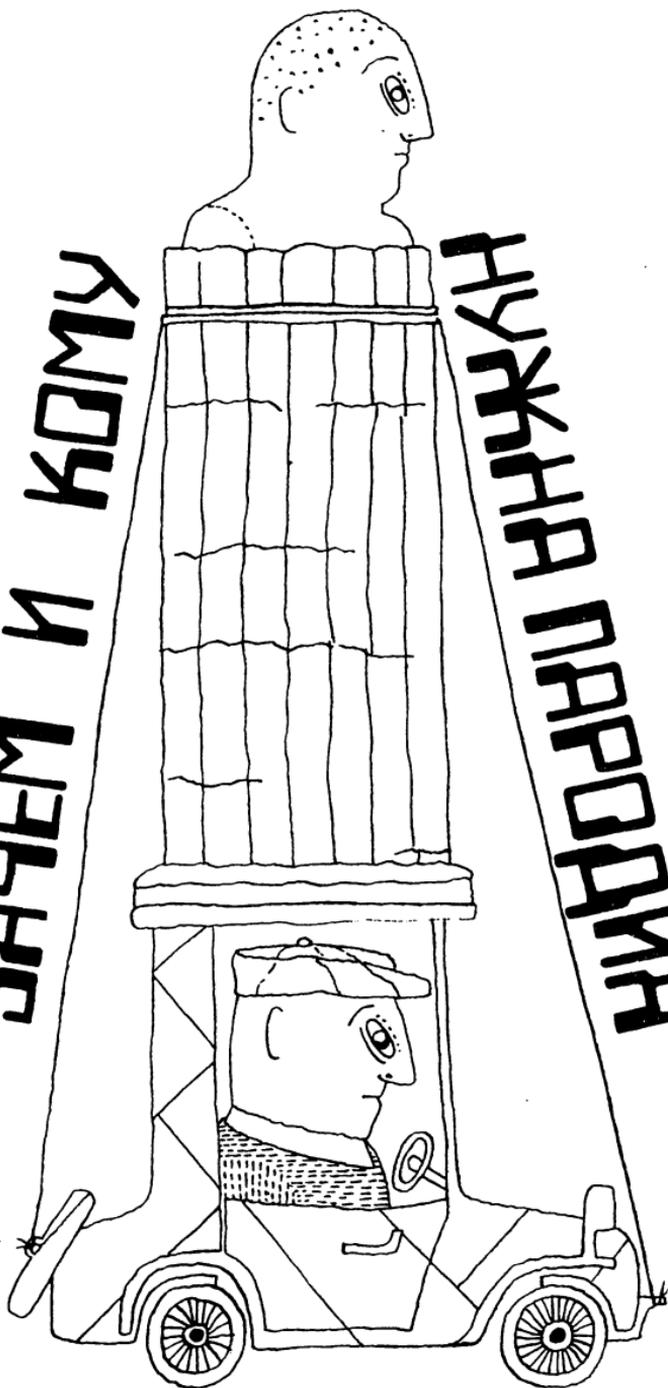


И
А
В
А

первая

ЗАЧЕМ И КОМУ

НУЖНА ПАРРОДИЯ



ЧТО ТАКОЕ ПАРОДИЯ

Первый вопрос: что такое пародия? Словари не в состоянии ответить на него.

Д. Макдональд

Определение литературной пародии как жанра и даже само понимание этого жанра нуждается в пересмотре и уточнении.

А. Морозов

Пародия — это комический образ художественного произведения, стиля, жанра.

Вот пародия, которую сочинили в 1826 году Пушкин и Языков:

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. Дмитриева — очень серьезной книге, которая вышла в том же 1826 году и которую листали вместе Пушкин и приехавший в Тригорское Языков. 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. Ну вот хотя бы:

ПОЛЕВОЙ ЦВЕТОК

Простой цветочек, дикой,
 Нечаянно попал в один пучок с гвоздикой;
 И что же? От нее душистым стал и сам.—
 Хорошее всегда знакомство в прибыль нам.

Или:

ДЕРЕВЦО

Березка выросла пред домом кривобока:
 Пришлось выкапывать; но корни так ушли
 Далеко в глубину, что вырыть не могли.—
 История порока.

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* уходившего 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.

2 руб.

Б. БЕГАК Н. КРАВЦОВ
А. МОРОЗОВ

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ ПАРОДИЯ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА
МСМХХ

Сборник «Русская ли-
тературная пародия»
(1930). Обложка рабо-
ты В. А. Фаворского

Эта книга обращена и к тем, кто хотел бы просто научиться читать и понимать пародии, и к тем, кого пародия может заинтересовать с исследовательской точки зрения. Пародия — это прежде всего явление искусства. Следовательно, ей присуще общее свойство искусства — смысловая неисчерпае-

мость. И перед читателями (зрителями, если мы имеем дело с пародией в театре, в изобразительном искусстве), независимо от степени их подготовленности, стоит единая главная задача — продвинуться как можно дальше в глубину пародийного текста. А значит, с самого начала мы должны найти направление этого движения.

Вернемся к примеру, с которого мы начали разговор. 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.

Прочсть «Закон природы» как стихотворение о природе — значит использовать этот текст не по назначению. Это все равно что графическое изображение куба:  принять за плоскую планиметрическую фигуру:  . Задержимся на этой аналогии. Почему мы в чертеже куба видим именно куб, а не шестиугольник с какими-то тремя странными линиями внутри? Ведь такое восприятие не дано нам от рождения. Дело в том, что мы в школьные годы вступили в условное соглашение с научно-технической традицией обозначения на плоскости объемных тел именно таким способом. Мы выработали объемное, стереоскопическое зрение, без которого невозможно читать чертежи, без которого непонятны и картины, использующие принцип перспективы: уходящая вдаль дорога будет казаться странной трапецией, а тени — черными пятнами в неподходящих местах.

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 зре-

ние — 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. Так, злополучный «Репейник и Фиалка» стал для пародистов не единственным предметом изображения, а своеобразным прототипом, поскольку «Закон природы» объективно оказался также и пародией на другие четверостишия Дмитриева, и пародией на многие произведения других стихотворцев. В иных случаях один конкретный объект указать просто невозможно, но второй план мы прочитать в состоянии. Так, скажем, в 1850 году Н. Щербина опубликовал пародию, которая называлась «Современная поэзия»:

Темно уж на улице стало,
И хлопьями снег выпадал,
Она у окошка стояла,
А я у калитки стоял.

Закинув свой плащ, настороже,
Я робкие взоры бросал,
Боясь, чтобы дворник — о, боже! —
Метлою меня не прогнал.

Все было мне как-то неловко,
О чем-то я тяжело вздохнул —
Она мне кивнула головкой,
А я ей рукою махнул.



Карикатура на Н. Ф. Щербину в журнале «Искра» (1865)

Объектами этой пародии послужили десятки стихотворений в стиле, который получил название «русский Гейне». Это были полулирические, полуиронические стихи, где любовная тема сочеталась с контрастирующими бытовыми деталями («дворник»). С какого-то момента сочинять такие строфы одну за другой сделалось слишком просто, романтическая самоирония превратилась в штамп, балладный трехстопный амфибрахий, которым написаны многие шедевры Гейне, под пером стихотворцев-фельетонистов превратился в игривый и стертый ритмический узор. Конечно, Щербина преувеличивал, сводя всю «современную поэзию» к подобным стихам, но без преувеличений пародия обойтись не может. Эта пародия опирается на множество

конкретных текстов, но перечислить их с точностью невозможно. Принципиально важная информация, необходимая для понимания пародии Щербины, содержится в самом ее тексте, во втором плане этого текста. 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 непереносимое условие существования этого жанра впервые была исследована Юрием Николаевичем 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)¹ — 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 категории «объект», «второй план» (а также понятие «пародичности», о котором пойдет речь во второй главе нашей книги) стали общепринятой терминологией. По ходу нашей книги будет порою возникать спор с отдельными тыняновскими положениями, но спор этот, думается, будет развитием поисков, начатых Тыняновым.

«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

.....

¹ Первая из этих работ вышла отдельным изданием в 1921 году, затем вошла в сборник статей Тынянова «Архаисты и новаторы» (1929). Вторая статья в очень сокращенном виде была помещена в качестве предисловия к составленному Тыняновым сборнику пародий «Мнимая поэзия» (1931), полностью она опубликована впервые в книге Ю. Н. Тынянова «Поэтика. История литературы. Кино» (М., 1977), где перепечатана также и статья «Достоевский и Гоголь».

под двойным углом, тем сильнее пародийность»¹. Действительно, пародийность «Закона природы» воспринимается нами острее, чем пародийность «Современной поэзии», поскольку у нас под рукой конкретный объект («Репейник и Фиалка»), дающий возможность тщательного сопоставления. Однако и там и там мы видим наличие второго плана, необходимого для того, чтобы считать оба стихотворения пародиями.

Далее. 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?

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

² Там же. С. 201.



Ю. Н. Тынянов

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. Подлинное понимание пародии начинается тогда, когда в читательском сознании выстраивается третий план. Вспомним еще раз «Закон природы», чтобы сверить свои соображения, ощущения и догадки по поводу принципиального смысла пародии Пушкина и Языкова.

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. Разговор о смысле этой небольшой пародии можно было бы продолжать и дальше, обнаруживая новые «сцепления» первого и второго планов, новые оттенки создаваемого этими сцеплениями третьего плана.

Утверждая, что третий план пародии Пушкина и Языкова — это осуждение нарочитой назидательности и иллюстративности, мы в какой-то степени

упрощаем, схематизируем смысл пародии. А иначе и невозможно — всякая трактовка смысла художественного произведения — это перевод с многозначно-эмоционального образного языка искусства на язык однозначной логики. Пародия в этом смысле не составляет исключения. Даже в выбранном нами маленьком примере из четырех строк первый и второй планы связаны неисчислимым множеством тончайших связующих нитей. С какой подробностью мы бы их ни исследовали, что-то все равно останется упущенным. Поэтому остается одно — прибегнуть к *интерпретации* третьего плана, то есть попробовать сформулировать смысл пародии при помощи рассуждения.

Так мы поступаем при разговоре о любом произведении литературы (а иногда и при разговоре о музыке, живописи, кино, театре). Мы берем на себя смелость по-своему сформулировать то, что автор сказал своим произведением. Причем сами авторы относятся к интерпретациям по-разному. Одни, как Л. Толстой, иронизируют над истолкователями: «И если критики теперь уже понимают и в фельетоне могут выразить то, что я хочу сказать, то я их поздравляю и смело могу уверить, *qu'ils savent plus long que moi*»¹. Другие признают за читателями и критиками право на собственное понимание и прочтение художественного смысла. Кто же прав?

Надо раз и навсегда договориться о том, что одной единственно верной и окончательной интерпретации произведения быть не может. Даже автор произведения, начиная о нем рассуждать, становится уже читателем, критиком, и с предложенной им трактовкой своей вещи мы можем спорить. И все же критерии научной истинности в достаточной отчетливой мере приложимы к искусству интерпретации. Одни трактовки бывают более верны, другие — менее. Каждый, кто берется трактовать смысл произведения, должен помнить парадоксальное высказывание Л. Толстого об «Анне Карениной». «Если же

¹ Они знают об этом больше, чем я (франц.).

бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен бы был написать роман тот самый, который я написал, сначала» (письмо Н. Страхову от 23 апреля 1876 года).

«Парадокс Толстого» остро схватывает одно из важнейших диалектических (и необходимых!) противоречий между смыслом художественным и смыслом логическим. Никакое объяснение смысла произведения не заменит нам живой конкретности этого смысла. Но это не значит, что от попыток объяснения нужно отказаться. Обмен интерпретациями между читателями и исследователями необходим для того, чтобы проникнуть в глубину художественного смысла произведения. Интерпретация, трактовка, истолкование — это не цель, а средство. Средство понимания. И лучше всего задаче понимания служит такая интерпретация, которая емко и энергично схватывает множество смысловых оттенков в их художественном единстве. Такой интерпретации ждут от нас, читателей и критиков, все произведения искусства — и только что созданные, и пережившие несколько веков. Сколько бы ни было предложено истолкований «Дон Кихота» и «Гамлета» — новые и в чем-то более верные, чем прежние, их трактовки — еще впереди. Абсолютной же, исчерпывающей все богатство этих произведений интерпретации не даст никто и никогда. Нам надлежит лишь максимально стремиться приблизиться к точности, дать трактовку как можно более близкую к истине.

А более истинной будет такая интерпретация, которая более охватывает художественную целостность произведения, его неповторимый художественный мир. Скажем, можно долго спорить о том, осуждает Толстой Анну Каренину в своем романе или оправдывает. Всего же лучше будет ни та, ни другая трактовка, а более внимательная к структуре романа, такая трактовка, которая учтет соотношение сюжетной линии Анны и линии Левина и уже отсюда будет извлекать оттенки глубинного смысла. Такая трактовка, которая учтет особенности движения толстовской фразы, своеобразие пейзажа, портре-

тов — это ведь все важно для единого смысла «Анны Карениной».

Все сказанное в полной мере применимо к пародии. И здесь 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 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.

Высшая смысловая инстанция пародии — ее третий план, не сводимый к отдельным материальным элементам пародии и прочитываемый только в художественных отношениях этих элементов. Верно истолковать пародию можно только сосредоточив свое внимание на внешне всегда скрытом, но внутренне всегда реальном третьем плане. Его следует искать не только в шедеврах пародийного искусства, но и в любой пародии.

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 пародией:

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!

Пародия 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». Прочитывая эти шесть строк, Пушкин замечает: «Стихи эти очень хороши, но в них заключающаяся критика неосновательна...» Очевидно, похвала стихам носила здесь иронический характер¹, но особенно важно другое: Пушкин отчетливо вычленил в пародийных стихах третий план («в них заключающаяся критика»), который и заслуживал спора.

К сожалению, история восприятия пародии свидетельствует о том, что в ней чаще видят лишь самый факт осмеяния и осуждения, чем развернутую и детализированную в структуре третьего плана и требующую анализа художественную точку зрения пародиста. Практически невозможно назвать пример научного или критического спора о полнозначном смысле (а не просто о направленности) той или иной пародии. Между тем изучение и осмысление произведений всех других жанров никогда не обходится без множества их интерпретаций, постепенно раскрывающих многочисленные оттенки художественного содержания.

Третий план — глубинное измерение пародии. В нем таится ее потенциальная многозначность, богатство смысловых оттенков. Подлинно художественное литературное произведение постигается не одним чтением, а многократным перечитыванием. Так и настоящая, художественно полноцен-

¹ См.: Морозов А. Русская стихотворная пародия. — В кн.: Русская стихотворная пародия (XVIII — начало XX в.). Л., 1960. С. 45.

ная пародия дает возможность неоднократного к ней обращения. И каждое такое читательское обращение — это продвижение в глубь третьего плана.

Теперь, когда мы обрисовали облик пародии во всех трех ее измерениях, мы можем вернуться к определению пародии, которым начата эта книга. Казалось бы, опознать пародию, различить, где пародия, а где нет, — сравнительно нетрудно. Всякий, кто более или менее заинтересуется этим жанром, довольно скоро будет знать точную границу между пародией и, допустим, эпиграммой (об этой границе мы, впрочем, еще поговорим). Пародия, в общем, резко отделена от всех других жанров, чем эти жанры друг от друга (к примеру, очень трудно до конца выявить различие между трагедией и драмой, между романом и повестью — очень много здесь промежуточных, пограничных случаев). И при всем этом довольно неудобным для специалистов-литературоведов оказался простой и естественный вопрос: «Что такое пародия?» Крайне туманны, расплывчаты определения пародии в отечественных энциклопедиях и словарях последних лет. Причем такое же положение наблюдается и в зарубежных справочных изданиях, что отмечает, например, американский исследователь пародии Д. Макдональд, весьма критически оценивающий дефиниции пародии в англоязычных словарях и энциклопедиях¹. Польский литературовед Г. Маркевич написал специальную статью «Об определениях литературной пародии», где подверг строгому сопоставительному анализу разнообразные трактовки понятия «пародия», выявил немало противоречий в самом употреблении этого термина². А. З. Паперный, являющийся одновременно и литературоведом, и пародистом, не преминул ехидно спародировать саму попытку дать точную дефиницию жанра: «Что такое пародия?

¹ Macdonald D. Some Notes on Parody.— In: Parodies. An Anthology from Chaucer to Beerbohm — and After. N. Y. 1960. P. 557.

² Markiewicz N. On the Definitions of Literary Parody.— In: To Honour Roman Jakobson. Essays on the Occasion of his 70th Birthday. 11 October 1966. Vol. 2. The Hague — Paris, 1967. P. 1264—1272.

Я бы предложил такое определение: пародия — это такое произведение, где пародирующий пародирует пародируемого»¹.

Можно, конечно, отмахнуться от всех этих сложностей и решить, что и без точного определения вполне можно обойтись. Но тогда наш разговор рискует приобрести приблизительный, недостаточно ответственный и дисциплинированный характер. А этого не хотелось бы. Бывают вопросы, задаваться которыми необходимо для того, чтобы как следует рассмотреть предмет, взглянуть явлению в лицо. И лучшая разновидность таких вопросов начинается словами «что такое...». Итоговое определение — не самоцель, важен сам путь к нему, когда по ходу открывается много «побочных», но ценных тайн. И еще определение бывает ценно как инструмент познания, как острое орудие проникновения в глубину вещей.

Подвергнем же проверке выдвинутое в начале книги определение, выведем его заново, «с нуля».

Обратимся к еще одной пародии на Пушкина. Она принадлежит неизвестному автору (опубликована в 1830 году в журнале «Галатей» с подписью Х. Тростин) и называется «Annus secundus (отрывок)». По-латыни это значит «Год второй». Пародист, очевидно, имел в виду частые в стихах Пушкина латинские выражения, которыми поэт пользовался легко и непринужденно (вспомним «Евгения Онегина»).

Где вы, красотки молодые,
Полувоздушные, живые,
Богини неги и страстей,
Мои кумиры прежних дней!
Вы рай со мной делили;
Мне ваши очи говорили
И сладкозвучные уста,
Что жизнь и счастье не мечта!..

и т. д.

¹ Паперный З. За здоровый смех! (Опыт научно-популярного пособия.) — Юность. 1964. № 7.

Вам заранее сообщено, что это пародия, написанная более чем полтора столетия назад. Принять эти строки за настоящие стихи Пушкина весьма затруднительно — и потому, что состав пушкинских произведений нам хорошо известен, и потому, что на пушкинском уровне мастерства невозможна такая грубая метрико-ритмическая ошибка, как ничем не оправданная трехстопная строка в четырехстопном ямбе: «Вы рай со мной делили» (прочтите всю строфу вслух, и вы почувствуете, как топорно она звучит). Короче говоря, данные стихи могут быть вам интересны только с точки зрения того, какие мотивы и образы пушкинской поэзии здесь пародируются, что хотел сказать о Пушкине пародист, насколько удалась ему пародия и т. п. Но, чтобы получить ответ на эти вопросы, мы тем не менее принуждены условно допустить, на минуту вообразить, что перед нами настоящее произведение Пушкина, построить в своем сознании образ *пушкинского произведения*. Иначе пародию просто невозможно прочесть.

Образ произведения — основная единица художественного языка пародии, незаменимый способ контакта между пародистом и читателем. Даже в тех случаях, когда пародист не намерен нас мистифицировать, когда он прямо заявляет, что перед нами пародия, иллюзорный образ произведения все равно выстраивается.

Возьмем цикл пародий на поэзию И. Бунина, сочиненный А. Амфитеатровым. Цикл этот предваряется предисловием пародиста, где тот сразу раскрывает карты, разъясняет читателям третий план своих пародий, «содержащуюся в них критику» поэтических принципов Бунина. Вот это предисловие:

«Изучаю экзотическую поэзию И. А. Бунина. Какой Бедекер пропадает в этом академике! Основными элементами и отличительными признаками его лирики являются: 1) опытное знание географии; 2) точка среди стиха и 3) рифмы, подбираемые к собственным именам и «путешественным» словам... Остальное прилагается к сим лейтмотивам, в зави-

симости от их течения, по мере надобности, в качестве приварка».

Приведем первую пародию цикла (остальные две очень на нее похожи):

Прочитан Бунин. Как тяжелый куль,
Причуды-рифмы волоклись и вязли.
Весной поет над розою буль-буль.
В Одессе есть миллионер Маразли.

Велик поэт. Созвучных скрипов царь,
Он важен, как Анубрисова крипта.
Но «Энциклопедический словарь»
Необходим к сим таинствам Египта.

Амфитеатров упорно избегает пародирования моментов, не входящих в число названных им трех «отличительных признаков». Так, он не затрагивает сюжетной стороны объекта: в его пародии рассказывается как бы ни о чем, пространство между рифмами заполнено нарочитой бессмыслицей. В бунинской лексике Амфитеатрова интересуют только «географизмы», и он исправно нагнетает их многочисленность. Наконец, пародист сразу и решительно разрушает иллюзию бунинского авторства. Ясно, что сказать о себе «Прочитан Бунин» пародируемый автор не мог. Но уже третья и четвертая строки пародии неизбежно воспринимаются как сказанные от имени Бунина. Последние две строки — это прямой эпиграмматический выпад против пародируемого автора: пародист тут снимает маску и категорически от своего имени заявляет, что бунинские стихи невозможно читать без энциклопедического словаря. Однако резкость и неожиданность этого жеста достигается тем, что в двух предыдущих рифмующихся с выпадом строках пародист еще находился «в маске» Бунина: слова «Велик поэт... Анубрисова крипта» произнесены от имени пародируемого автора.

Амфитеатров не ставил перед собой задачу игры в целое стихотворение, но без такой игры пародия физически невозможна. Отдельные стороны произведения могут быть спародированы изолированно только в том случае, если они помещены в

какое-то высказывание. И Амфитеатров мог бы спародировать только «отличительные признаки», поместив их в текст своего абстрактного высказывания о поэзии Бунина — скажем, в критическом фельетоне, в качестве иллюстрации к своим «трем» пунктам». Но раз уж он прибег к художественному высказыванию, то все стихотворение воспринимается не иначе как обобщенный образ стихов Бунина. А каждый элемент стихотворения воспринимается не иначе как изображающий какую-то черту объекта. То, что в абстрактном суждении названо «приварком», — в пародии неизбежно конкретизируется, соотносится с реальностью бунинских стихов. Так, пятистопный ямб амфитеатровской пародии выглядит как типичный для Бунина стихотворный размер (каковым он и является). Заговорив на языке пародии, ее автор уже несет ответственность за каждое слово как изображающее объект. Даже немислимые в устах Бунина слова «Прочитан Бунин» входят в пародийный образ его стихотворения своей звуковой стороной — как половина строки пятистопного ямба. Бунинского ямба.

Пародист может выглядывать из-под маски пародируемого автора, может даже демонстративно снять ее на какое-то время. Но если маска и не надевалась — то пародии не было¹. Образ чужого произведения — минимальная и необходимая единица языка пародии, ее ядро.

Ядро это может быть окружено какими-то жанрово необязательными элементами. Иначе говоря, пародия встречается в «чистом виде» или с примесями других жанров. Вспомним те примеры, которые

.....

¹ Отсюда неутомимость пародии в изобретении имен и псевдонимов, постоянная игра масками, личинами. Это и «переименование» пародируемых авторов (Пушкина, например, «обзывали» Бессмысловым, Африканом Желтодомовым, Обезьяниным), и варьирование пародистом собственной подписи (Михаил Бурбон, Литературное домино, Обличительный поэт и другие псевдонимы Минаева). «Простое» и открытое обозначение своего имени и имен пародируемых авторов — явление сравнительно позднее, утвердившееся в практике А. А. Измайлова и некоторых других пародистов начала XX века.

уже прошли перед нами. «Закон природы», «Современная поэзия», «Annus secundus» — это все комические образы произведений, «чистые» пародии, не осложненные побочными вставками. Пародисты там все время находятся в масках своих «персонажей». Пушкин и Языков — в маске Дмитриева, Щербина — в маске «типичного» поэта середины прошлого века, носитель псевдонима Х. Тростин — в весьма топорной, но претендующей на правдоподобие маске Пушкина. С Амфитеатровым и Буниным дело сложнее: здесь в пародию вкраплены эпиграмматические элементы. Но и это достаточно типичный случай, мы таких еще увидим множество. Все же границы пародии и эпиграммы достаточно отчетливы даже тогда, когда они проходят внутри одного произведения.

Первые две строки и последние две строки данного восьмистишия пролегают в двух плоскостях: по своей смысловой, логической сути принадлежат к литературной эпиграмме, поскольку они однозначно формулируют мысль Амфитеатрова о «недостатках» стихов Бунина. Но как *стихи*, как мерно звучащие и рифмующиеся с соседними строками, эти ямбические строки относятся к пародии, входят в комический образ произведения Бунина.

Можно представить это и как процесс. Амфитеатров как бы выходит на сцену и произносит: «Прочитан Бунин». Затем, произнося слова: «Как тяжелый куль, причуды-рифмы волоклись и вязли», он постепенно надевает маску пародируемого автора. Перед седьмой строкой он маску снимает и говорит от своего имени, ожидая аплодисментов за свое остроумие и умение подделаться под чужой стиль. Пожалуй, аплодисментов он не заслужил, но разобраться в сути его пародии полезно. Даже в корне не соглашаясь с ней.

А переходя к обобщениям, следует сказать вот что. В тексте пародии, в ее словесно-композиционном целом, необходимо выделять ее необходимое ядро, ее *структурную основу*, то есть то, без чего пародия не была бы пародией. А остальное — жанрово необязательные, факультативные элемен-

ты. И ядром пародии, ее структурной основой всегда будет комический образ произведения. То есть наше определение может служить операционным задачам отделения пародии от не-пародии.

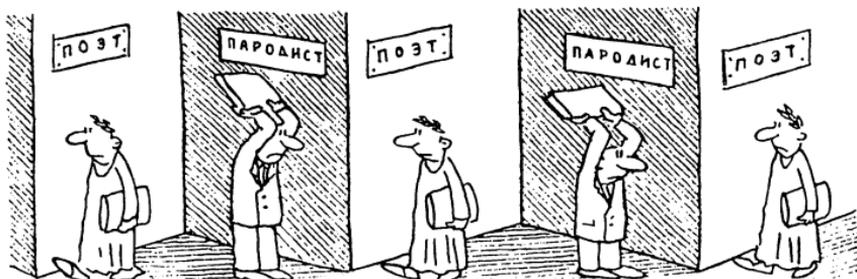


Рис. В. Пескова

Пойдем дальше. 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. Возьмем роман Достоевского «Бедные люди». Пародийный слой этого произведения очень значителен: намеки, реминисценции, перифразы, аллюзии то ярко вспыхивают, то лишь слегка мерцают в самых разных местах. Но только в трех случаях мы можем говорить о пародии в конкретном и точном смысле слова. Герой романа, Макар Девушкин, делится в письме к Вареньке Доброселовой своими впечатлениями о прочитанном. Наивному Девушкину нравятся сочинения его знакомого литератора Ратазьева, и он приводит в письме выдержки из них. Под Ратазьевым Достоевский не имел в виду никакого конкретного писателя, это знак-маска, под которой объединены эпигоны и литературные дельцы всех мастей того времени. «Процитировать» Ратазьева 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 Ратазьева». Достоевский выбрал третий путь. «...Если на то пошло, так я вам, так и быть, выйшу из «Итальянских страстей» местечко. Это у него сочинение так называется. Вот прочтите-ка, Варенька, да посудите сами», — пишет Девушкин. Прочтем и мы.

«...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 залет бешеного, клопочущего 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 Девушкин 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 из большого ряда псевдоромантических сочинений эпигонов Марлинского. 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 уместаются 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. Бегак, Н. Кравцов и А. Морозов с полным основанием включили туда эту пародию Достоевского, вычленив ее из текста «Бедных людей».

В тех же «Бедных людях» мы встречаем пародию на псевдоисторическую прозу. Деушкин цитирует и пересказывает Вареньке повесть «Ермак и Зюлейка». Комический образ этого несуществующего произведения очерчен в тексте романа Достоевского более прихотливыми, чем в предыдущем случае, но все же достаточно четкими границами. Здесь пародия образуется и «цитатами» (« — Любо мне шаркать железом о камень, — закричал Ермак в диком остервенении...» и т. д.), и деушкинским пересказом — в таких вот фразах: «И после этого всего Ермак, будучи не в силах пережить свою Зюлейку, бросается в Иртыш, и тем все кончается». Цитаты полностью входят в пародию, а фразы Деушкина-рассказчика находятся сразу в двух плоскостях: они входят в структуру образа Деушкина, характеризуюя его натуру и склад мышления,—

и вместе с тем они входят в сюжетную структуру пародии, участвуя в создании комического образа исторической повести в духе Булгарина и Кукольника.

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,



Из книги «Сокровища искусств в шаржах художников» (1912). Леонардо да Винчи. Джоконда. Шарж Ре-Ми

причем сам автор относится к потугам своего персонажа иронически. Так, в «Капитанской дочке» Петр Гринев, влюбившись в Машу Миронову, слагает стихи и с присущей ему наивностью показывает эти стихи Швабрину, который жестоко издевается над юным сочинителем. В этом месте Пушкину требовалось привести гриневское стихотворение. Сочинить всерьез любовное стихотворение на дилетантском уровне Пушкин, по понятным причинам, был не в состоянии. И ему ничего не оставалось, как вставить в этом месте пародию:

Мысль любовну истребляя,
Тщусь прекрасную забыть,
И ах, Машу избегая,
Мышлю вольность получить!

Но глаза, что мя пленили,
Всемигнута предо мной;
Они дух во мне смутили,
Сокрушили мой покой.

Ты, узнав мои напасти,
Сжался, Маша, надо мной,
Зря меня в сей лютой части,
И что я пленен тобой.

«Капитанская дочка» писалась в 1836 году, действие же ее происходит в 1773 году, вследствие чего Пушкин пользуется красками стилизационными, стремясь к преднамеренной архаичности, следуя языковым нормам шестидесятилетней давности. Но стилизацией дело не ограничивается, поскольку Пушкин воспроизводит также типичные издержки кустарного сочинительства. Прослушав стихи, Швабрин, по словам рассказчика, «начал немилосердно разбирать каждый стих и каждое слово, издеваясь надо мной самым колким образом». Конечно, автору «Капитанской дочки» было ясно, к чему и как имел право придраться Швабрин: это и слова, вставленные только для размера, вроде «ах» (в XVIII веке их называли «втычками»), и синтаксическая несообразность двух последних строк, и штампованность образов и оборотов. Швабринская критика — это третий план пушкин-

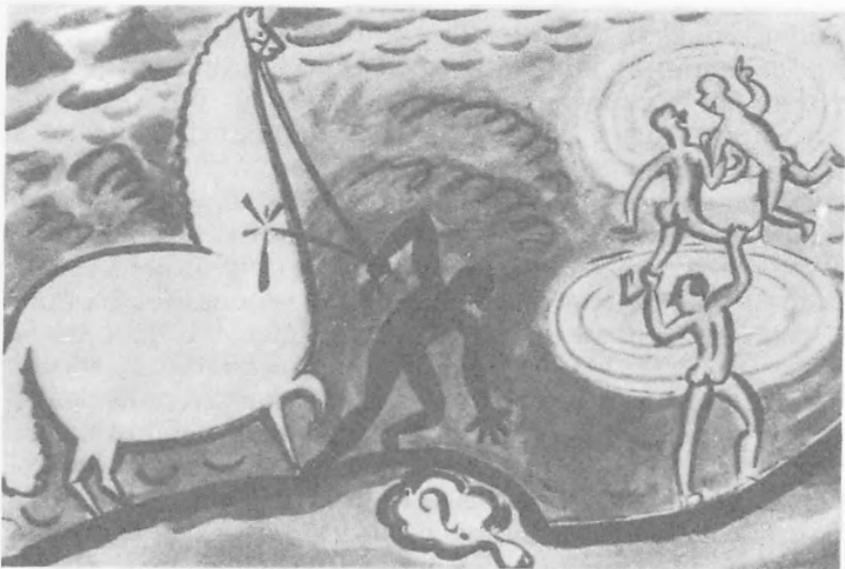
ской пародии, который дает и нам возможность убедиться в том, что Гринев — поэт не очень сильный. Второй же план здесь достаточно широк — это любовная лирика самых разных авторов второй половины XVIII столетия: недаром Швабрин сравнивает стихи Гринева с «любовными куплетцами» Тредиаковского, а сам Гринев отмечает, что его сочинения «похвалял» Сумароков.

А вот другой пример. В одном из самых известных рассказов 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, вот, скажем, на последний: «Явление XI. Те же, барон и становой с понятыми... *Валентин*. Берите меня! — *Анна*. Я его! Берите и меня! Да, берите и меня! Я люблю его, люблю больше жизни! — *Барон*. Анна Сергеевна, вы забываете, что губите этим своего отца...» — чтобы убедиться, что перед нами остроумнейшая пародия на банальное драматургическое сочинение с непременно для мелодрамы мотивом «роковой любви» и с претензией на обличительство («становой с понятыми»).

Ни Пушкин, ни Чехов в названных случаях не ставили перед собой цели написать именно пародии, но им нужны были комические образы произведений Гринева и Мурашкиной, а построить их можно только пародийными средствами. Конечно, и Пушкин, и Чехов могли, что называется, постараться и доподлинно имитировать дилетантско-графоманский способ письма. Но едва ли это имело смысл.

«Подлинность» в данном случае никакой ценности не имеет. Все же безыскусная откровенная беспомощность и искусная пародия смешат совершенно по-разному. Подражание графоману или дилетанту выпирало бы из текста, снижая его общее качество. Когда же писатель прибегает к пародии, то читатель получает возможность не только выслушать неудачные произведения персонажей, но и насладиться пародийным мастерством автора. 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. Здесь 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 ква-



М. Добужинский. Пародия на картину К. Петрова-Водкина «Страждущий воин»



Н. Н. Евреинов. Рис. Ю. Анненкова

лифицировать то или иное произведение (или часть произведения) как пародию, основываясь на достаточно четких критериях. Думается, определение это применимо не только к литературе, но и к другим видам искусства, где обнаруживается явление пародии. Скажем, пародия М. Добужинского на картину К. Петрова-Водкина «Жаждающий воин» — это не просто карандашно-акварельный рисунок, а комически гиперболизированный образ картины. А, скажем, пародийный цикл 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.

МЕСТО НА КАРТЕ

Всякий жанр существует не изолированно, а в связи с другими жанрами, входя в жанровую систему литературы в целом. Пародия в этом смысле не составляет исключения. Однако не так просто указать место пародии на карте литературных жанров. Нередко это просто забывают сделать. В современных вузовских учебниках по теории литературы в перечне жанров можно найти ставшую достоянием истории эклогу, крайне редкие в России рондо и триолет, а вот пародия, которую читатель может прочесть в очередном номере «Литературной газеты», услышать по телевизору, — пародия зачастую просто не упоминается в разделах «Роды и жанры литературы». Это при том, что ни один из авторов учебников и вообще ни один серьезный теоретик литературы не станет отрицать, что пародия как жанр существовала и существует.

В чем же дело? В том, очевидно, что положение пародии среди других жанров в высшей степени специфично, что пародию невозможно загнать в клеточку таблицы. Пародия по своей сути призвана показывать и доказывать, что литература — не таблица, а система сложных закономерностей и пересечений, что каждый из жанров непрерывно эволюционирует, что между жанрами идут сложные и напряженные диалоги, перерастающие порой в неразрешимые конфликты. Пародия помогает убедиться, что нужна не жесткая классификация жанров, с раскладкой их по полочкам, а многоаспектный взгляд на всю систему связей между жанрами. И один из этих аспектов предлагает сама пародия. Относительно нее вся литература может быть представлена как бинарная модель, как система из двух элементов:

ПАРОДИЯ — НЕ-ПАРОДИЯ

Граница между пародией и не-пародией подвижна, но полностью нейтрализована, утрачена быть не может. Все жанры без исключения могут стать объектом пародии: от многотомной эпопеи до афо-

ризма. 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, со стороны смотреть на любую жанровую сущность. Такое видение доступно только пародии, здесь один из моментов ее неповторимого своеобразия. В сложные отношения с системой литературных жанров вступает трехплановая структура пародии.

Посмотрим с этой точки зрения на те пародийные сонеты, которые помещены Сервантесом в начале романа «Дон Кихот». Впрочем, само выражение «пародийный сонет» достаточно небрежно и терминологически неточно. Можно ли назвать сонетом такой, например, разговор между конем Дон Кихота Росинантом и знаменитым по тем временам конем прославленного Сиды — Бабьейкой?

ДИАЛОГ БАБЬЕЙКИ И РОСИНАНТА

Сонет

Б. Эй, Росинант, ты что так тощ и зол?

Р. Умаялся, и скуден корм к тому же.

Б. Как! Разве ты овса не видишь, друже?

Р. Его мой господин и сам уплел.

Б. Кто на сеньора клевет, тот осел.

Попридержи-ка свой язык досужий!

Р. Владелец мой осла любого хуже:

Влюбился и совсем с ума сошел.

Б. Любовь, выходит, вздор? Р. Притом — опасный.

Б. Ты мудр. Р. Еще бы! Я поцусь давно.

Б. Пожалуйся на конюха и пищу.

Р. К кому пойду я с жалобой напрасной,

Коль конюх и хозяин мой равно —

Два жалкие одра, меня почище?

(Перевод Ю. Корнеева)

Убедительную характеристику интересующих нас произведений мы находим в одной из работ выдающегося литературоведа Михаила Михайловича Бахтина, много сделавшего для уяснения природы

и значения пародии. В статье «Из предыстории романного слова» (1940) М. Бахтин писал: «Вот, например, пародийные сонеты, которыми открывается «Дон Кихот». Хотя они и построены безукоризненно как сонеты, мы их ни в коем случае не можем отнести к сонетному жанру. Здесь они являются частью романа, но и изолированный пародийный сонет не относится к сонетному жанру.



М. М. Бахтин. Портрет работы Ю. Селяверстова

Форма сонета в пародийном сонете вовсе не жанр, то есть не форма целого, а предмет изображения; сонет здесь — герой пародии. В пародии на сонет мы должны узнать сонет, узнать его форму, его специфический стиль, его манеру видеть, отбирать и оценивать мир, его, так сказать, сонетное мировоззрение. Пародия может изобразить и высмеять эти особенности сонета лучше или хуже, глубже или поверхностнее. Но перед нами, во всяком случае, не сонет, а образ сонета»¹.

Действительно, сама категория жанра в пародии приобретает характер в высшей степени условный. Пародия — это всегда образ жанра. Жанр, пользуясь удачным выражением Бахтина, — герой па-

¹ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 418.

родии. Для сонета как такового характерна философичность, медитативность. В первом его катрене должна формулироваться исходная мысль, во втором — ее развитие или антитеза. Здесь же «сонетное мировоззрение» вызывающе деформируется; уже первая строфа беспощадно разорвана четырьмя отрывистыми диалогическими репликами: на фоне прозаичного, житейского разговора лошадей сама стройно-пропорциональная структура сонета начинает выглядеть неуместной и подвергается ироническому снижению. Подобно тому как Калигула шокировал всех, введя своего коня в сенат, Сервантес нарушает все литературные приличия, вводя коней в сонет.

«Сонетность» становится здесь принадлежностью только *второго* плана, первый же план приобретает иную, новую жанровую характеристику: диалог Бабьеки и Росинанта — драматическая сценка, маленькая комедия.

Пародия сталкивает жанры друг с другом, ставит их во взаимоотношающие отношения. «Невязка» двух планов становится еще более резкой и выразительной, если трансформируется жанровая природа объекта: «Пародией трагедии будет комедия... пародией комедии может быть трагедия»¹.

Но при этом пародия всегда остается пародией, какие бы жанры она ни сравнивала друг с другом. Носитель собственно пародийного жанрового начала — третий план.

Таковы сложные отношения пародии с системой литературных жанров. Вникая в суть той или иной пародии, надо постоянно иметь в виду эту игру жанрами. Так, для процитированной пародии Сервантеса жанровая «раскладка» будет такова:

первый план: комедия
 второй план: сонет
 третий план: пародия

¹ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 201.

Жанровый контраст двух планов особенно необходим тогда, когда объектом пародирования становится произведение большого объема, крупной жанровой формы. Пародировать большое произведение при помощи такого же большого — занятие не очень плодотворное. История литературы не знает удач на подобных путях. Показательна судьба «Евгения Вельского» — обширной анонимной пародии на роман Пушкина «Евгений Онегин». По точному замечанию А. А. Морозова, «задуманный как пародия, «Евгений Вельской» растекся в претенциозное подражание»¹.

В других случаях замысел «большой» пародии радикально перестраивался, и из пародийного ростка вызревало произведение совсем другого жанра. Общеизвестно, что «Дон Кихот» был задуман как пародия на рыцарские романы. Однако пародирование шаблонов рыцарского романа в итоге стало лишь одним из мотивов новаторской и многогранной романтической структуры «Дон Кихота». Здесь уже приходится говорить не о пародии как жанре, а о пародийности как одном из конструктивных принципов (речь об этом явлении пойдет во второй главе книги).

Словом, идея «большой» пародии неизменно наталкивается на какое-то внутреннее препятствие. Пародии противопоказаны пространность и многословие. Важный ее закон — тяготение к спрессованности, лаконизму. За счет своей краткости пародия стремится получить моральное преимущество перед объектом или, по крайней мере, не сплеховать на его фоне. Действующая в основном средствами гиперболы, преувеличения, пародия в данном случае пускает в ход прием *литоты*, то есть художественного преуменьшения. (Впрочем, литота по сути своей — та же гипербола, только с обратным знаком.)

Здесь у пародии два пути. Первый из них — построение *фрагмента*. Фрагмент становится жанровой формой первого плана, соотносимой с «фрагментом» как самостоятельным литературным жанром,

¹ Морозов А. А. Русская стихотворная пародия. С. 45.

то есть «фрагментом» именно в кавычках, поскольку отрывочность такой формы преднамеренна и явно иллюзорна, она таит внутри себя художественную законченность. Фрагментарная форма пародии дает возможность включать ее в большое произведение другого жанра. Приведем еще одну пародию Достоевского из «Бедных людей», наглядно демонстрирующую ту силу критической иронии, которая доступна именно фрагменту. Вот этот, по словам Макара Деушкина, «маленький отрывочек, в шуточно-описательном роде, собственно для смехотворства написанный»:

«Знаете ли вы Ивана Прокофьевича Желтопуза? Ну, вот тот самый, что укусил за ногу Прокофия Ивановича. Иван Прокофьевич человек крутого характера, но зато редких добродетелей; напротив того, Прокофий Иванович чрезвычайно любит редьку с медом. Вот когда еще была знакома с ним Пелагея Антоновна... А вы знаете Пелагею Антоновну? Ну, вот та самая, которая всегда юбку надевает наизнанку».

Каждый, кто читал «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», конечно, обнаружит здесь известную долю пародийной иронии по адресу излюбленных гоголевских приемов. Молодой Достоевский, вырабатывая собственную манеру, стремился преодолеть могучее влияние гоголевского стиля — самого авторитетного прозаического стиля эпохи. Но вместе с тем пародия обращена против эпигонов Гоголя, разминивавших его живой и эмоциональный комический сказ на мелкую беллетристическую монету. Об этом можно судить по деушкинскому комментарию к «отрывочку»: «...Оно хоть и немного затейливо и уж слишком игриво, но зато невинно, без малейшего вольнодумства и либеральных мыслей». К Гоголю эта характеристика никак не применима.

Краткость, сжатость фрагментарной формы первого плана пародии Достоевского работает как снижающая литота. Многословие высмеивается при помощи краткости. Мы ощущаем, что жанр второго плана — длинная, неспешная повесть. Но пародист,

приведя несколько строк, как бы говорит нам: вся эта повесть столь же пуста и неглубока, как этот ее отрывок: она написана лишь «для смехотворства», поэтому совершенно все равно, что там дальше произойдет с Иваном Прокофьевичем и Прокофием Ивановичем.

В русской пародии начала XX века фрагмент становится осознанным приемом построения первого плана. Пародийные фрагменты появляются уже не в качестве «вставок», а отдельно, в сборниках профессиональных пародистов. Вот, например, пародия на Л. Толстого, написанная П. 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.

Другой путь построения контрастно «уменьшенного» первого плана — это использование малых жанров. В стихотворной пародии — эпиграммы, в прозаической пародии — новеллы, в пародии драматургической и театральной — фарса или интермедии. Этот путь открывает особые возможности выражения смысловых оттенков. Если «фрагментарный» первый план применяется для скрытой насмешки, для иронии более или менее завуалированной, то использование малых жанров позволяет пародистам

завершить свое произведение резким уколом (раньше такой финал назывался французским словом «pointe»). Эпиграмма, новелла, театральная миниатюра — это не только малые по объему жанры, их объединяет сходство композиционно-смысловой структуры: они все набирают вес к концу.

Возьмем, к примеру, пародию Брюсова на стихотворение Бальмонта «Как испанец»:

Я испанец, я в болеро, шпагой мой украшен бок,
 Если б я вонзять кинжалы в севилянок вечно мог!
 Мой отец был инквизитор, жаждой крови я в отца,
 Вижу Солнце, Солнце, Солнце, Солнце... Нет конца.

Сравнивая ее с объектом, мы видим, что пародист не прибегает к сгущению красок, воспроизводя образную фактуру бальмонтских стихов. Явно гиперболично здесь только намерение «вонзять кинжалы в севилянок вечно». В остальном пародия



Из книги «Сокровища искусств
 в шаржах художников» (1912)
 М. М. Антокольский. Мефистофель.
 Шарж А. Юнгера

приближается к стилизации. И шпага на боку, и отец-инквизитор, и «жажда крови» — все это вполне могло быть сказано самим Бальмонтом всерьез. Главный пародийный прием Брюсова — контраст объемов пародии и объекта. Стихотворение Бальмонта состоит из пяти строф, причем сюжетного развития или разворота мысли в нем нет: в каждой строфе, по сути, повторяется один и тот же мотив гигантомании лирического героя, меняются лишь его аксессуары. Многократная повторяемость мотивов, деталей, отдельных слов — характерная черта бальмонтовского стиля, которая порой оборачивалась монотонностью, статичностью. Приведем последние строки стихотворения «Как испанец»:

И, быть может, через годы, сосчитав свои владенья,
Я их сам же разбросаю, разгону, как привиденья,
Но и в час переддремотный, между скал родимых вновь
Я увижу солнце, солнце, солнце — красное, как кровь.

Брюсов, очевидно, воспринял эти стихи как однообразные, непомерно длинные, и в его короткой четырехстрочной пародии как бы иронически «законспектирован» весь смысл стихотворения-объекта. Скрытая насмешка проступает наружу в ехидном завершении: «Нет конца». Упрекая Бальмонта в «бесконечности» его монологов, Брюсов этим заключительным уколом придает законченность, четкость своему собственному произведению. Являясь пародией (на уровне третьего плана), миниатюра Брюсова вместе с тем становится эпиграммой на уровне первого плана. Правда критической мысли Брюсова отнюдь не абсолютна: вполне можно с ним и поспорить, защитить пародируемые стихи, отметив их музыкальность (которая в пародии не без расчета смазана: ритмика огрублена отрывистостью только мужских окончаний, в последнем стихе нарочито нарушен размер). Но для нас здесь существенна та явность иронического снижения объекта, которая достигается эпиграмматической краткостью первого плана пародии.

Такое взаимодействие пародии с эпиграммой — важная особенность жизни обоих жанров, и к этой

закономерности мы еще не раз вернемся в дальнейшем.

Теперь рассмотрим пример пародийной новеллы. Она широко представлена в творчестве Александра Флита, активно работавшего в тридцатые годы. В пародии «Разноцветные камушки» Флит критикует повести Валерии Герасимовой, такие, как «Жалость», «Хитрые глаза». За что критикует — это видно из первых же абзацев пародии:

«Сигизмунд Эпаминондович был обаятельный блондин с бледно-бронзовой шевелюрой, с высшим филологическим образованием и мягкими нежно-сиреневыми зрачками.

Его жена, очаровательная Антонина Павловна, была хрупким, женственным шатеновым бебе на высоких французских каблучках, с невысокой грудью в крепдешиновой оболочке, с золотистыми зрачками.

Супруги были явными подхалимами, которых следует беспощадно разоблачать».

Сразу становится ясным, что пародист комически высвечивает нормативность, заданность моралистического замысла писательницы, маскируемую внешне-описательным антуражем. Флит точно уловил главную слабость пародируемых повестей — отсутствие в них действенного раскрытия характеров, декларативность авторских «разоблачений». Схематизм повести такого типа демонстрируется тем, что вся ее суть легко умещается в коротенькую новеллу, являющую собой краткий пересказ, «либретто» повестей В. Герасимовой. Говоря от имени пародируемого автора, Флит как бы «проговаривается» и замысел, задачу подает в качестве уже решенной: «...следует беспощадно разоблачать». Мы ведь хорошо понимаем, что писателю не следует прямо говорить о том, что ему следует сделать в своем произведении. Конспективность, краткость в данном случае звучит как признание в собственной писательской слабости.

Что же касается пародии Флита как самостоятельного художественного произведения, то пародист несколько не впадает в пассивное подражание. Он

строит свою пародию не по законам схематичной и рыхлой повести (эти законы он гиперболически выявляет и критикует), а по законам стремительной, острой и парадоксальной новеллы. Перечисление персонажей с их «словесными портретами» и нарочито прямолинейными характеристиками завершается неожиданным и в то же время художественно подготовленным финалом:

«Все эти разноцветные зрочки, нанятые на должности холуев, циников и подхалимов, все вышеизложенные эстеты, мещане и приспособленцы на 119 страницах разговаривали о том о сем, но внутренне ждали своего разоблачения. Они наконец действительно были разоблачены Соней и ее друзьями и сняты с работы до... новой повести».

Стройность новеллистического построения флитовской пародии отражает стройность и глубину ее



Из книги «Сокровища искусства в шаржах художников» (1912). В. А. Серов. Портрет Иды Рубинштейн. Шарж А. Радакова

третьего плана, ее конструктивно-критической сути.

Что же касается пародии драматургической, то в ней целостный способ построения первого плана значительно преобладает над фрагментарным. Драматургическая пародия по природе своей тяготеет к автономности, к обретению права восприниматься (и ставиться на сцене) в качестве самостоятельного произведения, малой комической пьесы с четко выраженной композиционной структурой.

Рассмотрим одну из самых известных драматургических пародий начала прошлого столетия — «План трагедии с хорами» И. Дмитриева (1810). Она настолько лаконична, что ее необходимо привести полностью.

ПЛАН ТРАГЕДИИ С ХОРАМИ

Содержание

Лапландский князь, жених гренландская княжны,
В день свадьбы, простудясь, горячкой умирает.
Тревога, брачные свечи погашены,
Стоя, слезы; наконец любовник оживает.

ПРОЛОГ

Музыкант

(приближаясь к кулисам, дает актерам знак к выходу)

Внемли и выступи, народ,
Попарно свой устроя ход!

(К актерам)

Вы помнить роль свою старайтесь!

(К фигурантам)

А вы! — вы с такты не сбивайтесь!

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Князь и княжна

Княжна

О князь! итак, ты мой!

Князь

А ты моя, княжна!

Акт кончится, и ты со мной сопряжена!
О боги! о судьба! о счастье! о сладость!
Народ! пляши и пой! дели со мною радость!

Хор

Воспляшем, воспоем, докажем нашу радость!

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Княжна

Ты болен, милый князь?

Князь

Озноб во мне и жар!

Княжна

Увы!

Князь

Прости!.. прости!

(Умирает.)

Княжна

Несноснейший удар!

Завистливая смерть! о рок бесчеловечный!

Народ! пляши и пой в знак горести сердечной!

Хор

Воспляшем, воспоем в знак горести сердечной!

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

Гений спускается с облаков посреди грома и молнии.

Гений

Супруг твой оживет: прерви, царевна, стон!

Невинною трех парк ошибкой умер он.

О царь! будь паки жив!

Князь

(встает)

Мои ли это ноги?

Княжну ль еще я зрю?.. О милосерды боги!

Княжна

Дражайший князь! пойдем, пойдем скорее в храм!

Народ! пляши и пой похвальну песнь богам!

Хор

Воспляшем, воспоем похвальну песнь богам!

Как указывает А. А. Морозов, это «перевод французской анонимной пародии «Plan d'un opera in trois actes», использованный в русских условиях и воспри-

нятый как пародия на классическую трагедию»¹. Г. П. Макогоненко считает возможными объектами дмитриевской пародии трагедии В. А. Озерова «Фингал» и «Дмитрий Донской», а также подражательные трагедии С. Глинки, М. Крюковского, Ф. Кокошкина, Е. Титовой, С. Висковатова и др.² Так или иначе, объем второго плана здесь достаточно широк. Думается, и неизвестный французский пародист, изобразивший комическую схему любой оперы в трех актах, и Дмитриев, создавший обобщенный комический образ трагедии русской (и не только русской) начала XIX века, были увлечены самой творческой возможностью создания своеобразной «микрорпесы», значительная доля комизма которой в ее конспективной сжатости, предельной обнаженности композиции. Мы имеем здесь дело с пародией не только на конкретные пьесы, но и на драматургию как таковую, что до некоторой степени подтверждается дальнейшей судьбой дмитриевского «Плана». В 1875 году в «Биржевых ведомостях» появляется пародия В. Курочкина «Американский принц и африканская принцесса», направленная против мелодраматических штампов уже совсем другой эпохи, но удивительно близкая к дмитриевской и, вне всякого сомнения, на нее опирающаяся. Курочкин сделал свою миниатюру еще более сжатой, назвав ее «лирической оперой в трех действиях и шести рифмах с прологом». Действительно, курочкинская пародия обходится шестью рифмами, а каждое действие вмещается в три стихотворные строки. Штампы драматургической беллетристики и в 1810-м, и в 1875 году во многом совпадали: экзотические князья и княжны, принцы и принцессы, устрашающие фабульные эффекты, счастливый финал и т. п. Это обусловило продуктивность самого типа комической миниатюры. Эта форма находит широкое применение не только в пародии литературно-драматургической (то есть письменно зафиксированной и предназначенной для

¹ Русская стихотворная пародия (XVIII — начало XX в.). С. 696.

² Дмитриев И. И. Полное собрание стихотворений. М., 1967. С. 463.

чтения), но и в пародии постановочно-театральной, порой рождающейся в порядке импровизации. Причем помимо критических и сатирических целей такие пародийные миниатюры могут выполнять и роль дружеских шаржей (или автошаржей) на серьезные спектакли. Характерный пример — пародийные интермедии в спектакле «Принцесса Турандот», поставленном Е. Б. Вахтанговым в 1922 году и с некоторыми изменениями до самого недавнего времени шедшем в театре, носящем имя этого режиссера. Интермедии решены средствами пантомимы: после каждого акта цанни (слуги просцениума) в гротескно ускоренном темпе шаржированно разыгрывают повторение только что увиденных зрителями драматических событий. Стремительность движений и ритма создает пародийный эффект.



А. Н. Островский. Из цикла карикатур М. Знаменского «Русско-славянский Олимп» (журнал «Искра». 1868)

Итак, краткость — важный оттенок в спектре пародийной техники. Умещаясь на небольшом пространстве текста, пародия занимает выгодную позицию, подвергая ироническому сомнению саму целесообразность и оправданность того большого тек-

стуального объема, которым обладает объект. Вместе с тем пародия может создавать и доброжелательные комические образы произведений, своего рода дружеские шаржи, где читатель с удовольствием узнает в «уменьшенном» виде близкие ему большие произведения. Отсюда повышенная склонность пародии к контакту с малыми жанрами поэзии, прозы и драматургии, на основе которых пародия выстраивает свой первый план, контрастный по отношению к жанровой природе объекта и являющийся его *синекдохой* (часть вместо целого).

Однако из всего этого не следует, что эпиграмматическая форма закреплена за пародиями на поэзию, новеллистическая — за пародиями на прозу, а форма комической «микропьесы» — за пародиями на драматургию. Жанровая специфика первого плана гораздо более сложно и прихотливо координируется с жанровой спецификой объекта.

Проза может быть спародирована стихами, а стихи — прозой. В романе Достоевского «Бесы», рассказывая о молодости Степана Трофимовича Верховенского, автор дает прозаический пересказ поэмы, сочиненной героем, — пересказ достаточно развернутый, чтобы создать вполне отчетливый комический образ философско-романтической поэмы тридцатых годов прошлого века¹. Повествование в «Бесах» ведется от лица рассказчика-хроникера, человека сугубо прозаического, однако достаточно умного, чтобы уметь поиронизировать над заоблачным романтизмом, над мистериальной символикой. В общем, перед нами последовательный пародийно-иронический перевод с языка поэзии на язык прозы, и притом прозы сугубо бытовой, житейской:

«Это какая-то аллегория, в лирико-драматической форме и напоминающая вторую часть «Фауста». Сцена открывается хором женщин, потом хором мужчин, потом каких-то сил, и в конце всего хором душ, еще не живших, но которым очень бы хотелось

¹ Многочисленные объекты пародии Достоевского указаны в комментарии к роману «Бесы» в кн.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т. Т. 12. Л., 1975. С. 278—279.

пожить. Все эти хоры поют о чем-то очень неопределенном, большей частью о чьем-то проклятии, но с оттенком высшего юмора. Но сцена вдруг переменяется, и наступает какой-то «Праздник жизни», на котором поют даже насекомые, является черепаха с какими-то латинскими сакраментальными словами, и даже, если припомню, пропел о чем-то один минерал, то есть предмет уже вовсе неодушевленный. Вообще же все поют непрерывно, а если разговаривают, то как-то неопределенно бранятся, но опять-таки с оттенком высшего значения. Наконец, сцена опять переменяется, и является дикое место, а между утесами бродит один цивилизованный молодой человек, который срывает и сосет какие-то травы, и на вопрос феи: зачем он сосет эти травы? — отвечает, что он, чувствуя в себе избыток жизни, ищет забвения и находит его в соке этих трав; но что главное желание его — поскорее потерять ум (желание, может быть, и излишнее). Затем вдруг въезжает неописанной красоты юноша на черном коне, и за ним следует ужасное множество всех народов. Юноша изображает собой смерть, а все народы ее жаждут. И, наконец, уже в самой последней сцене вдруг появляется Вавилонская башня, и какие-то атлеты ее наконец достраивают с песней новой надежды, и когда уже достраивают до самого верху, то обладатель, положим, хоть Олимпа, убегает в комическом виде, а догадавшееся человечество, завладев его местом, тотчас же начинает новую жизнь с новым проникновением вещей».

А вот пример противоположного свойства. Д. Минаев пародировал романы Тургенева, Достоевского и Л. Толстого в форме стихотворного памфлетного «пересказа» романских сюжетов. Примечательно, что эти памфлеты входили в текст критических статей Минаева и были призваны подкрепить авторскую концепцию своего рода «объективными» свидетельствами. Минаев здесь незаметно переходит на стихотворный рассказ «от имени» критикуемого писателя, что, во-первых, создает комический контраст, а во-вторых — придает памфлетному пересказу видимость «вещественного доказательства». Играя по-

вествовательными точками зрения, Минаев переходит, например, в фельетоне «Отцы или дети? (Опыт художественной критики)» (1862) сначала с критической прозы на стихотворный памфлет, а в нем, в свою очередь, с разговора от своего лица:

Лишь от Тургенева Ивана
Дождались нового романа —
Наш спор решил роман —

к разговору «от имени Тургенева»:

Как циник самый образцовый,
Он стан мадам де Одинцовой
К своей груди прижал,
И даже — дерзость ведь какая,—
Гостеприимства прав не зная,
Однажды Феню, обнимая,
В саду поцеловал.

Кто ж нам милей: старик Кирсанов,
Любитель фесок и кальянов,
Российский Тогенбург?
Иль он, друг черни и базаров,
Переродившийся Инсаров —
Лягушек режущий Базаров,
Неряха и хирург?

Ответ готов: ведь мы недаром
Имеем слабость к русским барам —
Несите ж им венцы!
И мы, решая все на свете,
Вопросы разрешили эти...
Кто нам милей — отцы иль дети?
Отцы! отцы! отцы!

Зачем Минаев заставил Тургенева говорить стихами? Здесь был понятный критический расчет: стихотворная речь более монологична, категорична, чем диалогичная романная форма. Минаев приписывает Тургеневу отрицательное отношение к Базарову, «слабость» к Павлу Петровичу Кирсанову, апологию «отцов». Позиция Тургенева в романе, как мы знаем, была иной, а пародия Минаева и его фельетон в целом интересны нам сегодня как свидетельство восприятия романа современниками (многие думали тогда так же, как Минаев). С точки же зрения жанровой, здесь любопытен сам пародийный «перевод»

гибкой, размышляющей прозы Тургенева на язык безапелляционного фельетонного стиха. Как видим, не только поэзия может снижаться прозаическим пересказом, но и проза может являть собой план «высокий», а поэзия — «низкий». Пародия, сталкивая все со всем, заставляет нас задуматься о сложности того равноправного напряженного диалога, в котором постоянно пребывают поэзия и проза, нередко меняясь местами и историческими ролями.

Применительно же к нашему конкретному предмету разговора мы должны сделать вывод о самой относительности разграничения пародии «прозаи-



Объяснение в любви Базарова
Одинцовой. Карикатура А. Вол-
кова на роман И. С. Тургенева
«Отцы и дети» («Искра». 1868)

ческой» и «стихотворной» (эта закономерность, естественно, относится и к драматургической пародии, как на стихотворной, так и на прозаической основе). Пародия — с точки зрения ее третьего, специфического плана — может демонстрировать нам примеры своеобразной нейтрализации противопоставления «поэзия — проза». Так, в примере из «Бесов» мы имеем дело с такой структурой:

первый план: проза (памфлетный пересказ)

второй план: поэзия (поэма)

третий план: пародия.

Памфлет Минаева образует следующее соотношение:

первый план: поэзия (стихотворный фельетон)

второй план: проза (роман)

третий план: пародия.

Итак, место пародии в системе литературных жанров определяется как минимум в двух системах координат:

1. Место пародии предельно конкретно. Вся литература резко поляризуется по принципу «пародия — не-пародия». Эту границу можно усложнить, но нельзя нейтрализовать. Чтобы адекватно воспринять художественное произведение, мы непременно должны решить для себя, пародия это или нет (эту мысленную операцию каждый читатель проделывает всякий раз, только в большинстве случаев она производится мгновенно-автоматически и не ощущается нами). Можно провести такую аналогию: приступая к еде, каждый человек оценивает пищу по принципу «съедобно — несъедобно», хотя отчет себе в этом дает отнюдь не всегда. Всякого рода мистифицирующие приемы (выдача пародии за серьезное произведение и т. д.) действительны лишь постольку, поскольку решение вопроса о том, пародия перед нами или нет, в принципе достижимо и лишь отложено с целью более отчетливого восприятия первого плана.

2. Пародия — всепроникающий жанр. Она вступает в разнообразные контакты со всеми жанрами литературы и с системой жанров в целом. Никакой иной жанр не обладает такой способностью сцепления, внедрения в структуру другого произведения.

В трехплановой структуре пародии в диалогические отношения вступают самые отдаленные друг от друга жанры. Пародия обнаруживает себя везде, где идут эволюционные процессы, она фиксирует диалектические противоречия литературного развития.

КАК СОЗДАЕТСЯ ПАРОДИЯ?

Этот вполне естественный и резонный вопрос не раз возникал перед исследователями, но ответить на него всякий раз оказывалось непросто. Казалось бы, пародия — жанр, творимый почти на глазах у читателя: ведь мы довольно часто доподлинно знаем объект, материал пародии, а значит, можем судить, чем автор располагал перед началом работы. Сравнивая материал с результатом, вроде бы нетрудно «вычислить», что и как изменено в объекте, в чем, собственно, заключается творческая активность пародиста. Однако пародия упорно скрывает тайну своего устройства. В трактовках сущности пародии можно увидеть две крайности: они носят либо чересчур общий, либо чересчур частный характер.

Вот как объясняется процесс создания пародии в «Краткой литературной энциклопедии»: «Автор пародии, сохраняя форму оригинала, вкладывает в нее новое, контрастирующее с ней содержание, что по-новому освещает пародируемое произведение и дискредитирует его»¹.

Закономерен вопрос: неужели пародист располагает столь точными инструментами, что он может отделить от художественного содержания его художественную форму? И как удастся ему, «сохраняя форму», вложить в нее «новое содержание»? Если бы дело обстояло таким образом, то литература давно была бы побеждена пародией. Ведь именно потому существует искусство, что никому не дано разгадать его главный секрет, а любые представле-

¹ Краткая литературная энциклопедия, т. 5. М., 1968. Стлб. 604.

ния о «содержании» и «форме» как таковых (и тем более их противопоставление) всегда носят условный, абстрактный характер. Пародисту конечно же приходится иметь дело с «содержательной формой», или «оформленным содержанием».



Шарж Иржи Сливы на «Джоконду» Леонардо да Винчи

Да, специфика пародии ускользает от чересчур общего, «глобального» взгляда. Понятно поэтому стремление многих исследователей пойти наоборот — от частного к общему, опереться на практический опыт пародийного творчества. В России одним из первых теоретиков пародии был Николай Филиппович Остолопов, автор вышедшего в 1821 году «Словаря древней и новой поэзии». Будучи сам поэтом и пародистом, Остолопов указал ряд пародийных приемов исходя из резонных представлений самой практики сочинения пародий. Он выделяет следующие элементы пародирования: «когда во взятом стихе переменяется одно слово и чрез то рождается другой смысл»; «перемена одной буквы про-

изводит пародию»; «применение нескольких известных стихов или одного из них без всякой перемены»; «род пародий, состоящих в писании стихов во вкусе и слогом известных худых стихотворцев»; «сочинение, написанное по расположению известного творения с обращением на другой предмет и с произведением чрез перемену некоторых выражений другого смысла».

В классификации Остолопова нет полноты и системности, конкретные частные приемы перемешаны у него с целыми жанровыми разновидностями пародии. Возможность системного описания пародийных приемов появилась тогда, когда отечественное литературоведение накопило значительный опыт. Здесь прежде всего надо сказать о книге «Русская литературная пародия», вышедшей в 1930 году и ставшей значительным событием в научном изучении жанра. Книга содержала 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». Книга внесла большой вклад в изучение пародии, наметила интересные перспективы дальнейшего поиска, но начатая группой исследователей работа была надолго приостановлена и возобновлена лишь три десятилетия спустя одним А. А. Морозовым, составившим замечательную антологию «Русская стихотворная пародия (XVIII—XX вв.)», предисловие к которой, а также статья А. А. Морозова «Пародия как литературный жанр (к теории пародии)», вышедшая в 1960 году в журнале «Русская литература», уже не раз цитировались нами и будут привлекаться к разговору далее.

Говоря о пародии как «показе стиля»¹, Б. Бегак

¹ Русская литературная пародия. М.—Л., 1930. С. 54.



А. А. Морозов

называл, в частности, такие ее приемы, как снижение стиля; введение нового материала, его вставку и подстановку; замена поэтической лексики прозаической; гипербола; гротеск; перевооруживание (или обращение); создание пародийного персонажа; остранение композиции; введение авторской самохарактеристики и т. п. Все это, безусловно, верно и может быть продолжено, расширено и дополнено. Искусство пародирования располагает широким арсеналом средств, порою очень пристальных и детализированных. Тынянов говорил о «мелочности»¹ пародийных средств. Однако эта «мелочность» требует не только педантичного описания, но и какой-то генерализации. Иначе сущность пародии грозит свестись к механическому набору внешне ощутимых технических операций. Кроме того, возникает опасность чересчур прямолинейного противопоставления двух начал, лежащих в основе пародирования, — *воспроизведения и трансформации*. Абстрактные классификации приемов негласно исходят из того, что воспроизведение пародистом каких-то элементов объекта есть не более, чем пассивное повторение, а вся творческая активность пародиста при таком

¹ Тынянов. Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 297.

подходе сводится к трансформации, к тем изменениям, которые вносятся в объект.

Думается, все обстоит значительно сложнее. Пародия ничего не повторяет пассивно. Ни один из элементов ее первого плана не тождествен объекту — даже когда отдельные слова, выражения и обширные фрагменты внешне совпадают. В то же время в структурной основе пародии нет и не может быть элементов, не имеющих никакого отношения к объекту, не служащих задаче создания комического образа объекта. Процесс пародирования нельзя вычислить арифметически, здесь нужен широкий системный взгляд, нужно оперировать обобщенными и в то же время конкретными величинами. Пародист не просто «правит» текст объектов, что-то вычеркивая в нем и что-то вписывая. Он «переписывает» его заново и если и повторяет какие-то фрагменты этого текста, то лишь потому, что такое повторение оказалось в свете его целей *равноценным* изменению.

Это можно определить как закон *единства воспроизведения и трансформации* в процессе создания пародии.

Обратимся к примечательному в теоретическом отношении примеру. Однажды в журнальной подборке пародий на любовную лирику было помещено взятое без каких-либо изменений следующее стихотворение Г. Регистана (оно было лишь снабжено заголовком «Русский человек на rendez-vous»):

Синий-синий вечер.
Белый лунный свет.
Худенькие плечи.
Восемнадцать лет.
Слезы на ресницах.
Ждет меня в саду.
Мне уже за тридцать.
Лучше не пойду¹.

В конце подборки мистификация раскрывалась в форме иронически-игрового объявления об «ошибке»: «По вине пародиста (а впрочем, отчасти и по

¹ Вопросы литературы. 1965. № 4. С. 245—246.

вине пародируемого автора) вместо пародии на Г. Регистана опубликовано подлинное его стихотворение».

Это, казалось бы, случай максимального воспроизведения пародируемого объекта. Но вместе с тем это и случай максимальной трансформации, поскольку все элементы подверглись здесь радикальному смысловому изменению при сохранении их внешне текстуального облика. Первый и второй планы этой пародии внешне тождественны, но это несколько не препятствует остроте и многозначности сформированного их соотношением третьего плана. Было бы крайне упрощенным такое истолкование смысла пародии «Русский человек на rendez-vous»: стихотворение Г. Регистана настолько слабо, что его можно принять за пародию. Ведь очевидно, что для такой цели можно было бы подыскать произведение более слабое в смысле логической организованности и стихотворной техники, нелепое и откровенно беспомощное. Нет, Л. Лазареву, Ст. Рассадину и Б. Сарнову (выступившим под псевдонимом Ст. Бенедиктов) здесь необходим был образец банальности, причем по-своему гармоничный. Замысел пародистов состоял в том, чтобы высмеять систему нехитрых лирических приемов, которые порой обеспечивают авторам успех у читателей определенной вкусовой ориентации. Иными словами, пародия направлена не против стихотворной беспомощности, а против поэтической облегченности, элементарности смысла.

Можно заметить, что стихотворение Г. Регистана само по себе отнюдь не наивно, в нем ощущается известная самоирония, призванная оправдать неприятельность мысли и сюжета. Однако пародисты как бы демонстративно «не замечают» этого, считая, что даже ирония не может оправдать столь банальную медитацию.

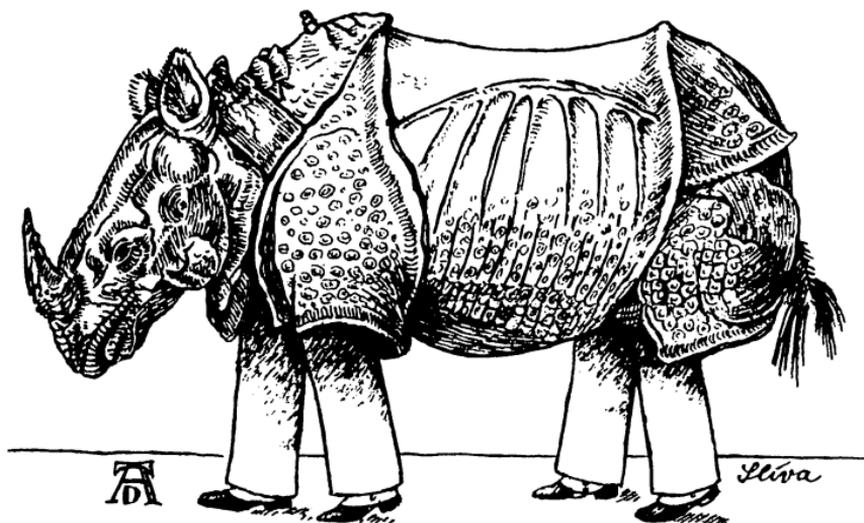
Вчитавшись таким образом в третий план пародии, мы отчетливо наблюдаем, пользуясь выражением В. Шкловского, «несходство сходного». Ведь вещество стихотворения не исчерпывается его графическим изображением на бумаге. Энергичному изме-

нению при пародировании подверглись такие элементы, как структура лирического героя (из снисходительно-ироничного, умудренного жизнью он превратился в робкого, колеблющегося, не уверенного в себе человека) и интонация стихотворения (она стала не ироничной, как в объекте, а наивно-серьезной). Буквальное воспроизведение одних элементов стало необходимым способом полной трансформации других.

Мы разобрали крайний случай, но природа жанра с особенной отчетливостью проявляется именно в пограничных, а не в среднестатистических ситуациях.

Единство воспроизведения и трансформации делает процесс пародирования творчески трудным и увлекательным делом, а не механическим копированием или искажением объекта. Это единство и определяет ту меру гармонии, которая таится в природе пародии. Воспроизведение и трансформация вместе и в одинаковой степени служат *изобразительной* задачей, задаче создания комического образа произведения.

В связи с этим необходимо подробно остано-



А. Дюрер. Носорог. Шарж Иржи Славы

виться на одном живучем предрассудке читательского сознания, который мешал и мешает правильно воспринимать и оценивать пародию. Это представление о пародии как элементарной имитации, а о мере пародийного искусства как об элементарном «сходстве». Некоторые даже понимают задачу пародии в отношении объекта как сугубо негативную: пользуясь излюбленными приемами пародируемого автора, пародист без особого труда создает произведение очень «похожее» и наглядно доказывает антихудожественность оригинала самой легкостью точного подражания ему.

Дело обстоит гораздо сложнее. Пародия иногда обличает бездарных литераторов, но никогда не ограничивается этой скромной задачей. «Приемы» бездарных сочинителей легко поддаются схематизации и без труда воспроизводятся. Но бездарность по своей природе бесстыльна, и подделка под нее еще не есть пародия. Когда настоящие пародисты берут за объект беспомощный опус, то они, как правило, в процессе энергичной трансформации привносят тот элемент художественности, который отсутствовал в «оригинале».

Когда же пародист обращается к произведениям хоть сколько-либо талантливым, то попытка дискредитировать их путем эмпирического копирования заранее обречена на неуспех. Так произошло, например, с пародиями Д. Минаева (Обличительного поэта) на стихи В. Бенедиктова. Добролюбов справедливо критиковал их за «вялость» и «робость»: «Пародии же Обличительного поэта далеко не достигают даже той смелости, какую отличается и сам г. Бенедиктов, сочиняющий свои стихи не на смех, а очень серьезно».

Действительно, «перевоплощаясь» в Бенедиктова, Минаев шел по пути довольно скованного подражания:

Мысль мне, мысль! Владея словом,
Рифмой, музыкой речей,
Я с стихом своим громовым,
Искрометным, бойким, новым,
Пронесусь между людей.



В. Бенедиктов. Карикатура
Н. Степанова

Поэтические декларации и самохарактеристики Бенедиктова были гораздо более дерзкими и по смыслу, и по способу выражения:

И в стихе веселонравном,
Бойком, стойком, как ни брось,
Шибком, гибком, плавном, славном,
Прорифмованном насквозь...

Будучи сам пародистом и подходя к делу с профессионально-практической точки зрения, Добролюбов рекомендовал применить к Бенедиктову гиперболический способ изображения: «В пародии на него желательна такая смелость, которая презирала бы требования здравого смысла и заботилась только о трескотне фразы». Минаев же, как видно из примера, наоборот, невольно вводил бенедиктовский стиль в границы логичности, здравого смысла. Копируя мелочи, он упускал главное.

И в современной пародии мы нередко наблюдаем

своего рода «натурализм» изображения. Как ни огорчительно проявления пародийной вялости, но они по принципу «от противного» напоминают нам о том, что пародия — нелегкое и серьезное искусство, требующее большой творческой инициативы, смелости, изобретательности. Подлинная связь с объектом достигается не имитацией его внешних элементов, а умением резко выделить и заострить главное. Так же обстоит дело и в искусстве в целом. Нетворческое воспроизведение внешних частностей жизни никогда не приводило к созданию убедительных картин действительности.

Однако пародия много теряет и тогда, когда трансформация объекта в недостаточной степени подкреплена точностью воспроизведения, когда пародист совершенно не натренирован в исполнении тех сложных приемов, которыми работает пародируемый автор. Опыт жанра показывает, что победа пародиста бывает тем убедительнее, чем увереннее пародист владеет оружием своего соперника. Для достижения подлинной меткости пародисту бывает необходимо пойти на выучку к пародируемому автору, подчиниться законам его стиля — даже тогда, когда этот стиль предполагается подвергнуть в пародии осуждению. Пародия — это больше, чем стилизация или подражание. Но она должна прежде всего отвечать минимальным требованиям, то есть не уступать стилизации в тонкости, а подражанию — в верности предмету.

Недостаток техники перевоплощения нередко ощущается в работе современных стихотворных пародистов — особенно в тех случаях, когда они обращаются к творчеству поэтов, склонных к активному стилевому поиску, — таких, как Б. Ахмадулина, А. Вознесенский, Ю. Мориц, В. Соснора. Названных поэтов отличает повышенное внимание к «внутренней форме» слова, к обнаружению новых смысловых поворотов в его этимологии, в его звучании, к установлению семантических и композиционных связей между словами на основе сходства звукового состава, к разнообразию ритма, к раскованной корневой рифме. В пародиях же все эти поэты нередко пред-

стают традиционалистами стиля — причем не по сознательному расчету пародистов, а по элементарному «недосмотру».

Вот пародия Михаила Глазкова (не Николая Глазкова! — о нем речь пойдет позже) на стихи Сосноры о Древней Руси, в том числе стихи по мотивам «Слова о полку Игореве». Зафиксировав в книге «Всадники» ряд просторечных и грубоватых слов и выражений (которые там, к слову сказать, всегда принадлежат персонажам и служат средством речевой характеристики), пародист изображает автора стихов отъявленным грубияном:

Хан Кончак однажды, кстати иль некстати,
Встретил Виктора Соснору в «Лениздате».
— Отложи-ка,— молвил,— гранки свои, милый,
И давай с тобой померяемся силой! —
Взял Соснора не копье, а верстки-гранки,
Да и ну читать стишата-перебранки:
— Ты дурак, балда и фрайер ты дешевый,
Рожа, харя, обормот и хрен моржовый!
Губошлеп, кретин, оболтус, оборванец,
Сковородкой по башке б тебя, поганец!
Шелудивый пес, намордник тебе впору!..—
На пятнадцать суток свел Кончак Соснору.

Как видим, трансформация здесь носит активный характер: пародист прибегает к такому гиперболическому анахронизму, как появление хана Кончака в издательстве, автора стихов он в порядке эпиграмматического заострения подвергает «пятнадцати суткам». В эпиграф к пародии М. Глазков вынес все бранные выражения, которые встречаются на протяжении книги в четыре с половиной печатных листа (их набралось около десятка). В пародии поэт говорит одними ругательствами. Обратим внимание и на трансформацию самой грубой лексики. Соловей-Разбойник у Сосноры называет Илью Муромца «старым хреном» (право же, не самое страшное выражение в устах такого персонажа) — в пародии это выражение переносится в авторскую речь и притом в гораздо более грубом варианте — «хрен моржовый». У Сосноры косог Редедя, бросая вызов русским, называет их князя «недоноском» и «харей», встречаются в

речи персонажей и такие вульгаризмы, как «балда», «дура стоеросовая» (мотивированность этой лексической краски достаточно убедительно доказана в предисловии к книге «Всадники» академиком Д. С. Лихачевым, который и в совсем недавних своих выступлениях в печати вновь подчеркивал правдивость образа Древней Руси у Сосноры — как в историческом, так и в художественном плане). Пародист же пополняет лексический фонд объекта такими перлами, как «фрайер дешевый», которые явно не вписываются ни в древнерусский контекст, ни в контекст стилистики стихов Сосноры в целом. По всей видимости, М. Глазков и не утруждал себя сколько-либо внимательным чтением книги «Всадники», он в спешном порядке выписал оттуда ряд грубых, по его мнению, выражений и начал «бороться» с ними путем употребления еще более грубых.

Но главное, пожалуй, это полный разлад пародии и объекта в смысле стихосложения. Соснора, как правило, строит сложный ритмический рисунок, радикально преобразуя канонические метры, сочетая различные размеры в пределах одного стихотворения, нередко пишет свободным стихом. Встретить у него такой кустарный монотонный и вместе с тем косноязычный шестистопный хорей, которым заставляет в пародии говорить поэта М. Глазков, просто невозможно. Точно так же рифмы типа «дешевый — моржовый», «оборванец — поганец», «впору — Соснору» для Сосноры совершенно не характерны, поскольку он свою рифму строит на корневых созвучиях, на сходстве согласных. (Кстати, проблема рифмы довольно серьезно стоит перед современными пародистами. Чтобы добиться подлинного сходства с оригиналами, сегодня нельзя не владеть рифмой ассонансной, приблизительной, которая все больше внедряется в поэзию и обладает определенной смысловой значимостью.) Топорность стиха пародии М. Глазкова в сочетании с механическим набором ругательств приводит к тому, что выражение «стишата-перебранки» становится более применимым не к объекту, а к самой пародии.

Да, для того чтобы пародия приобрела убедитель-

ность и силу, она, очевидно, должна в каждом случае находить идеальное сочетание воспроизведения и трансформации. На вопрос, как его найти, ответа, естественно, быть не может: удачное художественное решение всегда индивидуально и конкретно. Но природно присущие пародии закономерности сочетания воспроизведения и трансформации познаваемы.

Для этого нам необходимо прийти к ясности в сложном, не раз обсуждавшемся, но отнюдь еще не решенном вопросе о том, что является непосредственным материалом художественного пародирования. Можно уверенно сказать, что это — ключевой вопрос исследования пародии, что от его решения зависит ход всего нашего дальнейшего разговора о сущности жанра, о критериях оценки пародийного произведения. Было бы сейчас крайне расточительно и неразумно не учесть все, что было прежде сказано на этот счет теоретиками и практиками жанра.

Для начала выслушаем мнение на этот счет, высказанное Пушкиным (он появлялся в нашей книге как пародист, как пародируемый автор, а теперь наконец предстает как теоретик пародии). В 1830 году в «Литературной газете», в разделе «Смесь», была опубликована без подписи следующая пушкинская заметка:

«Англия есть отечество карикатуры и пародии. Всякое замечательное происшествие подает повод к сатирической картинке; всякое сочинение, ознаменованное успехом, подпадает под пародию. Искусство подделываться под слог известных писателей доведено в Англии до совершенства. Вальтер Скотту показывали однажды стихи, будто бы им сочиненные. «Стихи, кажется, мои, — отвечал он смеясь. — Я так много и так давно пишу, что не смею отречься и от этой бессмыслицы!» Не думаю, чтобы кто-нибудь из известных наших писателей мог узнать себя в пародиях, напечатанных недавно в одном из московских журналов. Сей род шуток требует редкой гибкости слога; хороший пародист обладает всеми слогами, а наш едва ли и одним. Впрочем, и у нас есть очень удачный опыт: г-н Полевой очень забавно пародировал Гизота и Тьерри».

 С М Ъ С Ь .

Авения есть опичесство каррикатуры и пародии. Всякое замечательное произшесствие поааеть поведкь къ сатирической картинкѣ; всякое означеніе, означенованное усѣхомъ, поднеааеть подь пародію. Искусство поддѣлываться подь слога известныхъ писателей доведено въ Англїи до совершенства. Вальтеръ Скоттшу показывали однажды стихи, будно бы имъ сочиненные. „Стихи, гажется, мои!“ отбѣчалъ отъ смѣсь: „я такъ много и такъ давно пишу, что не смѣю отречься и отъ этой безсмыслицы!“ Не думаю, чтобы кто-нибудь изъ известныхъ нашихъ писателей могъ узнать себя въ пародіяхъ, написанныхъ подливо въ одномъ изъ Московскихъ Журналовъ. Сей родъ шутокъ требуетъ рѣдкой гибкости слога; хороший пародистъ обладаетъ всеми слогами, а назнѣ слова ли и однимъ. Впрочемъ и у насъ есть очень удачный вольта; Г-нъ Полевой очень забавно пародировалъ Гюго и Тьерри.

Мы еще вернемся в дальнейшем к этому маленькому афористическому исследованию. В частности, когда будем говорить о пародиях Николая Полевого, печатавшихся в «Московском телеграфе» (над ними и иронизирует Пушкин). Сейчас же нас интересует пушкинский взгляд на искусство пародии. Для него

это «искусство подделываться под слог известных писателей». Не вдаваясь в оттенки терминологии, согласимся, что здесь выражено здоровое представление о том, что пародия в первую очередь имеет дело со «слогом» (в иной терминологии — со стилем) объекта. Пушкин говорит об этом как о необходимом условии пародии (не утверждая, однако, что это условие — достаточное!).

Представление о пародии как об «искусстве подделываться под слог известных писателей» разделял и Добролюбов (мы видели это на примере его разбора пародий Минаева на Бенедиктова). Однако в той же рецензии на книгу «Перепевы» Добролюбов большое внимание уделяет общественно-полемической функции пародии, включает этот жанр в контекст политической сатиры: «Но для насмешки и пародии предстоит еще большая работа: сопровождать русскую жизнь в новом пути, который ей теперь открывается, и преследовать свистком всякого, кто без дела сунется на этот путь и начнет тут вертеться, дела не делая, а только мешая другим». Характерно здесь само сочетание «насмешка и пародия»: не растворяя пародию в полемике и сатире, Добролюбов устанавливал между ними тесную связь. Само слово «пародировать» то и дело применяется им не только к стилю, но и к взглядам пародируемых авторов. Добролюбов вспоминает здесь Аристофана, осмеявшего Сократа (как известно, Сократ не создавал письменных текстов, и в комедии «Облака» комически гиперболизируются не слова, не фразы, а его идеи и поведение), говорит о бессмысленности и недопустимости сочинения «пасквилей» на таких деятелей, как Гарибальди, и уже в этом контексте намечает пути развития пародии литературной: «Возьмем пример ближе: попробуйте перепародировать Гоголя в его «Мертвых душах», «Ревизоре» и лучших повестях, — много ли успеха будете вы иметь?.. А того же Гоголя в «Переписке» можно пародировать не только безнаказанно, но даже с большим успехом...»

Любопытно заметить, что рецензия Добролюбова была опубликована в «Современнике» в 1860 году, а годом раньше в «Отечественных записках» вышла

повесть Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели», где, как много лет спустя отчетливо установил Тынянов, содержится и пародирование стиля «Выбранных мест из переписки с друзьями», и ироническая трактовка общественно-политических взглядов Гоголя позднего периода его жизни и творчества. Так что пародирование стиля и «насмешка» над воззрениями, над социальным поведением противника как-то внутренне связаны. «В большом количестве литературных и театральных пародий речь идет не только о системе художественного изображения, но и о концепции жизни, — отмечает М. Поляков. — Мы имеем дело с осмеянием не только определенной системы изображения действительности в литературе, но и с пародированием концепции жизни, заключенной в том или другом произведении, и, наконец, ироническим осмыслением и самой действительности»¹.

Ясно при этом, что пародирование художественных факторов — необходимое условие существования пародии, а ироническое осмысление отразившихся в объекте нехудожественных моментов действительности — условие, так сказать, достаточное. Следует признать достаточно логичной точку зрения известного исследователя латинской средневековой пародии Пауля Лемана, понимающего под пародированием прежде всего «перевернутое» изображение литературных объектов, а «во вторую очередь» — «воззрений, нравов, событий и личностей»².

Как же связаны в реальной жизни пародии, в ее внутреннем «устройстве» воспроизведение и трансформация, творческое освоение пародируемого стиля и жизненного материала пародируемого произведения? Что выстраивает каждую конкретную пародию?

Раздумья подобного рода неизбежно выводят нас на понятие *гиперболы*, художественного преувеличения. Гипербола не просто один из пародийных

¹ Поляков М. Вопросы поэтики и художественной семантики. М., 1986. С. 279—280.

² Lehmann P. Parodie in Mittelalter. Stuttgart, 3. 1963. S. 3.



Б. Пильняк. Шарж Кукрыниксов

приемов, как иногда утверждают, а мощный конструктивный принцип, объединяющий все приемы пародирования в целостный ансамбль. Все, что делает пародист, — это преувеличение. Он преувеличивает, когда заменяет поэтическую лексику прозаической или прозаическую поэтической, когда переносит приемы пародируемого автора на другой, контрастирующий материал, когда заставляет пародируемого автора «саморазоблачаться» и признаваться в своих художественных слабостях, когда

отождествляет автора с кем-нибудь из персонажей, когда буквально «цитирует» пародируемый текст, иронически его переосмысляя, когда доводит авторские излюбленные приемы до абсурда, заменяя смелые (или претендующие на смелость) образы и выражения явной бессмыслицей. Даже «перемена буквы», о которой говорил Остолопов,— это тоже маленькая гипербола: в обыкновенном разговоре мы не можем, скажем, человека по фамилии Тушин или Бушин ни с того ни с сего назвать Чушиным, а если так поступит пародист с фамилией какого-нибудь персонажа, то нам будет понятно, зачем он это сделал.

Гиперболичесен по своей природе пародийный повтор. Когда мы читаем в пародии А. А. Измайлова на стихи Бальмонта:

Я плывал по Нилу,
Я видел Ирбит.
Верзилу Вавилу бревном придавило,
Вавила у виллы лежит,—

мы понимаем, что пародист нагнетает многочисленные звуковые повторы с целью показать их избыточность и, по его мнению, смысловую немотивированность у Бальмонта. Причем повтор не обязательно должен быть столь же многократным: иной раз пародисту бывает достаточно воспроизвести прием два-три раза — и уже создается образный эффект назойливости и неестественности этого приема в пародируемых текстах.

Сам объем пародии также выбирается пародистом и воспринимается читателем под знаком гиперболы. 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.

Иначе говоря, язык пародийного искусства гиперболичен сплошь, насквозь. Без гипербол и литот невозможно ни создание пародии, ни ее восприятие. Ведь, обращаясь к пародии, мы сразу принимаем предлагаемую ею условность (условность преувеличения) и прочитываем ее подлинный смысл как ту долю истины, которая в предлагаемых нам преувеличениях содержится.

Наконец, и качество пародии мы оцениваем в связи с качеством образующих ее гипербол. Мы смеемся и получаем удовольствие, когда при помощи преувеличения пародист продемонстрировал нам сущность художественного явления. Мы недовольны пародией, когда она недостаточно гиперболична и потому оборачивается бледным подражанием или же когда пародийные гиперболы механичны и грубы, вследствие чего не достигается ощущение «узнаваемости» объекта.

Сфера распространения гиперболы в искусстве гораздо шире области пародии, а потому нам необходимо выявить специфику гиперболы именно пародийной. Однако сначала — несколько слов о природе гиперболы. Как ни странно, это важнейшее понятие в нашей теории литературы почти не разработано. Законы гиперболического художественного мышления даже гипотетически не намечены, и уж тем более нет даже приблизительных критериев эстетической оценки конкретных гиперболических образов и сюжетно-композиционных решений.

В чем смысл и внутреннее оправдание гиперболы? Важно, чтобы она не была просто количественным преувеличением. Иначе гиперболизирующий художник рискует уподобиться Хлестакову, рассказывающему о гастрономических утехах петербургской знати: «На столе, например, арбуз — в семьсот рублей арбуз». Выдумка Хлестакова убога, поскольку она не в состоянии выйти за пределы хорошо знакомого и основана на чисто количественном преувеличении реальности. Семисотрублевый арбуз не несет в

себе никакого нового качества, никакого нового смысла. Хлестаков — в отличие от своего создателя — гиперболист более чем неважный. Искусственно раздутые арбузы порой рождаются в сознании литераторов, в том числе и пародистов, но сейчас — о гиперболах полноценных.

В «Путешествиях Гулливера» Свифта герой посещает несколько гиперболически изображенных миров: так, страна великанов Бробдингнейг — это гипербола, Лилипутия — это литота. Каждый из этих миров образует взаимоосвещающее *сравнение* с реальным миром нормальных людей. И лилипуты, и великаны раскрываются в сопоставлении с отличающимся от них Гулливером, с его родиной, о которой он вспоминает и рассказывает.

Гипербола есть *сравнение* реальности и вымысла, и чем это сравнение глубже, многозначнее и многоаспектнее, тем ценнее изобретенная художником гипербола. Это относится и к художественным преувеличениям, нарушающим житейское правдоподобие (лилипуты и великаны Свифта, щедринские Органчик и Брудастый с фаршированной головой, картонная невеста в «Балаганчике» Блока, негорящая рукопись в «Мастере и Маргарите»), и к художественным преувеличениям, остающимся в рамках житейской вероятности («странные» героини романтической и постромантической поэзии и прозы, повышенный драматизм и обилие роковых совпадений в сюжетах Бальзака, Диккенса, Достоевского). Гротескные щедринские градоначальники давали читателю возможность сравнить их с реальными чиновниками и многое понять через такое сопоставление. Образ рукописи, которая не горит, располагает нас к жесткому сопоставительному разграничению истинных и мнимых литературных ценностей. «Странный», явно гиперболически обрисованный Печорин включен в прочную систему сравнений с «обыкновенными», «среднестатистическими» Грушницким, Максимом Максимычем, Вернером, — и эта система сравнений действительно разворачивает перед нами целый спектр вечных нравственно-философских вопросов. Гипербола как таковая внутренне правди-

ва, ибо преувеличить можно только то, что есть на самом деле.

А какое же сравнение несет в себе пародийная гипербола? 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...»¹ О бурлеске и травестии как особых жанрах 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 В. Буренина на блоковские «Шаги командора», опубликованную в 1912 году (нелишне будет заметить, что Блок, по свидетельству К. Чуковского, назвал ее «хорошей пародией»):

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.

¹ Гаспаров М. Л. Пародия. — БСЭ. 3 изд. Т. 19. М., 1975. С. 225.

Вдруг шаги.— «Поддай 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 среди 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, «фыркая», 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*. К материалу относится все, чем художник располагал до творческого свершения: в данном случае это и легенда о Дон-Жуане, доставшаяся Блоку от многовековой культурной традиции, и современная поэту петербургская реальность. Стиль «Шагов командора» отмечен резкой раздельностью сцен и описаний, причем раздельность эта преодолевается мощным музыкальным напором, создающим художественное единство. Буренин гиперболически осваивает и материал, и стиль объекта. «Прицепившись» к блоковскому (конечно же преднамеренному) ана-

хронизму — 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.

При этом единый смысл пародийных гипербол, смысл возникающего при их помощи художественного сравнения материала и стиля многозначен, он может трактоваться по-разному (как смысл всякого художественного произведения). Для читателя он предстает как тот самый *третий план* пародии, который постигается при сопоставлении пародии с объектом. К Чуковский видел в данной пародии осуждение и даже кощунственное поношение объекта и с изумлением писал о Блоке: «Ему действительно нравилась пародия В. П. Буренина, в которой тот втаптывал в грязь его высокое стихотворение «Шаги командора»¹. Блок же «втаптывания в грязь» здесь не усмотрел. Не будем сейчас решать вопрос о направ-

¹ Чуковский К. Александр Блок как человек и поэт (Введение в поэзию Блока). Пг., 1924. С. 44.

ленности данной конкретной пародии (заметим лишь, что субъективный замысел и объективный результат могут расходиться, что написанная с целью осуждения пародия в итоге может иметь совсем другой смысл). Нас интересует другое: буренинская пародия производит такой гиперболический «разрез» блоковского текста, который раскрывает глубину и своеобразие пародируемого стихотворения.

А направление «разреза» общее для всех пародий — противопоставление и сопоставление *материала* и *стиля*. Если антитеза «содержание — форма» носит умозрительный, условный характер (в художественной реальности содержание и форма едины), то антитеза «материал — стиль», восходящая к аристотелевскому противопоставлению «материи» и «формы», а затем основательно разработанная в трудах Тынянова и ученых тыняновского круга (В. Шкловский, Б. Эйхенбаум)¹, предельно конкретна и имеет прямое отношение к самому творческому процессу.

Коротко говоря, 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.

В одних случаях пародист идет от ощущения художественного стиля, гиперболически демонстри-

¹ Подробнее о сущности противопоставления «материал — стиль» («материал — прием») см. в кн.: Новиков Вл. Диалог. М., 1986. С. 7—31; Каверин В., Новиков Вл. Новое зрение. Книга о Юрии Тынянове. М., 1988. С. 131—148.

Ю. Тынянов. Шарж Кукры-
никсов

рует его, обнажает составляющие его приемы. Но при этом отчетливее предстает и тот комплекс идей и эмоций, которые руководили пародируемым автором. Как заметил Тынянов: «Обнажается условность системы — и... появляется речевое поведение автора...»¹ Иными словами, комический образ художественного стиля влечет за собой и комический (или сатирический) образ *стиля мышления и чувствования*, присущего пародируемому автору (хотя тут мы уже употребляем слово «стиль» в переносном значении).

В других случаях пародист избирает своей ближайшей мишенью выраженные в произведении мысли и чувства. Но поскольку мысли и чувства эти выражены в слове, то и пародисту приходится иметь дело со словом, искать подтверждение своей негативной публицистической, социально-политической, нравственно-философской концепции в стиле объекта.

Здесь, правда, необходима существенная оговор-

¹ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 302.

ка. Художественный стиль и художественный прием — явления, присущие только искусству. Соответственно гипербола стиля и гипербола приема свойственны только пародии как жанру искусства, и нигде больше они не встречаются. Что же касается стиля мышления и чувствования, то им могут обладать не только художники. А потому гиперболическое изображение такого стиля, его пародирование, его гротескное доведение до абсурда могут встречаться не только в пародии как жанре. Здесь мы уже имеем дело с пародированием как полемическим приемом, сфера распространения которого охватывает не только искусство, но и всю культуру, идеологию, письменность (подробнее об этом приеме мы будем говорить во второй главе). Правы те, кто говорит, что пародия пародирует не только стиль. Но не будь пародирования стиля — не было бы и пародии как жанра.

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»¹, — писал Тынянов. Прием в роли материала — такое встречается только в пародии и определяет неповторимое ее своеобразие. Вместе с тем анализ внутреннего устройства пародии выводит на серьезные раздумья обобщенного плана. Существует устойчивая инерция мышления, когда литература понимается как пассивное «отражение» жизни, а пародия как такое же «отражение» литературы, то есть «отражение отражения». В свете такого «вертикального» представления литература предстает чем-то второсортным по отношению к жизни, пародия же выглядит некоей вторичной, второсортной литературой, а уж в масштабах целой жизни она оборачивается почти незаметным пустяком.

¹ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 210.

Решительный спор с подобным мышлением — это, быть может, главная задача нашей книги. Понятно, что спор этот нелегок, поскольку вертикальная модель «жизнь — литература — пародия» имеет прочную основу, опирается на широко распространенный тип восприятия художественных явлений, на определенный «человеческий фактор». Так склонны мыслить, во-первых, люди, внутренне равнодушные к искусству, не испытывающие в нем подлинной потребности, воспринимающие в нем сугубо информационную сторону. Во-вторых, так видят дело те многочисленные литераторы (а также литературоведы и критики), которые занялись словесностью, что называется, не от хорошей жизни, а волею обстоятельств или по конъюнктурно-карьерным соображениям: ясно, что им искусство не дорого, они больше любят «жизнь» с ее реальными благами, в литературе видят пресловутое «отражение», а пародия им совсем не нужна и внутренне враждебна.

«Вертикальное» мышление имеет и свои социальные корни. Оно родственно мышлению бюрократическому, согласно которому искусство получает указания от жизни как от некоей вышестоящей инстанции, а пародия должна получать подобные же указания от литературы. «Содержание» задается жизнью, а дело искусства — «оформить» его надлежащим образом.

В противовес подобным представлениям концепция «материала и приема», некогда третировавшаяся как «формалистическая», несет в себе свободный, гуманистичный и демократичный взгляд на роль искусства, в частности — и на роль пародии. Искусство — не инородный нарост на жизни, а ее органически неотъемлемая часть. Оно не просто «отражает» жизнь, а пересоздает ее по своим специфическим законам, чем и определяется глубокая необходимость жизни в искусстве. Поскольку художественные произведения, жанры, стили — это реальные явления, то и они могут быть преобразованы, чем и занимается пародия, являясь равноправной частью искусства, а следовательно — и жизни.

КАЧЕСТВО СМЕХА

Комизм — обычно сопровождающая пародию окраска, но не окраска самой пародийности.

Ю. Тынянов

Конструирующий элемент пародии в ее комической стихии.

М. Поляков

Мы приступаем к разговору о самом дискуссионном вопросе теории пародии. При взгляде на пародию со стороны как будто бы все ясно: пародия нас, как правило, смешит или, во всяком случае, стремится насмешить. Не означает ли уже одно это, что пародия — жанр комический?

Однако при взгляде на пародию «изнутри» дело оказывается несколько сложнее. Глубоко и напряженно размышлял над этим вопросом Тынянов. В своей ранней неоконченной статье о пародии (1919) он придерживался мнения, что пародия — «комическое произведение, имеющее объектом другое произведение или род произведений»¹, однако два года спустя в работе «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)» появляется формулировка, вынесенная нами в эпиграф. А статью о пародии 1929 года Тынянов начинает с разговора о пародиях К. Аксакова, Полевого и Панаева, которые представляются ему некомическими.

Тыняновская мысль о некомичности пародии вызвала долгий, до сих пор продолжающийся в науке спор. Можно сказать, что с этой мыслью спорил уже сам Тынянов в той же статье 1929 года. В начале статьи приводятся как знаменательные, по мнению автора, два недоразумения: пародия Полевого на Дельвига «Ох, вы кудри, кудри черные!..» (1830) была в 1831 году перепечатана в альманахе «Эвтерпа» в качестве серьезного лирического стихотворения; пародия Панаева «Густолиственных кленов аллея...»

¹ Цит. по кн.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 599 (комментарий А. П. Чудакова).

была также принята за чистую монету, положена на музыку и стала романсом. Значат ли, однако, эти факты, что указанные пародии некомичны? Ведь в той же статье Тынянов формулирует такое важное положение: «Вопрос о «читательском восприятии» возникает только при субъективно-психологистическом отношении к данным вопросам, а не при системно-функциональном их рассмотрении»¹. Следуя этому весьма принципиальному для Тынянова постулату, мы должны признать, что приключившиеся с пародиями Полевого и Панаева курьезы полностью относятся к области читательского восприятия и показательны только с этой точки зрения. Эстетическая глухота или рассеянность издателя «Эвтерпы» и композитора Дмитриева характеризуют только их самих. Если же следовать тыняновской системно-функциональной логике, то приходится признать, что комизм может существовать и тогда, когда он не воспринят читателем как объективная реальность. Если какая-то пародия никого не рассмешила, то это еще не значит, что она не смешна.

В споре с тыняновской концепцией ряд точных и убедительных аргументов выдвинул А. А. Морозов, обративший внимание на то, что и Полевой и Панаев представляют лишь одну творческую тенденцию в развитии русской пародии — ироническую имитацию без смелой трансформации объектов: «Отсутствие гиперболизации и гротескной разработки еще не дает нам оснований для исключения этого рода пародий из семьи комических жанров»².

С Тыняновым по данному поводу спорили также Е. Гальперина, П. Берков. Не вступая в прямую полемику с идеей о некомичности пародии, М. Поляков тем не менее недвусмысленно связал само структурное устройство пародийного жанра со смеховым началом в литературе и театре (второй эпиграф к данной главке нашей книги). Наблюдаются, правда,

¹ Цит. по кн.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 294.

² Морозов А. А. Пародия как литературный жанр (к теории пародии). — Русская литература. 1960. № 1. С. 62.

и попытки «присоединиться» к тыняновскому тезису, но они, как правило, не подкреплены глубиной понимания предмета и не содержат качественно новых аргументов¹.

В то же время к тыняновским доводам небесполезно вернуться вновь. Его категорическое отрицание комизма пародии было, думается, своего рода научной гиперболой, экспериментальным преувеличением в поисках истины. А искал Тынянов всегда именно истину, не простаивая на промежуточных этапах и не держась за свои былые высказывания, если они вступали в противоречие с литературными фактами и доводами логики. Кто знает: доведись Тынянову продолжить работу над одной из своих любимых научных тем — не посмотрел бы ли он по-новому и на обсуждаемый сейчас нами вопрос?

Тыняновские формулы «сопровождаящая пародию окраска» и «окраска самой пародийности» наводят на мысль о том, что роль смеха в пародии многогранна и неоднозначна, что здесь может присутствовать комизм качественно разных видов. Попробуем в этом разобраться, взяв в качестве «препарата» очень известную и безусловно смешную пародию А. А. Измайлова на стихотворение З. Гиппиус «Боль» (1907).

И я такая добрая:
Влюблюсь, так присосусь.
Как ласковая кобра я,
Ласкаясь, обовьюсь.

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

З. Гиппиус

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

¹ См.: Литературное пародирование. Стиль. Жанр. Библиографический указатель литературы. Куйбышев, 1985. С. 3—4. Главный недостаток этого издания, впрочем, другой — обилие фактических ошибок, весьма огорчительное для справочного пособия.

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...

Процитированный текст дает множество поводов для смеха, и поводов разных.

Во-первых, изрядный заряд комизма содержится в самом стихотворении Гиппиус, две строфы из которого пародист вынес в эпиграф. Это стихи эпатирующие, дразнящие читателя. Что такое эпатаж? Это дерзкий вызов с непременным и преднамеренным риском оказаться смешным и с высокомерным презрением к смеющимся. Эпатирующий всегда убежден, что смешон не он, а те, кто над ним иронизирует, он надеется на то, что последним смеяться будет он сам, смеяться над ошарашенным читателем-обывателем. Так или иначе, стихи Гиппиус — независимо ни от каких пародий — дают объективный повод для смехового восприятия. Образ «ласковой кобры» нельзя воспринять не смеясь — над самой ли поэтессою или вместе с нею над теми, кого она дразнит. Иначе говоря, в значительной мере комичен сам объект, сам второй план измайловской пародии.

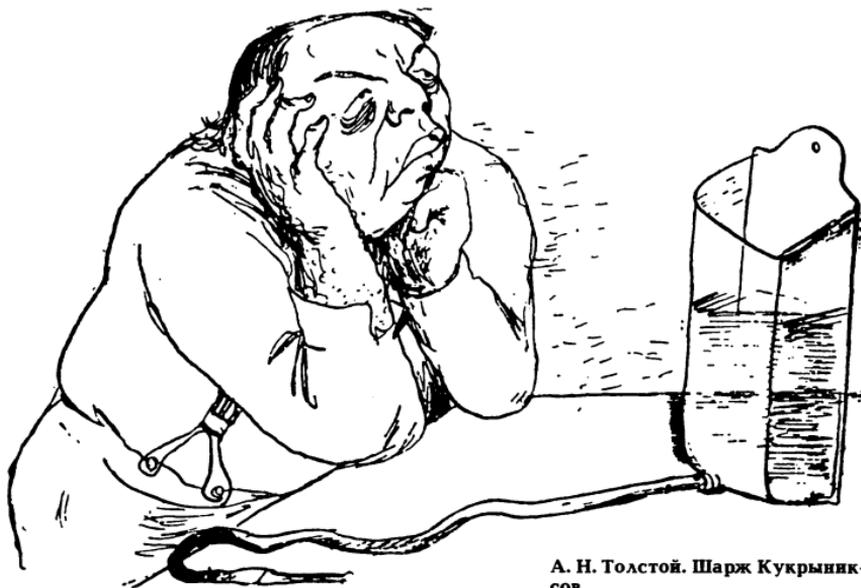
Во-вторых, эта пародия, взятая вне соотношения с объектом, то есть на уровне только *первого плана*, достаточно смешна. Представим себе, что кому-то дали этот текст без эпиграфа и ничего не сказали о его пародийности. Этот «кто-то» неизбежно воспримет данные стихи как комические: и омонимическая рифма «серою — серою», и составная калам-

бурная рифма «хлопая — антилопа я», и сколопендра, и сороконожка — все это смешно само по себе.

В-третьих, здесь есть чисто эпиграмматический комизм: в последних двух строках происходит «снятие маски». И хотя это эффектное завершение готовилось всею пародией и призвано оттенить именно пародийную иронию, — это комизм качественно иного свойства. К нему не прибегали, скажем, не только Полевой и Панаев, но и создатели Козьмы Пруткова.

Все три отмеченных комических слоя — это все «сопровождающая пародию окраска, но не окраска самой пародийности». Это присутствующий в пародии *непародийный комизм*. Он значительно повышает общий смеховой тонус измайловской пародии (благодаря чему она была весьма популярна и многие читатели недавнего времени помнили ее наизусть), но к главному смыслу данной пародии этот комизм прямого отношения не имеет.

Но, постигая смысл пародии, проникая в ее третий план, мы тоже ощущаем комический эффект — правда, несколько иного свойства. Мы видим, что па-



А. Н. Толстой. Шарж Кукрыни-
сов

родист высмеивает «зоологическую» метафору «ласковая кобра», гиперболизируя ее буквальную сторону и «выпуская» в текст пародии сколопендру, антилопу, сороконожку. Смешно? Да, хотя и грубовато. А вот «драная кошка» — это просто грубо и, пожалуй, уже не смешно, пародийный комизм в данном месте неглубок. Мы видим, что «хлопая — антилопа я» — это не просто смешная рифма, а высмеивание составной рифмы «добрая — кобра я»: пародист считает такие рифмы либо вообще дурными, либо приемлемыми только в шуточных, а отнюдь не лирических стихах.

Обратите внимание: такой комизм не лежит на поверхности, он спрятан в «третьем измерении» текста, его надо добыть, извлечь, и для этого от читателя нужна не только готовность посмеяться, но и готовность к эстетическому анализу текста. И в процессе такого анализа читателю и передается объективно содержащийся в тексте тонкий пародийный комизм. Ощущая его, мы отнюдь не хватаемся за животы и не начинаем кататься на полу. Мы ограничиваемся иронической улыбкой, а то и вообще внешне никак не выражаем порою испытываемый нами комический эффект. Таков уж по природе этот пародийный комизм — внутренне интенсивный и концентрированный, он мало дает оснований для бурной психологической реакции.

Такой комизм присутствует только в третьем плане пародийной структуры и создается только гиперболой художественного приема, только гиперболой стиля. Обратим внимание на четвертую строфу пародии. Она вроде бы не так смешна, как предыдущие: нет тут ни животных, ни насекомых. Что означает: «всех иглой своей колю»? Обратившись к тексту стихотворения «Боль», мы можем выяснить, что Измайлов имел здесь в виду следующие не вынесенные им в эпиграф строки: «Игрой разбужу, /Иглой понижу». Как видим, он здесь не прибег к сильной гиперболе, к доведению до абсурда, хотя каламбур «игрой» — «иглой» давал простор для заострения. В этой строфе Измайлов работает, приглушая гиперболичность, то есть примерно так, как всег-

да работали Полевой и Панаев. Но от этого он не выходит за пределы комизма, просто здесь действует комизм исключительно пародийный.

Пародия Измайлова — это и серьезный факт литературной критики (причем критическая концепция выражена исключительно средствами пародийного комизма), и весьма веселое стихотворение (за счет «сопровождающей окраски» непародийного комизма). Наверное, такое сочетание «полезного с приятным» разумно, оно облегчает читательское восприятие: не только заставляет работать головой, но и дает возможность развлечься. Наверное, такой способ надежнее системы Полевого и Панаева, где ставка делается исключительно на пародийный комизм, на читателя, которого оттенки пародийной критики, тонкая игра ритмов, образов, жанрово-стилевых особенностей увлекает больше, чем внешние эффекты. Но это уже вопрос творческой конкуренции, а мы сейчас говорим о природных закономерностях жанра, общих для всех без исключения пародий — и для разудалых, и для сдержанных, и для рафинированно-интеллигентных, и для невзыскательно-грубых.

Комическое нередко противопоставляют серьезному, что не совсем верно, а применительно к пародии — совсем не верно. Смех бывает и серьезный, и несерьезный. Пародия — как пародия — связана только с серьезным смехом, тонкой комической игрой двух планов. И третий план пародии — это одновременно всецело комический и всецело серьезный ее элемент.

Пародия — царство умного смеха. Но существует это царство не в замкнутом пространстве, поэтому и дело оно подвергается агрессии смеха не очень умного, а то и просто глупого. Причины проникновения в пародию примитивного непародийного комизма разнообразны. Иногда это недостаточная талантливость пародистов, не способных построить сложный смысловой узор и вставляющих в свои тексты инородные плоские остроты. Иногда это недостаточная талантливость читателей, не желающих эксплуатировать свой ум и эстетические эмоции (или же не

располагающих таковыми). Такому читателю пародия не по зубам, он ее может проглотить разве что с развлекательным гарниром. Отсюда — обилие пародий, состоящих почти из одного гарнира, из некоей лапши примитивных непародийных шуток.

Когда пародист Александр Иванов выступает по телевидению, то камера нередко обращает наш взор не только на него, но и на слушателей. И здесь часто наблюдается такая картина. Читается текст, построенный на пародийном комизме: скажем, Иванов иронизирует над молодым, но не талантливым поэтом, неумело копирующим пастернаковскую строфику. Лица тех слушателей, которые не знают известнейших стихов Пастернака «Зимняя ночь» и «Во всем мне хочется дойти...», которые не знают, что ритмико-строфическая переключка между стихами — важный момент смысла, — эти лица выражают тщательно скрываемое недоумение. Аплодисменты после таких пародий звучат скорее вежливые, чем бурные. Но вот звучит пародия, где автор, придравшись к одной лишь строчке некоего поэта: «Мне снилось, что я — Каспий...», безо всяких там пародийных тонкостей изображает этого поэта проснувшимся и, деликатно выражаясь, не совсем сухим. Эта вспышка комизма, прямо скажем, не пародийного, вызывает такой бешеный восторг аудитории, какой тонкому искусству пародийных намеков и аллюзий, увы, недоступен никогда. А пародист ведь не свободен от человеческих слабостей, ему успеха хочется. Он по вполне понятным мотивам предпочитает бурные продолжительные аплодисменты слабым и непродолжительным, а уж тем более — гробовому молчанию...

И все-таки есть такие читатели, которым пародийный намек по поводу нетворческого использования пастернаковской строфики интереснее, чем карикатурное изображение поэта, оплошавшего во сне. Читатели, которые искренне смеются, услышав игру строф и ритмов, и откровенно скучают, когда звучат плоские остроты. С существованием таких читателей и теория жанра не может не считаться. А они и сто пятьдесят лет назад не приняли бы

пародии Полевого и Панаева за чистую лирику.

В общем, точку зрения Тынянова по обсуждаемому вопросу надо не «отменить», а скорректировать. Пародия может обходиться без такого комизма, который присутствует и в других жанрах, она вырабатывает свой особенный тип комизма. «Все методы пародирования, без изъятия, состоят в изменении литературного произведения или момента, объединяющего ряд произведений (жанр) — как системы в переводе их в другую систему»¹. Тынянова пародия интересовала главным образом как зеркало литературной эволюции, и понятие «перевода» из одной системы в другую трактовалось им в широком историко-литературном контексте. Но применительно к каждой конкретной пародии этот «перевод» неизбежно создает комический эффект. Почему пародия бывает понятна и в тех случаях, когда читателю неизвестен доподлинно ее объект? Только энергия системно-целостного пародийного комизма позволяет читателю мысленно развернуть процесс пародирования в обратном направлении и реконструировать в своем сознании второй план.

Да и тогда, когда мы располагаем достаточной информацией, нам не обойтись без энергии смеха. Скажем, берем мы злополучную пародию Н. Полевого и выписываем рядом с нею ее объект — стихотворение Дельвига «Русская песня». И что же? Чтобы просто *понять*, что говорится в пародии Полевого, нам придется допустить, что эта пародия комична, пустить в ход свою собственную иронию, собственное чувство юмора, ощутить многозначный комический эффект, а потом уже извлекать из этого ощущения конкретные аналитические частности. Эту операцию вынуждены будут проделать и те, кто вслед за Тыняновым утверждает, что пародия не комична. Иначе два текста останутся разными и чуждыми друг другу, стереоскопического эффекта их взаимоналожения не возникнет. Пародия останется не просто непонятой, но даже и не прочитанной в

¹ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 294.

качестве пародии. Оговоримся, что здесь мы имеем в виду не «читательское восприятие», которое может и подвести, а объективную реальность текста, которой соответствует точка зрения так называемого «идеального читателя» (есть такое условное понятие, необходимое для того, чтобы вырваться из плена субъективных случайностей: «реальный» читатель может очень плотно приблизиться к «идеальному», но никогда с ним полностью не сольется, поскольку все мы не без греха, не без индивидуальных деформаций восприятия).

Не будь пародийного комизма — чтение пародий превратилось бы в разгадывание утомительных рассудочных ребусов из сотен и тысяч частностей. Энергия комизма позволяет воспринять пародию как единое целостное произведение. Смех помогает понять пародию да еще при этом получить эстетическое удовольствие. Поэтому подлинный ценитель пародии — это не просто умный, но еще и непременно остроумный человек. Весело, в общем, живется и исследователю пародии. Конечно, этот жанр всегда таит множество загадок (иные из которых разгадать невозможно), подвохов, провокаций. Исследователь пародии, как и всякий ее читатель, постоянно рискует оказаться одураченным, введенным в заблуждение. Зато ему не скучно погружаться в старые книги и журналы, всегда интересно читать только что вышедшие пародии, пусть не гениальные и даже совсем неудачные. Он не собирает «материал» для исследования, — он просто живет в тесном и необходимом ему самому контакте с жанром. И это тоже дополнительные, хотя и не обязательные аргументы в пользу существования особого, неповторимого пародийного комизма.

МИНУС И ПЛЮС

Пародист может смеяться над тем, что он любит и понимает, именно по той причине, что он это любит и понимает.

Г. Ричардсон

Хочется писать пародию в двух случаях: когда произведение очень не нравится или же когда захлебываешься от чтения-счастья.

И. Драч

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 все 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 приятие, ненависть и любовь, осуждение и одобрение. Отвечая на один из вопросов анкеты о пародии, Иван Драч очень точно обозначил два полюса этого равнодушия, два главных творческих импульса пародирования: «очень не нравится» и «чтение-счастье». Нам предстоит теперь посмотреть на мир пародии с этой точки зрения.

Начнем с «холодного» полюса, с «очень не нравится» — хотя бы потому, что к этому полюсу сдвинута бóльшая часть территории жанра. Стимул «очень не нравится» чаще действует на сочинителей пародий, и 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 А. П. Сумарокова на «Оду в похвалу цвету розе» В. К. 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...»¹ Столетие спустя Л. 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»². 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...»³

¹ Словарь древней и новой поэзии, составленный Николаем Остолоповым, ч. 2. СПб., 1821. С. 342.

² Гроссман Л. Пародия как жанр литературной критики.— В кн.: Бегак Б., Кравцов Н., Морозов А. Русская литературная пародия. М.—Л., 1930. С. 39, 48.

³ Искусство. 1925. Т. 2. С. 61.

Представление о пародии как «форме литературной критики»¹ характерно и для большинства зарубежных исследователей жанра. В этом вопросе обнаруживается редкое для теоретиков пародии единодушие. Видимо, единство пародии и критики — достаточно неоспоримый факт истории литературы и искусства. Невозможно назвать — в интервале от Александра Сумарокова до Александра Иванова — 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. Трудно провести жесткую границу между пародией и критикой в литературной работе Сумарокова и Шаховского, Н. Полевого и А. Измайлова, Некрасова и Панаева, создателей Козьмы Пруткова и Добролюбова, Минаева и Курочкина, В. Буренина и А. А. Измайлова, в театральной деятельности А. Кугеля и Н. Евреинова. Литературно-критическими идеями, оценками и доводами внутренне проникнуты пародии и пародийные фрагменты Крылова и Грибоедова, Пушкина и Вяземского, Гончарова и Герцена, Достоевского и Чехова, Горького и Блока.

Многогранная, энергичная пародийная ирония — одно из важных средств художественной выразительности в классических образцах русской критики — статьях и рецензиях Белинского.

Обратимся к относительно недавнему времени. В шестидесятые годы самой серьезной, глубокой, активной в утверждении благородных социально-нравственных идеалов была критика журнала «Новый мир». И она же была самой остроумной, склонной к пародийным аллюзиям и уколам: вспомним статьи и рецензии В. Лакшина, А. Туркова, В. Кардина, Ст. Рассадина, И. Соловьевой. В статье Н. Ильиной о продукции тогдашней «Роман-газеты»

¹ Macdonald D. Some Notes on Parody. P. 559.

был выстроен выразительный сатирически обобщенный образ низкопробного «бестселлера», притупляющего сознание читателей, уводящего от реальных проблем жизни. Да и в дальнейшем наиболее серьезными критиками представляли перед читательской аудиторией те, кто владеет языком иронии и пародии. Пародийное начало помогает критику обрести четкость и внятность речи, наглядную доказательность конкретных примеров, добиться язвительно-осуждающего эффекта, оставаясь в рамках этической корректности. И наоборот: догматизм и сектантство, грубость и воинствующее бескультурье царят в работе тех сегодняшних критиков и целых критических журнальных отделов, где пародийный комический образ и пародийный намек, как говорится, и не ночевали. Знаменательная частность, выводящая на весьма обобщенные раздумья!

Пародия, как мы уже говорили прежде, не ограничивается исследованием только художественных фактов, она осуществляет сравнение стиля и мате-



А. Фадеев, В. Вишневский,
А. Серафимович, В. Киршон,
Ф. Панферов. Шарж Кукрыни-
ков

риала, художественной системы и системы общественно-нравственных воззрений и представлений. Поэтому отечественная пародия в своем историческом развитии двигалась от пародирования стиливых частных стилей к общему характеру художественных стилей и прочно с ними связанных стилей мышления и чувствования. Так, к середине прошлого столетия произошло энергичное смыкание литературной пародии с общественно-политической сатирой (Козьма Прутков, Добролюбов и его «Свисток», творчество «искровцев»). Пародия и сатира непрерывно взаимодействуют — то сближаясь, то отдаляясь. Предпосылки для такого взаимодействия создаются конечно же присущим пародии духом критцизма.

Приведем пример пародии, примечательной теснейшим переплетением критической и сатирической функций. Она называется «Чего же ты хочешь?» и написана Сергеем Сергеевичем Смирновым — серьезным прозаиком и публицистом, автором широко известной книги «Брестская крепость», изредка обращавшимся к веселому жанру, но оставившим нам в наследство замечательные его образцы. Объект пародии — нашумевший в свое время роман Всеволода Кочетова «Чего же ты хочешь?» (1969). Пародия появилась вскоре после выхода кочетовского романа в журнале «Октябрь», С. С. Смирнов не отдавал ее в печать, однако она была широко известна в литературных и читательских кругах: многие помнили ее, несмотря на изрядный объем, наизусть. В 1988 году Б. Сарнов включил «Чего же ты хочешь?» в составленную им антологию «Советская литературная пародия», выпущенную издательством «Книга». Откроем эту памятную страницу в истории пародийного жанра конца 60-х — начала 70-х годов:

«Граф положил графинчик на сундук. Графинчик был пуст, как душа ревизиониста.

— Выпить бы... Да разве в этой Италии достанешь? — подумал граф.

Через окно он с ненавистью посмотрел на пестрые витрины магазинов, на отвратительное синее море,

на неровные горы, беспорядочно поросшие мрачными пальмами и еще какой-то дрянью. Крикливая мелкобуржуазная толпа катилась по грязной улице в погоне за наживой. За углом, в переулке, шла обычная классовая борьба...

Русский граф Вася Подзаборов, скрывая службу в СС, жил под именем синьора Базилио Паскуди. Сын царского сановника, камергера и камертона, он был искусствоведом, но в связи с безработицей содержал публичный дом.

Вошел бывший унтерберфюрер СС Клоп фон Клоб.

— Слушай сюда, граф, — сказал он на германском языке. — Сгоняем в Москву! Ксиву дадут и три косых стерлинга в лапу.

— Опять шпионить против первой в мире страны социализма? — застенчиво спросил граф.

— Ан вот уж и нет! — по-итальянски воскликнул фон Клоб. — Будем шебаршить идеологически. Разложение населения путем внедрения буржуазного мировоззрения.

— Ну, тады еще ничаво, — согласился граф. — А не пымают, пока внедрим?

— Тю, лопух, — уже по-английски сказал фон Клоб. — В Москве вся интеллигенция заражена нашим тлетворным западным влиянием. Один только есть... Писатель! Железов по фамилии. Ух, зараза, доннерветтер! — выругался он.

Право, эта первая главка пародии почти не нуждается в комментариях — настолько точным комическим образом романа она является. Сразу выявлена доминанта пародируемого произведения — его «антиинтеллигентская» направленность. Обратим внимание только на одну особенность: в романе В. Кочетова герои то и дело говорят якобы на иностранных языках, хотя их речь передается по-русски. Ощувив неестественность «перевода», пародист гиперболизировал ее: Подзаборов (в пародируемом романе — Сабуров) говорит «по-иностранному» сплошными русскими просторечными словами, а нарочито сконструированный «фашист» изъясняется «по-итальянски» то российскими диалектиз-

мами, то отборным бюрократическим канцеляритом: «разложение населения путем внедрения буржуазного мировоззрения». Казалось бы, момент чисто литературной критики — обнаружение в романе недостаточного мастерства. Но за этой «мелочностью» — крупное сатирическое обобщение: в романе В. Кочетова столь неестественно связана «шпионская» тема и тема интеллигенции потому, что писатель отразил сознание тех людей, которые были склонны наши внутренние болезненные проблемы и трудности списывать на «разлагающую» деятельность западных разведок да на неустойчивость «гнилых интеллигентов». Сегодня мы хорошо понимаем, какой урон нанесли обществу подобные представления.

Далее Подзаборов и Клоп фон Клоб вкупе со шпионами Порцией Уиски и Биллом Мордом посещают в Москве поэта Онуфрия Христопродаженского, этакое русофила, густо «окающего».

«Говорили о литературе.

— «Октябрь» и «Огонек» — отвратительные органы! — ораторствовал Онуфрий. — Оголтело ортодоксальные оба! Орут оглушительно. Околпачивают обывателя», — откровенно объяснил он.

«Оканье» персонажа пародист гиперболически изобразил через речь, каждое слово которой начинается с «о», да еще к тому же и авторские «ремарки» сделал такими же. Похоже на забористые фольклорные рассказы, где каждое слово начинается с «о». Но за этой смехотворной особенностью — ощутимая заданность речевой и «идейной» характеристики героя, как и всех остальных героев романа.

А вот как выглядит в пародии (и в пародируемом романе!) непосредственное взаимодействие шпионов и интеллигенции: «Подрывную работу среди творческой интеллигенции Порция Уиски вела в постели. В промежутках между поцелуями она успевала подсказать молодому поэту сомнительную рифму, уговорить художника писать не маслом, а маргарином, композитора — сочинять музыку только в тональности «ми минор», а критика — подбить на статью, шельмующую Железова».

Железов, носящий выразительное имя и отчество Лаврентий Виссарионович, точно соответствует главному положительному герою романа — писателю Булатову. Пародист с достаточным основанием увидел в Булатове alter ego автора романа. Вот Железов посещает художника Стеаринова (в романе — Свешникова) и дает ему советы:

«— Не тот колер вы делаете. Ламповая копоть! Лампа, прежде всего, что дает людям? Свет! А вам ее коптить понадобилось!.. Сажа, да еще голландская! Разве у нас своей сажи нет, что вы лезете за ней в капиталистическую Голландию? Наша ведь гораздо светлее! Мой вам совет — выбросьте в помойку и сажу и копоть. Почему вы не берете других красок? Вот берлинская лазурь! Не бойтесь, это наша, демократическая, восточноберлинская лазурь! Она не из Западного Берлина. У нее светлый и теплый тон! Охра золотая! Бриллиантовая, желтая! Вы прошли мимо них и обеднили палитру».

Здесь уже перед нами догматизм не только литературный. Здесь пародируется не только примитивность художественного построения, но и определенный склад мышления. И мрачный образ Железова вышел далеко за пределы пародирования банальной фигуры Булатова. Пародия перерастает в сатиру, беспощадно метя в тех, кто учил Шостаковича и Прокофьева писать «правильную» музыку, кто порочил Ахматову и Зощенко. И теперь, сегодня ведь есть среди нас те, кто любит исключительно лазурь и охру, кто выступает против откровенного анализа трудностей, ошибок и противоречий. Поэтому пародия С. С. Смирнова не утратила своей актуальности. И в литературной деятельности С. С. Смирнова были печальные страницы, непоправимые ошибки. Но ценим мы этого писателя за то лучшее, что он сделал. И, в частности, видим, что его смелые пародии на В. Кочетова и С. Бабаевского по-своему служили, как и военная проза писателя, задаче патристической, ибо «кто живет без печали и гнева, тот не любит отчизны своей».

Так пародия обогащает сатиру мощным и вместе с тем тонким приемом пародирования, применяе-

мым для изображения не только литературных, но и самых разнообразных социально-духовных явлений. Об этом приеме мы еще поговорим подробно в следующей главе.

А пока — переместимся на противоположный полюс мира пародии и подумаем: как же связать факты доброжелательного пародирования с негативным пафосом, присущим большинству сочиняемых пародий. И если пародия не осуждает, не критикует, то какова же тогда ее цель в подобных случаях?

Н. Остолопов считал, что пародия наряду со своей критической функцией «иногда... служит к одному только увеселению читателя, ибо случается, что пародируемое сочинение не имеет таких недостатков, кои бы заслуживали малейшее порицание»¹. Наивность такого чисто гедонистического подхода очевидна: суть, конечно, не в одном «увеселении». Но есть здесь и верный, важный момент: пародия может обращаться к произведениям, обладающим безусловной художественной ценностью, не дающим повода «для малейшего порицания». Это дает возможность сразу отбросить еще один соблазн упрощения — свести функцию пародии такого типа к сдержанному высмеиванию «отдельных недостатков».

Дело в том, что сама возможность существования пародии, не отрицающей, а утверждающей свой объект, не раз отрицалась и продолжает отрицаться. «Пародия есть вид сатирического разоблачения, — читаем в энциклопедической статье полувековой давности. — Иногда пародия, направленная на отдельные мелкие и более «невинные» недочеты своей литературы, становится более мягкой и ее сатирический характер перерастает в эстетское развлекательство, и пародия вырождается до пародии-шутки, близкой к стилизации»². В той же статье говорилось, что пародия всегда «разоблачает враждебный класс»³. Здесь мы, конечно, имеем дело с нормативными установками, характеризующими не

¹ Словарь древней и новой поэзии... С. 342.

² Литературная энциклопедия. Т. 8. М., 1934. С. 452.

³ Там же. С. 451.

столько пародию как жанр, сколько время выхода данного энциклопедического тома. Но тезис об исключительно негативном характере пародийного жанра отстаивается и в ряде серьезных и основательных работ. Наиболее последовательно придерживается такой позиции С. Н. Тяпков, считающий, что «пародия ближе к сатире, к разоблачающему отрицанию, нежели к юмору, к познанию в сфере смеха, и направлена она всегда «против» пародируемого объекта (степень, мера этого «против» располагается в пределах от добродушного вышучивания до едкого неприемлющего сарказма)»¹. Думается все же, что такие обобщения основываются исключительно на опыте русской пародии XIX — начала XX века. Слов нет, период этот весьма значителен, однако для решения столь общей проблемы все же недостаточно репрезентативен. Уже обратившись к пародии послереволюционных лет и открыв для конкретного примера недавно вышедшую антологию «Советская литературная пародия», мы обнаружим там немало пародий, к которым слово «против» решительно не подходит. Крайне трудно усмотреть «вышучивание» (даже «добродушное») в пародиях В. Лифшица на С. Маршака «Баллада о простом пиджаке», В. Бахнова на А. Твардовского «Парус, парус...», Ю. Левитанского на М. Светлова «Сто двадцать лет спустя» и на Б. Окуджаву «Прощание с Ленской Зайцевым» или в пародии на литературоведческий стиль Тынянова «Литературные аппетиты», принадлежащей автору этих строк. Скорее здесь можно говорить о выраженной пародийными средствами приязни к объектам, даже о комическом любовании чужими стилями.

Недоверие к позитивным возможностям пародии в значительной мере преодолевается и при обращении к более широкому контексту мировой литературы. Впрочем, в зарубежном литературоведении порой встречается и противоположная теоретическая крайность — утверждение, что пародия по

¹ Тяпков С. Н. Комическое в литературной пародии. Иваново. 1987. С. 3.



Иллюстрация А. Маркевича
к книге «То, чего не было.
Англо-американская лите-
ратурная пародия» (1983)

своей природе исключительно добродушна. Уже цитировавшийся нами Дуайт Макдональд пишет: «Большинство пародий проникнуто чувством восхищения оригиналом»¹. Такое категорическое суждение также основано на абсолютизации опыта национальной пародии в относительно узком хронологическом промежутке. Резонно возражая Макдональду, составитель вышедшего у нас недавно сборника англо-американских пародий А. Ливергант размышляет: «История литературы, в которой пародии сочи-

¹ Parodies. An Anthology... P. XIII — XIV.

няются исключительно из преклонения перед прототипами, выглядела бы нелепо: литературная эволюция — это прежде всего борьба мнений, конфронтация творческих представлений. Сводить же сущность пародии к «восхвалению» — такая же крайность, что и отношение к ней как к «разоблачительному» жанру и только»¹.

Важный шаг в описании «полюсов» пародии сделал А. Морозов, выделивший в ней следующие разновидности:

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

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

3. Пародическое использование. Изменяет свою направленность, обращая ее на внелитературные цели... Пародические использования можно, в свою очередь, разделить на сатирические, служащие общественно-публицистическим целям, и юмористические»².

О «пародических использованиях» у нас будет еще особый и подробный разговор. А пока подумаем о противопоставлении «сатирической» и «юмористической» пародии. Эта антитеза ценна тем, что указывает на два творческих стимула пародирования, признавая за обоими право на существование. Одна-

¹ Ливергант А. Я. Парадоксы пародии.— В кн.: Англо-американская пародия («То, чего не было»). Сборник. М., 1983. С. 13.

² Морозов А. А. Пародия как литературный жанр (к теории пародии). С. 68.

ко сама реальность пародии, сами литературные факты не всегда вмещаются в указанные А. Морозовым разновидности. Пародия критическая не всегда перерастает в сатирическую. Когда Пушкин в «Оде его сият. гр. Дм. Ив. Хвостову» пародировал одические тенденции в поэзии Кюхельбекера и Рылеева, он выступал как критик, но отнюдь не как сатирик. Он не нападал на «идейную сущность» творчества своих единомышленников, а осуждал исключительно «эстетическую» сущность их поисков, считая ее бесперспективной и противоречащей «идеям». Причислять же такую пародию к юмористической разновидности — значит упускать из виду твердость и принципиальность пушкинской эстетической позиции.

Идейно-политическая и литературно-эстетическая борьба непрерывно взаимодействуют, накладываются друг на друга — и это взаимодействие выражается в непрерывном контакте пародии с сатирическими жанрами. Но если вместо взаимодействия мы начинаем видеть повсюду простое тождество, — мы утрачиваем своеобразие и пародийного и сатирического феноменов. Мы вынуждены тогда считать непримиримыми противниками литераторов, близких по социально-политическим взглядам, но разошедшихся в жанрово-стилевых и языковых поисках.

Растворение пародии в сатире, автоматическое подключение ее к сатирическим жанрам ведет к упрощениям не только теоретическим, но и, так сказать, практическим. В современной нашей литературной прессе пародия числится исключительно по сатирическому ведомству (или по ведомству «сатиры и юмора»). Это приводит к тому, что она робко теснится в конце некоторых, очень немногих, журналов и газет, соседствуя с фельетонами о работе химчистки и поклонниках зеленого змия. Это принуждает пародистов подстраиваться под фельетонный тон, поскольку чисто пародийный комизм требует иного читательского настроения и иного уровня читательской подготовленности. Между тем подлинное место пародии в системе массовых коммуника-

ций — рядом с критикой. Это повысило бы и интеллектуальный уровень пародий, и остроту текущей критики. Весьма прискорбно, например, что в единственном ныне критическом журнале «Литературное обозрение» пародия не занимает никакого, даже законного своего двенадцатого (по классификации Л. Гроссмана) места. Кстати, если бы современная пародия осознала себя как литературная критика, она бы добилась и большей сатирической силы и обобщенности. Именно таким путем шла пародия, двигаясь от литературных к общесоциальным проблемам и во времена Козьмы Пруткина, и во времена Архангельского.

Противопоставление «сатиры» и «юмора», легшее в основу типологии А. А. Морозова, во многом искусственно. «Юмор» предстает в такой системе как бы ослабленной формой сатиры, осторожной и по преимуществу развлекательной разновидностью ее. «Сатирики» в подобном понимании — это смелые художники, вскрывающие главные противоречия времени и общества, а «юмористы» — скромные бытописатели, посмеивающиеся над человеческими слабостями. Но ведь на деле-то юмор — мощный, необходимый конструктивный фактор и сатирического творчества. Разве не исполнены интенсивнейшего юмора самые что ни на есть сатирические образы Гоголя и Щедрина? Разве чеховские «Унтер Пришибеев» и «Человек в футляре» менее смешны, менее сильны по части юмора, чем рассказы Лейкина и Билибина? Разве сатирик Булгаков как юморист уступает Бухову или Ардову?

Сатира и юмор — это не антонимы, а две сложно взаимодействующие сущности. Поэтому противопоставление «сатирической» и «юмористической» пародии недостаточно полярно. Оно как бы противопоставляет северу не юг, а восток или запад.

Близко к предложенной А. А. Морозовым модели стоит и та типология, которой придерживается Пауль Леман. Он тоже пользуется понятиями «сатирической» и «юмористической» пародии, более подробно характеризуя первую разновидность жан-

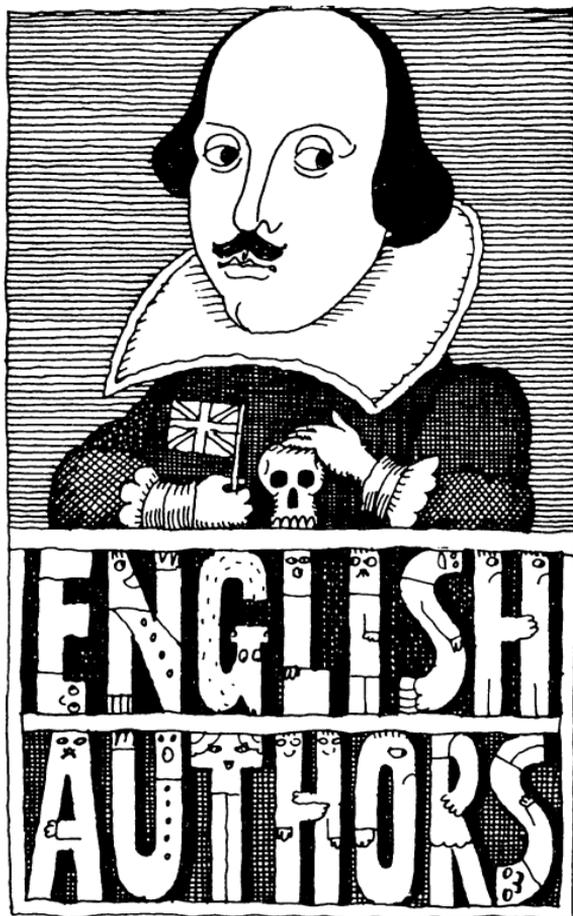


Иллюстрация А. Маркевича
к книге «То, чего не было.
Англо-американская лите-
ратурная пародия» (1983)

ра как «критикующую, спорящую, побеждающую»¹, а вторую — как «веселую, веселящую, развлекательную»². Эти ряды синонимов не конкретизируют различий с достаточной четкостью. «Критикующая» пародия вполне может быть «веселой», а «побеждающий» эффект едва ли достижим без веселья и юмора.

В общем, противопоставление «сатирической» и «юмористической» пародии то и дело натывается

¹ Lehmann P. Parodie in Mittelalter. S. 25.

² Ibid. S. 93.

на множество конкретных пародий, являющихся одновременно и сатирическими, и юмористическими. Это наводит на мысль о том, что выделять внутри пародии жесткие «разновидности», единые для всех эпох и национальных литератур, пожалуй, нецелесообразно. Плодотворнее, видимо, говорить о семантических полюсах отрицания и утверждения, между которыми располагаются по характеру своей направленности конкретные пародии, причем одна и та же пародия может в разных своих смысловых слоях тяготеть и к «минусовому», и к «плюсовому» полюсам.

И, определяя сущность пародии в таких полярных координатах, необходимо, конечно, исходить из объективных, стадияльно-исторических закономерностей развития пародии и пародийности в литературе, искусстве и фольклоре. Встает вопрос о происхождении пародии, о ее зарождении. На этот счет в нашем культурном сознании царит изрядная неразбериха. Так, в одном из газетных выступлений пародист А. Иванов декларирует: «Пародия по своей изначальной сути не злой быть не может»¹. Мы далеки от того, чтобы требовать от пародиста-практика точных и основательных филологических знаний. Да и сам он, говоря об «изначальной сути» жанра, по-видимому, не претендовал на историческое обоснование собственной «злости». Но он невольно выразил здесь присущее многим крайне неточное представление о корнях и традициях пародийного искусства.

Серьезно же говоря, пародия в момент своего зарождения не только не была злой, но и выражала положительное отношение к тому, что пародировала. К такому выводу пришла, исследуя обрядовую пародию античности и средневековья, О. М. Фрейдберг. Ее статья «Происхождение пародии» (1925) впервые была опубликована Ю. М. Лотманом в шестом выпуске «Трудов по знаковым системам» в

¹ Иванов А. Любовь моя — пародия. — Литературная газета. 1975. 25 июня. С. 4.

1973 году. Выводы О. М. Фрейденберг до некоторой степени перекликались со сделанным на совсем другом материале и с совершенно иных методологических позиций выводом Тынянова, что пародия «может и не быть направлена против»¹. Тут мы еще раз видим, как разъединенность усилий ученых той поры, а впоследствии — вынужденное отсутствие иных из них в активно действующей научной среде приводили к замедленной выработке общих и бесспорных представлений.

В статье О. М. Фрейденберг приводится множество выразительных фактов. Это «пародии на царей» в Вавилоне, Персии, Иудее, Риме и Греции — «празднества шутовских царей, которые набирались в священные дни из преступников, переодевались в царское платье; им предоставляли пользоваться царским гаремом и царской властью, а затем раздевали их, бичевали и вешали или изгоняли. В их насмешливом триумфе, в их победоносном шествии по городу под эскортом высшей власти и всего населения перед нами пародия на въезд царей-победителей, на божество и священную особу царя»². Это «sotties» — средневековые литургические пародии, «где главное действующее лицо — осел, где роль богородицы выполняет подвыпившая девица»³, причем подобные действия проводились не только с полного одобрения главного духовенства, но и при его активном участии. «Наблюдения над образцами пародии, — обобщает О. М. Фрейденберг, — показывают, что связь ее с религиозными обрядами и словесами или ее приуроченье к религиозным праздникам не случайна: первоначально пародировалось именно все самое священное — боги, культ...»⁴ Отсюда — общетеоретическое заключение, что изначальная функция обрядового пародирования — «усиление

¹ Тынянов Ю. Н. Предисловие. — В кн.: Мнимая поэзия. Материалы по истории поэтической пародии XVIII и XIX вв. М., 1931. С. 8.

² Фрейденберг О. М. Происхождение пародии. — В кн.: Труды по знаковым системам. Вып. 6. Тарту, 1973. С. 492.

³ Там же. С. 490.

⁴ Там же. С. 493.



О. М. Фрейденберг

содержания, усиление природы богов»¹, функция не осмеяния высокого, а «утверждение его при помощи благодетельной стихии обмана и смеха»².

Несколько иную концепцию архаического смеха и, в частности, древней пародии разработал М. М. Бахтин. Народно-праздничный смех, по М. М. Бахтину, «амбивалентен: он веселый, ликующий и — одновременно — насмешливый, высмеивающий, он и отрицает, и утверждает, и хоронит, и возрождает»³. Термин «амбивалентность» в последние годы приобрел широкое и не всегда адекватное употребление. Литераторы, пользующиеся этим понятием, почему-то забыли (а многие, видимо, просто и не знали), что данный термин прочно связан с проблемой смеха, и «амбивалентными» стали называть отнюдь не веселых героев совсем не веселой, а скорее мрачной и приземленно-натуралистической прозы конца 70-х — начала 80-х годов. Едва ли можно объяснить столь широкое внедрение термина влиянием психологической науки, где также есть понятие амбивалентности как двойственного чувства, переживаемого человеком (ambo — два, valentia — сила): словечко это мелькает как раз в разговорах о героях совершенно бесстрастных и не испытывающих сильных чувств; довольно вялой предстает и сама проза, претендующая на звание «амбивалентной», в ее языке и стиле нет предпосылок для энергичного совмещения взаимоисключающих смыслов. В то же время некоторые критики, не разобравшись в чем дело и не будучи обремененными излишними филологическими сведениями, превратили «амбивалентность» в некий ярлык, связанный с отсутствием в произведении четкой авторской позиции, нравственным релятивизмом, утратой границ добра и зла. Приходится говорить об этом для того, чтобы «отмыть» важный термин от напластований жаргонной полукультуры.

¹ Фрейденберг О. М. Происхождение пародии. — В кн.: Труды по знаковым системам. Вып. 6. Тарту, 1973. С. 497.

² Там же.

³ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 15.

Ни Бахтин, ни тем более народная смеховая традиция за позднейшее неправильное использование названного термина ответственности не несут.

Амбивалентность — это сочетание в смехе на равных утверждения и отрицания. В свете бахтинской концепции древнейшие пародии, средневековая «*parodia sacra*» («священная пародия») получают иное, чем у О. М. Фрейденберг, объяснение: не однозначное «утверждение», а единое смеховое «утверждение-отрицание». Соотношение двух названных научных позиций — слишком сложный вопрос, чтобы с ходу отдать предпочтение одной из них. Но согласно обеим концепциям функция однозначного критического осуждения не была присуща пародии изначально, она сформировалась в процессе дальнейшего исторического развития пародии.

Об этом свидетельствует и древнейший образец собственно литературной пародии — «Война мышей и лягушек» («Батрахомиомахия»), созданная в конце VI или начале V века до н. э. и комически воспроизводящая войну ахейцев и троянцев в «Илиаде». Авторство ее иногда приписывалось самому Гомеру, чаще же всего ее создателем называют некоего Пигрета. Какова здесь позиция пародиста по отношению к объекту? Любование ли это «Илиадой» или же «амбивалентное» подшучивание? Во всяком случае, не осуждение и не «разоблачение». «Античная пародия лишена нигилистического отрицания»¹, — отмечает М. М. Бахтин.

Но в послеренессансную эпоху амбивалентный смех подвергается трансформации, разложению. Утверждение и отрицание, «плюсовый» и «минусовый» его заряды обнаруживают несовместимость, что сказывается и на смехе пародийном. Этап развития смеха в литературе осмыслен в меньшей степени. М. М. Бахтина, в частности, сформировавшийся в это время однозначно осуждающий сатирический смех просто не интересовал. Так же относился исследователь и к пародии последующих эпох: «Функ-

¹ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 421.

ции пародии в новое время узки и несущественны. Пародия захирела, ее место в новой литературе ничтожно»¹, — говорится в статье «Из предыстории романного слова». С таким резко обобщенным высказыванием спорить очень нелегко, поскольку о пародии нового времени более развернутых и аргументированных суждений в трудах М. М. Бахтина нет. Попросту говоря, Бахтин считает «ничтожным» и «несущественным» жанр литературной пародии как таковой, ибо жанр этот в западноевропейских литературах осознает себя в основном с XVI — XVII веков, в русской литературе — с середины XVIII, американской — с XIX века. По всей видимости, высказывание М. М. Бахтина носит характер эмоционально-полемической гиперболы, призванной подчеркнуть значимость пародийного начала в культуре средневековья. К тому же исследователь литературы имеет право одни исторические эпохи и жанровые образования любить больше, а другие — меньше. Так или иначе, вопрос о позднейшей судьбе амбивалентного смеха мы должны решать уже без поддержки и помощи М. М. Бахтина.

Но из его трудов недвусмысленно следует, что двойственная природа амбивалентного смеха подверглась расщеплению. Один из «продуктов» этого расщепления — смех однозначно осуждающий, критический, сатирический. А куда же ушла «положительная», утверждающая стихия смеха? Ясно, что полный и аргументированный ответ на этот вопрос можно дать только в результате большой аналитической работы на материале многих национальных литератур и культур. Но не позволительно ли в самом общем виде высказать предположение, что наряду с осуждающим смехом в литературе нового времени живет и смех, утверждающий свой предмет? Как ни странно, в обширнейшей научной литературе о комизме и смехе такой вопрос с полной определенностью не ставился. Позитивное значение смеха осмысливалось в различных концепциях юмо-

¹ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 435.

ра (например, у Жан-Поля), но связывалось оно, как правило, не столько с утверждающим, сколько со снисходительным отношением к предмету смеха. В одной своей поздней и незавершенной работе — «Проблемы смеха и комизма» — В. Я. Пропп ввел понятие «добрый смех»¹, противопоставляя его смеху «насмешливому». Теоретическое и историческое обоснование понятия «добрый смех» могло бы составить тему целой книги. Не имея возможности так далеко уходить от нашего непосредственного предмета, ограничимся рядом беглых соображений.

Недооценка доброго смеха, отсутствие его четкого осознания объясняется тем, что исследователи комического обращаются почти полностью к материалу сатирической литературы. Между тем добрый смех — важная изобразительная краска в произведениях других жанров и другой направленности. Он часто выступает как один из способов обрисовки не только отрицательных персонажей, не только персонажей, отношение автора к которым двойственно, но и явно положительных героев. При этом источником комизма в таких характерах оказываются часто не их «отдельные недостатки», а важнейшие их достоинства.

Если мы обратимся в качестве примера к романам Л. Толстого и Достоевского, то увидим, что персонажи, несущие большую степень авторского утверждения (Пьер Безухов, Платон Каратаев, князь Мышкин, Алеша Карамазов), просто невысказаны без сопровождающей их изображение авторской улыбки. При этом комизм акцентирует именно их положительные черты. Что же касается «отдельных недостатков», то они как раз выявляются в этих героях без малейшего участия смеха.

Добрый смех не нуждается в «недостатках». Он возникает и тогда, когда изображаемый характер не содержит в себе внешне комических черт. Следует, очевидно, различать противоречия, лежащие в основе комического осмысления художником изоб-

¹ Пропп В. Проблемы смеха и комизма. М., 1976. С. 125—131.

ражаемого — с одной стороны, и противоречия в структуре образа, рождающие комический эффект при восприятии произведения, — с другой. Комическое осмысление художником своего предмета может быть основано исключительно на остром ощущении характерности, индивидуального своеобразия, незаурядности характера или явления. Выражение «писатель смеется *над* (чем-либо)» неприменимо к доброму смеху, это вообще не смех «над», поскольку автор не занимает здесь позицию превосходства над изображаемым, с которой комизм осуждающий как раз и выявляет какие-то противоречия.

Но для того чтобы передать читателю свое целостное положительно-комическое отношение к изображаемому, художник должен воплотить его в комических противоречиях структуры самого образа (без чего невозможен ни смех, ни даже улыбка умиления или восхищения). И такое противоречие экспериментально привносится писателем из другого источника с целью художественного заострения своего утверждающе-положительного отношения к герою или явлению.

Поясним сказанное наглядным примером. Вот известная новелла О. Генри «Дары волхвов». Герои этого произведения — молодые супруги. Для того чтобы купить жене в подарок на рождество дорогие гребни, муж продает свои часы, а жена, в свою очередь, срезает и продает свои красивые волосы, чтобы купить мужу в подарок цепочку для часов. Комизм фабулы очевиден. Но источник этого комизма — житейское недоразумение, не имеющее прямого отношения к характерам героев. И тем не менее смех понадобился писателю, чтобы отчетливее выявить безусловно положительные качества персонажей. Об «отдельных недостатках» тут, разумеется, не может идти и речи, поскольку самоотверженная (и даже чрезмерная) любовь к супругу к таковым не относится. Бесплодны были бы и попытки (для наших литературоведов-зарубежников весьма характерные) объявить источником комизма бедность и социальное неравенство: подобная взаимная самоотверженность любящих людей возможна и в самом

гармоничном обществе. Просто здесь комическая ситуация, добрый смех становится самым эффективным и динамичным способом воплощения общечеловеческого нравственного идеала.

Именно с таким видом смеха встречаемся мы в тех пародиях, которые не направлены против своего объекта и, более того, создаются при явно положительном отношении к нему пародиста. По мнению английского исследователя Г. Ричардсона, «пародист может смеяться над тем, что он любит и понимает, именно по той причине, что он это любит и понимает»¹. Просто подлинная любовь к художественному произведению, настоящее его понимание не ограничиваются перечитыванием, запоминанием, пассивным восхищением. Р. Брауэр в своей книге «Отражение отражения» исследует общие черты, присущие литературному переводу, подражанию и пародии, и отмечает, в частности, что каждый переводчик классического шедевра — потенциальный пародист². А ведь трудно представить человека, более преданного классике, чем переводчик, посвящающий ей нередко всю свою жизнь. Благоговейный музейный трепет перед шедеврами чаще всего испытывают те, кто ценит эти шедевры из подражания другим людям. А истинному, непритворному ценителю иной раз хочется что-то сделать с любимым произведением, как-то остранить свое ощущение ценности и тем самым пережить это ощущение заново. Такой импульс руководил, например, А. К. Толстым, когда он к тексту пушкинской «Царскосельской статуи»:

Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила.

Дева печально сидит, праздный держа черепок.

Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой:

Дева над вечной струей вечно печальна сидит,—

приписывал, соблюдая гекзаметрический ритм, шаловливые строки:

.....

¹ Richardson H. Parody. London, 1935, P. 8.

² Brower R. Mirror on mirror. Translation. Imitation. Parody. N. Y., 1974.

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

При помощи травестирующей пародийной гиперболы (статуя изображается не как произведение искусства, а как техническое сооружение) создается экспериментальная комическая ситуация, оттеняющая гармоническую прелесть пушкинского шедевра. Если воспринимать процитированное как единый текст, считая, что пародист А. К. Толстой буквально воспроизводит текст объекта (такой прием в арсенале пародии имеется), а затем прибегает к резкой трансформации, то перед нами пародия, не осмеивающая свой объект, а выражающая любовь к нему, утверждающая чудо искусства (не столько скульптурного, сколько поэтического).

Для тех, кто все же усматривает здесь разрушающую иронию, насмешку над антологической формой, над античным колоритом и стихом, приведем еще одну «шалость» А. К. Толстого. К серьезнейшим заключительным строкам пушкинского «Пророка»:

Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнись волею моей
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей! —

он приписывает легкомысленное двустишие:

Вот эту штуку, пью ли, ем ли,
Всегда люблю я, ей-же-ей!

Будь А. К. Толстой нашим современником — ох и продернули бы его за фамильярность в обращении с классикой, не миновать ему фельетона под названием «С Пушкиным на дружеской ноге» или чего-нибудь еще в этом роде! Но, если говорить вполне серьезно, такая «фамильярность» свидетельствует об искренности любви автора к Пушкину. Он дерзко называет стихотворение «Пророк» «штукой», в столь сакральном контексте позволяет себе говорить о еде и питье, — но в самом шутовском тоне таится подспудная серьезность. Так мог пошутить только человек, который не просто вспоми-

нает пушкинский шедевр в надлежащих торжественных случаях, а живет им и помнит его всегда — даже, если на то пошло, тогда, когда пьет и ест. По контрасту вспоминается, как современные наши стихотворцы с натужными патетическими эффектами читают во время пушкинских праздников все одни и те же заезженные строки из школьного хрестоматийного набора. Вот уж их-то никак не заподозришь в том, что они эти «штуки» вспоминают в обыденных обстоятельствах, хотя все они фамильярности избегают и перед авторитетом классики всегда готовы пасть на колени.



Портрет Н. Евреикова работы Ю. Анненкова

Подлинная любовь невозможна без озорства, без веселья. И любовь к художественным ценностям тоже. Истинные ценности не боятся *испытания смехом* и даже в какой-то мере в нем нуждаются. Вспомним, как беззаботно смеется пушкинский Моцарт, слушая безбожно коверкающего его музыку трактирного скрипача. И как нетерпим к насмешкам и гримасам Сальери: «Мне не смешно, когда маляр негодный / Мне пачкает Мадонну Рафаэля, / Мне не смешно, когда фигляр презренный / Пародией бесчестит Алигьери».

Любопытен такой эпизод, зафиксированный

А. П. Керн в ее воспоминаниях о Пушкине: «Однажды в таком мрачном расположении духа он стоял в гостиной у камина, заложив назад руки... Подошел к нему Илличевский и сказал:

У печки, погружен в молчанье,
Поднявши фрак, он руки грел,
И никого во всей компанье
Благословить он не хотел.

Это развеселило Пушкина, и он сделался очень любезен».

Как видим, автор «Моцарта и Сальери» и сам не прочь был посмеяться над весьма неприятной пародийной переделкой своего серьезнейшего стихотворения «Демон», не видя в том для себя никакого «бесчестья».

А в воспоминаниях А. Баталова об Ахматовой рассказано, как поэтесса спровоцировала мемуариста, в ту пору начинающего актера, на пародийно-шаржированное исполнение своих стихов в манере салонного романа: «...Анна Андреевна публично организовала и поставила этот свой пародийный номер, которым нередко «угощала» новых и новых гостей. Думаю, многие из них и сегодня не простили мне того, что я делал со стихами Ахматовой, поскольку не знали ни происхождения этой пародии, ни той лукавой и внутренней свободы, с которыми Ахматова относилась к любым, в том числе и собственным творениям»¹.

В чем же тайна этой «внутренней свободы»? Каково серьезное подспудное содержание этого «лукавства»? Дело в том, что смех (а пародийный смех в особенности) обладает большим познавательным потенциалом: в комической ситуации малохудожественные произведения наглядно обнаруживают свои конкретные слабости, а высокохудожественные произведения — свои конкретные сильные стороны. В эстетике и литературоведении существует множество концепций комического. Воспользуемся свое-

¹ Баталов А. Рядом с Ахматовой.— Нева. 1984. № 3. С. 162.

образным их «общим знаменателем», который вывел на основе самых разнообразных концепций польский исследователь Б. Дземидок: «Все феномены комического в общественной жизни представляют отклонение от нормы»¹. Развивая эту мысль, можно заметить, что «отклонения от нормы» возможны, так сказать, в две стороны. Смешно и то, что не дотягивает до нормы (здесь бесконечны возможности критической пародии), но комичным в определенной ситуации может предстать и то, что намного превышает привычные нормы, выходит в хорошем смысле за стандартные рамки. Мы с улыбкой, к примеру, смотрим в цирке на силачей и акробатов, чьи физические возможности намного превышают среднюю норму.

И случается, что пародия строится на точном понимании того, что ее объект отклоняется от стандартной нормы в «лучшую» сторону. Поэтому пародия может рождаться не только в ходе литературной борьбы с «противником», но и в кругу литературных единомышленников. Такова, например, пародия П. Семенова «Митюха Валдайский» на трагедию В. Озерова «Дмитрий Донской» (1810). По наблюдению современного исследователя, она «возникла в условиях общности литературных интересов пародиста и пародируемого автора... Перенесение исторических героев трагедии Озерова в сферу валдайских целовальников и зимогорских ямщиков имеет характер комической демонстрации основных структурных особенностей озеровской трагедии»².

«Положительные» пародии нередко избирают своими объектами классику (характерен пример сборника «Парнас дыбом», о котором подробный разговор у нас еще впереди) или же произведения и стили, уже осознанные современниками как совершенные. Если «негативная», осуждающая пародия родственна критике, то «добрая» пародия может

¹ Дземидок Б. О комическом. М., 1974. С. 91.

² Поляков М. Русский театр в кривом зеркале пародии.— В кн.: Русская театральная пародия XIX — начала XX века. М., 1976. С. 16.

быть уподоблена научному литературоведческому исследованию. Вот, скажем, пародия А. Архангельского на поэзию А. Ахматовой, где в качестве «прозаизирующего» контрастного фона избран некрасовский «Мужичок с ноготок»:

И ПЛАвнее ЛЕтающЕй птицы
ЛОШАдь вел под уздцы мужичок.
ВыШЕ ЛОктя на нем рукавицы,
ПоЛУШУбок его с ноготок.

Т. Бек справедливо называет это произведение «образцом филологического анализа»¹ и комментирует его следующим образом: «Пародист не просто воссоздал звуковые ударения, характерные для Ахматовой. Он — средствами пародии — повторил наблюдение Б. Эйхенбаума: «Сочетанием губных и шипящих с группой «ла» определяется основной характер консонантизма в стихах Ахматовой»².

Характерный прием дружелюбной пародии — бурлескная гипербола, использование условного комического сюжета («Вышел зайчик погулять» у Ю. Левитанского, «собаки», «козлы» и «веверлеи» у авторов «Парнаса дыбом»). На фоне незначущего сюжета острее демонстрируется и воспринимается неповторимая конкретность пародируемого стиля. Здесь, конечно, требуется очень тонкое владение «всеми слогами» и глубокое понимание их содержательной основы. Это одна из причин, по которым «добрых» пародий сочиняется гораздо меньше, чем «злых». «Злые» в целом доступнее для массового сочинительства, поэтому основной поток «серых» пародий составляют пародии негативной направленности, претендующие на «разоблачение» пародируемых авторов. Хотя у истинных мастеров пародийной критики и самые сердитые их произведения помимо «злости» исполнены понимания тонких эстетических материй.

Меньшая распространенность «добрых» пародий,

¹ Архангельский А. Забытые пародии и эпиграммы.— Вопросы литературы. 1976. № 2. С. 300.

² Там же.

чем «злых», — это, впрочем, закономерность нормальная и неизбежная. У общества и литературы всегда бóльшая потребность в пародийной критике негативных явлений, чем в пародийном «любовании» шедеврами прошлого и сегодняшними удачными, талантливыми произведениями. Если мы обратимся к текущей литературной ситуации, то, конечно, нужнее пародии сердитые: ведь у нас столько серости, в том числе хорошо «защищенной» почестями и чинами. Нужнее, наверное, «школа Иванова», чем «школа Левитанского» (неплохо при этом, правда, чтобы «школа Иванова» смогла поучиться у «школ» Пруткива и Архангельского). Работать в «стиле Левитанского» никого уговаривать, конечно, не надо — тем более что это доступно очень немногим. Полезнее ориентировать пародистов на борьбу с недостатками.

Но одно дело — что нужней, а другое — объективная реальность пародии, ее многовековая художественная природа, немислимая без «теплого», «плюсового» полюса. Существование его не надо отрицать, оно диктуется, так сказать, экологией жанра.

Обратим внимание еще на одну особенность функционирования пародии, без учета этой особенности разговор о «полюсах» жанра был бы неполон и неточен. «Положительная» пародия существует, но не любит сразу признаваться в том, что она положительно относится к своему объекту. Каждый раз она появляется, так сказать, в атмосфере амбивалентности (тут термин этот будет уместен и даже необходим). Судите сами: с одной стороны, пародии боятся или опасаются, с другой стороны — видят в ней знак какого-то признания (мелькнул недавно в печати такой стишок: «На меня написана пародия — значит, популярен стал в народе я»). Вот писатель узнал, что где-то опубликована пародия на его произведение. Пока он ее не прочел, он не знает, радоваться или огорчаться. Да и после того, как пародия прочитана, не всегда бывает ясно, то ли это публичное поношение, то ли публичное признание. Это следствие «двуполюсности» пародии.

В отличие от электроприборов на ней нет указателя + или —. Надо догадаться, а иной раз возможны и разные мнения по поводу направленности той или иной пародии.

Иными словами, и «добрая» пародия никому своего расположения заранее не обещает. Заведомая комплиментарность, склонность к лакейскому «обслуживанию» чужды самой природе жанра. Поэтому всегда в пародии идет своеобразная театральная *игра знаками*. Иногда она бывала вызвана соображениями безопасности, когда едкая пародия (или эпиграмма) преподносилась в обертке мадригала или панегирика. Так было, например, со стихотворными нападками на графа Хвостова. «По своему влиятельному положению в свете и при дворе (любимый и близкий свойственник Суворова), по занимаемым должностям Хвостов был влиятелен и аристократичен. Прямые выходки против бездарного поэта могли быть наказаны влиятельным вельможей. И вот вырабатывается особая система речевого поведения по отношению к Хвостову... Главную функцией этого стиля стала двусмысленность. Одна стилистическая функция предполагалась герою писем и посланий, другая — всем остальным»¹, — писал Тынянов.

Можно привести и другие примеры амбивалентной атмосферы, возникающей в пародиях на определенного автора: таковы, в частности, многие пародии на басенный стиль С. Михалкова.

Нельзя не считаться и с тем, что сложный синтез утверждения и отрицания может присутствовать в пародии, как и в произведении любого другого жанра. Подобно тому как автор романа часто не может сказать, положителен его герой или отрицателен, подобно тому как свое сложное, страстное отношение к герою автор может высказать только многозначным языком художественного повествования, так и пародист порой не может сказать, хотел он осудить пародируемое произведение — или же наоборот.

Наконец, на пародию распространяется и общий

¹ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 305.

для всего искусства парадокс: произведение иной раз пишется с целью осуждения, а оборачивается оправданием или даже воспеванием героя. Так что и пародисты, и пародируемые авторы, и читатели могут подолгу заблуждаться насчет направленности той или иной пародии. Без этого просто невозможна нормальная сложная жизнь жанра.

Игра знаками оценки, таинственное мерцание «плюсов» и «минусов» встречается даже в тех случаях, когда все кажется ясным. Вот книга пародий Ю. Левитанского «Сюжет с вариантами». Казалось бы, тут одни положительные герои — талантливые поэты нашего времени. Левитанский предваряет пародии словами: «...как, по представлению автора, поэты хорошие и разные написали бы все это по-своему, по-хорошему и по-разному». Многократно (и часто бездумно) повторяемую формулу Маяковского «побольше поэтов хороших и разных» Левитанский обыгрывает предельно тонко. С одной стороны, он пародирует действительно хороших и действительно разных, индивидуально-своеобразных



И. С. Тургенев. Из цикла карикатур М. Знаменского «Русско-славянский Олимп» (журнал «Искра». 1868)

поэтов. С другой стороны, чтобы не было все уж так идилично, он вводит и пародии на поэтов не хороших, а *разных* (слова эти становятся уже не синонимами, а антонимами). «Так кто же здесь хороший, а кто «разный»?» — спросите вы. Но пародист вам не ответит. Надо, чтобы у каждого читателя сохранялась возможность понять это самостоятельно.

Представление о двух полюсах пародии необходимо нам для путешествия по бесконечному пространству этого жанра. Без такого компаса нам не сориентироваться, например, в весьма непростом явлении русского «перепева» (ему посвящена третья глава нашей книги). Пародия внутренне диалектична, как литература в целом, как вся наша полная интересных сложностей жизнь.

ДОСТОИНСТВО ЖАНРА

Как и произведения любого другого жанра, пародии бывают разного художественного качества. Но поскольку пародия берет на себя право критиковать любые жанры, в том числе авторитетные, то и на нее самое часто обращаются придирчивые взгляды: мол, на себя посмотри.

И она смотрит — с той же строгостью и вездливостью. Конкретное и, так сказать, вещественное тому доказательство — существование пародий на пародии, пародий на пародистов. Таких произведений не так уж мало: можно говорить об определенной разновидности жанра — «пародии в квадрате», или «парапародии». В 1937 году Александр Архангельский опубликовал в «Литературной газете» цикл «Как писать пародии», где продемонстрировал, как можно сочинить банальные, штампованные пародии на Кирсанова, Сельвинского, Жарова, Уткина и Инбер: условными сюжетами здесь были избраны стихи о лимонах и простокваше. А, скажем, тридцать лет спустя в журнале «Смена» появился памфлет Владимира Лифшица «Как написать пародию», где разоблачалась нехитрая методология

тех пародистов, которые, прицепившись к вырванной из контекста строке или строфе, начинают накручивать плоские остроуты. Извинившись перед поэтом К. Ваншенкиным, сатирик взял для такой операции его строки:

Я спал на свежем клевере, в телеге,
И ночью вдруг почувствовал во сне,
Как будто я стремлюсь куда-то в беге,
Но тяжесть наполняет ноги мне.

«Способов доведения ясной поэтической мысли до абсурда,— писал далее Лифшиц,— имеется несколько. Самый распространенный — оттолкнувшись от какой-нибудь безобидной стихотворной детали, нагромоздить подобных деталей как можно больше. Вы помните, на чем спал поэт? На клевере? А вы сделаете так:

Я спал на свежем клевере, на кашке,
На тимофеевке и на осоке спал...

Правда, смешно? А дальше будет еще смешнее:

По мне ползли различные букашки,
И майский жук мне ноздри щекотал.

Дело сделано. Поэт выглядит уже довольно глупо. Но можно было бы усилить пародию и другим ходом — по-своему объяснив причину столь крепкого поэтического сна:

Я спал на свежем клевере, на кашке,
На тимофеевке и на осоке спал,
И в результате выпитой рюмашки
В конечностях я тяжесть ощущал.

...Ну, а теперь вернемся к тому, что, испытывая в ногах тяжесть, поэт во сне все же куда-то бежал. А куда может бежать литератор — и наяву, и во сне? Ясно, куда! Некоторые пародии дают на этот вопрос недвусмысленный ответ. Поэтому смело заканчивайте свое сочинение таким двустипшием:

Ворочаясь всю ночь в зеленой массе,
Стремился я за гонораром к кассе!..»¹

¹ Смена. 1967. № 7. С. 19.

В. Лифшиц гиперболически изобразил здесь типичнейшие расхожие приемы унылой, будничной пародии. Некоторые из высмеянных им штампов имеют довольно давнюю традицию: так, «выпитая рюмашка» восходит еще к Сумарокову, атаковавшему Ломоносова намеками на пристрастие к Бахусу. Другие шаблоны созданы нашим временем, но не менее живучи: все, о чем говорил В. Лифшиц двадцать лет назад, актуально и для сегодняшней пародии.

В. Лифшицу принадлежит и отличная пародия на конкретного пародиста, работавшего в весьма незыскательной манере:

Б. КЕЖУНУ

Поэт сочинил: «Я по травке хожу».

Кежун упражняется так:

«По травке хожу
И на травке сижу,
На травку гляжу
И на травке лежу,
Из травки
О травке
Я строчки вяжу,
А травки не станет,—
О травке тужу,
Без травки
В душе моей мрак...»

Советую всем я
Использовать этот
Простой, безотказный,
Бесхитростный метод.

Такого же рода пародию опубликовал в 1977 году Зиновий Паперный, показавший, как современные пародисты могли бы обыграть известные строки Евгения Евтушенко: «За медом на Черемушкинском рынке/ поэт стояла...» («поэт стояла» — это у Евтушенко не ошибка, а сознательная поэтическая вольность, но многие пародисты к вольностям и вообще к поэтичности нетерпимы):

Евтушенко писало,
что стояла поэт.
Евтушенко считало,
что родов больше нет.

Евтушенко старалось
доказать — все равно
у народа осталось
Евтушенко одно.

Иногда «парапародии» строятся на применении ходовых приемов современных пародистов к классическим шедеврам — известнейшим стихам Пушкина, Лермонтова, Тютчева: на таком контрастном фоне шаблонность и неэффективность типичных пародийных трюков становится особенно ощутимой.

Само существование «парапародий» свидетельствует о присущей пародии самокритичности, о верности жанра литературе как таковой. «Парапародии» показательны и в теоретическом отношении — это еще один аргумент в пользу того, что природа жанра связана с комическим началом. Ведь в данном случае добавляется еще один смысловой план, еще одно смысловое измерение. Без комической «смазки» такая многоступенчатая конструкция просто не заработала бы. Конечно, «парапародии» доступны только весьма искушенному читателю, хорошо знающему язык пародии, и даже привычные штампы этого языка. И вместе с тем — пародии на пародистов исполнены, как мы только что видели, непринужденной легкости, тонкого комического озорства.

Ценность пародии, достоинство этого жанра во многом определяется тем, что пародийный комизм обладает уникальным свойством — внутренней объективностью. Неосновательная пародийная критика приводит к тому, что возникает обратный комический эффект и осмеянным в итоге оказывается сам пародист. Поднявший пародийно-комический меч от него и погибнет, если его представления о художественности окажутся ниже художественного уровня объекта, если эстетический идеал пародиста окажется примитивнее эстетического своеобразия пародируемого произведения. Вот читаем мы пародии на Блока, и в частности на стихотворение «Незнакомка», где есть вот такие строки:

И под печальною скамейкою
Я вижу траурный башмак,

И пряжку с матовой змейкою,
И заграничной фирмы знак.

И лезет в мозг башмак таинственный —
Я лаской вешних снов крещен...
Твоим носком, о друг единственный,
И обожжен, и опьянен.

(М. Сван. 1910)

Или такие вот:

И каждый вечер за шлагбаумами
Чуковский ходит, голосист.
Всех декадентов зовет хамами.
Испытаннейший публицист.
И очи синие бездонные
Цветут на дальнем берегу.
Мои стихины полусонные
Пьют чай и чешутся в мозгу.

(Евг. Венский. 1910)

Стихи Блока казались смешными пародистам, поскольку блоковский новаторский поэтический язык изрядно расходился с привычными для пародистов нормами. «Отклонение» от нормы — по закону, о котором мы уже говорили выше, — создавало комический эффект. Но Блок не просто отклонялся от старого канона — он творил новую норму. И сегодня наше эстетическое сознание включает эту норму как естественную, а отклонением предстают уже нормы и представления недаленовидных современников Блока. И мы не обижаемся за Блока, читая пародии, где «Незнакомка» выставляется как бессмыслица, где наши любимые строки обозваны «стихиными полусонными», — мы смеемся над неглубокими, примитивными пародиями.

Вызванный пародистом к жизни комизм перестает всецело принадлежать пародисту, приобретает значение всеобщности, становится внутренне диалогичным. Диалог пародии и объекта может быть продолжен, за пародистом отнюдь не всякий раз остается последнее слово. Вопрос о победителе и побежденном потенциально всегда пребывает открытым. Понадобилось некоторое время, чтобы очевидным стало поражение Евг. Венского и М. Свана в творческом поединке с Блоком. Но поражение это

окончательно состоялось уже в момент написания пародий. Пародийный смех — оружие обоюдоострое.

Вопрос о достоинстве пародии закономерно влечет за собой вопрос о взаимодействии пародии с эпиграммой. В. Лифшиц, говоря о преобладающем ныне гибриде двух жанров, заявил: «Это не пародия. Это развернутая эпиграмма. А иногда и попросту зубоскальство». Однако пародия и эпиграмма сотрудничают уже на протяжении многих веков, и эпиграмматический элемент в пародии отнюдь не всегда сводится к зубоскальству. Вообще говоря, гибрид, синтез может быть удачным, а может — наоборот. При скрещивании двух жанровых пород иной раз выводится ценная порода, а иной раз — нечто убудочное. Надо разбираться конкретно в каждом случае. А в общем плане можно указать две основные предпосылки для взаимодействия двух жанров.

Первая из них такова. Пародия оценивает свой объект, но выразить эту оценку может только своим сложным, «двусмысленным» языком. А иногда ей хочется полной ясности и внятности. Тогда она и при-



зывает на помощь эпиграмму — жанр, имеющий возможность однозначного и недвусмысленного высказывания, категорической оценки. Эпиграмма внедряется в текст пародии, чаще всего — в финал ее, для ударного заострения и завершения. Вот мы говорили о пародии А. А. Измайлова на стихи З. Гиппиус. Там прямая эпиграмматическая оценка в финале — «На себя сама строчу/ злейшие пародии» — в целом оправданна, поскольку она подготовлена всем ходом пародийной критики, такая оценка органично вытекает из третьего плана пародии, является как бы переводом с чисто пародийного языка на язык эпиграмматический. Причем это «двуязычие» не производит впечатления какофонии: острый финал и неожидан и закономерен.

Возможна и особая форма пародийной эпиграммы, хрестоматийный образец которой — выпад молодого Пушкина против Жуковского:

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

Написанная в 1818 году, эта пародия-эпиграмма впервые была опубликована уже после смерти обоих поэтов. В чем соль этой тонкой (и весьма серьезной) литературной шутки? Прочитав стихотворную сцену Жуковского «Тленность» (перевод из Гебеля), написанную белым стихом, Пушкин воспроизвел, «процитировал» два с половиной начальных стиха пьесы (кончая словом «мысль»), а потом завершил эпиграмму резким «снятием маски» и однозначно категорической оценкой. Жуковский, говорят, на Пушкина не обиделся, а, смеясь, высказал предположение, что тот еще изменит свое отношение к нерифмованному стиху. Так оно, кстати, и получилось: не прошло и десяти лет, как Пушкин написал белым стихом «Бориса Годунова». Но дело было не только в отношении к рифме. Жуковский написал «Тленность» пятистопным ямбом без цезуры, и это также дало Пушкину повод сказать: «проза, да и дурная». Впервые это заметил пушкинист Г. Маслов, посвятивший

специальную публикацию данной ритмической и пародийно-комической тонкости¹. Вот ведь какая смысловая глубина таилась в весьма непринужденной шутке! Тонкость — лучшее средство от грубости, от этической обиды. Для изощренного слуха Жуковского слово «дурная» не звучало оскорбительно еще и потому, что Пушкин остроумно поместил его в стихе так, что оно нарушает принцип цезуры.

Стиль Пушкина на протяжении жизни поэта эволюционировал как раз в сторону простоты, отказа от внешнего изящества, от прихотливых иносказаний — в общем, в сторону того, что он в молодые годы запальчиво назвал «дурной прозой». В «Домике в Коломне» (1830 год) мы видим уже не только пятистопный ямб с нерегулярной цезурой (то есть такой, каким написана «Тленность»), но и пародийную издевку над цезурой как таковой: «Люблю цезуру на второй стопе» (а цезуры-то и нет в этом самом стихе!). А белым стихом написано, к примеру, знаменитое «Вновь я посетил...». Это не значит, что юный Пушкин был совершенно не прав по отношению к Жуковскому. Эпиграмматическая оценочная прямота всегда оправдана серьезностью и цельностью подготавливающей ее пародийной мысли. В общем, была бы мысль...

Об эпиграмматизме как средстве прямой оценки можно говорить не только применительно к стихотворной пародии, но и применительно к пародии прозаической. Не будем ограничиваться положительными примерами из времен Жуковского и Пушкина — посмотрим на пародию нашего современника Александра Хорта: она называется «Карета прошлого» и посвящена исторической прозе В. Пикуля. Пародист гиперболически демонстрирует главную особенность повествовательной манеры Пикуля: повышенный интерес к дипломатическим играм и столь же стойкий интерес к альковной тематике. В па-

.....

¹ Маслов Г. Новое о стихотворении Пушкина «Послушай, де-душка, мне каждый раз...» — В кн.: Пушкин и его современники, вып. 28. Пг., 1917. С. 98.

родии эти две центральные для пародируемого писателя темы тесно переплетены. Прочтем заключительную ее часть:

«Берлин грубо флиртовал с пышнотелой Веной. По своей солдафонской привычке он без всяких экивоков склонял ее к неофициальному альянсу. Не ратифицируя его домоганий, Вена стыдливо прикрывала веером пышных обещаний свою пахнущую порохом обнаженную грудь и кокетливо подмигивала сумрачному Петербургу, который после бурного романа с Оттоманской империей находился в состоянии полнейшей прострации. При виде безбожно возвышенных прелестей Вены не на шутку разыгрался аппетит и у Ватикана. Его худосочные руки, минуя дипломатические каналы, тянулись к соблазнительным бедрам соседки.

Короче говоря, в карете прошлого было много пошлого».

Последняя фраза носит отчетливо эпиграмматический характер. Но, как говорится, с подлинным верно¹.

Вторая предпосылка для союза пародии и эпиграммы — это заострение индивидуальной направленности пародийной критики. Такой прием с давних пор сопровождает развитие жанра. Литература — дело ответственное, а стало быть, каждый писатель должен, так сказать, персонально отвечать за содеянное. Но здесь необходимо соблюдать важное условие: на острие пародийно-эпиграмматической критики должен находиться не просто человек, но литератор, автор своих произведений. Иначе выходит то, что в старину называли «личность и не-

¹ В эпиграмматизме как буквальной реализации третьего плана, как способе прямой критической оценки нуждается порою пародия не только литературная. В 1927 году в журнале «На литературном посту» печатались изопародии Кукрыниксов на Штеренберга и Фалька. Их изобразительная двуплановость (карикатурные щука в панталонах, девушка с поленьями вместо рук) для вящей понятности комментировалась эпиграмматическими подписями Арго, точно передававшими то неглубокое понимание и ту нормативную критику новаторских поисков Штеренберга и Фалька, которые были выражены в самих пародиях.

приличность». Н. Остолопов еще полтора столетия назад уделил внимание этой проблеме: «Шутки должно употреблять с бережливостью и таким образом, чтобы они казались непринужденными: шутки на лице пародируемого автора не терпимы. Также надлежит остерегаться площадных и неблагопристойных выражений»¹.

Работа многих сегодняшних пародистов свидетельствует о глубокой актуальности остолоповских советов. Если «площадные выражения» в печать еще не проникают, то шутки «на лице» прозаиков и поэтов культивируются достаточно широко. Пользуясь исключительным правом жанра говорить от чужого имени, присваивать чужое лирическое «я», многие нынешние пародисты заставляют пародируемых авторов произносить множество компрометирующих их глупостей, бесцеремонно вторгаются в быт и личную жизнь своих «персонажей». Целый поток пародий, где все поминаются жены и мужья литераторов, их квартиры, машины, гоночары...

Нам могут возразить: зачем столько запретов и ограничений? «Не надо», «нельзя», «не должен», «надлежит». А может быть, все можно — лишь бы было талантливо?

Но в том-то и дело, что талантливая пародия не нуждается в пикантном приперчивании, в «усилении» этическими бестактностями. Тонкая пародия не бывает грубой. Вспомним эпиграмматический финал пародии Архангельского на Светлова, где пародируемого поэта посетил Гейне:

Присядьте, прошу вас,
На эту тахту,
Стихи и поэмы
Сейчас вам прочту!..—
Гляжу я на гостя,—
Он бел, как стена,
И с ужасом шепчет:
— Спасибо, не на...—
Да, Гейне воскликнул:

¹ Словарь древней и новой поэзии... С. 341—342.

— Товарищ Светлов!
Не надо, не надо,
Не надо стихов!

Пародист так умело обращается с ритмом светловской «Гренады», показывая, насколько органичен ее стих, что никому не приходило в голову понимать слова «не надо стихов» буквально. Никто не требует от пародии коленопреклоненности и повышенной предупредительности. Во всех своих проявлениях это жанр острый, испытующий. Кстати, призыв «не писать» — это, пожалуй, для пародии не индивидуально-авторский, а традиционно-жанровый эле-



М. Светлов. Шарж Кукрыниксов

мент. Пародисты всегда так подшучивают — от С. Н. Марина («Ты престань марать бумагу...» — 1804) до А. А. Иванова («Не писал стихов/ И не пиши!» — 1975). Тут уже все зависит от контекста и ситуации. Поскольку Иванов в данном случае взывает к Н. Доризо, в работе которого количественные показатели явно преобладают над качественными, то такие слова протеста у нас не вызывают.

А если такой же призыв в порядке шутки будет обращен к настоящему мастеру, то к пародируемому автору подобные слова просто, что называется, не пристанут. В общем, пародия имеет полное право быть задиристой и фамильярной по отношению к кому бы то ни было.

Все упирается в собственное художественное качество пародии. Грубой в этическом смысле она оборачивается лишь тогда, когда она грубо сделана. Начинаем мы, скажем, читать эпиграмматически заостренную пародию М. Владимова на Ю. Мориц:

Я стихи кропала летом.
Было сухо, тихо, ясно.
И схватила вдруг при этом
Неизвестный людям насморк,—

— и сразу же хочется воскликнуть: «Не верю!» Потому что эти топорные стихи фатально не похожи на стихи Мориц. Поэтесса сама любит использовать грубоватые словечки — еще покрепче, чем «кропать». Но она их умеет гармонизировать своим пластичным, глубоко музыкальным ритмом. А пародист, увы, способен максимум на воспроизведение того же размера. Поэтому сочетание «стихи кропала» звучит у него грубо — во всех смыслах.

Или вот В. Завадский эпиграмматически заостряет финал своей пародии так:

...Опасная работа —
По голове редактора стучать.
Он сам дойдет. Когда с него два пота
Сойдет,
он взвоет:

«Шел бы ты... в печать».

Тут уж мы даже не говорим, насколько приемлемо в этическом смысле изображать поэта рядом с якобы уставшим от него редактором. Поскольку поэт просто не изображен. В этих сумбурных, труднопроизносимых строках нет никакой возможности узнать стиль Е. Винокурова, к которому чисто номинально привязана эта бесцветная и бесхарактерная пародия.

В общем, когда хорошая пародия соединяется с

хорошей эпиграммой — итог один, а когда вялая, приблизительная или же совсем неточная пародия зовет на помощь плоскую, дежурную эпиграмму (а таковая развивается достаточно широко и имеет даже своего корифея в лице С. В. Смирнова) — результат совершенно другой.

...Когда мы говорим о достоинстве жанра, волею неволей приходится вспоминать и цитировать неудачные пародии. Без этого не понять и ценность жанра, и глубину его лучших образцов. Конечно, в статистическом плане пародий неудачных или средних больше, чем радующих нас шедевров. Но не так же ли обстоит дело и в жизни любого другого жанра? Поэтому вызывают резкое несогласие попытки оценить пародию как таковую по ее «валовому» потоку. Дж. Китчин, например, видит в пародии «реакцию носителей расхожих представлений (centrally-minded persons) на причуды художественной моды»¹ и характеризует этот жанр в целом следующими словами: «В политике это цепной пес национальных интересов, в социальных вопросах — защитник респектабельности, в литературе — установившихся форм». Даже делая скидку на ироничность этого высказывания, принадлежащего автору основательного исследования по истории англо-американской пародии, с подобными суждениями хочется решительно спорить.

Пускай девяносто пять процентов пародий отвечают такой характеристике, но общее представление о жанре должно в первую очередь основываться на «оставшихся» пяти процентах. Эстетический консерватизм действительно характерен для количественного большинства пародий и пародистов, привычных к «установившимся формам». Иногда филологи даже используют подобные пародии как материал для исследования их объектов. Так, В. В. Виноградов, изучая стиль Гоголя, занялся детальным разбором довольно посредственных пародий на

¹ Kitchin G. A Survey of Burlesque and Parody in English. N. Y., 1967. P. X.

произведения писателя. «...Для историка стилей,— писал он,— должны представить особенный интерес попытки современников проявить в синтетическом обзоре типические особенности того или иного художника. И конечно, среди них на первом месте придется поставить литературные пародии, в которых специфические черты враждебного направления рисуются в намеренно утрированном, грубо выпяченном и вследствие этого непосредственно для всех зримом виде... Пародии... указывают на те стороны творчества художника, которые особенно поражали современников своей необычностью и сильнее всего вызывали насмешки и протесты староверов»¹. Пародии в данном отношении — важные «показания», свидетельствующие о восприятии художественных ценностей, хотя при этом они интересны не своими достоинствами, а своей ограниченностью, «энергией заблуждения», пользуясь выражением Л. Толстого.

Но только «энергией заблуждения» интересно и количественное большинство критических и литературоведческих трудов — в силу все той же консервативности эстетического восприятия: «Профессиональная болезнь критиков и историков литературы — дальнорукость»². Чтение критических отзывов современников о впоследствии прославленных произведениях и мастерах — занятие не менее потешное, чем чтение неумных пародий. (Можно привести такие же грубые и неумные суждения критиков о Блоке, как и те пародии, которые мы процитировали выше.) И тем не менее в критике и литературоведении есть свои Белинские и Тыняновы, по которым мы в первую очередь судим об этих отраслях культуры. А в пародии есть свои Архангельские, возвышающиеся над носителями расхожих представлений!

Если судить по количественному большинству,
.

¹ Виноградов В. В. Этюды о стиле Гоголя.— В кн.: Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 239.

² Чупринин С. Крупным планом. Поэзия наших дней: проблемы и характеристики. М., 1983. С. 8.

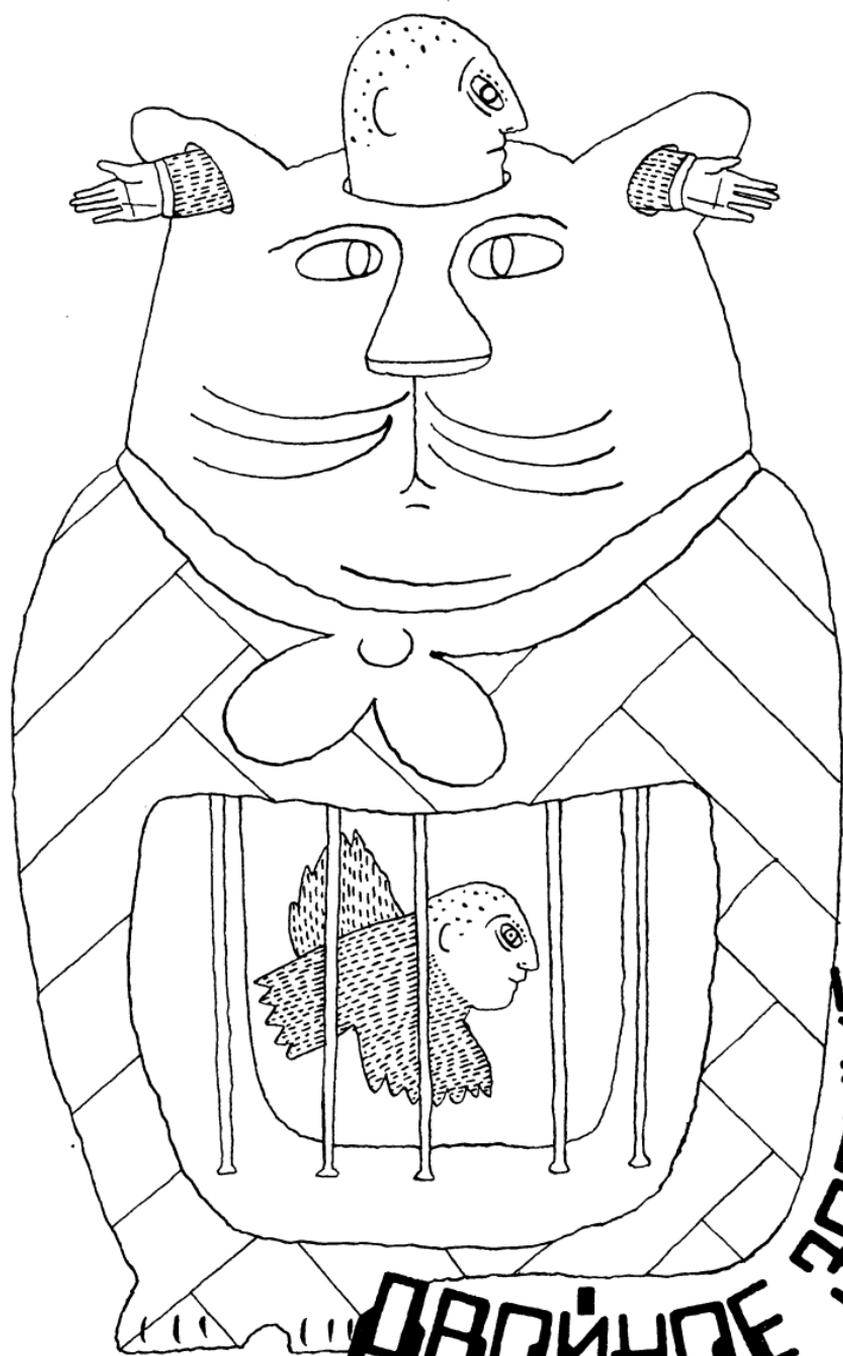
как это делает Дж. Китчин, то мы можем прийти к весьма неутешительным выводам о поэзии, прозе, драматургии. Этак можно сказать, что поэзия — повторение одних и тех же мыслей и чувств в однообразных словах и ритмах, проза — нудное описание обыденности или нарочитых выдуманных историй, драматургия — собрание шаблонных примитивных пьес, сочиненных на потребу публики!

Нет, судить о пародии — как и о любом другом жанре искусства — надо прежде всего по тому лучшему, что в ней есть, в чем заключается ее исторически обусловленная *causa essendi*, причина существования.

ГЛАВА

ВМОРАГ





ДВОЙНОЕ ЗРЕНИЕ

ВСЕ ЛИ МОЖНО НАЗВАТЬ ПАРОДИЕЙ?

Занимает ли тебя русская литература? я было на Полевого очень ошестинился за «Невский альманах» и за пародию Жуковского.

*А. С. Пушкин. Из письма
П. А. Вяземскому (1825)*

...Издатель журнала, отличающегося слогом неправильным до бессмыслицы, мог вообразить, что ему возможно в каких-то пародиях подделаться под слог Языкова, твердый, точный и полный смысла.

*А. С. Пушкин. Невский альманах
на 1830 год (1830)*

Что ж он? Ужели подражанье,
Ничтожный призрак, иль еще
Москвич в Гарольдовом плаще,
Чужих причуд истолкованье,
Слов модных полный лексикон?..
Уж не пародия ли он?

*А. С. Пушкин. Евгений Онегин.
Глава седьмая (1828)*

Но желание отличиться от Карамзина слишком явно в г-не Полевом, и как заглавие его книги есть не что иное, как пустая пародия заглавия «Истории государства российского», так и рассказ г-на Полевого слишком часто не что иное, как пародия рассказа историографа.

*А. С. Пушкин. История русского
народа, соч. Николая Полевого (1830)*

В пушкинских текстах слово «пародия» встречается двадцать один раз. Кроме того, пять раз здесь обнаруживается слово «пародировать» и три раза — слово «пародист». Рассматривая примеры употребления Пушкиным этого слова и производных от него, мы сразу видим отчетливую разницу между

двумя значениями интересующего нас слова. Первые два фрагмента, вынесенные нами в эпиграф, связаны с пародией как жанром. Оба раза Пушкин говорит о пародиях Николая Полевого, вызвавших у него резкое неприятие (самих пародий Полевого мы еще коснемся в третьей главе): одна из них — на Жуковского, другая — на Языкова.

В третьем и четвертом фрагментах слово «пародия» употребляется Пушкиным в переносном значении: неудачное подражание, искаженное подобие. Ясно, что Татьяна, пытающаяся понять Онегина, размышляет не о литературных жанрах, а о нравственных качествах человека: действительно ли Онегин сложный, глубоко разочарованный и страдающий человек — или же он только притворяется таковым? Как резкое и выразительное обозначение фальши, притворства используется здесь слово «пародия», но, заметим, в таком, переносном, употреблении оно не является незаменимым. Посмотрите, сколько равноценных синонимов ему находит автор романа: «подражанье», «ничтожный призрак», «москвич в Гарольдовом плаще», «слов модных полный лексикон» — в общем, без «пародии» можно было бы и обойтись. А когда речь шла о стихах Полевого, пародирующих Жуковского и Языкова, без термина «пародия» их и назвать нельзя было.

В последнем из фрагментов Пушкин вновь говорит о Полевом — но уже не как о пародисте, а как об историке. Написанная Полевым «История русского народа» вызвала резкое неприятие Пушкина: она показалась ему — и по концептуальному, и по литературному уровню — стоящей неизмеримо ниже карамзинской «Истории государства российско-го». К тому же Полевой в своей книге вступал с Карамзиным в полемику, осужденную Пушкиным как «мелочные придирки». Все это и побудило Пушкина сердито назвать труд Полевого «пародией» — естественно, не в буквальном, а в переносном смысле слова.

Приходится подробно говорить об этом, поскольку при всей разнице между буквальным и пере-

носным значением слова «пародия» в сознании людей, употребляющих это слово, нередко возникает некая путаница — не совсем случайная, поскольку в мире пародии путаница возникает то и дело и само слово «пародия» все время грозит каким-то подвохом.

Чтобы не попасть в дурацкое положение, от нас требуется абсолютно четкое разграничение в своем сознании двух различных понятий, обозначаемых одним словом. А уже на основе этого жесткого разграничения можно думать и говорить о возможной связи, взаимодействии двух понятий. Взаимодействовать могут друг с другом любые явления — независимо от того, какими словами они обозначаются.

В 12-м номере «Литературной газеты» за 1830 год, в разделах «Библиография» и «Смесь» опубликовано было четыре заметки Пушкина. В трех из них встречается слово «пародия» в разных значениях этого слова. Две заметки только что процитированы нами в эпиграфах, а третья — «Англия есть отечество карикатуры и пародии» — полностью приводилась в первой главе настоящей книги. Тогда мы обращали внимание на пушкинскую концепцию пародии, на его мысли о мастерстве пародиста. Сейчас же обратим внимание на последнюю фразу этой заметки. До нее Пушкин критиковал пародии Полевого, не называя имени пародиста: «Сей род шуток требует редкой гибкости слога; хороший пародист обладает всеми слогами, а наш едва ли одним». И тут же Пушкин прибегает к хитрому, издевательскому повороту мысли: «Впрочем, и у нас есть очень удачный опыт: г-н Полевой очень забавно пародировал Гизота и Тьерри». «Очень удачный опыт», «очень забавно пародировал» — это все иронические выражения, которые ни в коем случае нельзя принимать за чистую монету. Пушкин опять имеет в виду «Историю русского народа», только на этот раз он критикует ее не открыто, а в форме скрытой издевки, каламбурно играя двумя значениями слова «пародия». Гизот и Тьерри — французские историки, неудачным подражателем которых (как и неудачным подражателем

Карамзина), по мнению Пушкина, выступил Полевой-историк.

Как видим, в этом номере «Литературной газеты» Пушкин атаковал Полевого — и как пародиста, и как историка — самыми разнообразными средствами. При этом он, естественно, рассчитывал на толкового читателя, способного различать буквальный и переносный смысл слова, способного оценить чужое остроумие и обладающего остроумием собственным. Тот же, кто не понимал пушкинской иронии, невольно оказывался и сам под ее обстрелом.

Любопытно, что на удочку пушкинской иронии и спустя сто пятьдесят лет попадают иные читатели. Куйбышевский университет составил в 1985 году библиографический указатель «Литературное пародирование. Стилль. Жанр». Указателей и справочников по пародии так мало, что сам факт выхода этой брошюры отраден. Однако... Пушкинская заметка «Англия есть отечество карикатуры и пародии» снабжена здесь прелюбопытнейшей аннотацией: «О требованиях, предъявляемых к пародии и пародированию, о пародиях Н. Полевого на Тьерри и Гизо»¹. Составители простодушно поверили в существование мифических пародий Полевого на труды французских историков, не ощутили каламбурной иронии.

Обращаем внимание читателей на этот факт с целью, так сказать, работы над ошибками. Ведь в таком неловком положении рискует оказаться каждый, кто вступает в двусмысленную область пародии. Ошибки же проистекают из недостаточно твердого и свободного владения правилами. Поэтому еще раз все вместе повторим необходимое нам правило: слово «пародия» имеет два разных значения, из которых только одно связано с художественным пародированием.

Что же касается переносного значения слова «пародия», то оно стоит в одном ряду со множеством

¹ Литературное пародирование. Стилль. Жанр. Методические указания к спецкурсу. Библиографический указатель. Куйбышев, 1985. С. 61.

других жанровых терминов, употребляемых в переносном смысле. «Между ними был роман», «она пережила такую драму», «он мне басни рассказывает» (т. е. лжет), «долго тянется у них эпопея с получением квартиры», — слышим мы то и дело, но, конечно же, не путаем подобные вещи с романом, драмой, басней, эпопеей как фактами искусства. Стоит, правда, обратить внимание на то, что у слова «пародия» возможности перенесения на жизненные явления гораздо шире, чем у любого другого жанрового термина. И в письменной, и в разговорной речи мы найдем множество примеров подобного рода. В политической прессе нередки такие выражения, как «пародия на выборы», «пародия на демократию». Вместе с тем интересующее нас слово широко используется и применительно к бытовым предметам. «Здесьние дрожжи — это аляповатая пародия на наши брички», — писал Чехов своим родным из Екатеринбурга по дороге на Сахалин в 1890 году.

Все на свете мы оцениваем по принципу «истинное — ложное», «настоящее — ненастоящее», «разумное — неразумное», «искусное — неискусное». Для того чтобы осудить или высмеять ложное, ненастоящее, неразумное, неискусное, нам нужны резкие, выразительные слова. Одним из таких слов в языке и стало слово «пародия» в переносном значении. Потому так широка сфера его употребления. Потому в сочетании «пародия на...» может быть поставлено, по сути дела, любое слово.

Кроме одного. Кроме слова «пародия» в первом, исходном значении. Вот мы прочитали неудачную, примитивную, плоскую пародию. Она нас ничуть не рассмешила, а вызвала досаду и раздражение. Нам хочется сказать: это не пародия, а... И тут придется воспользоваться каким-то другим словом: «глупость», «жалкий опус», «потуга на пародию». «Пародия на пародию» здесь мы не скажем.

Итак, в широком, переносном смысле слова пародией можно назвать все. Кроме пародии в узком и конкретном смысле, то есть пародии как жанра. Все это рассуждение понадобилось для того, чтобы навести порядок в наших мыслях и сосредоточиться

только на пародии в буквальном смысле слова. О ней речь шла у нас в первой главе, о тесно связанных с нею явлениях (связанных не словом, а сутью) пойдет речь и в главе второй. Переносное значение не должно нас отвлекать.

УЖЕ КРУГ!

Нелегкое это дело — давать точные определения, разбираться в смысловых оттенках одного и того же слова, уяснить различие между словами и понятиями, за ними стоящими. Нелегкое, но необходимое. Без него не разобратся в сути интересующего нас явления, не понять конкретного своеобразия пародии. Да и одной ли пародии? «Определяйте значения слов, и вы избавите мир от половины заблуждений», — говорил Декарт. Сколько заблуждений, недоразумений, преднамеренных спекуляций рождается на зыбкой границе между словом и понятием, между словом и делом! И, вникая в замысловатую систему литературоведческих понятий, мы не только учимся лучше понимать литературу, — мы тренируем свое сознание, готовим его к развязыванию тех сложных смысловых узлов, которые ежедневно запутывает перед нами жизнь.

Кто-то скажет, что от пародии он ждет прежде всего развлечения, отдыха от мыслительных усилий, а не утомительных интеллектуальных упражнений. Переубедить такого читателя непросто, но аргументы для спора с ним у нас есть. Это предрассудок — считать лучшим отдыхом умственную и эмоциональную пассивность. Не надо избегать того первоначального усилия, которого требует пародия, — и тогда процесс восприятия нами отдельных пародий, наши раздумья над сущностью пародии увенчаются тем редким наслаждением, которое гораздо эффективнее восстанавливает наши умственные и душевные силы, чем самое отчаянное безделье.

Всякий глубоко понимающий литературу читатель — потенциальный пародист. Потому для него вполне естественно вновь и вновь задумываться над

тем, что такое пародия. «Если на клетке слона прочтешь надпись «буйвол», не верь глазам своим», — сказано у Козьмы Пруtkова. Помнить эту мудрость всегда приходится, имея дело с нашим любимым жанром, поскольку надпись «пародия» то и дело обнаруживается не на тех клетках.

Поговорим немного о чересчур расширительных употреблениях слова «пародия», которые встречаются в наше время, в восьмидесятые годы. Их необходимо иметь в виду, поскольку они существуют в читательском и литературном сознании, но тем не менее они располагают к решительному спору.



Л. Андреев. Шарж Ре-Ми

Некоторые литературоведы сегодня склоняются к тому, чтобы объединить понятием «пародия» все переключки, которые возникают между текстами стихотворными. Вот, к примеру, лермонтовское «Выхожу один я на дорогу...». Оно прочно врезалось в память русской поэзии: пятистопный хорей в сочетании с мотивом пути и мотивом одиночества образовал даже звукосмысловой сплав. Немало писалось о том, что с легендарной лермонтовской

строкой отчетливо перекликаются первые строки (а вслед за ними — и целые стихотворения) поэтов последующих эпох:

«Вот иду я вдоль большой дороги...» (Тютчев); .

«Выхожу я в путь, открытый взорам...» (Блок);

«Гул затих. Я вышел на подмостки...» (Пастернак).

Для обозначения таких переключек есть немало терминов: их называют реминисценциями (от латинского *reminiscentia* — воспоминание), аллюзиями (от латинского *allusio* — намек), вариациями, иногда — стихотворными цитатами (в особом смысле этого слова, сформулированном Ахматовой: «...Может быть, поэзия сама — одна великолепная цитата»). Но вот недавно М. Л. Гаспаров назвал тютчевскую, блоковскую и пастернаковскую переключки с Лермонтовым «пародиями в широком смысле слова, — не-комическом»¹. Конечно, не помешал бы такой термин, который бы охватил все способы художественного применения переосмысления чужого текста в тексте, вновь создаваемом: с этой целью изобретен, например, термин «интертекстуальность», достаточно точный, однако не очень удобный в употреблении. Но стоит ли для такого общего значения использовать гораздо более узкое и конкретное слово «пародия»? Все же пародия предполагает если даже не комизм, то какую-то необходимую долю конфликтности между двумя текстами (тыняновская «невязка»), а в примерах с лермонтовской строкой столкновения художественных систем и языков нет.

Другое расширительное значение слово «пародия» приобрело в современной эстрадной практике. Здесь это связано с тем, что пародии нередко исполняются в сольных и сборных концертах в совокупности с номерами других жанров. Скажем, Геннадий Хазанов исполняет пародии на Аркадия Райкина, на фокусника Арутюна Акопяна, а устрои-

¹ Гаспаров М. Л. Тынянов и проблема семантики метра. Тыняновский сборник. Первые Тыняновские чтения. Рига, 1984. С. 111.

тели концертов и зрители называют пародиями и комические монологи от имени студента кулинарного техникума. А Владимир Винокур одновременно с пародиями на певцов (Магомаева, Лещенко и т. п.) разыгрывает юмористическую сценку об армейском старшине — и эта сценка тоже попадает в разряд пародий. Неточность такого словоупотребления выявить легко: ясно, что если мастеров искусства (Райкина, Акопяна, Магомаева, Лещенко) можно спародировать, «перепевая» их стиль, пересоздавая творимые ими на эстраде образы, то кулинара и старшину «спародировать» нельзя: эти образы впервые изображаются, создаются Винокуром и Хазановым (с участием литераторов — авторов текстов). Такие номера в строгом смысле должны именоваться по-другому.

Но в случае с эстрадой дело касается отнюдь не только путаницы в обозначении жанров. Тут есть более серьезные противоречия. Слово «пародия» в семидесятые и в начале восьмидесятых годов стало для нашей эстрады своего рода ширмой, псевдонимом другого жанрового термина — «сатира». По сравнению с этим громким и грозным словом пародия смотрелась тише, спокойнее. И сатира на эстраде не просто рядилась в маску пародии, она в значительной мере теряла свое лицо. Получалось нечто среднеарифметическое, обтекаемое, ни то ни се — не пародия, не сатира. Примечательно высказывание Геннадия Хазанова в одной журнальной беседе: «В это время в моем репертуаре были и пародии. И если сейчас, оглядываясь назад, говорить о грехах, то эти пародии следует отнести именно к ним. Это была — я прошу отнестись к этому с пониманием — своего рода техника, хитрость... Потому что тогда, в семидесятые годы, на эстраде наличие собственного голоса совсем не приветствовалось. Руководящим культурой инстанциям, редакции телевидения было особенно радостно видеть, как на сцену выходит еще один вариант уже когда-то разрешенных Райкина, Магомаева, Озерова. Это привело к невероятному разрастанию жанра пародии, вытеснению им всех других видов слова с эстрады...

Тогда пародия была самым легким путем к успеху. Тем более что зритель всегда испытывает какую-то странную радость от узнавания того, кого он уже знает. Причем артисту совершенно не нужно переосмысливать ни свое существование на эстраде, ни тем более существование пародируемого. Достаточно только передразнить похоже — и успех обеспечен. Я всегда думаю: почему в таком случае не посмотреть сам оригинал?»¹

На первый взгляд эта язвительная исповедь звучит как-то обидно для пародии. А если разобраться — ничуть не обидно. Пародия вовсе не заинтересована в том, чтобы заслонять или подменять собою сатиру. Сфера действия сатиры, круг поднимаемых ею вопросов неизмеримо шире, чем область пародии. Если сатира по-настоящему остра, если она касается глубоких противоречий социально-нравственного бытия, если она беспощадна к злу и пошлости, то и пародии рядом с нею живется интереснее, работает лучше. Пародия тогда исполняется той же смелости и остроты, приобретает сатирический характер, вступает в непримиримую борьбу с ложью и пошлостью в литературе и искусстве. И сатира тогда может учиться у пародии — учиться тонкости, иронической язвительности, мастерству перевоплощения. В общем, когда пародия хорошо работает на своем месте, от этого выигрывают и она сама, и сатира, и искусство в целом. А пародия, заполняющая собой пустоту, поневоле становится вялой, ремесленной, начинает заниматься имитацией, а не исследованием своего предмета. Продолжая мысль Г. Хазанова, можно заметить, что в первой половине восьмидесятых годов на эстраде появилось множество пародий на Аллу Пугачеву, причем в них совершенно невозможно было «прочитать» какое-либо индивидуальное отношение к пародируемой певице, трактовку и оценку ее стиля. Это при том, что работа Пугачевой постоянно вызывала острей-

¹ Хазанов Геннадий. Жанр бродячего актера.— Огонек. 1987. № 1. С. 23.

шие споры — и в прессе, и в живой молве! Пародия в данном случае стала вырождаться в бесхарактерную имитацию, решающую роль стала играть даже не искусность передразнивания, а степень изначального внешнего сходства пародистки с «объектом». По сути дела, такое пародирование обернулось нетворческой эксплуатацией чужого успеха. А сознание зрителя, приученное к «странной радости» узнавания хорошо знакомого, как бы усыплялось, становилось пассивно-потребительским.

Так что давайте не будем называть пародией то, что на самом деле ею не является. Пусть будет уже круг употребления этого слова, зато и само слово, и обозначаемое им понятие не будет обесценено.

ПАРОДИРОВАНИЕ КАК ПРИЕМ

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

К этим строкам пятой главы «Евгения Онегина» автор романа дал примечание: «Пародия известных стихов Ломоносова:

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

Можно ли в самом деле назвать четыре пушкинских строки пародией на начало ломоносовской «Оды на день восшествия на престол ее величества государыни императрицы Елисаветы Петровны, 1748 года»? Едва ли. Пушкин отнюдь не вплетает в ткань романа образ ломоносовской оды. Процитированное четверостишие не приобретает какой-либо автономности и не может быть вычленено из текста как сколько-нибудь самостоятельное произведение пародийного жанра. Да и обыгрывает оно не весь текст «Оды», а лишь первые его четыре строки. Но сам способ обыгрывания вполне можно считать пародированием: Пушкин комически переносит торжественный одический стиль на описание довольно

скромного события — именин Ольги Лариной. Эта двуплановость авторской речи создает вполне определенное «третье измерение» художественного смысла: автор романа искренне и всерьез увлечен жизнью своих простых героев, «преданьями русского семейства», он считает задачей литературы спуститься с одических высот и сосредоточиться на «низком» предмете. Вместе с тем автор романа не идеализирует Лариных и их гостей: одический зачин создает и некоторую ироническую дистанцию, дает рассказчику возможность слегка подтрунивать над описываемыми лицами.

В общем, это не *пародия*, а *пародирование* отдельных элементов чужого текста. Но между этими двумя понятиями граница не столь велика, чтобы на ней все время настаивать. Здесь можно не быть буквоедами и не исправлять ни Пушкина, ни тех, кто вместо «пародирование» говорит «пародия». Просто так бывает короче и удобнее. В таких случаях слово «пародия» употребляется в расширительном смысле: им обозначается не только жанр, но и вся область употребления пародирования как приема.

В первой главе мы подробно говорили о сущности пародирования как способа освоения художественного текста с целью создания нового произведения — пародии. Но прием пародирования используется и в других целях, его применяют не одни только пародисты. В чем же суть этого приема?

Возьмем конкретный пример. В 1846 году французский социалист Пьер Жозеф Прудон выпустил книгу «Система экономических противоречий, или Философия нищеты». С резкой критикой этого сочинения выступил К. Маркс, написавший в 1847 году книгу «Нищета философии. Ответ на «Философию нищеты» г-на Прудона» (вышла на французском языке). Уже переключка заглавий создает острый полемический эффект. Из чего он складывается?

Во-первых, из повторения (воспроизведения) чужой речи: противника можно сразить его же собственными словами, обращенными по принципу бу-меранга на того, кто их произнес первым.

Во-вторых, из изменения (трансформации) чужой

речи: слова «философия нищеты» (*philosophie de la misère*) в прудоновском заглавии Маркс меняет местами, переворачивает это заглавие вверх дном: «Нищета философии» (*misère de la philosophie*). Такой прием известен с давних пор и по-гречески называется «хиазм» (по сходству с крестообразным начертанием буквы «X» — «хи»). Хиазм — один из мощных рычагов словесного остроумия. Изменяется и значение слова «нищета»: вместо значения «бедность», имевшегося в виду Прудоном, Маркс употребляет его в значении «ничтожность».

В-третьих, из иронического ощущения, которое рождается при мысленном сопоставлении двух заглавий. Сама по себе формула «нищета философии» достаточно резка и броска, она в принципе годилась бы и для полемики с книгой, названной как-то иначе. Но тогда не было бы иронического эффекта, эффекта осмеяния противника.

Эти три условия (повторение; изменение; комический или иронический третий план) и определяют суть пародирования как речевого (или риторического) приема. Трехплановая структура сближает этот прием с пародией как жанром. Потому не будет грехом назвать построенную по принципу пародирования фразу пародией и сказать, что заглавие статьи Маркса — пародия на заглавие книги Прудона. Кстати, пародирование заголовков — прием широко распространенный в самых разных жанрах, в том числе и в жанре литературной пародии. Вспомним процитированную нами в первой главе пародию С. С. Смирнова «Чего же ты хочешь?». Ее убийственный заголовок в полной мере понятен только в сопоставлении с заголовком пародируемого романа — «Чего же ты хочешь?».

Примеры пародийных заглавий помогают провести границу между *пародированием* и *перефразированием*. Можно привести немало случаев, когда перефразирование служило моделью построения новых названий. Так, «Страдания юного Вертера» Гёте обыгрываются в названиях таких произведений, как «Новые страдания юного В.» современного немецкого писателя У. Пленцдорфа, как рассказ

В. Шукшина «Страдания молодого Ваганова». Название «Поэмы без героя» Ахматовой является перефразировкой подзаголовка к «Ярмарке тщеславия» У. Теккерея — «роман без героя». Авторам новых глав важно было подчеркнуть какую-то связь с обыгрываемым заглавием, дать знак литературной традиции. Здесь налицо и повторение, и изменение. Но никакого оттенка иронии или комизма, а следовательно и пародийности, здесь нет.

Понятие «пародирование» гораздо шире, чем понятие пародии. К этому приему мы прибегаем очень часто в разговорах, спорах, при обмене мнениями и оценками. Прием этот помогает нам наглядно продемонстрировать ложность или бессмысленность того, что мы отвергаем, что противоречит нашим представлениям и вкусам, помогает нам остро высмеять осуждаемое. Но высмеивать можно все, а все ли можно спародировать? Как очертить границы действия этого приема, чтобы не спутать его с другими?

Тут нельзя не считаться с исходным значением слова «пародия», с заключенным в нем корневым смыслом «ωδη» (песнь). Пародировать — значит «перепевать», «петь наоборот». Пародирование имеет дело с тем, что уже однажды было «спето», то есть с результатами человеческой деятельности. Реальность физическая, природная — вне сферы пародирования. Когда артист подражает голосам птиц или повадкам животных — это не называется пародированием. Не стоит путать с пародированием и такие явления, как карикатура и шарж: они ничего не «перпевают», а, так сказать, «поют» свой предмет впервые. Другое дело — пародирование манеры артиста: здесь в центре внимания не физические данные, а тот образ, который создается артистом на сцене или на эстраде, то есть реальность, сознательно сотворенная человеком.

Все в мире можно разделить на две группы. К первой из них относятся те предметы и явления, которые тождественны сами себе: река, дуб, медведь, кровать. Ко второй относятся всякого рода знаки: река как знак быстротекущего времени (на-

пример, «река времен» у Державина), дуб как символ вечности (например, в «Войне и мире»), медведь как эмблема города Берлина, нарисованная кровать как дорожный знак, сигнализирующий о том, что неподалеку находится гостиница. Знак — это условная связь между предметом и придаваемым ему значением. Одной из знаковых систем является искусство, одним из видов знака — художественный образ. Если пародия как жанр имеет дело с художественными знаками, то пародирование как прием — с любыми знаками и знаковыми системами. Вот в каком смысле пародирование шире пародии, хотя и эта широта тоже имеет свои пределы.

Среди других изобразительных приемов пародирование специализируется на критическом пересмотре всякого рода знаковых систем: языков, художественных и функциональных (делового, научного и т. п.) стилей, документов, законов и так далее.

В XX веке возникла наука о знаках — семиотика. В ее терминах и понятиях механизм пародирования предстал как предельно прозрачный. Причем потребность в такой прозрачности ощутили не только ученые, но и художники. О сущности пародирования, например, не раз задумывался великий режиссер С. М. Эйзенштейн. В своей книге «Неравнодушная природа» он дает такое определение интересующего нас приема: полный «раздвой», полное «разъятие» между сущностью и знаком с последующим произвольным столкновением их «лбами»¹. И в другом месте: «распад между знаком и его смыслом»². Мысли Эйзенштейна получили продолжение и развитие в работах М. Я. Полякова, справедливо заметившего: «Концепция пародий у Эйзенштейна — раздвоение знака и сущности — шире противопоставления «содержание — форма», оно включает в себя трансформацию не только содержания, но и

¹ Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в 6 т. Т. 3. С. 87.

² Там же.

формы»¹. Дело в том, что взаимодействие формы и содержания мы отчетливее ощущаем как единство, а процесс постоянной перестройки отношений между миром знаков и миром сущностей всегда развернут перед нашими глазами. Этот процесс отражается и ускоряется всеми видами пародирования.

В первой главе мы уже говорили о пародировании религиозных ритуалов с их отчетливо выраженным знаковым характером. Нередким объектом пародирования становится язык. Чаще всего «передразнивалась» латынь — как язык церкви, науки и медицины. Причем пародирование осуществлялось смешиванием латыни с живыми языками. По определению М. М. Бахтина, такого рода «пародия есть намеренный диалогизованный гибрид. В ней активно взаимоосвещаются языки и стили»². М. М. Бахтин приводит немало интересных примеров такой пародии. Вот как в XIV веке французы пародировали «Pater noster» («Отче наш»):

Pater noster, tu n'ies pas foulz
 Quar tu t'ies mis en grand repos
 Qui es montés haut in celis.

Что означает: «Отче наш, ты не глуп, так как устроился, забравшись высоко весьма спокойно на небесах». (Во французском тексте разрядкой даны латинские начало и конец фразы, в переводе так же выделены церковнославянизмы, соответствующие латыни в русских религиозных текстах.) Ученый так объясняет смысл диалога, возникающего между двумя планами: «Здесь французская реплика резко высмеивает священное латинское слово. Оно перебивает начальные слова молитвы и изображает пребывание на небесах как весьма спокойную позицию по отношению к земным бедствиям. Стиль французской реплики не корреспондирует здесь высокому стилю молитвы... и нарочито вульгаризован. Это —

¹ Поляков М. Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. М., 1986. С. 293.

² Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 439.

грубая земная реплика на неземную елейность молитвы»¹.

Латынь вызывала пародийную реакцию, как знаковая система, далекая от реальной повседневной жизни, утрачивающая свое смысловое наполнение. Пародировалась она также и как язык медиков, скрывающих непонятной терминологией свое невежество и корыстолюбие. В таком освещении латынь предстает, например, в комедии Мольера «Мнимый больной» (1673). Комедия эта завершается шуточной церемонией присвоения докторского звания бакалавру. Все участники этой пародийной интермедии изъясняются исключительно на «макаронической» латыни, то есть на комическом гибридном языке, где ко многим французским словам приделаны латинские суффиксы и окончания (переводчица этой комедии на русский язык Т. Л. Щепкина-Куперник передает эту сцену при помощи русско-латинского «макаронического» сплава). Сценка начинается речью Президента, который, в частности, самодовольно изрекает:

Уби сумус² — мы видебус³,
Сколько славы намус всебус
В целом мире: старус, малус
Видят в нас свой идеалус.
Все лекарства у нас искарунт,
Как богов нас обожарунт,
Перед нашей компетенцией
Князь и царь склоняют главенции.

Из этой речи становится ясно, что Президент и его коллеги стремятся «не упускаре» из своих рук доходы и «допускаре» в свою корпорацию только таких же жуликов и невежд, чтобы никто не смог их всех разоблачить. Едва ли не единственным способом лечения оказывается «кровь пускаре» (то есть популярное в то время кровопускание), хотя это нередко означало — «убиваре» больных. Завершается

¹ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 443.

² Где живем.

³ Видим.

церемония хоровым восхвалением новоиспеченного доктора:

Виват, виват,
 Виват ему стократ!
 Виват, докторус новус,
 Славный краснословус!
 Тысячу лет ему кушаре,
 Милле аннис¹ попиваре,
 Кровь пускаре и убиваре!

Как видим, пародирование латыни с ее характерными окончаниями «ус» и «аре» здесь вносит важную и яркую краску в общую сатирическую картину, усиливает и комизм ее, и разоблачительную серьезность.

Не надо думать, что такое пародирование как-то компрометирует латинский язык как таковой: этот прием включен в общую сатирическую систему. Макароническая речь, псевдолатынь — внешний признак жуликоватых докторов. Ведь длинная борода Карабаса-Барабаса, к примеру, отнюдь не осмеивает всех бородатых людей. На латыни сформулировано множество философских афоризмов. Поэтому спор с прописными истинами и устоявшимися мнениями нередко сопровождается пародированием языка. Есть немало примеров мирной, некомической перефразировки латинских афоризмов, когда не возникает никакого третьего плана: просто, отталкиваясь от одного афоризма, мыслитель — на том же латинском языке — строит другой, пополняя общую копилку мудрости. Другое дело, когда человек восстает против мудрости как таковой — тогда он может вырваться из цепей латыни и вставлять в нее неожиданное слово из языка совсем другого.

Всем известен афоризм «О вкусах не спорят». В прежние времена образованные люди приводили его на латыни: «De gustibus non est disputandum». Даже такой не очень ученый человек, как герой Достоевского Митя Карамазов, знал его назубок. И вот во время разговора со своим братом Алешей он вдруг темпераментно восклицает: «Де мыслибус поп

¹ Тысячу лет.

est disputandum». «Мыслибус» — чисто макароническое, комическое соединение русского корня «мысль» с латинским окончанием. Но за Митиным каламбуром (преднамеренно примитивным) стоит серьезнейшая мысль, близкая самому Достоевскому. Ее, пожалуй, даже невозможно сформулировать однозначно. Тут не поможет приведение Митино «афоризма» к единому языковому знаменателю. «О мыслях не спорят» — это совсем не то, что хочет сказать герой, а вместе с ним и автор. Между пародируемым афоризмом и Митиным высказыванием возникает диалог, который можно «перевести» примерно следующим образом: невозможно спорить о тех мыслях, идеях, которые глубоко вошли в душу человека, стали для него не абстрактными положениями, а страстными убеждениями, чувствами, вкусами. Так в форме пародийного высказывания выражается одна из основных категорий художественного мира Достоевского — идея-страсть. Пример этот демонстрирует глубокую связь серьезности и комизма, в частности — комизма пародийного.

Что же до латыни, то она в нашем веке постепенно становилась все более экзотическим языком, и пародирование ее отразило эту возрастающую дистанцию. Так, в известном сборнике «Парнас дыбом» (1925) есть пародия на «Записки о британской войне» Кая Юлия Цезаря:

«По многим причинам, так как вследствие того, что Цезарь набрал при помощи рекрутского набора новых два легиона, из коих один направил форсированным маршем в Британию, а другой, назначивши начальником Тита Акция Барбона, оставил на зимних квартирах в окрестностях Лютении для его пропитания, и как впоследствии он узнал через лазутчиков, солдаты сильно роптали по недостатку продовольствия».

По первой фразе пародии можно увидеть, что объектом пародирования здесь выступает не стиль Цезаря, а скорее сам тяжеловесный латинский синтаксис, как бы буквально скопированный воображаемым «переводчиком» на русский язык. «Триумвират» пародистов еще принадлежал к той культуре,

которая включала в себя владение латынью, но читателей, знакомых с такого рода объектами, становилось все меньше. Уровень представлений об этом языке (как и о культуре в целом) хорошо отразил легендарный персонаж Ильфа и Петрова. Помните, как Остап Бендер в «Золотом теленке» (1931) спорит с ксендзами, «охмуряющими» водителя «Антилопы-Гну» Козлевича, и пытается выглядеть в этом диспуте человеком образованным:

«— Знаю, знаю,— сказал Остап,— я сам старый католик и латинист. Пуэр, соцер, веспер, генер, либер, мизер, аспер, тенер.

Эти латинские исключения, зазубренные Остапом в третьем классе частной гимназии Илиади и до сих пор бессмысленно сидевшие в его голове, произвели на Козлевича магнетическое действие». Здесь пародирование своим комическим острием обращено на псевдообразованность, свойственную, увы, не только великому комбинатору и производившую «магнетическое действие» не только на Козлевича.

«Латынь из моды вышла ныне»,— преждевременно извещал автор «Евгения Онегина». На самом деле она вышла из моды — и окончательно — только век спустя, вытесненная из информационного обихода эпохи знаниями более насущными и необходимыми. Заметим, однако, что не знающему латыни читателю многое остается не вполне понятным в русской и мировой классике, особенно в смысле пародийного остроумия. Современный читатель недобирает здесь того удовольствия, которое доставляется точным пониманием авторской шутки. Вот, скажем, чеховский рассказ «Ночь перед судом» (1886), где повествование ведется от лица проходимца, одного из явных литературных предков Остапа Бендера. Выдав себя за доктора, герой оказывается в неловком положении: ему приходится сочинять рецепт. И он изображает следующий текст:

Rp. Sic transit 0,05

Gloria mundi 1,0

Aquae distillatae 0,1

Через два часа по столовой ложке.

Г-же Съеловой.

Д-р Зайцев.

Как видим, из всех медикаментов незадачливый герой помнил только дистиллированную воду (*aqua distillata*) и ему пришлось пустить в ход один из известнейших латинских афоризмов «*Sic transit gloria mundi*» («Так проходит мирская слава»), разбив его на две половинки и снабдив эти куски фразы якобы рецептурными цифрами. Автор же рассказа использует этот афоризм отнюдь не случайно: ведь персонажу предстоит довольно бесславная участь — его завтра будут судить за двоеженство, к тому же (этого персонаж еще не знает) прокурором окажется муж госпожи Съеловой, заплативший ему десять рублей за столь сомнительный рецепт.

И такие примеры пародийного обращения с латынью в обилии встречаются у Пушкина и Гоголя, Некрасова и Щедрина, любивших сталкивать лбами разные языки с юмористической или иронической целью. Впрочем, так же свободно и фамильярно обращаются русские классики и с французским, и с немецким языками.

В двадцатом веке ближайшим иностранным языком постепенно становится английский, и он тоже оказывается втянутым в стихию комического передразнивания. Так, в пьесе Маяковского «Баня» (1929) появляется англичанин Понт Кич — бизнесмен, заинтересовавшийся машиной времени, которую изобрел Чудаков. Этот иностранец изъясняется не по-русски и не по-английски, а на особом комическом языке, придуманном Маяковским специально для этого случая: «Ай Иван в дверь ревел, а звери обедали. Ай шел в рай манекен, а елот в Индостан, переперчил ой звери изобретейшен» или «Асеев, бегемот, дай в долг, лик избит, и стоимость снизилась май пуд часейшен...»

Комическая игра здесь основана на случайном звуковом сходстве русских словосочетаний с английскими. «Ай Иван» отдаленно напоминает «*I want*» («Я хочу»), «в дверь ревел» — «*very well*» («очень хорошо»), «звери обедали» — «*is very badly*» («очень плохо»). В эту тарабарщину Маяковский вводит и

фамилию своего друга Асеева — при желании ее можно услышать в сочетании английских слов «I say if» — «Я говорю если...». К русским словам приставляются английские суффиксы: «изобретейшен» «часейшен», поскольку речь идет от изобретения и о часах.

Шуточки все вроде бы легкомысленные, едва ли не дурашливые, но Маяковский, работая над этими сценами, не просто давал себе возможность раскованно «похохмить». Известная переводчица Р. Я. Райт-Ковалева, помогавшая Маяковскому в создании «языка» Понта Кича, рассказывает в своих воспоминаниях, как тщательно это делалось.

Возможности построения двуязычных пародийных «гибридов» бесконечны, и в мировой литературе мы находим самые неожиданные сближения подобного рода. Скажем, очень далеки друг от друга Италия и Армения. Но в комедии Карло Гольдони «Семья антиквара, или Свекровь и невестка» (1749) мы находим гротескно-пародийный образ «армянского» языка. Граф Ансельмо увлечен коллекционированием старинных вещей, щедро тратит на них огромные деньги, хотя ничего не смыслит в древностях. Этим пользуется его слуга Бригелла, подбивающий приятеля Арлекина притвориться заезжим армянином и задорого сбить графу кучу всякого хлама. Бригелла советует Арлекину оканчивать все слова на «anz» (в русском переводе, выполненном, кстати, сатириком А. В. Амфитеатовым — мы уже разбирали его пародию на Бунина, — на «янц»). Это «янц» — единственное, что известно и самому Бригелле из армянского языка: так оканчиваются армянские фамилии. На такой армянский язык легко переходит и одуроченный Ансельмо:

Ансельмо. И если будянц еще... еще редкостьянц, обязательно приносянц.

Арлекин. Да, да, приносянц, приходянц, обставьянц.

Обратите внимание: в атмосфере пародийной речи, где все говорят на языке, которого толком никто

не знает, особенно возможен всякого рода «обстав-
янец», то есть надувательство, шарлатанство, псевдо-
научные сенсации. Пародийная игра помогла Голь-
дони создать сатирическую ситуацию, вечную по
своей сути.

В общем, приемы пародирования (и искусство па-
родии как жанра) очень склонны к многоязычию —
в буквальном и переносном смысле этого слова. И
рассчитана пародия всегда на читателя (и зрите-
ля) — полиглота, не обязательно в лингвистическом
отношении, а полиглота в плане культурном, то есть
человека чуткого к смысловым и игровым оттенкам
речи, к таящимся в слове потенциальным оттенкам
иронии и юмора. Незнание иностранных языков
можно компенсировать, наведя справки, заглянув в
словари или прочитав комментарий к художествен-
ному тексту (к слову сказать, авторы комментариев
к массовым изданиям не всегда заботятся о том,
чтобы читатель правильно понял двуязычную остро-
ту, а делать это надо). Но ничем не возместить не-
достаток чувства юмора и недостаток живого инте-
реса к культуре, в том числе иноязычной и далекой.
Пародия и пародирование всегда обращены к чита-
телю, обладающему этими качествами.

А объектом сатирического пародирования ста-
новятся языки самые разные: научный, деловой,
язык торжественных речей и выступлений. И, по-
жалуй, чаще всего и острее всего пародируется,
как писателями, так и неписателями, язык бюрокра-
тический. Ведь воевать с ним лучше всего путем
гротескного заострения, доведения до абсурда, на-
глядной демонстрации оторванности этого языка от
реальности.

Сейчас у нас пойдет речь об одном невыносимо
нудном тексте, занимающем три страницы петита
(мелкого шрифта). Тексте, который можно прочитать
только при большом усилии над собой. Причем про-
читать его еще можно, но понять решительно нельзя.
Он настолько бестолков и абсурден, что самый
упорный и терпеливый читатель в нем неизбежно
запутывается.

Принадлежит этот текст перу Александра Серге-

евича Пушкина. Не пугайтесь! Эта нудность и «непроходимость» вполне преднамеренны. Вспомним хрестоматийно известную повесть «Дубровский» и, в частности, судебное заседание, на котором принимается незаконное решение отнять у помещика Дубровского его имение Кистеневку и передать ее в собственность помещика Троекурова. «Определение суда», изготовленное заседателем Шабашкиным, приводится в тексте повести со следующим предупреждением автора: «Мы помещаем его вполне, полагая, что всякому приятно будет увидеть один из способов, коими на Руси можем мы лишиться имения, на владение которым имеем неоспоримое право». Это не просто имитация документа, это гиперболический и язвительный образ документа. Самые длинные фразы с обилием дат, цифр, имен, манипулирование последовательностью фактов, подмена причин и следствий — все это составляет здесь узел, который дано распутать не всякому. Большинство читателей просто пробегает взглядом этот текст и спешит узнать, что дальше случится с Дубровским. Но, пожалуй, Пушкин и рассчитывал на такую читательскую реакцию, она лишь подтверждает его саркастическое суждение о всемогуществе лихоимцев и крючкотворов.

Откройте вторую главу «Дубровского», прочтите «определение суда» и попробуйте отыскать в нем главное противоречие, разоблачить шабашкинскую уловку. Уверен, что это получится разве что у профессиональных юристов. Что же до остальных читателей, то они бы так ничего и не поняли, если бы в конце первой главы Пушкин не сообщил им главную хитрость Шабашкина и Троекурова: они решили воспользоваться тем, что бумаги Дубровского, подтверждающие право его собственности, сгорели во время пожара. Это, конечно, не давало никаких оснований для отнятия у него имения, но в решении суда сей главный «аргумент» окружен множеством уверток и внешне производит впечатление убедительности.

Так прием пародирования официального документа делает сатирическую критику особенно на-

глядной и психологически достоверной, создает «эффект присутствия», погружает читателя в атмосферу воссоздаваемой социальной обстановки. Поэтому к таким приемам прибегают не только писатели. Зачастую пародия становится самым веским словом в жизненной практике, в споре с бюрократией и официальным фразерством.

Вот книга В. Плэтта «Информационная работа стратегической разведки», вышедшая у нас в переводе с английского в 1958 году. Здесь есть главка, которая называется просто — «Пародия». Казалось бы, стратегической разведке должно быть не до шуток и уж тем более не до пародий. Однако в «отечестве карикатуры и пародии» все возможно. Плэтт цитирует следующую заметку из лондонской газеты «Дейли экспресс» 1945 года:

«С одной стороны, нельзя утверждать, что контрнаступление Рундштедта достигло своей цели и заставило союзников изменить планы их наступления. Но, с другой стороны, оно, несомненно, вызвало необходимость внести некоторые изменения в эти планы.

Контрнаступление Рундштедта вынудило союзников скорее отложить, нежели замедлить наступление, и лишь в этом смысле можно сказать, что оно привело к затяжке наступления, но отнюдь не войны в целом. Союзники не были застигнуты врасплох, так как они знали о возможности внезапного контрнаступления противника. Неожиданностью для союзников явилось только то, что немцы сочли целесообразным предпринять внезапное контрнаступление, несмотря на то что они знали, что союзниками такое контрнаступление допускалось, хотя и считалось поэтому маловероятным».

Поняли что-нибудь? Конечно же нет. И невозможно понять. Смысл этой заметки — осмеяние запутанного стиля отчетов военного ведомства. Как поясняет Плэтт, служивший в 1945 году в английской разведке, заметка «являлась пародией на наши попытки как-то объяснить недостатки в использовании разведывательной информации в период сражения в Арденнах». Что и говорить, военные специалисты

были посрамлены остроумным репортером, наглядно выявившим путаницу в их реляциях.

А вот короткая заметка в еженедельнике «За рубежом» от 21 апреля 1977 года. Она называется «Не упразднить ли зиму?».

«Член законодательного собрания штата Огайо Джон Гэлбрейт разработал законопроект, предусматривающий отмену января и февраля и перенесение на лето 59 дней, приходящихся на эти месяцы. Он заявил, что подобный закон, возможно, более успешно позволит бороться с энергетическим кризисом, ибо в соответствии с ним число холодных дней в году, когда потребности в топливе резко возрастают, уменьшится, а теплых — увеличится. Как замечает газета «Нью-Йорк таймс», Гэлбрейт внес это предложение исключительно для того, чтобы продемонстрировать, что оно настолько же «конструктивно», как и многие другие, представленные на рассмотрение законодательных собраний штатов и конгресса США с целью ликвидировать энергетический кризис».

Если в предыдущем случае пародирование было близким к имитации и дано было газетой как мистификация, чтобы читатель поначалу принял это за настоящий отчет военного ведомства, то Гэлбрейт действовал более гиперболическим, откровенно издевательским способом. Его пародийный «законопроект», известный нам по газетному пересказу, уже ощущается как вымысел, близкий к художественной сатире. От такого остроумного хода мысли не отказался бы и профессиональный литератор, работающий над произведением на политическую тему.

Возникает вопрос: могут ли владеть таким риторическим пародированием люди, не знающие пародии как литературного жанра? Попросту говоря, читал ли политик Джон Гэлбрейт пародии Брет Гарта на Купера или Бенчли на Драйзера? Доподлинно ответить на этот вопрос мы не можем, но, думается, такое гротескное пародирование может существовать только на фоне развитой литературной пародии, когда ощущение этого жанра проникает из литературы в смежные области, внедряется в куль-

туру и идеологию, становится своего рода речевым жанром.

Пародирование как прием, как «передразнивание», по-видимому, родилось прежде, чем пародия как литературный жанр. Но когда жанр пародии набирает силу и прочно входит в состав культурного сознания, он начинает оказывать несомненное влияние на пародирование во всех сферах. Чтобы убедиться в этом, обратимся к примеру, когда профессиональный литератор пародирует нелитературный объект. Вот Сергей Антонов, известный прозаик, а также автор серьезных книг на литературоведческие темы, выступает в журнале «64» с беседой «Шахматы на моем столе». В частности, он высказывается о качестве шахматной литературы, комментариев к партиям: «Другая беда — штамп и шаблон комментария. Однажды, не удержавшись, я начал набрасывать пародию на такой комментарий. Вот начало:

ИВАНОВ — ПЕТРОВ

1. e2—e4...

Итак, 1. e2—e4.

1... e7—e5.

Возможно, и 1... e6, уклоняясь от королевского гамбита.

2. Cf1 — c4...

Так играл в 1836 году выдающийся русский любитель древней игры Петров против членов Варшавского шахматного клуба. О силе хода судить преждевременно, так как партия не была завершена ввиду спешного отъезда маэстро по делам службы. Вероятно, сильнее 2. Kf3 с нападением на пешку e5.

2... Kb8 — c6.

Увы. Черные начеку.

3...b7 — b5?!

Бесцельная потеря темпа. Пешка e5 защищена.

3... b7 — b5?!

Сыграно в стиле молодого Таля. Естественнее 3... b6, создавая позицию динамического равновесия.

В этом все дело! Теперь в случае 4... d5 ферзь берет на e5 с шахом.

И так далее».

Не надо быть большим специалистом в шахматной игре, чтобы понять общий смысл пародии С. Антонова. Он высмеивает болтливость и суесловие: воображаемый «комментатор» спешит высказать

свое мнение уже по поводу первых трех ходов, достаточно стандартных, продиктованных элементарной дебютной теорией. Конечно же С. Антонов утрирует, гиперболизирует: в настоящих комментариях мы не найдем оценки первых дебютных ходов, — но на то и пародия, чтобы через преувеличение показать суть. В шахматной нотации существуют знаки оценки удачного хода («!»), неудачного хода («?») и обоюдоострого хода, который сразу оценить невозможно («?!»). Пародируемый же «комментатор» стремится выказать себя всеми средствами и нагромождает обилие знаков («?!?»), совершенно лишних в данной позиции.

Этот текст при всей специфичности шахматного «языка» близок к пародии литературной. Близок единством пафоса, неприятием штампов, претенциозного оригинальничания, нудного пустословия.

Что же получается в итоге? Пародия как жанр и пародия как риторический прием — вещи разные, но они непрерывно взаимодействуют. «Передразнивая» ходячую пошлость, претенциозную глупость, штампы сознания и поведения, мы неизбежно выходим на те же явления в литературе и искусстве. Вот в дружеской беседе кто-то из нас едко и похоже передразнил коллегу, изъясняющегося бюрократическим языком или блещущего фальшивым красноречием на собраниях. А вот тот же человек передразнивает стиль прочитанной книги или манерную декламацию известного поэта или артиста. Так на наших глазах самодеятельный сатирик становится самодеятельным пародистом, что вполне естественно.

Так же естествен и обратный ход. Пародируя стилевую инерцию, высмеивая творческий застой, литературная пародия неизбежно находит подобные же черты в жизни, в социальной практике — и литературная пародия становится вместе с тем социально-нравственной сатирой.

Взаимодействие это — одна из составляющих того большого и многогранного процесса, который называется взаимодействием литературы с жизнью. Чтобы видеть этот процесс во всей его полноте, надо

владеть тем двойным зрением, которому очень хорошо учит пародирование во всех своих проявлениях.

НЕ СОВСЕМ ПАРОДИЯ

Можно ли считать пародией на Пушкина стихотворение, начинающееся следующими строками?

Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты,
Как из почтамта объявление
В минуту крайней нищеты.

Можно ли считать пародией на Лермонтова (или на стиль былин и исторических песен) стихотворение, начинающееся вот так:

Ох ты гой еси, время тяжкое,
Время тяжкое, переходное!
Про тебя нынче песню сложили мы,
Про твое любимого сотоварища,
Губсоюза — добра молодца,
Да про красного купца Калашникова...

Первый пример — из сочиненного в 1863 году стихотворения Бориса Алмазова — поэта веселого и остроумного, но к Пушкину относившегося благоговейно. Стихотворение это ни в коем случае нельзя считать направленным против Пушкина.

Второй пример — из сатирического фельетона «Русский народный эпос», написанного Александром Флитом и опубликованного в журнале «Мухомор» в 1922 году.

И первый и второй примеры демонстрируют нам некое промежуточное явление: не то пародия, не то не пародия. Вроде бы есть повторение некоторых элементов литературного текста и изменение их, есть и ощущение комизма (перед нами фрагменты из произведений не трагических и не драматических по атмосфере — это сразу ясно) — и при всем этом не хватает чего-то принципиально важного, чтобы стать пародией в собственном смысле слова.

Чего же? Для пародии ее литературный объект —

центральный (а зачастую и единственный) образ, так сказать, главный герой произведения. Сколько бы бытовых подробностей и деталей ни вводили пародисты в свои произведения (как это, скажем, делают сегодня Александр Иванов и его последователи), главным героем у них все-таки остается творчество пародируемого автора (стиль, если таковой имеется, или хотя бы тематическая канва). Мы можем упрекать пародистов за то, что они главному герою уделяют мало внимания, отвлекаются на игру с бытовыми подробностями, но все же разговор идет по законам пародии как жанра.

У Алмазова же мысли и заботы героя, получающего извещение из почтамта,— главный сюжет, а переключка с пушкинским шедевром — сюжет второстепенный, создающий лишь дополнительный фон. Точно так же проблемы кооперации и Губсоюза — главный сюжет фельетона Флита, а переключка с народным эпосом и лермонтовской поэмой — чисто служебный, «увеселяющий» читателя прием, слегка «разбавляющий» сухую экономическую тематику.

При всем этом освоение литературных объектов ведется при помощи приема пародирования, а не какого-либо иного. Итак, мы столкнулись с пародированием литературного текста без цели создания пародии на него. Это существенное противоречие, за которым стоят важные стыки исторического процесса развития литературы — мировой и русской (легкомысленность примеров, с которых мы начали этот разговор, не должна сбивать с толку, они подобраны исключительно по признаку прозрачной наглядности). Удачный выход предложил в 1929 году Тынянов, писавший: «Важный пункт, относительно которого следует условиться,— это вопрос о пародичности и пародийности, иначе говоря — вопрос о пародической форме и о пародийной функции. Пародичность и есть применение пародических форм в непародийной функции»¹. От слова «пародия» обра-

¹ Тынянов Ю. Н. О пародии. С. 290.

зуются два прилагательных: «пародийный» и «пародический». По значению они тождественны. Тынянов резонно решил, что незначительно двумя разными словами обозначать одно и то же. А потому он предложил слово «пародийный» применять исключительно к пародии как жанру, а слова «пародический» и «пародичность» закрепить за теми самыми «не совсем пародиями», о которых у нас зашла речь.

«Использование какого-либо произведения как макета для нового произведения — очень частое явление», — отмечал здесь же Тынянов, ссылаясь на примеры из русской стихотворной сатиры XIX века. Добавим к этому, что сочинение стихов по готовому «макету» широко распространено не только в литературе, но и, так сказать, в стихотворной самодеятельности. Скажем, при сочинении стихотворных поздравлений, стихов для стенгазеты, в практике КВНов и т. п. нередко используются известные классические произведения: Пушкин, Лермонтов, Некрасов. (В последнее время, не без сожаления отметим, роль хрестоматийно известных текстов все чаще стали выполнять тексты популярных в данный момент эстрадных песен.) Давайте подумаем: почему и зачем сочиняются такие переделки? В чем, так сказать, психологические предпосылки самого приема «использования»?

Отчасти это объясняется тем, что сочинять «переделки» технически легче, чем придумывать стихи самостоятельно. Тут сочинитель получает в распоряжение своего рода трамплин, оттолкнувшись от которого он может как следует «расписаться». Можно такое сочинительство сравнить и с вышиванием по готовой канве.

Но на это явление можно посмотреть еще и не только с точки зрения автора подобного текста, но и с точки зрения его читателей (или слушателей). Читаются и слушаются такие «пародические» стихи гораздо живее и веселее, чем обыкновенные. Пусть самодеятельный автор и не блещет мастерством, — угадываемый всеми читателями и слушателями авторитетный источник оживляет восприятие, как бы удваивает смысловой вес бесхитростного сочинения.

Здесь мы уже наблюдаем процесс использования энергии чужого слова, определяющий силу, действенность и профессиональной литературной пародии. Еще обратим внимание на то, что самодеятельные «переделки» воспринимаются всегда с легкой улыбкой, да и сами их сочинители не боятся выглядеть немного смешными.

В самом приеме «использования» таится комический эффект: контраст между «оригиналом» и «подражанием» неизбежно смешит. Это нам надо учесть при анализе данного приема в поэзии профессиональной.

Пока же обратим внимание, что в пародическом использовании выделяются два структурных типа, родственные тем типам пародийных гипербола, о которых мы говорили в первой главе. Поясним это на уже процитированных примерах. Алмазовская шутка принадлежит к травестийному типу (пушкинское стихотворение «выворачивается» наизнанку: его высокий предмет контрастирует с элементами «низкого» стиля (сравнение с почтовым извещением). Фельетон Флита относится к бурлескному типу: «низкий» сюжет (торговля и кооперация) подается здесь в облачении «высокого» былинного стиля. Таковы два принципиальных вида пародичности. Они не изолированы друг от друга раз и навсегда установленной границей. Одно и то же пародическое произведение иногда можно назвать и травестией, и бурлеском. Так, скажем, предметом травестирования нередко бывал пролог к пушкинской поэме «Руслан и Людмила» («У лукоморья дуб зеленый...») — едва ли не самое известное для русских читателей стихотворное произведение. Существуют перелицовки этого текста в детском фольклоре («У Лукоморья дуб срубили, золотую цепь в торгсин снесли...» и т. д.), не раз служили эти пушкинские строки трамплином для разнообразных стихотворных фельетонов. Возьмем в качестве примера «Антисказку» В. Высоцкого:

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...

С одной стороны, это травестия: наизнанку выворачивается весь пушкинский текст, пародически снижаются все его персонажи: богатыри разводят кур, их дядька морской имеет «участок свой под Москвой», ученый кот рассказывает анекдоты и пишет мемуары, леший пьянствует, русалка оказывается матерью-одиночкой, невиданные звери истреблены охотниками. Кстати, такой способ трансформации классического текста очень близок к народным пародиям на былины и исторические песни — поэтому не стоит усматривать здесь некое «кощунство» и «неуважение» к классике. Травестирование затрагивает и структуру стиха: пушкинский четырехстопный ямб заменяется бойким хореем с явно комической рифмовкой и строфикой.

С другой стороны, это бурлеск: сегодняшнюю прозаическую действительность поэт-сатирик поверяет меркой «старинного», гармонического стиля. Сравнение явно не в пользу современности. Отсюда горький сарказм, звучащий в припеве:

Ты уймись, уймись, тоска,
У меня в груди.
Это только присказка,
Сказка — впереди.

В процессе исторического развития литературы бурлескное начало взаимодействует с травестийным, пародичность в целом взаимодействует с пародийностью, а пародийность в самом общем смысле взаимодействует с не-пародией. Такова диалектика литературы и жизни, и, чтобы разобраться в сложном рисунке взаимодействия, надо постоянно иметь в виду, какие сущности, какие «чистые вещества» в этом взаимодействии участвуют.

БУРЛЕСК И ТРАВЕСТИЯ

Термины зачастую рождаются позднее, чем явления. Скажем, слово «юмор» возникло в XVIII веке, но из этого вовсе не следует, что до XVIII века юмора не существовало. Слово «роман» появилось в позднем средневековье, но тем не менее мы говорим и об античном романе, существовавшем более чем за тысячу лет до того.

Термин «бурлеск» (или «бурлеска») возник в эпоху Возрождения. Он восходит к итальянскому слову «burla» — «шутка». Бытовые и сатирические стихи и поэмы, выдержанные в нарочито «высоком» стиле, писали в XVI веке итальянцы Буркьелло и Луиджи Пульчи, в XV веке — их соотечественник Франческо Берни (в память о котором произведения такого рода именовались «*roesia bernesca*»), в начале XVIII века — А. Тассони.

Понятие «травестия» («травести») оформилось в XVII веке. Оно в первую очередь связано с поэмой француза Поля Скаррона «Вергилий наизнанку» («*Virgil travesti*», 1648—1652), где сюжет и герои «Энеиды» Вергилия предстали в прозаическо-вульгаризованном облике, где преднамеренно груб тон авторского повествования. Классический пример травестики — и поэма Скаррона «Тифон, или Гигантомахия» (1647), где последовательному стилистическому «снижению» подвергнуты греческие боги. Гигант Тифон швыряет во враждебных ему олимпийских богов шары и кегли, в результате чего на Олимпе возникает беспорядок (в частности, разбит буфет — предмет, впрочем, на священной горе несколько неуместный и водруженный туда Скарроном с целью снижения стиля):

Юпитер был со сна угрюм
И громко крикнул: «Что за шум?»
В ответ на крик его громовый
Никто не проронил ни слова.
В сердцах кричал богов отец:
«Что происходит, наконец?»
«Все как всегда», — рекла Киприна.
«Молчите...»

Тут Юпитер употребляет рифмующееся и крайне грубое словцо, автор же со вкусом комментирует особенности Зевесовой нецензурщины, хотя для отвода глаз и возмущается:

...Экий срам!
Зарделся, как от оплеухи,
Лилейный лик прекрасной шлюхи...

(Перевод А. Парина)

Травестия возникла как жанр сознательно кощунственный, подрывающий авторитеты, нарушающий приличия. Если внутренняя логика бурлеска — движение снизу вверх: «низкий» сюжет облагораживается, возвышается при помощи изысканного стиля, то природа травестии противоположна: «высокий» сюжет низводится, оскверняется грубыми словесами. Между прочим, за таким «распределением ролей» стоит глубинная закономерность литературы как искусства слова. Стиль играет бóльшую роль, чем сюжет, в построении единого художественного смысла, того, что мы называем подлинным содержанием произведения. Сюжет подчиняется художественному языку, он подвластен силе слова и вне слова еще не является полноправным представителем смысла. В общем, еще раз убеждаемся: в начале было Слово. Оно способно возвысить самый низкий предмет и низвергнуть с высот предмет самый почитаемый и даже священный.

И бурлеск, и травестия — жанры строптивные, неуправляемые, не желающие знать, над чем можно смеяться, а над чем нельзя. Они рождены освобождающей стихией Возрождения. Для нормативной эстетики классицизма они были в равной мере враждебны. В знаменитом трактате Буало «Поэтическое искусство» (1674) они решительно отвергаются как таковые. При этом, заметим, Буало пользуется термином «бурлеск» в обобщенном значении, т. е. включает сюда и бурлескные, и травестийные произведения¹ (поскольку он говорит о Скарроне и об одном из его последователей Ассуси).

¹ Традиция такого употребления термина дожила и до нашего вре-

Вначале всех привлек разнузданный бурлеск:
 У нас в новинку был его несносный треск.
 Поэтом звался тот, кто был в острогах ловок,
 Заговорил Парнас на языке торговков.
 Всяк рифмовал как мог, не ведая препон,
 И Табарену стал подобен Аполлон.
 Всех заразил недуг, опасный и тлетворный,—
 Болел им буржуа, болел им и придворный,
 За гения сходил ничтожнейший остряк,
 И даже Ассуси хвалил иной чудак,
 Потом, пресыщенный сим вздором сумасбродным,
 Его отринул двор с презрением холодным;
 Он шутку отличил от шутовских гримас,
 И лишь в провинции «Тифон» в ходу сейчас.
 Возьмите образцом стихи Маро с их блеском
 И бойтесь запятнать поэзию бурлеском...

(Перевод Э. Линецкой)

Однако классицизм тяготел еще и к универсальности, к подчинению всех художественных импульсов своей рассудочной системе. Когда теоретик классицизма Буало надумал приручить пародическую поэзию и приобщить ее хотя бы к системе «низких» жанров, он в качестве меньшего зла предпочел не циничную «снижающую» травестию, а более умеренный и «возвышающий» свой предмет — бурлеск. С этой целью он сочинил бурлескную поэму «Налой» (1674—1683), где торжественным стилем излагается история ссоры между прелатом и псаломщиком:

О муза, Расскажи, как злое мести пламя
 Между священными вдруг вспыхнуло мужами,
 Сколь продолжительный их разделял разлад.
 Ах, и у набожных в душе вскипает яд!
 А ты, великий муж, чья мудрость поборола
 На благо церкви зло растущего раскола,
 Мой труд благослови и выслушай рассказ
 О славных подвигах, от смеха удержась...

(Перевод О. Румера)

.....

мени. В этом смысле судьба термина «бурлеск» сходна с судьбой терминов «драма» (обозначающего и целый литературный род, и один из трех его видов) и «рассказ» (обозначающего и жанровую разновидность, противопоставленную новелле, и весь жанр, то есть рассказ с новеллою вместе). Отсюда нередкая путаница в научной и даже справочной литературе, когда пишущие не отдают себе отчета, в узком или широком значении они употребляют слово «бурлеск».

Впрочем, удержаться от смеха не так уж трудно. Дисциплинированный, строго дозированный смех Буало далек не только от разнузданного стиля Скаррона, но и от веселых ренессансных бурлескных поэм и стихов. Буало хотел и терминологически отмежеваться от бурлеска и травестии, назвав «Налой» «героико-комической» («héroï comique») поэмой. В России XVIII века этот эпитет был переведен словом «ирои-комический». Так возникло еще одно наименование пародической поэзии, однако принципиально новой жанровой сущности за ним не стояло, поэтому «Налой» часто называют бурлеском, а термин «ирои-комическая поэма» считается синонимом термина «бурлеск» (как в его узком, так и его широком значениях).

Впоследствии термины «бурлеск» и «травестия» стали ретроспективно переноситься и на те эпохи, когда их еще не было. Так, бурлеском иногда называют «Войну мышей и лягушек», М. Бахтин постоянно говорил о «травестийности» народной смеховой культуры средневековья. Кроме того, во многих национальных литературах существуют специфические бурлескные, травестийные и бурлескно-травестийные формы со своими, особенными названиями (например, «mock-poem» и «hudibrastic» у англичан).

При такой терминологической пестроте возникает потребность в систематизации, в приведении международных и национальных жанровых наименований к общему знаменателю. Так, английский исследователь Дж. Джамп в своей книге «Бурлеск»¹ придает понятию бурлеска универсальное значение, включая сюда и пародию, и все пародические формы, а затем предлагает следующую «раскладку»:

1. Травестия, низкий бурлеск. Вызывающе фамильярное изложение сюжета определенного произведения, например, «Видение суда» Байрона (1821) сатира на одноименную поэму Р. Саути.

2. «Hudibrastic», низкий бурлеск. Строится на

¹ J u m p J. Burlesque. London, 1972.

более широком материале, например, «Гудибрас» Батлера (1663—1678).

3. Пародия, высокий бурлеск. Применение стиля определенного произведения или автора к незначительному предмету, например, «Апология жизни миссис Шамелы Эндрюс» Г. Филдинга (1741), направленная на роман С. Ричардсона «Памела, или Возрожденная добродетель» (1740).

4. Моск-роет (mock-epic), высокий бурлеск. Пародирование целого литературного жанра, достигаемое перенесением характерных стиливых приемов этого жанра на незначительный предмет, например, «Налой» Буало, «Похищение локона» Попа.

Классификация Джампа весьма спорна и несколько искусственна. Вызывает сомнение объявление пародии подвидом бурлеска, а не наоборот. Но ценно здесь то, что каждое пародийное или пародическое произведение в такой системе характеризуется по двум координатам: 1) соотношение сюжета и стиля: «низкий» сюжет при сохранении признаков «высокого» стиля Джамп называет «высоким бурлеском», «высокий» сюжет, обработанный «низким» стилем, он именуется «низким бурлеском»; 2) объем второго плана: травестия и пародия, по Джампу, имеют дело с более определенным объектом (произведением или всем творчеством автора); «hudibrastic» и «mock-роет» имеют в виду объект более расплывчатый: целый жанр, стиль, литературный канон. Это наложение двух противопоставлений друг на друга полезно иметь в виду при изучении конкретных пародий.

А как представлены бурлеск и травестия в русской литературе? Примечательно, что у нас эти жанровые формы сначала были осознаны теоретически, а лишь потом нашли практическую разработку. В 1748 году вышла в свет брошюра Сумарокова «Две эпистолы. В первой предлагается о русском языке, а во второй о стихотворстве». Следуя за «Поэтическим искусством» Буало, Сумароков выстраивает здесь систему литературных жанров. Но если Буало выводил бурлеск за пределы поэзии, то Сумароков отводит ему вполне законное место:

Еще есть склад смешных геройских поэм,
И нечто помянуть хочу я и о нем:
Он в подлу женщину Дидону превращает
Или нам бурлака Энеем представляет,
Являя рыцарями буянов, забияк.

«Смешных геройских» — так Сумароков переводит термин «héroi-comique». Таким образом, он корректирует теоретика классицизма Буало творческой практикой Буало как автора «Налоя».

Среди «смешных геройских поэм» Сумароков отчетливо выделяет две типологические разновидности: «...таких поэм шуточный склад двояк». Первый из выделяемых им «складов» явно соответствует травестии:

В одном богатырей ведет отвага в драку,
Парис Фетидину дал сыну перебяку,
Гектор не на войну идет — в кулачный бой,
Не воинов — бойцов ведет на брань с собой.
Зевес не молнию, не гром с небес бросает,
Он из кремня огонь железом высекает.
Не жителей земных он хочет утратить,
На что-то хочет он лучину засветить.
Стихи, владеючи высокими делами,
В сем складе пишутся пренежкими словами.

Второй «склад» соответствует представлению о бурлеске:

В другом таких поэм искусному творцу
Ведит перо давать дух рыцарский борцу.
Поссорился буян, — не подлая то ссора,
Но гонит Ахиллес прехраброго Гектора.
Замаранный кузнец в сем складе есть Вулкан,
А лужа от дождя не лужа — океан.
Робенка баба бьет — то гневная Юнона.
Плетень вокруг гумна — то стены Илиона.
В сем складе надобно, чтоб муза подала
Высокие слова на низкие дела.

Сумароков с замечательной точностью передает единство, и противоположность двух видов пародической поэзии: в первом из них «высокие дела» и «низкие слова», во втором — «низкие дела» и «высокие слова». Точно передано и диалектическое взаимодействие сюжета со стилем. В первом «складе» Парис и Гектор — герои сюжета, а кулачный бой —

элемент снижающего стиля. Во втором «складе» «подлая ссора» — сюжет, а Ахиллес и Гектор — чисто стилевые приемы возвышения этого сюжета.

Практически-творческое освоение жанра «смешных геройческих» поэм началось со второго из намеченных Сумароковым «складов», иначе говоря — с бурлеска. Ученик Сумарокова, талантливый поэт Василий Майков слагает поэмы «Игрок ломбера» (1763) и «Елисей, или Раздраженный Вах» (1769). Конкурирующий с Майковым Михаил Чулков печатает в журнале «И то и се» за 1769 год «Стихи на качели», «Стихи на семик» и поэму «Плачевное падение стихотворцев». Майков и Чулков, каждый по-своему, стремятся соединить обыденную тематику с торжественным стилем. Майков преуспел в этом больше: недаром «Елисея» высоко ценил Пушкин. И у Майкова, и у Чулкова пародическая двуплановость не играет принципиальной роли в организации художественного смысла. То же можно сказать и о скандально известном мастере бурлескных поэм с непристойными сюжетами Иване Баркове. Двуплановая структура оказалась чем-то вроде строительных лесов при созидании собственно комической поэмы.

В 1811—1815 годах Александр Шаховской публикует в издании «Чтение в Беседе любителей русского слова» ирой-комическую поэму «Расхищенные шубы», где пародически «высоким» слогом излагает бытовую историю о том, как пьяный швейцар немецкого мещанского клуба в Петербурге перепутал шубы и салоны гостей и что из этого приключилось. Шаховской предварил первую публикацию предисловием, где изложил свою теоретическую и историческую концепцию ирой-комической поэмы, возводя ее к «Войне мышей и лягушек» (приписываемой им Гомеру), ссылаясь на разнообразные европейские образцы, в том числе и на «Налой». Однако и «Расхищенные шубы» растворились в собственной комической стихии, понятие «ирой-комическая поэма» вскоре уходит из употребления.

Травестийная традиция в русской литературе внедрялась экспериментально, по аналогии с евро-

Е Л И С Е Й

ИЛИ

раздраженный**В А К Х Ъ****ПОЕМА.**

ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГЪ.

Титульный лист поэмы «Елисей, или Раздраженный Вахх» (1771)

пейской словесностью. Так, явно подражательный характер носила «Вергилиева Энейда, вывороченная наизнанку» Н. Осипова, писавшего эту поэму в 1791—1796 годах, и А. Котельницкого, закончившего ее в 1802—1808 годах. Образно-сюжетная «рама» эпопеи Вергилия освоена здесь довольно буквалистически, иронические сопоставления характеров и ситуаций античной поэмы с русским бытом эпизодич-

ны и робки, язык чересчур умерен. То же можно сказать и о поэме И. Наумова «Ясон, похититель золотого руна, во вкусе нового Энея» (1794), и о написанной Е. Люценко при участии А. Котельницкого поэме «Похищение Прозерпины» (1795). Выгодно отличается от этих произведений травестийный опыт знаменитого украинского поэта И. Котляревского, чья энергичная, раскованная, исполненная социальной остроты, остроумной наблюдательности «Энеида» (1798) стала значительным событием национальной культуры. Котляревский смело переходил от травестирования образца к самостоятельным бытовым зарисовкам и злободневным раздумьям. Его поэма несет черты и травестии, и бурлеска, а главное — в ней возникает взаимоосвещающее сравнение мифологического мира и современной автору действительности.

Русская травестийная традиция получила название «поэзия наизнанку». Иногда произведения такого рода именовались пародиями: например, И. С. Рижский в своей «Науке стихотворства» (1811) именно пародией называет «Энеиду» Котельницкого и Осипова, однако затем первый теоретик русской пародии Н. Остолопов в 1821 году решительно противопоставляет пародию и «изнанку», разводя их по отдельным статьям своего словаря. После этого, впрочем, «изнанка» как жанр прекращает свое существование: античные сюжеты оказались недостаточно органичным материалом для сатирической или комической перелицовки. Для того чтобы «изнанка» приобрела смысловую энергию, требовались другие объекты, нужен был такой литературный объект, который мог бы придать остроту житейским сюжетам, по-новому высветить их.

И таким объектом стала собственная, национальная классика — произведения Ломоносова, Державина, Жуковского, Пушкина, Лермонтова. С начала XIX века в русской поэзии формируется своя, неповторимая форма бурлескно-травестийной поэзии, впоследствии получившая название «перепев». От травестии в «перепеве» — полнота и последовательность освоения литературного объекта, от бурлес-

ка — высокая степень самостоятельности житейского сатирического сюжета. «Перепев» стоит гораздо ближе к жанру пародии, чем те бурлескные и трагестийные эксперименты XVIII — начала XIX века, о которых мы только что говорили. Значительную роль он сыграл в развитии отечественной поэзии, в духовной жизни общества. Этому жанру мы посвятим особую главу.

ПРЕОДОЛЕНИЕ ИНЕРЦИИ

Художественное творчество складывается из утверждения и отрицания. В число тех жизненных явлений, которые изображаются и оцениваются художником, входят и реалии культуры, духовной жизни. Одни писатели часто обращаются в своих произведениях к литературным фактам воссоздаваемой ими эпохи, другие реже, третьи вообще обходятся без упоминания имен писателей и названий их произведений. С этой темой дело обстоит, как и с любой другой: ведь точно так же писателей можно разделить по степени их творческой склонности к описанию природы, изображению города или деревни, преимущественного интереса к прошлому или к современности и т. п.

Но бывают в творческом развитии писателя моменты, когда ему необходимо основательно и конкретно разобраться в своих отношениях со всей литературой, когда без такого «выяснения отношений» он не может высказать своего взгляда на мир и на людей. И тут на помощь приходит пародирование как особого рода прием, как конструктивный принцип. Писатель может ввести относительно самостоятельные пародии в текст своего произведения (мы видели уже такие примеры в «Бедных людях» Достоевского), а может пойти и более сложным путем: показать воссоздаваемую им реальность сразу с двух точек зрения: с точки зрения привычно-традиционной, книжной, «литературной» — и с новой точки зрения, обусловленной индивидуальным видением автора и своеобразием той жизненной реальности,

которую он изображает. Не надо думать, что писатели в таких случаях занимаются некими сугубо профессиональными, цеховыми проблемами. Нет, в подобных случаях возникает напряженное взаимоосвещающее художественное сравнение литературы с жизнью. И в ходе этого сравнения отчетливо выявляются и своеобразие литературной эпохи, и своеобразие социально-политической, нравственно-психологической действительности. Более того: нередко в подобных случаях совершаются важнейшие обобщения, открываются глубокие законы бытия и человеческой природы, создаются не только новые, но и вечные художественные типы.

Тут сразу приходится приводить пример несколько избитый, но от этого не менее важный и убедительный: роман Мигеля де Сервантеса Сааведра «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» (1605—1615) был задуман как пародия на рыцарский роман. Не вдаваясь в конкретное содержание этого сложнейшего филологического вопроса, скажем несколько слов о культуре читательского восприятия произведений, которые в своей композиции несут большой пародийный заряд. Существуют два однобоких представления о сервантесовском романе и его главном герое. Первое из них — это набор нарицательных знаков: Дон Кихот, Санчо Панса, Дульси-нея, почерпнутых не столько из романа, сколько из упоминаний о нем, из театральных обработок и кинофильмов. Согласно этому представлению Дон Кихот — это честный, но до глупости наивный старичок: когда говорят о «донкихотстве», то обычно имеют в виду пенсионеров, воюющих с управдомами и с нерадивыми работниками сферы обслуживания. Второе упрощенное представление о «Дон Кихоте» принадлежит, как ни странно, людям посвященным — филологам или же равнодушным к филологическим тонкостям читателям. Оно состоит в том, что при упоминании названия романа в сознании прежде всего автоматически зажигается сигнал: «пародия на рыцарский роман» — и, гордые своей причастностью к тайнам творческой лаборатории Сервантеса, мы уже считаем ниже своего достоинства

как-то по-человечески относиться к герою романа, эмоционально реагировать на происходящие в нем события. Между тем феномен Дон Кихота рожден именно художественным синтезом, соединением горькой пародийной иронии, с одной стороны, и гиперболически высвеченного идеала веры — с другой. На пересечении этих двух смысловых линий и строится то уникальное двойное зрение (зрение не оптическое, а духовное), которое обеспечило бессмертие роману Сервантеса и сделало нарицательным имя его героя. И для адекватного понимания романа, для овладения двойным зрением от читателя в равной мере требуется навык понимания пародийной иронии и навык стойкого верования в идеалы истины и добра. Литература и жизнь столкнулись в «Дон Кихоте», представленные своими крайними проявлениями: пародией («литературой в квадрате») и щемящей человечностью — старческой немощью, помноженной на детскую наивность.

Пример «Дон Кихота» говорит о том, что связь литературы с жизнью (заметьте, само словосочетание это повторяется нами чаще всего бездумно-автоматически) — связь очень непростая, и осуществляется она не только на внешне-тематическом уровне (есть жизнь, и литература ее дисциплинированно «отражает»), но и в не видимых простым глазом таинственных глубинах. Чем больше литература стремится стать литературой, тем более прочной связи с жизнью она достигает. В этом, если вдуматься, нет ничего парадоксального. Ведь, скажем, и отдельный человек, стремясь быть именно человеком, личностью, достигает подлинно глубокой и честной связи со всеми людьми, с обществом, с миром. А если человек сразу ищет этой связи и стремится к ней легчайшим путем, то это оборачивается приспособленчеством, изменой самому себе.

Вот какие серьезные материи участвуют в тех сложных процессах, которые внешне выражаются в пародийных сдвигах. Поэтому, узнав о том, что в произведении пародируются такие-то литературные тенденции, стили, приемы, мы должны быть готовыми к тому, что одновременно в этом произведении идет

повышенно-серьезный разговор о жизни, о том, что касается каждого из нас.

Вот, скажем, «Ярмарка тщеславия» У. Теккерея. В обыденном читательском восприятии роман этот легко попадает под тематическую рубрику «быт и нравы». Но вот мы читаем у сегодняшнего исследователя о том, что Теккерей «не удовлетворен нравственными решениями современных романистов и пародирует их: ниспровергает Бульвера, не приемлет вальтер-скоттовского представления о героизме, вступает в полемику с воспитательным романом просветителей... Получается, что он намеренно уходит к истокам романного жанра, чтобы многое начать заново...»¹. Иначе говоря, Теккерей пересматривает самый характер связи между жанром и жизнью, и это полезно иметь в виду при оценке главных персонажей этого «романа без героя»: скажем, Ребекка Шарп — это не просто «злодейка», не ходячий порок, а незаурядное существо, не вмещающееся в существующую социальную структуру (как не вместились бы такая героиня и в тот тип романа, от которого пародийно отталкивался автор).

Да, язык пародии необходимо понимать, чтобы приблизиться к сокровищам мировой литературы. Но не в меньшей степени его знание помогает проникнуть в глубину некоторых шедевров отечественной словесности. И прежде всего это относится к роману в стихах «Евгений Онегин». Со школьных лет в сознании каждого читателя сидит формула Белинского «энциклопедия русской жизни». Как ни заезжена она бездумным цитированием, как ни изнурена она начетнической эксплуатацией, по сути своей она верна. Но только для того, чтобы пользоваться пушкинским романом как энциклопедией, чтобы находить в нем ответы на важнейшие вопросы человеческого бытия, надо знать и понимать, что «Евгений Онегин» — это еще и литературная энциклопедия. Проблемы автора и героя, объективного и субъективного начал в художественном творчестве, сюжета

¹ Шайтанов И. Вначале была пародия. В кн.: Теккерей У. Ярмарка тщеславия. М., 1986. С. 38.

фрагменты X главы, — и всюду названное сравнение присутствует. А до первого стиха первой главы есть еще и посвящение, и эпитафия ко всему роману... Если же говорить с педантической точностью, то сравнение Литературы и Жизни начинается с первого слова самого заглавия, уже в пределах имени «Евгений» такое сравнение содержится: для сложившейся к началу XIX века литературной традиции это имя — знак сатирического героя, молодого дворянина, ведущего порочный образ жизни (таково оно, в частности, у Кантемира и А. Е. Измайлова)¹; для Пушкина — это знак нового, странного героя, еще не отраженного литературой характера, в котором надлежит разобраться, увидев не только внешние приметы, но и внутренний мир с его противоречиями. Без двойного зрения тут читателю никак не обойтись: уже через одно слово, через одно имя проходит резкая, конфликтная граница между литературой и жизнью.

И граница эта нередко обозначается пародийной двуплановостью. Откроем вторую главу и посмотрим, к примеру, как впервые появляется в романе Ольга:

Всегда скромна, всегда послушна,
Всегда как утро весела,
Как жизнь поэта простодушна,
Как поцелуй любви мила;
Глаза, как небо, голубые,
Улыбка, локоны льняные,
Движенье, голос, легкий стан,
Всё в Ольге...

Однако читатель, пускающий в ход свое зрительное воображение и видящий перед собою голубые глаза и льняные волосы, допускает серьезную ошибку. Ибо все перечисленные черты — не столько приметы живой девушки, сколько атрибуты литературного образа, элементы литературной конструкции.

¹ Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1980. С. 113. В этой книге содержится наиболее полное описание литературных, в том числе и пародийных, подтекстов пушкинского романа.



Черновой автограф второй главы «Евгения Онегина»

Это становится понятным, когда мы пересечем многоточие (выполняющее в данном случае роль своеобразного столба на границе литературы и жизни):

...но любой роман
 Возьмите и найдете верно
 Ее портрет; он очень мил,
 Я прежде сам его любил,
 Но надоел он мне безмерно.

Что же получается? Вместо живого человека Пушкин вводит в роман пародийный портрет, спародированный им образ героини «любого романа». С максималистской самокритичностью поэт готов подвести под этот общий литературный знаменатель и прежние свои женские образы черкешенки из «Кавказского пленника», Марии из «Бахчисарайского фонтана». Именно это имеется в виду, когда говорится: «Я прежде сам его любил, Но надоел он мне

безмерно». За небрежным «надоел» следует осознание новой серьезной творческой задачи: создать не условный, не приблизительный образ героини, а женский характер с его внутренней диалектикой, раскрыть поэзию женской души, не закрывая глаза на житейскую прозу:

Позвольте мне, читатель мой,
Заняться старшею сестрой.

Ольга и Татьяна — это две литературные эпохи, два разных художественных взгляда на русскую женщину. И тут Пушкиным строится тонкое ироническое сравнение традиционно литературного образа с реально-жизненным характером. Ольга, как мы узнаем в дальнейшем, существо достаточно заурядное, в отличие от своей сестры она не способна к глубоким переживаниям и жизнь ее складывается в полном соответствии с внешними обстоятельствами (быстро забыв Ленского, она выходит замуж за улана). Традиционные романтические приемы изображения женщины, как бы говорит автор, пригодны для изображения разве что вот таких примитивных особ, а для того чтобы показать незаурядное существо, надо искать какие-то новые приемы и средства. Не зная языка пародийной иронии, эту пушкинскую мысль прочесть невозможно.

Но пародийная ирония участвует и в изображении характера Татьяны — только уже по-иному. Описывая девичьи мечты героини, повествуя о зарождении ее любви к Онегину, Пушкин то и дело пользуется высоким стилем, иронически снижаемым как «чужой» стиль:

Давно ее воображенье,
Сгорая негой и тоской,
Алкало пищи роковой;
Давно сердечное томленье
Теснило ей младую грудь;
Душа ждала... кого-нибудь.

Неожиданно едкое «кого-нибудь» раскрывает двойной смысл пушкинской иронии. С одной стороны, автор слегка подтрунивает над наивностью мечтаний героини, с другой стороны — отвергает инер-

цию условно-литературного стиля, средствами которого невозможно показать истинную поэзию наивно-незрелого, но искреннего чувства героини. Та же ирония звучит и, скажем, в словах:

Ты пьешь волшебный яд желаний,
Тебя преследуют мечты,
Везде воображаешь ты
Приюты счастливых свиданий;
Везде, везде перед тобой
Твой искуситель роковой.

Татьяна полюбила Онегина, не понимая его как человека, и книжные слова «искуситель роковой», столь не подходящие для оценки Онегина, об этом свидетельствуют. Но по ходу романа характер Татьяны развивается, в ней пробуждается незаурядная личность. И мы ощущаем это во многом благодаря постепенной, но неуклонной перемене тона и слога авторского повествования о Татьяне. Книжные слова, пышные эпитеты, вычурные перифразы, за которыми все время стояла авторская ирония, сменяются простым и естественным языком — тем самым, за который Пушкин боролся, и при этом пародийные элементы в рассказе о Татьяне сходят на нет. Перечтите сцену объяснения Татьяны с Онегиным в восьмой главе: здесь уже нет ни малейшей стилистической двуплановости, здесь нет места для иронии. Но эта предельная серьезность — результат того длительного испытания иронией, которому автор подверг свою любимую героиню и из которого она с честью вышла.

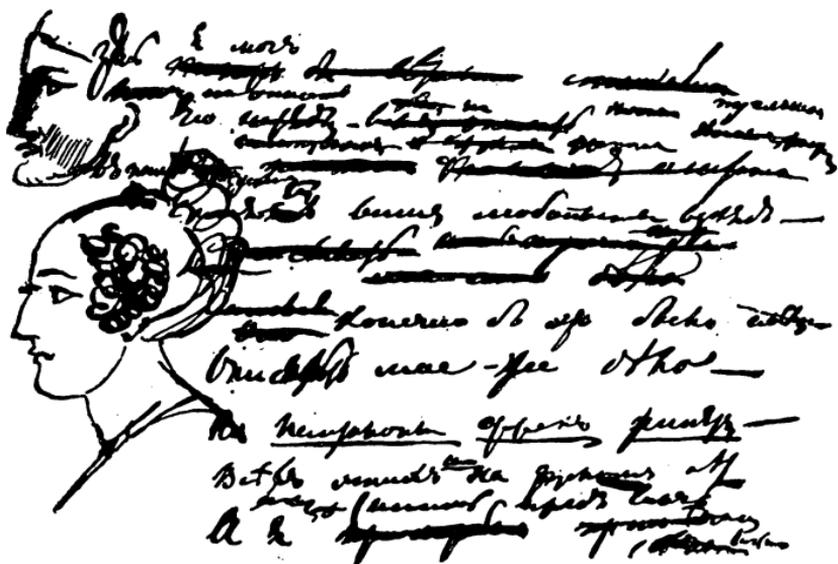
Характер Онегина также изображен под знаком непрерывного преодоления героем «книжности», «литературности» своих представлений о жизни. Вспомним, с какой утонченной иронией повествуется о любовных успехах юного Онегина: если герой готов гордиться своим знанием «науки страсти нежной, которую воспел Назон», то автор видит, что победы Онегина не многого стоят. А когда Онегин воображает себя «Чильд-Гарольдом», погружается в «английский сплин», то автор обнаруживает здесь вполне обыденную «русскую хандру». Онегин и лю-

бовь Татьяны отвергает потому, что облик и поведение этой девушки не вмещаются в привычные стандарты поведения. Но постепенно Онегин пробивается сквозь толщу заемных представлений к подлинной жизни. Все же он оказывается не позером, не пародией (чего автор вместе с Татьяной опасался в седьмой главе), а живым, развивающимся человеком: «добрый малый, как вы да я, как целый свет».

А вот Ленский, рассказ о котором особенно исполнен пародийно-иронической двойственности, так до конца и не преодолевает книжности своего мировосприятия — и это, по мысли автора, свидетельствует об ограниченности возможностей его натуры — при всем сочувствии Пушкина к трагической судьбе героя.

Но пародийный слой в «Евгении Онегине» имеет еще одного постоянного адресата — читателя. Пародируя банальные, расхожие представления о жизни, людях, искусстве, Пушкин очень верит в каждого своего читателя. И не просто верит, но и все время упражняет читательский ум и душу, учит отличать истинное от мнимого, живое от мертвого. Проверяет уровень нашего понимания при помощи пародийных мистификаций, тонких переходов от сюжетной и стилистической иронии к предельной серьезности и задушевности. Сквозное сравнение литературы и жизни, осуществляемое пародийными приемами, — одно из важных условий вечной актуальности пушкинского романа в стихах.

Пародийность как конструктивный принцип играет существенную роль в содержательной структуре романа Н. Г. Чернышевского «Что делать?». Казалось бы, у этого произведения мало общего с «Евгением Онегиным», тем не менее есть сходство в самой функции пародийного начала. Приемы пародирования: «детективная» завязка, название глав: «Дурак», «Первое следствие дурацкого дела» и т. п. — все это и Чернышевскому понадобилось не только для «эзоповской» маскировки своих истинных намерений, но и для активного испытания и воспитания читателя. Если читатель не понимает пародийной иронии, то он рискует оказаться в одной компании



Черновой автограф первой главы «Евгения Онегина»

с «проницательным читателем», то есть недалеким обывателем, чье сознание зашорено примитивными представлениями как о жизни, так и о литературе.

Роль пародийности как конструктивного принципа можно было бы рассмотреть на множестве примеров из русской и мировой литературы (эта тема сама по себе — предмет для обширного монографического исследования). Не станем, однако, так далеко и глубоко уходить от нашего непосредственного предмета — пародии как таковой... Пародийные оттенки в композиционном развитии сюжетов и характеров — это границы между пародией и не-пародией. И вместе с тем обнаруживается, что это острая грань соприкосновения литературы и жизни. Поэтому мерой художественной оправданности подобных пародийных построений является мера серьезности художественных поисков, мера новизны — и во взгляде на жизнь, и в стилевом решении темы. Право на пародийную ревизию опыта своих предшественников надо заслужить, а заслужить его можно не меньше, чем художественным открытием.

Посему особенно немощными выглядят попытки

прикрыться пародийной маской при отсутствии собственного лица. Мы знаем немало кинодетективов — и зарубежных, и отечественных, — где штампованность приемов подается под знаком некоей извиняющейся ироничности: дескать, это не серьезный детектив, а пародия на него. И такой квазипародийный детектив стал штампом, не менее скучным, чем просто примитивный детектив, без пародийного соуса. Такие же истории случаются в театре с водевилем, когда назойливый шаблон выдается за пародию. Но если говорить честно, и детектив, и водевиль — жанры, сами по себе никем не перечеркнутые, открытые для творческого обновления. Поэтому пародирование отдельных приемов жанра будет эффективным только в том случае, если оно будет сопровождаться изобретением приемов новых, расширением традиционных жанровых возможностей, выходом на новые пласты жизненной действительности.

Пародийное разрушение отжившего и строительство нового — единый художественный процесс.

ПОЭТИКА ГРАФОМАНИИ

Между литературными жанрами идет непрерывный обмен опытом. Жанры ревниво следят за успехами друг друга, присматриваются к большим и малым открытиям, совершаемым соседями в литературе. Каждый жанр всегда готов использовать чужие изобретения, применив их к решению собственных задач.

И пародия не только берет у других жанров, но и кое-что дает им. Мы только что говорили о том, как пародийная метла использовалась крупнейшими мастерами отечественной и мировой словесности для того, чтобы расчистить место и возвести на нем новаторские постройки. А сейчас мы поговорим о том, как непародийные жанры начинают подражать пародии, оспаривая ее приоритет на постоянное передразнивание всего и всех.

Обратимся к конкретному примеру.

Один француз
 Жевал арбуз.
 Француз хоть и маркиз французский,
 Но жалует вкус русский,
 И сладкое глотать он не весьма ленив.
 Мужик, вскочивши на осину,
 За обе щеки драл рябину,
 Иль, попросту сказать, российский чернослив:
 Знать, он в любви был несчастлив!

Осел, увидя то, ослины лупит взоры
 И лает: «Воры! Воры!»
 Но наш француз
 С рожденья был не трус;
 Мужик же тож не пешка,
 И на ослину часть не выпало орешка.
 Здесь в притче кроется толикий узл на вкус:
 Что госпожа ослица,
 Хоть с лаю надорвись, не будет век лисица.

Очень смешно, не правда ли? Смешно, так сказать, без комментариев. Ничего не зная о происхождении этого текста, нельзя не изумиться его потрясающей абсурдности. Безо всякой логической связи рядом с французом, жующим арбуз, появляется мужик, вскакивает на осину, ест почему-то растущую на ней рябину, почему-то именуемую российским черносливом. Здесь же откуда-то возникает осел, который — вопреки своей природе — лает. Но не удастся ослу получить... Чего — рябины, чернослива? Нет, орешка, хотя про орехи вроде бы не говорилось. Но «орешку» мы уже не удивляемся: абсурд так абсурд. И не удивляемся мы заключающей эту басню (жанр угадывается по стихотворному ритму и набору персонажей) не менее бессмысленной морали — о том, что ослице (осел успел и пол свой переменить) не стать лисицей.

Может быть, некоторые серьезные читатели сочтут процитированный текст полной чушью, не заслуживающей внимания. А некоторые даже заподозрят, что эти стихи не что иное, как бред сумасшедшего. И тем, и другим хочется категорически возразить. Если вы настолько серьезны, что вас эти стихи раздражают, то ваше представление о серьезности несколько прямолинейно, и возникает опасение, что вы не разберетесь в ситуациях серьезных,

но не совсем привычных, нестандартных. Тем же, кто усомнился в нормальности автора стихов, ответим словами шекспировского Лаэрта: «Эта бессмыслица глубже иного смысла» (перевод Б. Пастернака; в переводе М. Лозинского: «Поучительность в безумии»).



Афоризм К. Елизеева. Художник В. Корольков

Впрочем, к нашему разговору пора уже подключить и тех читателей, которых раздражает недоговоренность, поскольку они точно знают, что процитировано было стихотворение П. А. Вяземского «Обжорство», написанное в 1816 году, представляющее собою пародию на притчу Д. И. Хвостова «Осел и рябина» (1802), что впервые «Обжорство» было

опубликовано в «Русском архиве» (1866, № 3) в составе подборки «Литературные арзамасские шалости», причем комментатором этой публикации выступил сам Вяземский, пояснявший полвека спустя: «Эти притчи писаны в подражание, и сказать можно без хвастовства, довольно удачно, притчам графа Хвостова, особенно тем, которые заключаются в первом издании, явившемся в свет в первых двух-трех годах текущего столетия. Эта книга была нашею настольной и потешною книгою в Арзамасе».

Но обратите внимание: стихотворение «Обжорство» с не меньшим интересом и удовольствием читается и без учета того, что это пародия. Для того-то мы и начали разговор с простого его прочтения, чтобы задержать внимание всех читателей, как осведомленных в пародийных намерениях Вяземского, так и узнавших текст «Обжорства» впервые, на одной любопытной закономерности.

Книга басен Хвостова была, как поведал нам Вяземский, настольной книгой литературного кружка «Арзамас» (о нем мы еще поговорим подробнее в четвертой главе). Но давайте подумаем: почему «арзамасцы» так часто и подолгу вдохновлялись этой книгой? Насчет качества хвостовских басен в литературном мире разногласий не было, и доказывать при помощи множества пародий, что эти басни дурно сложены, было, в общем-то, занятием не очень нужным. Тут цель была другая, не вполне еще осознанная молодыми поэтами. Хвостов с его «нечаянными» несуразностями и промахами неожиданно подтолкнул арзамасцев к сочинению веселых, раскованных стихов, забавных вследствие своей свободы от сюжетной, смысловой и прочей логики. «Арзамасцы», попросту говоря, шалили, отнюдь не предназначая своих дурашливых сочинений для печати (семидесятичетырехлетний Вяземский в «Русском архиве» выступал уже как архивист, публикатор, филолог, помещавший эти притчи как документ давней и славной литературной эпохи). Но шалость шалости рознь. Многие молодые (и не только молодые) люди развлекаются на досуге шутивным сочинительством. Но в одних случаях это остается только фактом биогра-

фии шутников, а в других — фактом истории литературы. И здесь дело не только в степени известности людей, причастных к кружковым шуткам. Возьмем пример из совсем другой эпохи — знаменитую «Чукоккалу». Среди многочисленных веселых записей в этом домашнем альманахе К. И. Чуковского есть бытовые шутки-однодневки, интересные только потому, что принадлежат известным литераторам, а есть подлинные произведения словесного искусства. Граница между серьезной и «несерьезной» литературой исторически подвижна, и иная «шалость», не предназначенная для печати, может оказаться значительнее серьезных опусов, в конечном счете — серьезнее их.

В чем же потенциальная серьезность литературной «шалости»? Балагурия, соперничая в шутовстве (как это делали «арзамасцы»), мы подвергаем испытанию навыки внутренней свободы, проверяем степень раскрепощенности своего сознания. Обыденная, повседневная жизнь отличается жесткой упорядоченностью и регламентированностью. Мы живем, подчиняясь определенной инерции — без нее не обойтись, но она же мешает нам замечать и чувствовать непривычное, находить верные решения в неожиданных ситуациях. Но жизнь — это не обыденность, в ней всегда есть место сюрпризам, непредсказуемым поворотам событий. И вот если прочитать «Обжорство» не как пародию на Хвостова, а как самостоятельное литературное произведение, так сказать — произведение «о жизни», — то перед нами предстанет гротескный мир, предстанет жизнь, абсурдно вывернутая наизнанку, но вывернутая по своему логично: здесь как бы заострена, преувеличена та непредсказуемость, которая бывает в жизни, только здесь она возведена в абсолют.

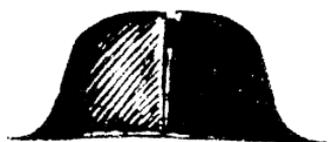
Иначе говоря, первый план пародии здесь обладает самостоятельной комической прелестью. Абсурдное происшествие с французом, мужиком и ослом (он же ослица) не менее интересно, чем критическое изображение Вяземским хвостовских принципов баснесложения. Ясно, что при таком прочтении пародия используется нами, так сказать, не по назначе-

нию. Но мы имеем право на подобный эксперимент, поскольку с пародией таким способом нередко обращается сама литература.

Сходную операцию проделывали «арзамасцы» с баснями Хвостова. Ведь читать их как басни, как серьезные произведения было бы невыносимо скучно. А если воспринимать их как гротескные картины жизни, как некие «нескладухи», то получается смешно и по-своему интересно. И у литературы в целом существует возможность использовать пародии, а также графоманские сочинения в качестве прообраза для некоего особого гротескного стиля и применить этот стиль для изображения не литературных, а жизненных явлений.

Только тут нам в интересах ясности понадобится небольшое отступление о графе Хвостове и о графомании как специфическом явлении. Во-первых, литературное наследие Дмитрия Ивановича Хвостова неравноценно по своему составу. Есть здесь сочинения, которые можно квалифицировать как явно графоманские, есть просто вяло-посредственные (и, кстати, нисколько не смешные — ни с какой точки зрения), а есть — правда, их очень немного — и несколько удовлетворительных стихотворений, соответствующих профессиональной норме эпохи. Некоторые притчи Хвостова входят в антологическое издание «Русская басня XVIII — XIX веков», вышедшее в Большой серии «Библиотеки поэта» в 1977 году. Можно, конечно, отчасти оспорить выбор четырнадцати лучших басен Хвостова, произведенный для этого издания В. П. Степановым и Н. Л. Степановым (так, «Лев и Клоп», над которым смеялись «арзамасцы», скорее относится к разряду непреднамеренных пародий), но то, что полтора десятка «притч» Хвостова имеют право быть отнесенными к серьезной русской басне, — несомненно.

Так что в качестве классического образца графомана наш незадачливый Графов (так нередко шифровали фамилию Хвостова сатирики и эпиграмматисты) может привлекаться только с известными оговорками. Уникальность фигуры Хвостова для литературной ситуации начала XIX века определялась не



Маленькие

ЛЮДИ

особенно
нуждаются

В

**ПЬЕ
ДЕ
СТА
ЛАХ**



Афоризм А. Лигова. Художник
В. Корольков

только графоманским уровнем большей части его произведений, но и чрезвычайной его плодотворностью, а также активностью в распространении своих произведений. Иначе говоря, Хвостов, не имея возможности войти в литературу, был, однако, участником литературного процесса. Он ворвался в литературную жизнь без спроса, и с его присутствием пришлось примириться. Но литература обладает самозащитной хитростью, и Хвостову была отведена в ней особая роль — роль шута, который достаточно наивен, чтобы адресованные ему эпиграммы принимать за мадригалы, не замечать в искусственных розах комплиментов колкие иронические шипы. Все, конечно, помнят, как Пушкин в «Медном Всад-

нике» разряжает драматическое напряжение рассказа о петербургском наводнении 1824 года неожиданным сообщением:

...Граф Хвостов,
Поэт, любимый небесами,
Уж пел бессмертными стихами
Несчастье невских берегов.

За чистую монету это принять мог только сам граф Хвостов. Над ним не только смеялись, на нем нередко вымещали досаду. В письме к Плетневу 3 августа 1831 года Пушкин горестно замечал, что Хвостов пережил и Веневитинова, и Дельвига: «...Хвостов и меня переживет. Но в таком случае, именем нашей дружбы, заклинаю тебя его зарезать — хоть эпиграммой». Завершающий эту фразу каламбур, однако, свидетельствует о том, что Хвостову как человеку смерти ни Пушкин, ни его друзья не желали, что Хвостов и здесь остается знаком, мишенью для трагического остроумия.

Можно, конечно, и сегодня продолжать смеяться над Хвостовым, как бы возвышаясь над ним. Но вот в списке неосуществленных замыслов Тынянова мы находим название «Граф Сардинский» — это титул Хвостова. Нам ничего неизвестно о намерениях Тынянова, но, наверное, в этом произведении тема графомании, ее безумия и ее своеобразного трагизма нашла бы диалектически тонкое решение. Так или иначе, смеясь над Хвостовым, мы должны иметь в виду и его бескорыстие: как-никак, а произведения свои он печатал за собственный счет и распространял их бесплатно. Ведь ни Пушкину, ни Вяземскому, ни кому-либо еще из тогдашних насмешников и во сне присниться не могло, что когда-нибудь произведения графоманского уровня смогут приносить их авторам и приличные доходы, и славу, и общественное положение, и почетные премии. Самая смелая творческая фантазия не могла предугадать того, что в нашем веке не раз становилось реальностью. Во всяком случае, считать Хвостова самым назойливым графоманом отечественной словесности — значит проявлять непростительную наивность вполне хвостовского свойства.



А. С. Пушкин и Д. И. Хвостов.
Карикатура неизвестного художника

Произведения Хвостова, написанные всерьез, могли насмешить, могли натолкнуть остроумных его современников на какие-то новые юмористические словесно-композиционные ходы. Но не надо думать, что графомания вообще — кладовая непреднамеренного юмора. Всякий, кто имел дело с потоком нета-

лантливых сочинений: редакторы, литературные консультанты, рецензенты,— все они скажут вам, что графомания — это царство скуки, стандарта, серости, непроходимой и отнюдь не смешной глупости и агрессивной самонадеянности. Поначалу некоторые перлы могут вас насмешить, но потом вы увидите, как они повторяются из рукописи в рукопись. Бывает и графомания вполне грамотная, без отклонений от здравого смысла. Если каждый талант индивидуален, похож только на себя самого, то бездарность обладает рядом постоянно повторяющихся, «типологических» признаков, симптомов. Это как довольно несложная болезнь, при которой легко поставить диагноз, вот только средства лечения от графомании до сих пор не разработаны. По этой причине граф Дмитрий Иванович Хвостов остался в русской литературе XIX века единственным графоманом, чьи произведения сохранились в истории как своеобразный «препарат», использованный другими авторами в собственных целях и на талантливом уровне. В дальнейшем русская поэзия оперировала не конкретными графоманскими сочинениями, а некоей квинтэссенцией, сгущенным веществом графомании, подвергавшимся — это необходимо подчеркнуть — основательной трансформации.

Есть здесь и этический момент. Чем смеяться над конкретным бездарным сочинителем («Ей-ей! не он пред светом виноват. А перед ним природа виновата», — едко и вместе с тем снисходительно говорил о Хвостове в своей эпиграмме Баратынский), не легче ли изготовить маску, манекен, некий собирательный образ, которому можно приписать авторство произведений, чем-то похожих на графоманские, но вместе с тем чрезвычайно остроумных, виртуозных в творческом использовании графоманских (с виду) приемов?

Так рождаются Козьма Прутков и капитан Лебядкин. Таких людей не было, но такие поэты существуют. Они оказали влияние на развитие русской поэзии, причем отнюдь не только пародийной и сатирико-юмористической. Тынянов предложил для них термин «литературная личность», этот термин он также

применял и к Хвостову. Не живой человек, не граф Сардинский, а именно литературный Хвостов (Свистов, Писцов и т. д.) остался в истории русской литературы. Такую участь не назовешь завидной. Зато Алексей Толстой и братья Жемчужниковы, создавшие Козьму Пруткова, добились яркого и завидного успеха. Да и Достоевский к званию одного из самых крупных мировых прозаиков имеет полное право добавить звание поэта — за одни только стихи, написанные от имени капитана Лебядкина.

МАСКИ И ЛИЦА

Но, прежде чем перейти к разговору о Пруткове и Лебядкине, мы должны вспомнить еще одного поэта, чьи шуточные, полупародийные стихи сыграли серьезную роль в русской поэзии. Это Иван Мятлев, автор обширной сатирической поэмы «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой за границею, дан л'этранже», три части которой вышли отдельными книжками с 1840-го по 1844 год. Немолодая помещица Авдотья Курдюкова, повествующая бойким четырехстопным хореем на бесподобном французско-тамбовском наречии (издавая поэму в Петербурге, автор для мистификации писал на титульном листе: «Тамбов») о своей поездке по Германии, Швейцарии и Италии, — Курдюкова, как не раз отмечено, является «одним из духовных предков» Козьмы Пруткова¹.

Ее создатель Иван Мятлев — легендарный остроумец, аристократ, завсегдатай литературных салонов, накоротке знакомый с Жуковским, Вяземским, Пушкиным и Лермонтовым (помните, как Лермонтов любил «Ишки Мятлева стихи», как готов он был «броситься на шею к madame de Курдюков»?). Он сочинял и стихи, так сказать, серьезные, элегического плана, но подлинной оригинальности он достиг

¹ Коварский Н. Поэзия И. П. Мятлева. В кн.: Мятлев И. П. Стихотворения. Сенсации и замечания госпожи Курдюковой Л., 1969. С. 48.

в стихах «дурашливых», «домашних» или салонных, написанных «на случай» или для забавы. Стихах как бы нарочито неумелых, напоминающих — на первый взгляд! — не то пародию на чьи-то неважные стихи, не то опусы кустарного сочинителя, не знающего о нормативах стихосложения. Вот, скажем, стихотворение «Раут» — монолог аристократа, уставшего от однообразия светских «мероприятий».

Вот в раут
Нас зовут —
Место скуки,
Где сидишь
И глядишь,
Сложив руки,
Как толпой
Целый рой
Полусонных
Стариков,
Игроков
Беспардонных,
Молодиц
И девиц
Голоплечих,
Корпусов
И голов
Человечьих...

Мятлев здесь принимает на себя позу человека, не привычного к стихослагательству и как бы по неведению строящего какой-то несусветный размер — одностопный анапест, порой сбивающийся на двустопный хорей, неприлично короткий стих, вмещающий одно, от силы два слова. Поначалу может показаться, что стих неуклюж: в угоду размеру здесь даже переставляется ударение в слове «раут». Но потом мы замечаем, что короткие строчки очень зорки, цепки, как быстро сменяющиеся кинокадры. Короткий стих становится своеобразной преломляющей призмой: все предстает в некотором гротескном смещении, но с впечатляющей отчетливостью: «голоплечие» девицы, гости, расчлененные взглядом автора на «корпусы» и «головы». Это не просто шутка и не просто «обличение» светского общества, а какой-то новый, непривычный взгляд.

3
МИЛАН
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ



Вот я в городе Милане!
Точно в радужном тумане
Погрузясь, мечта моя
Расходилась, вижу я —
Всё минувшее очнулось,
Оживилось, встрепенулось,
Да и стало предо мной
Так, как лист перед травой!
Вижу лангобардов нацию,
Шарлеманья коронацию,

Иллюстрация В. Ф. Тимма к поэме И. П. Мятлева «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой»

Таким же странным стихом написана мятлевская «Фантастическая высказка» (1833):

Таракан
Как в стакан
Попадет —
Пропадет,
На стекло,
Тяжело —
Не всползет.

Так и я:
Жизнь моя
Отцвела,
Отбыла;

Я пленен,
Я влюблен,
Но в кого?
Ничего
Не скажу...

С кем себя только не сравнивали влюбленные поэты, но чтобы с тараканом, угодившим в стакан... Явная шутка, конечно, однако за ней стоит нечто большее, чем непритязательная игра. Здесь стремление высказаться каким-то особым, фантастическим способом (отсюда и название, запечатлевшее серьезность намерений Мятлева).

Мятлев был человеком необычайно театральным, он вносил игровую фантазию в самые, казалось бы, обыденные, бытовые ситуации. Так, если кто-нибудь по ошибке схватился за мятлевскую шляпу, то она заговорила бы стихами, ибо на этот случай внутрь ее была вклеена бумажка со следующим текстом:

Я Мятлева Ивана,
А не твоя, болвана.
Свою ты прежде поищи!
Твои, я чай, пожиже щи.

А что такое театральность? Некоторые думают, что это всегда лицедейство, притворство, стремление быть не самим собою. Между тем в театральности есть и другой, не менее властный импульс — искренняя жажда полного самовыражения, «высказки», нередко требующих заострения, преувеличения, эксцентрики, выхода из обыденного правдоподобия. Повседневная жизнь навязывает человеку определенный стандарт поведения, определенную маску. Некоторые настолько к этой маске привыкают, что начинают считать ее подлинным лицом, а естественность и раскованность принимают за вычурность, за причуду. Или же относятся к пародийному гротеску как к некоей извинительной шалости, приемлемой в часы досуга, но отступающей перед «серьезной» поэзией, пусть даже не первой художественной свежести.

По этой причине мятлевские «выходки» воспринимались как явление быта, их потенциальная

серьезность не ощущалась современниками. Не была в полной мере понята и курдюковская пародийно-комическая одиссея. Сначала ею только забавлялись, потом Курдюковой было отказано в «типичности», поскольку провинциально-«тамбовское» начало в ней как-то парадоксально, не вполне логично сочеталось с некоторыми суждениями и представлениями, свойственными скорее самому автору.

Но объективная цель Мятлева была гораздо сложнее, чем имитация речи и мышления тамбовской помещицы. Художник надевает маску вовсе не для того, чтобы укрыться и быть принятым за кого-то

ФЛОРЕНЦИЯ
ЧАСТЬ ВТОРАЯ



Сон мой был весьма спокойный,
И звонили уж к достойной,
*Лорске же ме сви леве.*¹
*Вит*² оделась э же ве.³
По совету лон-лакея,⁴
В лез-офис,⁵ где галерея
Медичисов; целый час
Лезу, лезу! Добралась!
Отворяются мне двери,
И всё бронзовые звери.

Иллюстрация В. Ф. Тимма к поэме И. П. Мятлева «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой»

другого. Суть подобного построения раскрывается как сравнение маски и лица. Момент несходства, парадоксального смещения здесь вовсе не является недостатком, «недоработкой». Здесь автору нужна сама множественность сознаний, точек зрения. Между автором и персонажем возникает своего рода диалог, и на пересечении их точек зрения рождается новый, единоцелостный художественный смысл.

Курдюкова бывает потешно-глупа, когда, например, она созерцает балет в миланском театре Ла Скала и истолковывает движения и жесты танцоров:

Рук обеих опущенье —
 Это значит: огорченье!
 Топ ногой и вверх кулак —
 Это уж обиды знак!
 А кружатся и танцуют —
 Это значит: торжествуют!

Ноги вправо: же вуз-эм¹
 Ноги влево: фет де мем!²

Но вот она рассматривает в музее картину «Соломонов суд», на которой изображено, как «режут бедного ребенка, Точно будто поросенка, На две части, чтоб узнать, Настоящая кто мать!» — и неожиданно сопоставляет библейский сюжет с российской действительностью, усматривая в нем критику судопроизводства деятельности таких инстанций, как межевая экспедиция:

Это критика процессов.
 При разборе интересов,
 Что иной готов бы сам
 От имени отказаться,
 Чтобы только не тягаться!

Тут уже наивный прагматизм Курдюковой в значительной мере совмещается с едким социальным остроумием самого автора. Пародийно-смеховой эксперимент Мятлева, его игра точками зрения от-

¹ Je vous aime — Я вас люблю (франц.).

² Faites de même — Сделайте то же самое (франц.).

части напоминает то сложное соотношение точек зрения автора и героя, которое явлено Гоголем в «Мертвых душах», где чичиковские раздумья о выгодной сделке с Плюшкиным, о беглых крестьянах вдруг неожиданно переходят в задушевный авторский монолог о русском человеке и разнообразии проявлений национального характера. И при естественной разнице художественных масштабов здесь есть сходство авторской художественной стратегии «двойного зрения»: не просто возвыситься над ограниченным персонажем, а укоренить свою высокую мысль в обыденности, найти точку пересечения высшего смысла явлений со здравым смыслом обычных людей.

12

НЕАПОЛЬ
ЧАСТЬ ВТОРАЯ



Я разделась, отдохнула
И с полчаса заснула.
Там спросила мой обед,
А там кликнула Анет,
Начала распоряжаться,
Холиться и снаряжаться
На вечер в л'Академи.¹
Дюк² один, де мез ами,³
Мне достал туда билетец.
Там особый этикетец,
И не то чтобы воксал,

Иллюстрация В. Ф. Тимма к поэме И. П. Мятлева «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой»

Пародийное построение курдюковской речи, в том числе и ее макароническое «двужычие», использовались Мятлевым как способ удвоенного, стереоскопического видения жизни. Еще глубже и полнее эта художественная возможность была освоена создателями Козьмы Пруткова. О прутковских пародиях в собственном жанровом смысле мы еще будем говорить в четвертой главе настоящей книги. А пока обратим внимание на то упорство, с которым Козьма Петрович твердит: «Я совсем не пишу пародий! Я никогда не писал пародий!» Это ведь при том, что значительная часть прутковских стихотворений — пародии с точно определяемым вторым планом. В чем же дело?

Самое простое объяснение — желание пародистов (т. е. Жемчужниковых и Толстого) продлить мистифицирующий эффект. Пародисты вообще любят, чтобы их творения почаще и подольше принимали за написанное кем-то всерьез. Но причина здесь не только в этом.

Возьмем «Немецкую балладу» (1854), сдержанно пародирующую сюжет шиллеровского «Рыцаря Тогенбурга», широко известного в России по переводу Жуковского. Некоторая доля критической иронии обращена здесь и на Шиллера, и на Жуковского, и на русских подражателей Шиллеру и Жуковскому. Но создатели Пруткова хотели, чтобы читатель воспринимал их пародии еще и как картины жизни. И впрямь — «Немецкая баллада» вполне читается таким способом:

Барон фон Гринвальдус,
Известный в Германьи,
В забралах и латах,
На камне пред замком,
Пред замком Амальи,
Сидит принахмурясь;
Сидит и молчит.

Отвергла Амалья
Баронову руку!..
Барон фон Гринвальдус
От замковых окон
Очей не отводит

И с места не сходит;
Не пьет и не ест.

Года за годами...
Бароны воюют,
Бароны пируют...
Барон фон Гринвальдус,
Сей доблестный рыцарь,
Все в той же позиции
На камне сидит.

Ирония иронией, а ситуация перед нами явно неоднозначная. Кто знает — может быть, Амалья и достойна подобных жертв и барон прав, столь отчаянно добиваясь ее руки. С другой стороны, возникает резонное опасение, что герой баллады слишком много теряет, пока другие бароны воюют и пируют. Контекст баллады преднамеренно размыт: нам не за что зацепиться в поисках единого решения. Здесь царит та же незавершенность, та же неокончательная определенность, что и в живой жизни с ее законами, едиными для всех времен — для эпохи средневековых рыцарей, для времени Шиллера и Жуковского, для середины прошлого века, когда баллада написана, для конца XX века, когда мы с вами размышляем об этом стихотворении. Безответная любовь существовала всегда и будет существовать вечно. В положении пародийного барона Гринвальдуса может оказаться любой человек, не утративший способности чувствовать, жить душевной жизнью (не обязательно для этого сидеть в латах на камне перед замком — те же напряженные чувства доступны человеку в джинсах, сидящему на диване перед телефоном). И в одних случаях упорство безответной любви окажется неразумием, в других — мудростью и доблестью. Но в каждом конкретном случае это решается заново. Соединяя несоединимое, сопрягая взаимоисключающие смыслы, искусство показывает нам неистощимость проявлений жизни, дает ощущение той свободы выбора, которая в каждую минуту открыта перед нами. И для этого иной раз искусству приходится рядиться в шутовской колпак, о серьезнейших материях разговаривать комически-пародийным стилем. В таких слу-

чаях серьезный смысл доходит до нас по принципу контраста, как доля правды, которая содержится в комическом стихотворении.

Обратим внимание: второй и третий планы пародии здесь могут быть как бы вынесены за скобки. То ощущение двойственности, озадаченности, которое мы испытываем, впервые прочитав пародию и еще не поняв, что и почему в ней пародируется, — это ощущение само по себе может быть использовано для разговора с читателем не о литературе, а о жизни. Такой стиль предельно осваивает относительную самостоятельность первого плана пародии. С точки зрения художественных канонов пародия всегда производит впечатление несуразности, создает ощущение смещенности, сдвига. И вот этот смысловой сдвиг оказывается порой привлекателен для не-пародии.

Так рождается своего рода пародия без пародирования. А говоря иначе и точнее — гротескно-комический стиль, имитирующий внешний облик пародии для непародийных целей. Интересны в этом смысле басни Пруtkова. Это своего рода «антибасни», басни «наоборот». Басенный жанр ведь предполагает логическое развитие, отчетливость подразумеваемого аллегорического плана и однозначный вывод, «мораль». В противовес этому канону в прутковских баснях царят хаос, бессистемность. В названии басни «Незабудки и запятки» пародийная ирония сосредоточена в самом союзе «и». В настоящих баснях ведь это «и» — знак сопоставления, взаимодействия, конфликта («Волк и Ягненок», «Стрекоза и Муравей»). А тут «оказывается», что незабудки упомянуты в названии «для шутки» и никакого отношения к «запяткам» не имеют. Так же произвольно соединены «персонажи» басен «Цапля и беговые дрожки», «Чиновник и Курица», «Пастух, молоко и читатель»: связь здесь либо каламбурная (чиновник с бумагами несется по улице, а курица несется сидя), либо совершенно произвольная¹. Одни

¹ Нечто похожее находим в шуточных стихах Жуковского, таком, как, например, «Бык и Роза» (1819):

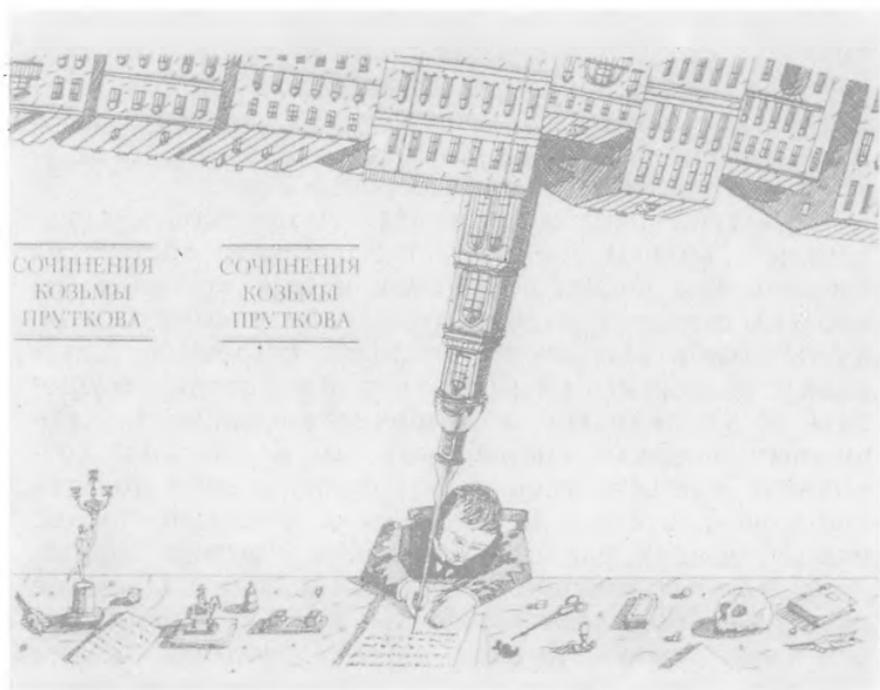
читатели сразу принимают такие басни как шутку, как игру, весело смеются. Другие же раздражаются и говорят: «Зачем все эти пустяки? Не вижу здесь ничего смешного, ведь в настоящей остроумной шутке есть доля правды, доля серьезности».

Есть своя доля серьезности и в прутковских нелепицах. Только эта серьезность ничего общего не имеет с тем набором ходячих истин, который мы нередко склонны принимать за единственную правду о жизни. Потому-то и спорят создатели Пруткова с басенным каноном, что им хочется отбросить те устойчивые аллегорические связи, те привычные басенные «пары», которые ведут наше сознание по линии наименьшего сопротивления, по пути шаблона и штампа. Бывают такие психологические опыты: пишут ряд слов (например, птица, фрукт, поэт), а испытуемые подбирают к ним пары. И что же чаще всего получается? Все мы, как один, начинаем отвечать: птица — курица, фрукт — яблоко, поэт — Пушкин. Вроде бы это естественная реакция, но ее стереотипность производит впечатление не общечеловеческой нормы, а какого-то массового безумия. Вот с таким-то безумием и боролись «прутковцы». Будучи молодыми людьми, они все же успели насмотреться всякого рода шаблонов: ритуала светской жизни, военной дисциплины, служебной казенщины. Действовали они по принципу «клин клином вышибают»: безумию стандарта они противопоставляли безумие хаоса.

.....

Задача трудная для бедного поэта!
У розы иглы есть, рога есть у быка —
Вот сходство. Разница ж: легко любви рука
Совет из роз букет для милого предмета;
А из быков никак нельзя связать букета.

Это пятистишие возникло как ответ на задание в игре «секретарь»: по ее условиям надо было показать сходство и различие между двумя отдаленными предметами. Игра, если вдуматься, не только развлекательная, но и по-своему полезная — как тренировка остроумия, воображения. В своей замечательной книге «Грамматика фантазии» Джанни Родари рекомендует и взрослым, и детям попробовать сочинять по такому же принципу сказки: структура этой игры, серьезно говоря, во многом обнажает природу художественного вымысла.



«Сочинения Козьмы Пруtkова»
 («Книга». 1986). Суперобложка
 Л. Тышкова

К каждой из прутковских басен бесполезно подбирать однозначную трактовку: здесь же спародирован и окончательно скомпрометирован сам прием разъяснения авторской мысли, высмеяна «мораль» как таковая. Зато можно увидеть общий смысл всех басен Козьмы Пруtkова, вытекающий из законов их пародийного стиля, из внутренней логики их алогического построения. Что же говорят эти басни все вместе?

Мир одновременно и прост, и сложен. С одной стороны, жизнь подчинена категорическим неоспоримым и однозначным законам. Всегда надо платить за проезд, и нарушение этого правила грозит гибелью даже тарантулу («Кондуктор и тарантул»). Не следует поручать выращивание редкого растения некомпетентному человеку, способному выставить его на мороз («Помещик и садовник»). Не стоит поручать пикантное дело — достать червяка из-под платья —

мужчине («Попадья и червяк»). С другой стороны, жизнь бесконечно свободна, разнообразна в своих проявлениях, невозможно выявить общие закономерности: «Читатель! в мире так устроено издавна: мы разнимся в судьбе, Во вкусах и подавно...» («Разница вкусов»).

Непростой получается ход рассуждения, несколько напоминающий антиномии Иммануила Канта. Так оно и есть: в строе предельно дурашливых басен присутствует глубинная философичность. Ее-то и нужно искать в прутковских произведениях (всех жанров: в лирических стихотворениях и эпиграммах, в драмах и «гисторических материалах» и конечно же в афоризмах). Читая Пруткова, надо настаиваться на философичный лад, ощущать стройность и странность мира, системность и беспорядочность жизни. В этой подспудной серьезности и оправдание гротескно-пародийного стиля, что касается уже не только Пруткова.

Вспомним одно из самых известных прутковских стихотворений:

Вянет лист. Проходит лето.
Иней серебрится...
Юнкер Шмидт из пистолета
Хочет застрелиться.

Погоди, безумный, снова
Зелень оживится!
Юнкер Шмидт! честное слово,
Лето возвратится!

Стиль его пародиен на всех уровнях. Верно замечено: «...кажется, что сочинил это стихотворение... какой-нибудь уездный фельдшер или почтальон, умирающий от скуки и уныло мечтающий о неведомой «красивой» жизни... Стихотворение в общем стилизовано под беспомощные любительские «стишки», которые тайно «пописывают» между делом. Самый неуклюжий перенос ударения ради сохранения метра («честное») явно указывает на насмешку»¹.

¹ Сквозников В. Козьма Прутков. В кн.: Сочинения Козьмы Пруткова. М., 1974. С. 9.

Но давайте отвлечемся, так сказать, от «формы» и полностью сосредоточимся на «содержании». В первой строфе — мысль о самоубийстве, во второй — мысль о возвращении к жизни. Жизнь и смерть — что может быть серьезнее этого противопоставления? Юнкер Шмидт стоит ни больше ни меньше как перед вопросом, некогда обозначенным формулой «Быть или не быть?». Просто серьезность шекспировского уровня, философский гамлетизм иногда изнашиваются от частого цитирования, от нетворческого повторения и подражания. А в виде пародийной шутки они возвращаются к нам обновленными.

Пародийное остроумие неожиданно оказывается средством поиска новых серьезных мыслей. Вспомним прутковские «Плоды раздумья». Они возникли как пародия на самый жанр афористики (по наблюдению Б. Я. Бухштаба, одним из объектов были афоризмы А. Анаевского). Создатели Пруткова подсовывали в этот цикл доподлинные сентенции («Усердие все превозмогает» — это девиз графа



Иллюстрация А. Тишкова к «Сочинениям Козьмы Пруткова»

Клейнмихеля), «подражали» прямолинейной тупости (афоризмы вроде «Военные люди защищают отечество», «Новые сапоги всегда жмут», «Ветер есть дыхание природы»), но вместе с тем балансирование на грани глубокомыслия и наивности очень часто приводило к сочинению таких фраз, которые под видом глуповатости или банальности несли в себе серьезнейший смысл. «Никто не обнимет необъятного», «Если хочешь быть счастливым, будь им», «Одного яйца два раза не высидишь» — мы цитируем Пруткува с улыбкой, но, в общем-то, всерьез. Иначе говоря, серьезность нередко содержится в афоризмах Пруткува, но никогда не обещается заранее.

Пародирова афористику, создатели Пруткува обновили ее. Ведь этому жанру всегда грозит опасность позы или пошлости. А когда афоризм несет в себе ироническое начало, это предохраняет его от прямолинейности, от претензии на единственную правду, на исчерпывающую полноту понимания жизни. Это еще одно конкретное свидетельство созидательных возможностей пародийного стиля, таящегося в нем философического начала, диалектичного взгляда на мир.

ДОСТОЕВСКИЙ-ПОЭТ

Одним из самых страстных поклонников Козьмы Пруткува оказался Достоевский, писавший в 1863 году в «Зимних заметках о летних впечатлениях»: «Есть у нас теперь один замечательный писатель, краса нашего времени, некто Кузьма Прутков. Весь недостаток его состоит в непостижимой скромности: до сих пор не издал еще полного собрания своих сочинений». Жадный интерес Достоевского к прутковскому творчеству был не только читательским: это был еще и интерес профессионала-единомышленника. Еще в 1859 году Достоевский, что называется, пригласил Пруткува в соавторы, полностью процитировав в повести «Село Степанчиково и его обитатели» стихотворение «Осада Памбы». Эти стихи не просто обсуждаются персонажами — они стано-

вятся своеобразным гротескно-кривым зеркалом сюжета, отношений между героями. Полковник Ростанев, слушая чтение «Осады Памбы», изумляется нелепому обету Педро Гомеца и его воинов, которые девять лет питаются одним молоком, а сам полковник между тем с необъяснимой покорностью сносит издевательства своего приживала Фомы Опискина. Обратим внимание на все ту же стройную смысловую закономерность пародийно-шутовского стиля: он как бы все время напрашивается на обвинение в глупости, несурзости, надеясь тем самым взорвать стереотип читательского сознания и добиться того, чтобы читатель сделал хотя бы первый, не осязаемый им самим шагок в сторону осознания идиотизма собственной жизни.

Достоевский-прозаик, мастер полифонического построения, сочетающего множество голосов, нуждается в пародийно-гротескном стихе как необходимом инструменте своего стиливого оркестра. Только цитированием чужих стихов здесь обойтись было невозможно, и Достоевский вырабатывает собственный стихотворный стиль, близкий прутковскому, но не тождественный ему. Своеобразной почвой, на которой вырос этот стиль, послужили «серьезные» верноподданнические стихи Достоевского, написанные им в ссылке в 1854—1856 годах. Сочинены они были не от хорошей жизни и преследовали цель вполне практическую: вновь начать публиковаться и таким путем вернуться в литературу. Однако опубликованы эти стихи не были, а возвращение писателя в литературу состоялось, по-видимому, независимо от них. Чем же все-таки примечательны три политические оды, сочиненные в Семипалатинске?

Своей непреднамеренной пародийностью. Когда человеку надо во что бы то ни стало сочинить стихи, а внутреннего импульса к этому он не ощущает, он сознательно или бессознательно воспроизводит ритмико-интонационные, словесные и образные построения, знакомые ему по некогда прочитанным стихам. Причем воспроизводит он не приемы современных ему поэтов-новаторов, а приемы тех худо-

жественных систем, которые в данный момент уже отходят в прошлое. Это закон универсальный, и тут хочется пригласить читателя к активному раздумью, ибо, не поставив себя мысленно в позицию вынужденного стихотворца, читатель не сможет в полной мере понять феномен пародии и пародийности, то есть главную тему данной книги.

Итак, небольшое отступление о психологических предпосылках стихотворчества. Сочинять стихи может каждый нормальный человек. При небольшой тренировке любой из нас сможет строить текст, выдерживающий метрическую схему хорей, ямба, дактиля, амфибрахия или анапеста и соблюдающий требования рифмы. Люди, говорящие, что они ни за что не могут сочинить коротенькое стихотворение, просто заблуждаются, поскольку это значит, что они просто не пробовали или не приложили достаточного усилия. Составить метрически правильное четверостишие с рифмами не намного сложнее, чем решить алгебраическую или химическую задачу, доступную каждому успевающему школьнику. Труднее всего, по-видимому, рифмы, но их можно заготовить заранее (как при игре в буриме), а потом подогнать к ним остальное. Слова и словосочетания в таком случае стоит варьировать совершенно свободно — лишь бы соблюсти размер, правильное чередование ударных и безударных слогов.

Говоря так, мы, конечно, рассчитываем на умного читателя, уважающего и себя, и поэзию. На читателя, который не бросится тут же изготавливать кустарные стихи. Но знать, что «это вы можете», что вы умеете это делать, нужно — хотя бы для того, чтобы по контрасту лучше видеть все богатство стихов настоящих (одно из необходимых условий глубокого восприятия высокой поэзии — простое читательское понимание: я так не могу). Поможет это знание и сразу проходить мимо тех произведений, которые сочинены стихотворцами-профессионалами, но не исполнены никаких умений, кроме тех, которые описаны выше.

Так вот, кустарные стихи, которые мы, непэты, сочиним для шуточного эксперимента, для забавы,

неизбежно окажутся в чем-то похожими на стихи профессиональные, но уже ставшие шаблоном, штампом. Можно с полной уверенностью сказать, что насильно сочиненные нами стихи ничего не будут иметь общего не только с классикой, но и с настоящей современной поэзией, скажем, со стихами Ахмадулиной или Вознесенского, Самойлова или Тарковского. Зато они вполне могут напоминать среднестатистические стихи посредственных авторов примерно двадцатилетней давности — то есть что уже примелькалось, притерлось в сознании, стало привычным до неощутимости.

Не миновала аналогичная участь и Достоевского. Его оды, как установил Л. П. Гроссман, оказались сродни патриотическим стихам на ту же тему, принадлежащим безнадежно отставшему и от жизни, и от поэзии Федору Глинке, да еще таким славным мастерам, как Н. Арбузов и Н. Левашов, блеснувшим на страницах «Северной пчелы». Исследователь находит здесь также переключки с отдельными стихами Ломоносова, Державина, Жуковского, но эта связь носит характер эпигонский, вследствие чего стихи в целом создают непреднамеренный комический эффект:

Мы веруем, что бог над нами может,
Что Русь жива и умереть не может!

Или вот такое обращение к французам и англичанам:

Не нравится,— на то пеняйте сами,
Не шапку же ломать нам перед вами!

А вот автор в связи с кончиной Николая I утешает вдовствующую императрицу:

Ты сердцем с ним сжилась, то было сердце друга...
И кто же знал его, как ты, его супруга?

В общем, нельзя не согласиться с выводом современного исследователя: «В реальном литературном контексте стихи Достоевского, независимо от воли их автора, обретали объективно пародийный отте-

нок»¹. От таких суровых выводов славы и величия Достоевского, думается, не убудет, зато прибудет нашего понимания настоящих стихов этого автора.

А они появились тогда, когда пародийный оттенок был применен Достоевским как сознательная краска. Работая над сатирической повестью «Крокодил» (1865), Достоевский набрасывает такую пародию на «гражданские» стихи:

В долину слез гражданства
Ударила гроза,
У всех сирот казанских
Заискрилась слеза.
И так обильны слезы,
Что вышел целый пруд.
Ударили морозы,
Каток устроен тут.
И ездят офицеры,
Студент, поэт, хирург,
Салонные моншеры,
Заезжий праздный турк.

В текст повести стихи не вошли, но и сами по себе они интересны. Слезы превращаются в пруд, а затем и в каток — какой смелый гротеск! И гротеск при том социальный: ведь Достоевский не раз показывал, как «гражданские слезы», то есть показная филантропия, оборачиваются не более чем массовыми развлекательными мероприятиями, от которых «сиротам казанским» проку очень мало.

И неуклюжести здесь уже не совсем «нечаянные»: «турок» не просто для размера стиснут в один слог. Это словесная ужимка, за которой уже ощущается намек на лицо. Лицо капитана Лебядкина, хотя имя это еще не придумано. Пародийно-гротескный стиль, к которому пришел Достоевский-поэт, нуждался в персонификации. Так возникает в черновиках одной ненаписанной повести галантный стихотворец капитан Каргузов, а потом он со всеми своими стихами переходит в роман «Бесы», где становится капитаном Лебядкиным.

¹ Волгин И. «Стихи ли твоя специальность...» Достоевский как стихотворец.— В кн.: День поэзии 1986. М., 1986. С. 217.

О Лебядкине сказано и написано немало. В русской прозе нет, пожалуй, более впечатляющего образа графомана, а в стихах его с предельной обобщенностью переданы те смысловые сдвиги, которые присущи графомании как таковой. Но говорить о Лебядкине, забывая Достоевского, говорить о стихах «Любви пылающей граната...», «Совершенству девицы Тушиной», «Жил на свете таракан...», «Отечественной гувернантке здешних мест от поэта с праздника», забывая о романе «Бесы» в целом,— значит терять ту «долю правды», которая содержится в явно шуточных стихах.

Прежде всего надо понять, что графомания используется Достоевским как маска, как средство непрямого высказывания в косноязычной форме каких-то серьезных мыслей (точно так же как Жемчужниковым и А. К. Толстому понадобилась маска графомана Пруткова). Каждая «оговорка» и «ошибка» Лебядкина тщательно отработаны автором: строки о таракане, например, по многу раз варьируются в черновиках «Картузова». Ошибается тот, кто решит, что подобные «дурацкие» стихи писать легко. Каждый из нас может для эксперимента попробовать сочинить предельно глупые стихи и сравнить их с лебядкинскими. Неизбежно окажется, что мы уступим (не Лебядкину, а поэту Достоевскому) в смелости ритмических переходов, в степени раскованности интонации, дерзости соединения «высокого» и «низкого» стилей, «духовных» и «телесных» реалий. Если бы Достоевский хотел всего-навсего показать графоманию в натуральную величину, «один к одному», он едва ли уделил бы ей столько внимания и едва ли сделал бы лебядкинские стихи одним из сквозных композиционных мотивов романа.

Роман «Бесы» — самое трагическое произведение Достоевского, совершенно не понятое его современниками да и многими последующими поколениями читателей и критиков. Время для понимания «Бесов» пришло только сто лет спустя после создания, в условиях той суровой опасности для всей жизни на земле, которая возникла к концу XIX века. Осмысляя феномен «бесовства», то есть убежденного истреб-

ления людей под видом «исправления» человечества, Достоевский развернул трагическую картину жестокой и бессмысленной гибели множества ни в чем не повинных людей. А рядом с этим — комический гротеск, идиотская ухмылка Лебядкина, роль которого можно сравнить, скажем, с ролью шута в шекспировском «Короле Лире». Связь трагического и комического — прочнейшая традиция мировой литературы, может быть, это одно из средств утверждения веры в жизнь, один из способов борьбы с чувством отчаяния и безысходности.

Вот Лебядкин читает свою «басню Крылова» (так он называет самый жанр басни, который в его сознании прочно связан с именем великого русского баснописца):

«Жил на свете таракан,
Таракан от детства,
И потом попал в стакан,
Полный мухоедства...

Место занял таракан,
Мухи возроптали,
«Полон очень наш стакан»,—
К Юпитеру закричали.

Но пока у них шел крик,
Подошел Никифор,
Бла-го-роднейший старик...

Тут у меня еще не dokonчено, но все равно, словами! — трещал капитан. — Никифор берет стакан и, несмотря на крик, выплескивает в лохань всю комедию, и мух и таракана, что давно надо было сделать. Но заметьте, заметьте, сударыня, таракан не роптал! Вот ответ на ваш вопрос: «Почему?» — вскричал он торжествуя: — «Та-ра-кан не ропщет!» Что же касается до Никифора, то он изображает природу, — прибавил он скороговоркой, и самодовольно заходил по комнате».

Лебядкин ничего не смог высказать собеседникам — ни стихами, ни прозой. Но Достоевский, укрывшийся под маской персонажа-графомана, говорит здесь с читателем о самых серьезных вещах.

Косноязычная лебядкинская басня — своеобразное пророчество, предсказание дальнейших событий романа. Нелепое словечко «мухоедство» — это гротескный образ всеобщего взаимоуничтожения людей. Нечто подобное видел в своем страшном сне и герой «Преступления и наказания»: «Появились какие-то новые трихины, существа микроскопические, вселявшиеся в тела людей... Люди, принявшие их в себя, становились тотчас же бесноватыми и сумасшедшими... Люди убивали друг друга в какой-то бессмысленной злобе. Собирались друг на друга целыми армиями, но армии, уже в походе, вдруг начинали сами терзать себя, воины бросались друг на друга, кололись и резались, кусали и ели друг друга». Агрессивный индивидуализм превращает людей в ничтожных «трихин» (т. е. червей), в мух. Так в романе «Бесы» провокаторская деятельность Петра Верховенского, мастерски играющего на амбициях и антипатиях сплотившихся вокруг него псевдореволюционеров, в конце концов приводит к множеству бессмысленных и жестоких убийств. Погибают Шатов, Кириллов, Лиза Тушина, погибает и Игнат Лебядкин вместе со своей сестрой. «Бесы» — роман апокалиптический, тревожно заглядывающий в грядущий двадцатый век. Достоевский не знал еще о тех способах уничтожения всего сущего, которые будут этим веком созданы, но уже предчувствовал явление страшной и беспощадной силы (этакого «Никифора»), перед которой отдельный человек будет ощущать себя беспомощным и жалким тараканом. Таракан, кстати, переполз в лебядкинскую басню из стихов Мятлева, но важна здесь происходящая у Достоевского смысловая трансформация: бессилие этого «персонажа» сочетается с покорностью. Потому-то так страстно повторяет несчастный Лебядкин свою главную, еще не вставшую в стих строку: «Таракан не ропщет!» Осуждая жестокую псевдореволюционную активность «бесов», Достоевский вместе с тем показывает, как покорная пассивность их жертв ускоряет мировую катастрофу. Таков важный смысловой оттенок романа (и всего творчества Достоевского), акцентированный в лебядкинской фразе.

Лебядкинский стиховой мир — мир разрушения, хаоса, мир уродства. Это распространяется и на любовную лирику:

Любви пылающей граната
Лопнула в груди Игната.
И вновь заплакал горькой мукой
По Севастополю безрукий.

«Хотя в Севастополе не был и даже не безрукий, но каковы же рифмы», — поясняет он. Но дело не только в рифмах. Лебядкина так и тянет говорить о гибели и увечьях. Предмету своей страсти он посвящает стихи под названием «В случае, если б она сломала ногу»:

Краса красот сломала член
И интересней вдвое стала,
И вдвое сделался влюблен
Влюбленный уж немало.

Все это было бы только смешно, если бы Лиза Тушина, которой адресован нелепый лебядкинский мадригал, не была некоторое время спустя растерзана обезумевшей толпой. Жуткое соединение — любовь и убийство, красота и увечье, но соединение это только с виду порождено графоманской фантазией. Здесь рождается гротескный мотив телесной хрупкости человека, усиливающий трагико-гуманистическое звучание романа. Мотив, имеющий множество параллелей в литературе самой серьезной (вспомните в «Войне и мире» крики Анатоля Курагина, которому отнимают ногу) и получивший затем широкое распространение в мировой литературе о двух мировых войнах.

В этом смысле гротескно-пародийный стиль предстает одной из экспериментальных лабораторий искусства, своеобразным полигоном для обкатывания новых художественных приемов. Новое поначалу нередко кажется смешным. Так, дактилическая рифма, к примеру, поначалу допускалась только в комических стихах, а потом ею стали пользоваться в стихах самых серьезных, и о былом ограничении поэзия перестала помнить. Но войти в высокую лите-

ратуру этот прием смог только со смеховым пропуском. То, что сегодня кажется нелепостью, ошибкой, отклонением от нормы, — завтра может стать новым законом искусства.

Внутренняя задача гротескно-пародийного стиля — раскрепостить читательское сознание, вывести его за рамки усредненности, обыденности, дать читателю возможность ощутить крайние полюсы жизни: полюс безудержного веселья, всепроникающего жизнеутверждающего смеха — и полюс безысходности, беспощадно-разрушительного трагизма. Через гротескно-пародийную, «графоманскую» ужимку пробивается новое зрение серьезной литературы.

НА СТЫКЕ СТОЛЕТИЙ

Само зарождение гротескно-пародийного стиля в русской литературе было обусловлено резким столкновением «века нынешнего» с «веком минувшим», когда «арзамасцы», явные «авангардисты», говоря современным языком, утверждали новое сознание в издевках над «Беседой», в экспериментальной игре с баснями Хвостова, ставшего для них живым анахронизмом. Столь же отчетливо возрастает активность пародийного начала на рубеже XIX и XX веков.

Обращаясь к гротескно-пародийным явлениям этого времени, мы с буквальной точностью ощущаем «стык» столетий, когда эпохи, философские и художественные системы как бы наезжают, накладываются друг на друга, создавая эффект обостренного двойного зрения. Чрезвычайно показательна в этом отношении фигура Владимира Соловьева. Друг и собеседник Достоевского, он оказал большое влияние на Блока. «Шестидесятник» по взглядам в юные годы, он как религиозный философ надолго определил пути русского идеализма и христианского мышления XX века. Наследник стиховой культуры Жуковского, Тютчева и Фета, он вместе с тем стоит у истоков русского символизма. Сама дата смерти Соловьева — 1900 год — своеобразный знак, века.

В своих шуточных стихах Соловьев был сознательным «прутковцем». Своего рода «автопортрет» Соловьева как гротескно-пародийного поэта — его шутливая «Эпитафия» (1892):

Владимир Соловьев
 Лежит на месте этом.
 Сперва был философ,
 А ныне стал скелетом.
 Иным любезен был,
 Он многим был и враг;
 Но, без ума любив,
 Сам ввергнулся в овраг.
 Он душу потерял,
 Не говоря о теле:
 Ее диавол взял;
 Его ж собаки съели.

Прохожий! Научись из этого примера,
 Сколь пагубна любовь и сколь полезна вера.

Как видим, здесь весьма сложный сплав смеха и серьезности, нарочитой речевой небрежности и словесной отточенности, непринужденной игры и смысловой глубины. Пародийно-ироническому испытанию подвергается здесь все, что дорого автору: и философия, и та идейная борьба, которой он отдал много сил, и даже «безумная любовь», упоминание о которой имеет реальную биографическую основу. Очень симптоматично, что пародийные элементы присутствуют в одном из серьезнейших и заветных произведений Соловьева — поэме «Три свидания» (1898). Автор повествует в ней о кульминационных моментах своего духовного развития, о минутах прозрения, так сказать, прямого контакта с божеством, проецируя этот «внутренний» сюжет на обстоятельства своей внешней биографии: первую детскую любовь, научные занятия в Лондоне, путешествие в Египет. Поэма рассчитана на серьезное восприятие, на соучастие читателя в мистическом акте:

Не веруя обманчивому миру,
 Под грубою корою вещества
 Я осязал нетленную порфиру
 И узнавал сиянье божества...

И наряду с этим — преднамеренно корявый, обы-

денно-нелепый тон повествования. Вот автор рассказывает о том, как, плененный арабами и затем отпущенный ими, он проводит ночь в пустыне:

Прилегли наземь, я глядел и слушал...
 Довольно гнусно вдруг завыл шакал:
 В своих мечтах меня он, верно, кушал,
 А на него и палки я не взял.

Шакал-то что! Вот холодно ужасно...
 Должно быть, нуль, — а жарко было днем...

И по контрасту с этими приземленными ощущениями и подробностями рисуется прямо вслед за этим прозрение, свидание с «лучезарной»:

И в пурпуре небесного блистанья
 Очами, полными лазурного огня,
 Глядела ты, как первое сиянье
 Всемирного и творческого дня.

Элементы пародийного гротеска понадобились поэту для того, чтобы наглядно обозначить ту самую «грубую кору вещества», под которой и таится высший смысл бытия. Без этой «коры» рассказ о духовных прозрениях грозил обернуться выспренным и декларативным. Пародийное начало оказалось здесь необходимым — как необходимой потом будет пародийная ирония в лирических драмах Блока и многих серьезнейших его стихотворениях.

Гротескно-пародийная традиция находит широкое отражение в поэзии начала века. Однако здесь мы должны удержаться от соблазна объявить прямыми родственниками Козьмы Пруткова и капитана Лебядкина сатириконцев, Сашу Черного, Игоря Северянина (как это иногда делалось). Ибо связь здесь — по контрасту. И Саша Черный, и другие сатириконцы, и Игорь Северянин «переводили» иррациональный язык прутковско-лебядкинской традиции на иронический, но в целом рациональный и лишенный гротескного искажения смысловых пропорций художественный язык. Проще говоря, их произведения не могут быть приняты за пародию, а стало быть, и художественное зрение здесь иного качества.

А о Козьме Пруткове и Игнате Лебядкине порою невольно напоминают и произведения совершенно серьезные, безыроничные, связанные с дерзкими художественными открытиями начала нашего века. Скажем, в стихах Хлебникова с любой строки может внезапно перемениться размер, смениться сама тема рассуждения или повествования, возможны здесь и самые немотивированные метаморфозы, когда, допустим, убегающий от охотников олень обращается во льва. Все это внешне похоже на детское или кустарное сочинительство, но такое первое поверхностное впечатление сразу снимается глубокой внутренней серьезностью. В мире Хлебникова нет места пародийной иронии, но свежесть и свобода его гипербол в значительной мере подготовлена русской гротескно-пародийной культурой XIX века.

У раннего Маяковского мы находим резкие смысловые и образно-композиционные сдвиги, переключаящиеся с алогическими пародийными выходками прошлого столетия. Абсурдное обращение к парикмахеру: «Будьте добры, причешите мне уши» — звучит не просто как эпатирующий розыгрыш, а как дерзкий вызов личности, объявление войны обыденному сознанию. Но такая раскованность не могла быть достигнута русской поэзией без смеховой подготовки.

Возьмем в высшей степени пародийное сравнение Козьмы Пруткова из его «Плодов раздумья»: «Воображение поэта, удрученного горем, подобно ноге, заключенной в новый сапог». Поставить творческую фантазию в один ряд с сапогом по поэтическим (и по этическим) нормам середины прошлого века можно было только в шутку. Но уже без какого-либо комического оттенка воспринимаем мы слова из поэмы Маяковского «Облако в штанах»:

Я знаю —
гвоздь у меня в сапоге
кошмарней, чем фантазия у Гёте!

А лебядкинское неуместное сближение телесной любви и телесных увечий вспоминается, когда мы чи-

таем в той же поэме трагически-серьезное и эмоционально-пронзительное обращение к женщине:

Тело твое
я буду беречь и любить,
как солдат,
обрубленный войною,
ненужный,
ничей,
бережет свою единственную ногу.

Проводя подобные сближения, мы имеем в виду, конечно, не прямые переключки между произведениями и художественными системами, а глубинные связи, возникающие в ходе многоплановой литературной эволюции. Но есть художественное течение 20-х годов, для которого гротескно-пародийный стиль стал основой творческих поисков, а тени Прутков и Лебядкина — осознанными поэтическими ориентирами.

БОЛЬШОЕ В МАЛОМ

Это обэриуты — члены Объединения реального искусства (ОБЭРИУ): Александр Введенский, Николай Заболоцкий, Даниил Хармс, а также близкий к ним по творческим установкам поэт Николай Олейников. У обэриутов и Олейникова богатейшая художественная родословная: русский фольклор (в частности, народные пародии и гротескные «небывальщины» и «нескладухи»), басенная комедийная и эпиграмматическая традиция XVIII века, словесная живопись и гиперболическая пластика Гоголя, опыт русских футуристов. Вместе с тем почерк каждого из этих писателей (как и стиль течения в целом) в высшей степени оригинален. Обэриутов (как до этого футуристов) нередко обвиняли в повышенной склонности к эпатажу, к «оригинальничанию», видя в их дерзких творческих экспериментах некие эстетические изыски и «перегибы». Между тем главной (и во многом осуществленной) целью обэриутских экспериментов было приближение к жизни, ее полнокровной реальности. «Конкретный предмет, очищен-

ный от литературной и обиходной шелухи, делается достоянием искусства»¹, — говорилось в манифесте обэриутов, опубликованном в 1928 году. Задаче очищения от обыденной шелухи служил гротеск, а от шелухи литературной — пародийная ирония, постоянное отталкивание от штампов и канонических структур.

У обэриутов по сути дела нет некомических произведений — и вместе с тем их произведения меньше всего предназначены для развлечения. Здесь не бытовой смех, а то, что Иннокентий Анненский, анализируя гоголевский «Нос», назвал «юмором творения». И юмор, и ирония обэриутов — это способ двойного зрения, острого соединения смешного с серьезным, духовного с плотским, задиристой театральной игры с естественностью самовыражения личности. Примечательна та сдержанность и серьезность, с которой Заболоцкий читал в кругу литераторов свои стихи периода «Столбцов», о чем вспоминал Павел Антокольский: «Он никак не «подавал» их чтением. Никакой экспрессии! Но странное дело, экстравагантность образной структуры, неожиданность и смелость тем сильнее действовали на слушателя, чем меньше заботился об этом автор. И, например, такие строки:

Прямые лысые мужья
Сидят, как выстрел из ружья,—

сразу же вызывали дружный смех слушателей. Это повторялось не однажды. Николай Алексеевич спокойно переживал реакцию и продолжал свое дело.

А дело было простое и правое: утверждение себя: «Я есмь!» Ясна была цельность поэтической и человеческой сути этого юноши, его самобытность и самостийность.

Рядом со мной была моя жена, Зоя Бажанова, актриса Театра имени Вахтангова. Внезапно она вспыхнула и сказала нечто, что могло, казалось бы, и смутить и даже оскорбить поэта:

¹ Цит. по кн.: Заболоцкий Н. А. Собр. соч. в 3 т. Т. 1. М., 1983. С. 523.



Н. М. Олейников

— Да это же капитан Лебядкин!

Я замер и ожидал резкого отпора или неловкого молчания.

Но реакция Заболоцкого была неожиданна. Он добродушно усмехнулся, пристально посмотрел сквозь очки на Зою и, нимало не смутившись, сказал:

— Я тоже думал об этом. Но то, что я пишу, не пародия, это мое зрение. Больше того — это Петербург — Ленинград нашего поколения: Малая Невка, Обводный канал, пивные бары на Невском. Вот и все! Я хорошо помню:

— Жил на свете таракан,
Таракан от детства.
И потом попал в стакан,
Полный мухоедства...»¹

В 1935 году параллель между Заболоцким и Ле-

¹ Антокольский П. Путевой журнал писателя. М., 1976. С. 167—168.

бядкиным проводит в своей тонкой и достоверной пародии «Лубок» Александр Архангельский:

Выходит капитан Лебядкин —
весьма классический поэт,—
читает девкам по тетрадке
стихов прелестнейших куплет.

«Весьма классический поэт» — сказано, конечно, с изрядной долей иронии, но в то же время с пониманием значимости той стихотворной традиции, которую продолжает Заболоцкий.

Что же касается Николая Олейникова, то он создает достаточно программное стихотворение «Таракан» с эпиграфом: «Таракан попал в стакан». Здесь этот традиционный персонаж русской гротескно-пародийной поэзии предстает жертвой медико-биологического исследования, осуществляемого бездушными вивисекторами:

Таракан к стеклу прижался
И глядит едва дыша.
Он бы смерти не боялся,
Если б знал, что есть душа.
Но наука доказала,
Что души не существует,
Что печенка, кости, сало —
Вот что душу образует.

И тогда к нему толпою
Вивисекторы спешат,
Кто рукою, кто киркою
Таракана потрошат.

Сто четыре инструмента
Рвут на части пациента.
От увечий и от ран
Помирает таракан.

На затоптанной дорожке
Возле самого крыльца
Будет он, задравши ножки,
Ждать печального конца.

Его косточки сухие
Будет дождик поливать,
Его глазки голубые
Будет курица клевать.

Обратите внимание: стихи эти писались в годы, когда господствовали представления о всесиили науки и техники, когда бытовало выражение «преобразование природы», понимаемое чаще всего как вторжение в нее («кто рукою, кто киркою»), когда в словарях не было еще слова «экология». И вот в это время в шуточных по тематике и пародийных по форме, таких вроде бы несерьезных с виду стихах Олейникова постоянно пульсирует страстная мысль о ценности всего живого. И тем она убедительнее, что оперирует Олейников малыми величинами, такими, как таракан или как муха, которая у него вдруг становится лирической героиней («Я муху безумно любил!»). Здесь действует эстетический принцип литоты, то есть гиперболы наоборот — художественного преуменьшения. В мире обэриутов большое и малое экспериментально приравнены, и за этим стоит нравственная позиция, гуманное сострадание и неприятие жестокости:

Страшно жить на этом свете:
В нем отсутствует уют,
Ветер воеет на рассвете,
Волки зайчика жуют.

Плачет маленький теленок
Под кинжалом мясника.
Рыба, бедная, спросонок
Лезет в сети рыбака.

Лев рычит во мраке ночи,
Кошка воеет на трубе,
Жук-буржуй и жук-рабочий
Гибнут в классовой борьбе.

Поэт с горестной иронией пародирует идеологические штампы той поры, когда разговоры о «классовой борьбе» постепенно сделались прикрытием жестокого и ничем не оправданного уничтожения и преследования миллионов людей. Трагическая участь была суждена и самому Олейникову, погибшему в 1942 году, и погибшему в том же году Хармсу, и бесследно исчезнувшему годом раньше Введенскому. Вернувшийся из ссылки Заболоцкий в 1952 году взывал к своим единомышленникам молодой поры.

В широких шляпах, длинных пиджаках,
С тетрадами своих стихотворений,
Давным-давно рассыпались вы в прах,
Как ветки облетевшие сирени.

Вы в той стране, где нет готовых форм,
Где все разъято, смешано, разбито,
Где вместо неба — лишь могильный холм
И неподвижна лунная орбита.

Там на ином, невнятном языке
Поет синклит беззвучных насекомых,
Там с маленьким фонариком в руке
Жук-человек приветствует знакомых.

Спокойно ль вам, товарищи мои?
Легко ли вам? И все ли вы забыли?
Теперь вам братья — корни, муравьи,
Травинки, вздохи, столбики из пыли.

Теперь вам сестры — цветики гвоздик,
Соски сирени, щепочки, цыплята...
И уж не в силах вспомнить ваш язык
Там наверху оставленного брата.

Ему еще не место в тех краях,
Где вы исчезли, легкие, как тени,
В широких шляпах, длинных пиджаках,
С тетрадами своих стихотворений.

Это стихотворение, предельно серьезное и лишенное какой бы то ни было ироничности и пародийности, дает своеобразный ключ к обэриутской эстетике. «Поздний», классически-ясный Заболоцкий раскрывает здесь философский смысл гротескно-пародийной поэзии (обратим внимание на реминисценцию из Олейникова: лирически-серьезный образ «жук-человек» явно соотнесен с пародийными «жуком-буржуем» и «жуком-рабочим»). Вопреки привычному ходу лирического рассуждения Заболоцкий видит своих покойных друзей не на небе, а под землей, ощущая себя «наверху оставленным братом». Почему? Да потому, что поэзия обэриутов — это поэзия не неба, а земли, почвы, природы в ее «разъятом» виде. Такая модель мироздания имеет не меньше прав, чем модель «небесная». И мотив бессмертия трактуется здесь оригинальным и смелым образом. Это не воскрешение: «...рассыпались вы в

прах». Это даже не память: «...Все ли вы забыли?» Это предельное растворение в земном — пусть даже в «прахе» и в «пыли». Это особое ощущение слияния с миром, такое видение жизни в прежние времена называли «хтоническим» (от греческого «хнонос» — земля). Ценностный центр обэриутского сознания — в земле и в земном.

Разговоры о «духе» и «духовности», когда они лишаются земной почвы, становятся пустыми словами. Развитие культуры всегда питается двумя источниками — «небесным» и «земным», «высоким» и «низким», серьезным и смешным. Пренебрежение одним из двух начал ведет либо к имитации духовности, либо к обывательской скуке. И то, и другое для обэриутов — постоянные объекты иронического отталкивания, пародирования. Обратимся с этой точки зрения к прозе Хармса. Это своего рода «антипроза», игнорирующая всякие жанровые и композиционные каноны. Сверхкороткие рассказы и пьесы Хармса как бы пародируют традиционную структуру прозаического повествования и драматического действия. Не раз говорилось об антимещанской направленности произведений Хармса — в особенности его пародийных анекдотов о Пушкине. Это верно, но не в меньшей степени Хармс спорит с мещанством литературным, с рутинной эстетической. Рассказчик в его произведениях — это как бы человек, не знающий, как принято писать, «изобретающий велосипед» повествовательных приемов. Рассмотрим один из рассказов Хармса — «Вываливающиеся старухи»:

«Одна старуха от чрезмерного любопытства вывалилась из окна, упала и разбилась.

Из окна высунулась другая старуха и стала смотреть вниз на разбившуюся, но от чрезмерного любопытства тоже вывалилась из окна, упала и разбилась.

Потом из окна вывалилась третья старуха, мне надоело смотреть на них, и я пошел на Мальцевский рынок, где, говорят, одному слепому подарили вязаную шаль».

Пожалуй, иные читатели могут принять этот

текст за написанный графоманом, а то и сумасшедшим. Во-первых, явно неправдоподобная история. Во-вторых, рассказчик обнаруживает более чем странную рассеянность, нескоординированность своих мыслей и представлений: чего это он вдруг от рассказа о старухах перешел к какому-то слепому и какой-то шали? Нелогичность прямо-таки раздражающая.

Но наше читательское раздражение входит, так сказать, в художественную задачу этого маленького произведения. «Рассказик» Хармса мужественно готов к тому, что кто-то, подумав: «Ерунда!» — отвернется от него. Но, заметим между прочим, человек мыслящий отличается от немыслящего в первую очередь тем, что на каждый новый предмет способен посмотреть с разных, взаимоисключающих точек зрения. Ну, и еще тем, что понять какое-либо явление для мыслящего человека важнее и нужнее, чем оценить его. Даже если что-то кажется нам бессмысленным — не попробовать ли на минуточку поискать смысл, допустить, что он все-таки здесь есть?

И ведь стоит так подумать — как этот смысл нам сразу откроется. Рассказ Хармса — об обыденном отношении к смерти. Гибель одного человека, как правило, поражает наше воображение, заставляет пережить болезненное чувство в душе. А когда смерти идут одна за другой — мы перестаем переживать каждую, вольно или невольно отгораживаемся от них другими мыслями и впечатлениями. Почти каждый день мы слышим и читаем о стихийных бедствиях, о военных столкновениях, и везде страшные цифры: убитые, раненые, искалеченные люди. И что же? После таких страшных известий мы преспокойно ждем спортивных новостей или прогноза погоды, которые нам, как это ни чудовищно признать, нередко оказываются субъективно важнее, интереснее, чем трагические события «где-то там». Разве мы при этом не уподобляемся в какой-то степени рассказчику, которому «надоели» вываливающиеся из окна старухи?

А что делать? — спросите вы. Но «что делать?» — это уж другая художественная тема. А столкнуть на-

ше сознание с привычной колеи — это уже немало. Абсурдный сюжет неожиданно высвечивает абсурдность нашего обыденного мировосприятия, вспарывает ту оболочку мелких интересов и забот, которая отделяет нас от реальности — и ближайшей, и отдаленной.

ОБЭРИУ стало предметом пристального исследования таких серьезных специалистов, как А. Александров, М. Мейлах, А. Герасимова. Однако в литературное и читательское сознание творчество обэриутов вошло в явно недостаточной степени. И прежде всего потому, что обэриуты у нас практически не издавались, только сейчас их тексты начинают приходиться к советскому читателю. Это при том, что за рубежом вышло немало обстоятельно подготовленных изданий, что значение ОБЭРИУ для мировой культуры давно осознано. Не раз говорилось, в частности, что Хармс и Введенский стоят у истоков западного театра абсурда.

Между тем корни обэриутской поэтики — русские, и концентрированная реальность, воссозданная в их текстах, — реальность нашей жизни. Здесь предмет долгого, нелегкого и вместе с тем увлекательного разговора, отдельной книги (и может быть, не одной). Мы же говорим об обэриутах постольку, поскольку в их поисках действует пародийное начало. В этом же плане необходимо признать, что обэриуты наиболее полно раскрыли возможности гротескно-пародийного стиля, до них развивавшегося в русской словесности на правах «маргинального» явления, «бокового» течения литературы. Обэриуты отважно стирали границу между смехом и серьезностью, гротеском и жизнеподобием, «пародийной» «вторичностью» и новаторской «первичностью». Может быть, это художественная крайность, но в таком случае крайность диалектически необходимая — из разряда необходимых искусству экспериментов.

Чтобы понять внутреннюю логику обэриутских алогических построений, надо иметь в виду одну очень простую закономерность: мир обэриутов — это мир больших и серьезных сущностей. Здесь никогда не ведется разговор о пусяках. Подобно своим

предшественникам: братьям Жемчужниковым и А. К. Толстому, Достоевскому и Владимиру Соловьеву, обэриуты исследуют только философически-обобщенные темы: жизнь и смерть, любовь и ненависть, возможности человеческой личности. Темы настолько серьезные, нередко болезненно-серьезные, что для их воплощения требуется контрастный материал: бытовой, приземленный, порою мелкий и как бы «игрушечный». Через гротескно-пародийную игру и шутку искусство выходит на новые пласты действительности, намечает будущую территорию «большой» и «высокой» литературы.

Иногда с вполне благой целью «вписать» обэриутов в литературный процесс им отводят роль сатириков, главным образом по части «обличения мещанства». Это, с одной стороны, верно: надо уточнить только, что обэриутская сатира затрагивала мещанство широко, включая сюда и мещанство, находившееся у государственной власти. С другой стороны, необходимо видеть, что обэриуты отнюдь не ограничивались художественным отрицанием жизненных явлений. Спектр их творческих интересов был шире: в пародийно-гротескной форме эти художники вырабатывали и свою «положительную программу», свой идеал мира и человека.

Этот идеал — полнота проявления естественных стремлений личности, полнота доверия к жизни в ее реальном, пестром и неприкрашенном облике. Человек у обэриутов — это человек телесный, полный жизненных соков, жаждущий земных радостей и знающий в них толк. Отсюда раблезианские мотивы — еды, здоровья, отнюдь не платонической любви. «Нарочно» искривленная пародийным гротеском стихотворная речь дает возможность с детской непосредственностью говорить о тех желаниях, которые взрослые люди обычно тактично таят в себе. Лирический герой стихотворения Заболоцкого «Рыбная лавка» объясняется в любви к «царю-бальку»:

О, самодержец пышный брюха,
Кишечный бог и властелин,
Руководитель тайный духа

И помыслов архитриклин!
 Хочу тебя! Отдайся мне!
 Дай жрать тебя до самой глотки!
 Мой рот трепещет, весь в огне...

Не менее откровенен герой баллады Олейникова «Чревоугодие»:

Чтоб страсть не погасла,
 Пеките пирог!

Я пищи желаю.
 Желаю котлет,
 Красивого чаю,
 Красивых конфет!

Пародийная ирония в обоих случаях явственно ощутима: у Заболоцкого она передается через сочетание неуместно изысканных архаизмов с просторечным «жрать», у Олейникова — через нарочитую примитивность (рифма «котлет — конфет», эпитет «красивый», безыскусно применяемый и к чаю, и к конфетам). Оба поэта явно играют, создавая утрированные театрализованные образы чревоугодников. Но пародийная ирония не просто зачеркивает буквальный смысл взволнованных гурманских монологов. Крайне плоско, да и по сути неправильно было бы трактовать эти стихи как сатиру на «бездуховных» обжор, на неких мещан, озабоченных только

Детские стихи

Всё в ласков и красив
 Зайчик твой в коператив.

25/IV - 1926г

И. Олейников.

интересами «брюха». Нет, в воспевании гастрономических радостей есть известная доля искренности: авторы как бы признаются в том, что ничто человеческое им не чуждо. Но радости эти занимают в жизни свое и только свое, достаточно скромное место. Честно признаться во вполне простительной слабости и тем самым подняться над ней — такова художественная логика обэриутского пародийного гротеска.

Конечно, в этой художественной системе всегда присутствует провоцирующий, задиристый вызов. Но таков обэриутский способ нравственного воздействия на читателя. Эта художественная игра задевает прежде всего ханжей и лицемеров, людей же нормальных она побуждает жить веселей, быть живей и раскрепощенней. Олейниковская, например, любовная лирика полна с виду бесцеремонных, рискованных по средствам выражения признаний:

Без одежды и в одежде
Я вчера вас увидал,
Ощущая то, что прежде
Никогда не ощущал.

Двусмысленность этих слов весело нейтрализуется тем, что стихи обращены к балерине, выступавшей на сцене: «Лиза! Деятель искусства! Разрешите к вам припасть!» — говорится в том же стихотворении. «Я извиняюсь, Но я горю», — читаем в другом. «Я твой, ласкай меня, тигрица!» — начинается третье и т. п. «Плотские» мотивы этих обращений скрашены пародийной иронией. В шутливой форме находят выход и выражение живость природы, эмоциональность, неравнодушие к красоте и женственности (все это, откровенно говоря, свойства не такие уж предосудительные). Что же касается собственно эротических сюжетов, то один из них у Олейникова завершается отнюдь не донжуанским выводом:

Любовь такая
Не для меня.
Она святая
Должна быть, да!

Эта графоманская с виду рифма («меня — да»), эта вызывающая примитивность, как ни странно, создает ощущение абсолютной искренности и неподдельной веры в святые ценности. Пародийное начало в поэтике обэриутов помогает обозначить глубокую внутреннюю одухотворенность их земного, телесного мира.

Человеку незачем стыдиться своей любви к жизни, своего желания быть значительной личностью. Отсюда — мотив шутового самовосхваления, наиболее отчетливо представленный у Хармса:

«У меня есть все данные считать себя великим человеком. Да, впрочем, я себя таким и считаю.

Потому-то мне и обидно и больно находиться среди людей, ниже меня поставленных по уму, прозорливости и таланту, и не чувствовать к себе вполне должного уважения.

Почему, почему я лучше всех?»

С одной стороны, этот монолог можно прочесть как своеобразную пародию на исповедь самовлюбленного эгоцентрика, явно себя переоценивающего, полного затаенных амбиций и «комплексов». Но все же это только внешний слой. В глубине же здесь таится жажда высокого личностного самоутверждения (не за чей-то чужой счет, а исключительно на основе внутренних ресурсов собственной личности). Это призыв ко всем окружающим: реализуйте себя до конца. А чтобы призыв был не декларативным, а действенным, он подан в вызывающе-пародийной форме, в форме дразнящей гиперболы.

Человеку трудно оценить себя объективно. Мы то ударяемся в болезненную амбицию и предъявляем окружающим неоправданные претензии, то впадаем в малодушное самоуменьшение. Самое опасное же — вообще перестать размышлять о себе как конкретной и единственной личности, имеющей право на диалог со всеми другими личностями, с миром в целом. Обэриутское «ячество», это шутивно-серьезное внимание к собственному «я», настраивает на здоровое, уравновешенное отношение к собственной персоне, показывает нелепость всякого рода «комплексов», ущербность примитивного эгоцентризма и в то же

время помогает каждому ощутить свою реальную значимость.

И Заболоцкий, и Хармс, и Введенский, и Олейников много сделали в области детской литературы. Гротескность их мышления помогла в достижении наглядности, выразительной конкретности разговора с юным читателем. А пародийная «подкладка» обернулась в их детских стихах ощущением универсальной литературной «памяти», широты культурного диапазона. Вместе с Маршаком и Чуковским они заложили основы замечательной стилевой традиции в детской поэзии. Но главное значение обэриутов все-таки в том, что они применили детскую откровенность и раскованность в разговоре о самых что ни на есть «взрослых» проблемах. Это делает их произведения очень живыми, нужными для нашего времени и способными ответить на многие сегодняшние нравственно-философские вопросы.

О СЕРЬЕЗНОМ НЕСЕРЬЕЗНО

Художественные открытия обэриутов дали свои последствия в развитии русской поэзии и прозы, причем нередко вне комических задач. Вместе с тем можно назвать ряд литераторов, непосредственно продолживших пародийно-гротескную традицию. Тут в первую очередь вспоминается Николай Глазков. Ему случалось писать и пародии в строгом жанровом смысле, но они оказались не очень интересными, поскольку для Глазкова задача перевоплощения в чужую индивидуальность была куда менее насущной и органичной, чем выражение и обрисовка индивидуальности собственной. Об этом он сам хорошо сказал в слегка «сдвинутых» по смыслу словах:

У меня костер нетленной веры,
И на нем сгорают все грехи.
Я, поэт неповторимой эры,
Лучше всех пишу свои стихи.

И «лучше всех» удавалось Глазкову писать свои,



Н. Глазков. Рис. В. Алексеева

ни на чьи другие не похожие стихи при помощи неповторимой интонации с некоторым пародийным оттенком. Подобно Хармсу и Олейникову Глазков не ведал границы между бытом и творчеством. В свои произведения он щедро вводил имена друзей и знакомых, какие-то реалии из жизни своего ближайшего окружения, в свою очередь, его бытовое поведение было всегда игровым, театрализованным. Постоянный мотив творчества Глазкова — раздумья о своей исключительности:

Вне времени и протяжения
 Легла души моей Сахара
 От беззастенчивости гения
 До гениальности нахала.

А одно из стихотворений поэта называется «За мою гениальность!..». Однако эта шутивно-пародийная игра, которую Глазков вел и в стихах, и в быту, никого не шокировала. Наоборот, она заражала и друзей поэта, и тех, кто знал его только по книгам,

оптимизмом, верой в собственные силы. Ведь Глазков вел разговор о гениальности как предельной реализации человеком и поэтом своей неповторимой личности («лучше всех пишу свои стихи»). В таком понимании каждый может быть гением и в конечном счете гениальным должно стать все человечество. Так пародийная игра выходила на серьезную проблематику. Диалектика серьезного и смешного остро ощущалась Глазковым:

Я поэт или клоун?
Я серьезен или нет?
Посмотреть если в корень,
Клоун тоже поэт.

Неистошимая изобретательность Глазкова, поэта новаторской складки, влюбленного в двадцатый век и последовательно верного своей «неповторимой эре», нередко выводила его и на традиционно-литературные пласты, с которыми он обращался весьма непринужденно и даже фамильярно. Так, он вызвал на поединок Эдгара По и нашел совершенно неожиданный поворот в обращении с его «Вороном» — одним из самых выразительных символов трагической обреченности. Ворон, прилетевший к Глазкову, как и положено ему, на все вопросы отвечает: «Никогда!» И вдруг...

Я спросил: — Какие в Чили
Существуют города? —
Он ответил: — Никогда! —
И его разоблачили!

Глазков обошелся с легендарным Вороном как с попугаем, и в этой пародийной шутке есть доля философской серьезности. Здесь выявлено однообразие пессимистического мышления, его запрограммированность. Оптимизм же с этой точки зрения богаче и гибче, он ищет все новые и новые аргументы, активно вторгаясь в жизнь. Честное слово, Эдгар По, сочетавший глубокий трагизм мироощущения с остроумием и духом изобретательства, не счел бы глазковскую шутку кощунственной, она вполне в его собственном духе.

Есть у Глазкова любопытный цикл «Объяснение в любви мастеров», начинающийся с «Объяснения альпиниста»:

Как альпинист и как мужчина,
Я понимаю хорошо,
Что ты прекрасная вершина,
Не покоренная еще.

Далее Глазков перевоплощается в бортмеханика, водолаза, геолога, историка, маляра, шахматиста и т. п. Знал ли поэт, что он в данном случае продолжил почти забытую традицию пародийных «признаний в любви», популярных в начале XIX века? Тогда ведь широко сочинялись полные профессиональной терминологии монологи наборщика:

О, редкий экземпляр в природе,
О, рукопись утех любви,
Склони свой слух к сердечной оде,
Мои страдания прерви,—

или портного:

О, ты, которая пришила
Меня к себе красы иглой
И страсть любовну укрепила,
Как самый лучший шов двойной.

У Глазкова тоже есть влюбленный портной, хотя больше здесь представителей современных профессий. Независимо от того, была ли переключка преднамеренной, она красноречиво демонстрирует глубину исторической памяти, присущую пародийному мышлению по природе. А вообще пародийная часть наследия Глазкова говорит о том, что подлинная память присуща остросовременному художественному мышлению, не пассивно воспроизводящему старинные формы и сюжеты, а творчески с ними обращаемому.

Среди наследников русской гротескно-пародийной традиции в современной прозе — Виктор Голявкин, в сверхкоротких рассказах которого слышится эхо «Гисторических материалов Федота Кузьмича

Прутков (деда), «Голубой тетради» Хармса. Приведем один такой рассказ:

КАКОВО

- Он сидел в пятом углу.
— Каково вам? — спросил я.
— Никаково, — сказал он.
— Ну, а все-таки, каково? — спросил я.
— Никаково, — сказал он.
— Каково вам? — спросил я еще раз.
— Никаково, — сказал он, — мне никаково...

Пародируется здесь всего-навсего неумелая манера письма с назойливыми повторами, а жизненная тема достаточно крупная: трудность установления контакта между людьми. Вспомним «некоммуникабельных» персонажей прутковских пьес «Фантазия» и «Блонды», хармсовские «Тюк!», «Математик и Андрей Семенович». Пародийно искривлен-

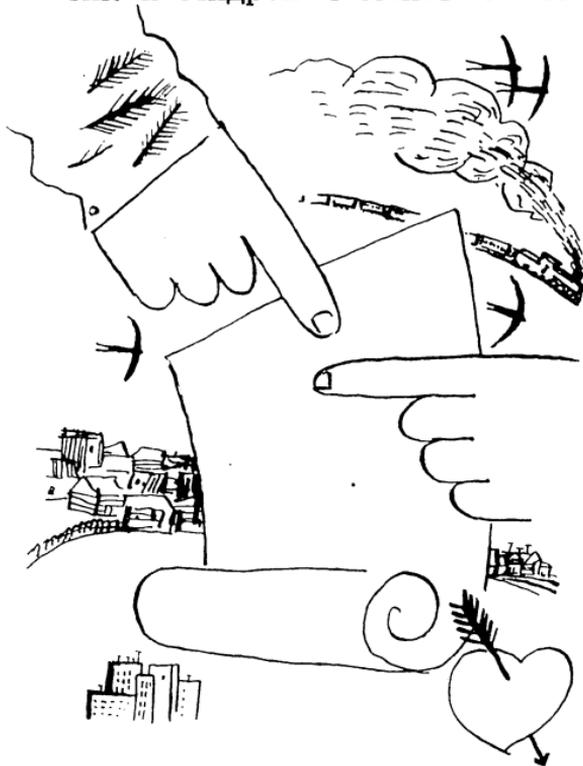


Иллюстрация М. Клячко к книге Н. Глазкова «Вокзал»

ные диалоги передают искривленность человеческих отношений.

Пародийный гротеск определил направление поисков еще одного весьма нестандартного писателя наших дней — Феликса Кривина, острого сатирика и публициста, экспериментирующего на самой границе стиха и прозы. Кривину принадлежит интереснейшее наблюдение о роли пародийного начала в литературе. Отвечая на вопрос журнальной анкеты о пародии и вспоминая о своем единственном раннем опыте в этом жанре, Кривин завершает свой ответ парадоксом: «...Я продолжаю писать пародии, правда, не на чужие литературные произведения, а на свои собственные мысли и чувства, которые можно было бы изложить и всерьез, но это было бы слишком скучно для меня, а тем более для читателя. Ведь о серьезном говорить всерьез — все равно что заедать кирпич черепицей (более распространенные шутки: хлеб — сухарем, горчицу — перцем, варенье — сахаром). Тут уж приходится выбирать: либо о серьезном несерьезно, либо о несерьезном серьезно»¹.

Сказанное Кривиним, конечно, гипербола. Говоря безо всякой иронии и без малейшего юмора, мы должны признать, что кое-кому в литературе все же удавалось говорить, что называется, о серьезном серьезно. Но в преувеличении этом есть момент истины. Искусство не может работать только на тождествах и соответствиях. В его историческом движении значительную роль играет и принцип контраста, несоответствия, смыслового и стилевого смещения. В силу этой закономерности и появляются время от времени странные произведения, написанные дурашливым, не то графоманским, не то пародийным языком и в то же время таящие в себе новую, непривычную глубину и серьезность. «О серьезном — несерьезно» — эти слова Кривина очень подходят для общей характеристики русской гротескно-пародийной традиции, начатой «арзамас-

¹ Вопросы литературы. 1973. № 11. С. 294.

цами» и Мятлевым, продолженной творцами Козьмы Пруткова и капитана Лебядкина и широко развернутой обэриутами.

Как живет эта традиция сегодня? Есть некоторые области литературы, где она господствует. Например, афористика. Влияние Козьмы Пруткова с его «Плодами раздумья» оказалось настолько велико, что сочинять афоризмы всерьез стало как-то не принято: слишком уж велика опасность впасть в пародию нечаянно. Лучше говорить «о серьезном несерьезно»: авось среди веселых шалостей и мелькнет незапланированная мудрость.

Заглянем в антологию современной афористики «700 коротких строк», вышедшую в 1980 году, где есть миниатюры Пришвина, Ильфа, Эмиля Кроткого, Светлова, но главным образом представлены авторы, работающие ныне. Из всех них только один — В. Борисов сделал ставку на однозначную серьезность: «Добрые дела растут из хороших мыслей, а хорошие мысли — из добрых дел», «Совесть — это орган, при помощи которого человек совещается с человечеством», «Афоризм потому произведение искусства, что он замкнут в себе и одновременно рождает вихрь далеко летящих ассоциаций», «Плодотворные мысли, как зимние яблоки, созревают в покое», «Когда человек оттачивает свои слова, они шлифуют его ум». Все вроде бы мысли правильные и серьезные, но, читая их одну за другой, невольно ощущаешь надвигающуюся тень Козьмы Петровича Пруткова...

Большинство же мастеров отточенной фразы предпочитают шалить, как бы пародируя самый жанр афоризма, избегая менторской позы: «Берегите деревья! На них жили наши предки» (М. Генин), «Главное — уметь выбрать главное» (В. Хочинский), «Среди любителей юмора попадаются и те, кто его понимает» (А. Фюрстенберг), «Талант, не зарывайся!» (К. Елисеев). Развитие жанра продолжается и за счет иронического или каламбурного переосмысления известных изречений и сентенций: «Своя бумажка ближе к делу» (Ц. Меламед), «Труд создал человека, а человек — трудности»

(А. Лигов), «Разделяй чужое мнение и властвуй» (В. Колечицкий). Пародийный характер современной афористики продиктован значительной скомпрометированностью «красного словца» как такового. Разлад между словом и делом, поиски путей его преодоления — такова сегодня внутренняя тема сверхкороткого жанра.

Гротескно-пародийный стиль в современной литературе не отделен от других стилей жесткой границей. Преднамеренно пародийные, а то и стилизованные под графоманию строки и фразы можно встретить у самых разных прозаиков и поэтов. Просто это — одна из красок литературы, одно из средств построения художественного произведения. Это требует особой зоркости от критиков и чита-

КИПИТ РАБОТА:

К ВЕТВЯМ

привязывают

онавние

ЛЮСТЬЯ

КОРПУС

Миниатюра Б. Лесняка из коллективного сборника «700 коротких строк». Художник В. Корольков

телей: ведь авторы не предупреждают, где, в каком именно месте они прибегают к «дурашливому» стилю. Почему не стоит, заметив несуразную фразу или строку, обвинять писателя в безвкусице или хуже того — в недоумии. Между тем такого рода претензии нередко предъявляются к прозаикам и поэтам и критиками, и читателями, и пародистами, не желающими видеть роль той или иной стилистической частности в общей системе произведения.

Вместе с тем и игра на границе лиризма и пародийности имеет свои штампы, порою она становится прикрытием художественной вялости. О подобных псевдопародийных стихах хорошо сказал еще в 1851 году Б. Алмазов (Эраст Благодеров): «Такие пародии писать очень легко, по крайней мере, легче, чем написать стихотворение от себя: если вы напишете от себя стихотворение, то должны будете отвечать за каждый стих, если какой-нибудь стих окажется неловким и смешным, вы не можете сказать, что это сделали умышленно; а случись такое обстоятельство с пародией, вы можете оговориться: — скажете, что это нарочно, — и все будут смеяться и восхищаться вашим произведением»¹.

Положим, восхищаются такими стихами редко, да и смеются над ними достаточно сдержанно — со скукой пополам, но пустота под знаком некоей пародийности встречается, нередко маскируясь под вывесками «иронической поэзии» и т. п.

Любопытен опыт, предпринятый московским «Днём поэзии» за 1983 год, когда его главный редактор Юрий Кузнецов (поэт, тяготеющий в своей практике к пародийному гротеску) выделил в особый раздел «стихи, по своему складу как бы пародийные, но в то же время претендующие на полноценную серьезность». В заметке от редколлегии сказано: «Стихи с пародийным началом — вполне законное явление, и они могут быть по-своему превосходны». Совершенно справедливо сказано, но бо́льшая часть подборки не только не превосходна, но и, честно

¹ Москвитянин. 1851. № 19—20. С. 271.

говоря, скучновата. Почему? Потому, наверное, что мало в них рискованной пародийности, попыток пересмотра существующих вкусовых представлений, мало остроты и гиперболизма во взгляде на жизнь:

Ровно двадцать восемь лет
прожил я, того не зная,
что на ярмарке в Москве
есть хорошая пивная.

(В. Казакевич)

Намедни сон летел такой:
в саду играли звери.
И вдруг с пробитой головой
свалился лев у нашей двери.

(И. Овчинников)

Мне снился сон, что вы моя жена,
И я вам так позорно изменяю,
И будто вы — такая сатана,
Что я всегда куда-нибудь сигаю.

(Н. Тряпкин)

Тривиальность есть, конечно, но явно недостаточно сконцентрированная, слишком робкая. Ни дерзости, ни грубости вызывающей. Так сказать, все в рамках: и сны, и фантазии. Поскольку здесь нет, по сути, никаких явных отклонений от существующих стихотворных приличий и норм (а значит, и «пародийного начала»), читателю не за что зацепиться в поисках смысла. Да и искать в общем-то не надо: смысл на поверхности, только он не нов, он вполне тождествен обыденному представлению о жизни.

Все это убеждает в том, что гротескно-пародийная стилистика оправдана там, где она служит не повторению общих мест, а проторению новых художественных путей. Среди поэтов нового поколения, утверждающих собственный взгляд на противоречия современного мира и на положение человека в нем (Иван Жданов, Алексей Парщиков, Александр Чернов, Юрий Арабов, Илья Кутик), есть и свой «прутковец» — Александр Еременко. Его стихи с традиционным для прутковской традиции мотивом самовосхваления отчетливо выделялись в упомянутом разделе «Дня поэзии» 1983 года:

Я добрый, красивый, хороший
и мудрый, как будто змея.
Я женщину в небо подбросил —
и женщина стала моя.

Такие строки сразу вызывают какое-то раздражение, пробуждают какие-то вопросы. И стихотворение постепенно на эти вопросы отвечает:

Конечно, хотел бы я вечно
работать, трудиться и жить
во славу потомков беспечных
и назло детекторам лжи,
чтоб каждый, восстав из рутины,
сумел бы сказать, как и я:
«Я женщину в небо подкинул —
и женщина стала моя!»

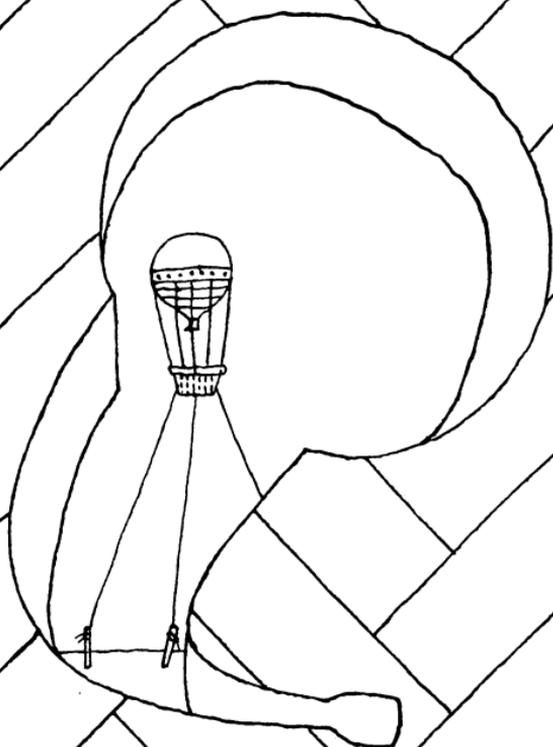
Еременко издевается над банальным пафосом, пародийно воспроизводя тот гладко-торжественный амфибрахий, которым написаны многие бодряческие стихи, в котором теряются значения слов и могут стоять рядом тождественные по смыслу «работать» и «трудиться». Но одновременно поэт утверждает свой, ненадуманый пафос — веру в то, что каждый человек может, если по-настоящему захочет, «восстать из рутины».

«Я мастер по ремонту крокодилов», — начинается другое стихотворение Еременко, и этой пародийной гиперболой сразу завязывается серьезная проблема взаимоотношений человека с техникой и природой. Еременко постоянно цитирует не только строки и выражения из классически известных стихов, но и традиционные ритмико-интонационные ходы, сталкивает лбами духовное и материальное, природное и рукотворное. Откровенно выявляя дисгармонию, он прорывается к новой, нешаблонной гармонии:

...и на красной земле, если срезать поверхностный слой,
корабельные сосны привинчены снизу болтами
с покосившейся шляпкой и забившейся глиной резьбой.

Срѣзать поверхностный слой обыденности, увидеть пугающий свою неожиданностью рисунок

внутренних связей жизни — вот задача, которую решали в своих странных стихах Мятлев и создатели Козьмы Пруткова, Достоевский-Лебядкин и Владимир Соловьев, Заболоцкий и Хармс. Традиция русского пародийного гротеска не иссякает в наши дни, все больше обнаруживая таящуюся в непринужденно-шутливом стиле «долю правды» и глубинной содержательной серьезности.



ГЛАВА

третья

ПУТЯ
И

ПЕРЕПУТЬЯ
ПЕРЕПЕВА



ВЕСЕЛЫЕ ОДЫ

«И, как это часто бывает со старыми людьми, Кутузов стал рассеянно оглядываться, как будто забыв все, что ему нужно было сказать или сделать.

Очевидно, вспомнив то, что он искал, он подманил к себе Андрея Сергеевича Кайсарова, брата своего адъютанта.

— Как, как, как стихи-то Марина, как стихи, как? Что на Геракова написал: «Будешь в корпусе учитель...» Скажи, скажи,— заговорил Кутузов, очевидно, собираясь посмеяться. Кайсаров прочел... Кутузов, улыбаясь, кивал головой в такт стихов». (Л. Н. Толстой. Война и мир, том 3, часть вторая, глава XXII).

Что это за стихи, которые захотел услышать Кутузов накануне Бородинского сражения? Это шуточная ода «На рождение молодого грека», написанная Сергеем Никифоровичем Мариным в 1804 году (дата предположительна) и сочиненная по «макету» державинской оды «На рождение в Севере порфирородного отрока» (1779).

Державинское произведение было посвящено рождению в 1777 году великого князя Александра, старшего сына наследника престола Павла Петровича (в 1801 году «порфирородный отрок» стал императором Александром I). В державинской оде к рожденному младенцу слетаются гении, одаряя его всевозможными добродетелями, талантами и совершенствами:

Но последний, добродетель
Зарождаячи в нем, рек:
Будь страстей своих владетель,
Будь на троне человек!

Будет,— и судьбы гласили,—

Он монархам образец!
Лес и горы повторили:
Утешением сердец!

Марин переиначил, трагестировал эту оду, посвятив стихотворение лицу отнюдь не историческому — своему приятелю Гавриилу Васильевичу Геракову, греку по происхождению, преподавателю кадетского корпуса, директором которого, кстати, некоторое время был Кутузов. Гераков был, помимо этого, более чем посредственным литератором, автором книги «Для добрых» — это обстоятельство обыгрывается Мариным. А комический характер стихотворения задан уже тем, что адресату оды было уже около тридцати лет и воспевать его рождение было несколько поздно¹. Марин рассказывает о появлении на свет ребенка, который рождается даже не в рубашке, а, как и подобает графоману, «весь завернутый в бумажке». К нему слетаются греческие мудрецы, предрекая:

«Будешь, будешь сочинитель,
Век писать ты будешь вздор;
Будешь в корпусе учитель,
А потом будешь майор».

«Будешь,— и судьбы гласили,—
Ростом двух аршин с вершком.»
И все старцы подтвердили:
«Будешь век ходить пешком!»

Если Державин в последних строках оды советовал юному «полубогу»: «Соравняйся с божеством», то Марин не церемонится и весьма фамильярно

¹ Вообще при чтении русской сатирической поэзии XIX века надо постоянно иметь в виду, что анахронизм — частый в ней прием, что с датами рождения и смерти она обходится весьма произвольно. Таковы, например, многочисленные сатирические «эпитафии». Когда желчный Н. Ф. Щербина писал в 1860 году:

Лежит здесь, вкушая обычный покой неизвестности,
Панашка, публичная девка российской словесности,—

то при всей грубости этого двустушия Щербина отнюдь не нарушал принцип «О мертвых или хорошо, или ничего», поскольку И. И. Панаев в то время еще здравствовал.

рекомендует приятелю прекратить творческие занятия:

Ты престань марать бумагу,
Голову престань ломать!
Нет тебе к Парнасу шагу,
Когда ж будешь продолжать,
То напрасно уж порыщешь,—
С рук товар твой не сойдет;
Добрых более не сыщешь,
И весь труд твой пропадет.

Почему эти немудрящие стихи так веселили современников? Едва ли так уж интересен всем был их главный герой Гераков. Наверное, существенную роль играла здесь сама «двуслойность» произведения, комический контраст между «молодым греком» и «порфирородным отроком», между торжественностью державинской оды и игривостью «оды» маринской. Возможно, и Кутузов воспринимал маринские стихи на фоне державинской оды или по крайней мере на фоне одической традиции.

К тому же травестирование именно русской поэзии было по тем временам явлением новым (ведь поэзия «наизнанку» оперировала только с иностранными образцами — сюжетами Вергилия и Овидия). Новизна приема делала маринскую травестию особенно забавной при всем ее легкомысленном характере.

Только едва ли стоит дружеской стихотворной шутке Марина придавать некий политический смысл, да еще и делать это, так сказать, руками Льва Толстого. Исследовательница творчества Марина Т. П. Герасимова, анализируя процитированное нами выше место из «Войны и мира», пишет: «Стихи Марина косвенным образом напоминают читателю о взаимоотношениях императора Александра I и Кутузова, о их различном отношении к предстоящему сражению... Происходит своеобразная переадресовка пародийной направленности оды Марина. Возникает ситуация, которая возвращает оде ее первоначальный державинский адрес, сохраняя при этом пародийный характер маринской оды».

То есть, по мысли Т. П. Герасимовой, искушен-

ный читатель «Войны и мира» должен уразуметь, что Толстой маленькой цитатой «Будешь в корпусе учитель...» метит не в кого иного, как в Александра I («Первоначальный державинский адрес»), и уже комментатор 22-томного Собрания сочинений Л. Толстого Г. В. Краснов ссылается на гипотезу Г. П. Герасимовой как существенный для читателя факт, добавляя от себя: «По всей вероятности, Толстой использует пародию Марина для того, чтобы намекнуть на свое отношение не столько к Геракову, сколько к Александру I»¹.

Предоставляем читателю самому судить о степени «вероятности» намерений Толстого в данном случае, тем более что в начале нашего разговора фрагмент из романа, имеющий отношение к Марину и Геракову, приведен полностью. Думается все же, что эффектная «переадресовка» осуществляется исключительно волей Г. П. Герасимовой и Г. В. Краснова. Толстой, адресовавший Александру I в своем романе множество достаточно прозрачных саркастических упреков, вряд ли стал бы прибегать к столь замаскированному булавочному уколу, который к тому же можно ощутить только в результате долгих и упорных исследований.

Это все говорится для того, чтобы предостеречь и читателей от подобной «политизации» пародий шуточных. Честное слово, русская пародийная поэзия в целом исполнена такой реальной социальной остроты, что нет необходимости искать намеки на «царей» там, где эти намеки никому и не снились. Тут в пору вспомнить остроумное замечание Фазила Искандера в его рассказе «Чегемская Кармен»: «Некоторые ученые у нас настолько политизированы, что как-то забывают — истина и сама по себе интересна».

А в эпизоде с цитатой из Марина у Толстого истина, думается, куда как проще. Кутузову в нелегкую минуту хочется отвлечься от мыслей о предстоящем сражении, хочется хоть немного отдохнуть

¹ Толстой Л. Н. Собр. соч. в 22 т. Т. 6. М., 1980. С. 434 (Комментарий).

(«очевидно, собираясь посмеяться», — без всякой многозначительности отмечает автор романа) — и для этой цели легкие, далекие от войны стихи как раз пришлись впору. По мемуарному свидетельству, Кутузов слушал эти стихи после сражения, но Толстой трансформировал этот факт, чтобы сгустить драматизм внутреннего состояния Кутузова. В целом, если посмотреть, кто и как шутит в романе «Война и мир», то можно заметить, что любимые автором герои нуждаются в шутке, чтобы преодолеть внутреннее напряжение, чтобы не выставлять напоказ те чувства, которые ими владеют. Свои нехитрые шутки у солдат, свои шутки и у военной интеллигенции, к которой принадлежит Кутузов.

«Гераковскую оду» Марина нет нужды «осерьезнивать» — тем более что у этого же автора есть другая травестированная ода, действительно являющаяся собой образец острой политической сатиры. Речь о «Пародии на оду 9-ю Ломоносова, выбранную из Иова», написанной не позднее 1801 года.

Ломоносовская «Ода, выбранная из Иова» (написана между 1743 и 1751 годами) — яркий образец философской поэзии. Бог, подвергший Иова тяжелейшим испытаниям и лишениям, обращается к этому человеку с суровой речью, где доказывает правоту своей жестокости, отстаивает справедливость созданного им миропорядка:

О ты, что в горести напрасно
На бога ропщешь, человек,
Внимай, коль в ревности ужасно
Он к Иову из тучи рек!
Сквозь дождь, сквозь вихрь, сквозь град блистая
И гласом грома прерывая,
Словами небо колебал
И так его на распрю звал:

Сбери свои все силы ныне,
Мужайся, стой и дай ответ.
Где был ты, как я в стройном чине
Прекрасный сей устроил свет;
Когда я твердь земли поставил
И сонм небесных сил прославил
Величество и власть мою?
Яви премудрость ты свою!

Далее всевышний разворачивает панораму своей созидательной деятельности: сотворения моря и суши, дождя, ветра, животных и птиц (Ломоносов, ввиду своего интереса к природе и ее тайнам, со вкусом и тщанием воспроизводит эти картины). Завершается ода строфами, в которых бог говорит о недоступности своего промысла человеческому разумению и призывает Иова вновь покориться судьбе:

Обширного громаду света
Когда устроить я хотел,
Просил ли твоего совета
Для множества толиких дел?
Как персть я взял в начале века,
Дабы создать человека,
Зачем тогда ты не сказал,
Чтоб вид иной тебе я дал?

Сие, о смертный, рассуждая,
Представь зиждителю власть,
Святую волю почитая,
Имей свою в терпеньи часть.
Он все на пользу нашу строит,
Казнит кого или покоит.
В надежде тяготу сноси
И без роптания проси.

Это произведение было известно всем образованным людям начала XIX века, оно входило, так сказать, в культурный минимум. Вспомним, что оно было известно даже Ивану Александровичу Хлестакову, цитирующему его первые строки Марье Антоновне. В общем, используя ломоносовский текст, Марин вполне мог быть уверен, что новое стихотворение непременно будет воспринято на фоне своего «оригинала». О чем же рассказывает Марин, фамильярно подключаясь к древнейшему философскому спору?

С четырнадцатилетнего возраста Сергей Никифорович Марин состоял на военной службе. Будучи портупей-прапорщиком лейб-гвардии Преображенского полка, он проходил на вахтпараде со знаменем в руках перед императором Павлом I и сбился с ноги. За эту оплошность он был разжалован в рядовые и посажен на гауптвахту. Через несколько месяцев Марин, правда, вернул себе офицерское

звание, красиво отдав честь царю. Все годы царствования Павла офицер-литератор питал глубокую ненависть к императору и в ночь с 11 на 12 марта 1801 года находился среди заговорщиков-цареубийц, командуя дворцовым караулом.

«Пародия...» Марина — это едкая сатира на военные порядки Павла I, на гатчинский вахтпарадный ритуал. На место бога здесь поставлен Павел I, а на место Иова — замученный службой офицер. Заметим: уподобление «молодого грека» Геракова «порфирородному отроку» вызывало чисто внешний комический эффект, оно не перерастало в художественное сравнение, поскольку для сравнения необходима мотивированность, нужна хоть какая-то доля неслучайного сходства (Марин там, правда, обыгрывал тот факт, что Гераков, как и Александр I, родился в день зимнего солнцеворота, но это опять-таки сходство внешнее, не смысловое). А уподобление Павла I всевышнему при всем гиперболизме и шутливости имеет смысловые предпосылки. Павел I создал у себя в Гатчине как бы особый мир, где все подчинено единой воле и единому принципу, где всякое проявление личной инициативы, всякая попытка действовать свободно оборачивалась самыми жестокими последствиями. И уж конечно судьба офицера павловской поры вполне могла сравниться с судьбой многострадального Иова.

Но на фоне этого условного сходства разительнее становится контраст. Он приобретает разоблачительный характер — особенно благодаря тому, что речь ведется от лица царя, доказывающего разумность устроенного им порядка:

О ты, что в горести напрасно
На службу ропщешь, офицер,
Шумишь и сердишься ужасно,
Что ты давно не кавалер,—
Внимай, что царь тебе вещает!
Он гласом сборы прерывает,
Рукою держит эспантон;
Смотри, каков в штиблетах он.

Речет: «Сбери все силы ныне
И стой так прямо, как солдат.

Где был, как в унтерском я чине
 Завел в России вахтпарад?
 Когда шаржировать заставил,
 Явил в маневрах и прославил
 Величество и власть мою...»

Сравним с ломоносовским текстом. Там бог спрашивает у человека: «Где был ты, как я в стройном чине Прекрасный сей устроил свет...» — то есть указывает человеку на то, что мир сотворен без участия человека. «Стройный чин» здесь означает гармонический порядок. Марин же обыгрывает это слово каламбурно: «чин» у него — это всего-навсего военный чин, к тому же «унтерский». В этой точке пересечения двух текстов выходит наружу сатирический комизм, вытекающий из их взаимодействия. Гипербола (Павел I — бог) сопровождается уничтожающей литотой (Павел I — «унтер»).

В первой оде Марина много смешного на уровне первого плана, комизм же соотношения пародии и объекта, в общем, неглубок. Во второй же оде весь комизм сосредоточен именно в третьем плане, в игровом диалоге двух текстов. Само по себе, вне связи с объектом, маринское стихотворение звучит невесело, в нем преобладает горький сарказм. Ведь в нем речь идет не только о чудовищном неразумии павловской системы («Из беглых мог ли ты капралов, / Кои не могут говорить, / Наделать кучу генералов / И им полки препоручить»), но и ее жестокости: «Не ясна ль в том моя щедрота, / Велел что головы рубить» (здесь имеется в виду ужасная расправа над гвардейскими офицерами братьями Грузиновыми и их дядей донским войсковым старшиной Афанасьевым, которому, как и трем казакам, отрубили головы). Если прочесть стихотворение Марина, не зная о его «ломоносовской» подоснове, то, наверное, оно покажется по преимуществу трагическим.

И это только доказывает мотивированность обращения Марина к трагической теме Иова, осуществляемую через посредство ломоносовской оды. Здесь мы наблюдаем диалектическую взаимосвязь трагического и комического, их тонкий худо-

жественный баланс. С предельной серьезностью и болью говорит Марин о жертвах павловского режима, и эта боль, эта жажда мести утоляется беспощадной издевкой над самодержцем, издевкой, проходящей через все стихотворение и особенно ощутимой в финале, где Павел I в позе всевышнего вещает:

Ко удивленью всего света
Когда мундиры я кроил,
Зачем не подал ты совета,
Чтоб я покрой переменял?
Когда я выдумал штиблеты,
Ботфорты, латы и колеты,
Зачем тогда ты не сказал,
Чтоб вид иной всему я дал?

Сие, служивый, рассуждая,
Представь мою всеильну власть
И, мерзостный мундир таская,
Имей свою в терпеньи часть.
И все на пользу вашу строю,
Казню кого или покою.
Аресты, каторги сноси
И без роптания проси!

Обратим внимание еще на один момент почти дословного сходства: «Зачем тогда ты не сказал, Чтоб вид иной всему я дал» (у Марина) — «Зачем тогда ты не сказал, Чтоб вид иной тебе я дал» (у Ломоносова). За внешним сходством — разительный контраст, бездна иронии. Вдумайтесь: Иов ведь действительно не мог «сказать» богу, как должен был тот сотворить мир и человека (мы принимаем здесь внутреннюю логику этого сюжета как художественную условность), но ведь Павел-то, вводя свои военные порядки, мог с кем-то и советоваться, действовать не только по своему разумению, так что его вопрос к собеседнику, к офицеру лишен той саркастической убедительности, с которою звучат последние строки ломоносовской оды. Обоюдоострая пародийная ирония обращается здесь на самого царя.

Стихотворение Марина было впервые опубликовано только в 1861 году в герценовском «Историческом сборнике вольной русской типографии в

Лондоне». Но оно прожило долгую жизнь в устном бытовании, в списках. С. Т. Аксаков в своих воспоминаниях рассказывает об одном эпизоде на лекции в Казанском университете, когда профессор Городчанинов предложил студентам высказаться о своих любимых русских писателях: «Дошла очередь до меня. Я сказал, что всем предпочитаю Ломоносова и считаю лучшим его произведением оду из Иова. Лицо Городчанинова сияло удовольствием. «Потрудитесь же что-нибудь прочесть из этой превосходной оды»,— сказал он: Я только того и ждал, надеясь поразить профессора моей декламацией. Но как жестоко наказала меня судьба за мое самолюбие и староверство в литературе! Вместо известных стихов Ломоносова:

О ты, что в горести напрасно
Но бога ропщешь, человек! —

я прочел, по непостижимой рассеянности, следующие два стиха:

О ты, что в горести напрасно
На службу ропщешь, офицер!

«Помилуйте,— закричал профессор,— это гнусная пародия на превосходную оду Ломоносова». Я смешался, покраснел и поспешил начать:

О ты, что в горести напрасно
На службу...

Вся аудитория разразилась громким смехом. Я остолбенел от досады и смущения, сторел от стыда и не понимал, что со мною делается».

Эпизод этот примечателен тем, что репутация пародического использования как нового и особого жанра еще не устоялась. Догматикам вроде Городчанинова стихотворение Марина казалось кощунственным по отношению к Ломоносову, «гнусной пародией». Для молодого же Аксакова было вполне естественным искренне любить ломоносовскую оду и вместе с тем принимать ее травестийную переделку.

ИМЯ ДЛЯ ЖАНРА

Неустойчивость репутации этого жанрового явления отразилась в том, что его именовали пародией (а слово «пародия» в России к тому времени означало издевательскую критику объекта и ассоциировалось прежде всего с пародийными атаками Сумарокова на Ломоносова). Для того чтобы понять, что маринское стихотворение «не совсем пародия», чтобы найти для подобных произведений более подходящее наименование, потребовалось долгое время. Вопрос о терминологическом обозначении «не совсем пародии» со всей четкостью был поставлен только в нашем столетии. Поэтому в целях ясности мы немного забежим вперед. Выражение «пародическое использование» впервые мелькнуло в статье Тынянова 1929 года (опубликованной только в 1977 году), как термин оно было аргументировано А. А. Морозовым в 1960 году. Однако широкого распространения этот термин не получил, он остался достоянием только специалистов-литературоведов, точнее даже — достоянием теоретиков и историков пародии. К тому же под понятие «пародическое использование», в общем, подпадают все пародические формы: и бурлеск, и травестия, и множество их национальных модификаций. А вот сложившийся в русской поэзии пародически-сатирический вид поэзии так и не получил в пору своего широкого бытования и развития какого-то единого обозначения. Удачное терминологическое решение было предложено в 30-е годы нашего столетия И. Г. Ямпольским. Готовя первое издание «Поэты «Искры» в Большой серии «Библиотеки поэта», он определил многочисленные у искровцев произведения подобного рода термином «перепев», а шесть лет спустя, в предисловии к аналогичному изданию в Малой серии, теоретически обосновал терминологическую новинку: «В отличие от пародии это явление можно назвать «перепевом» — разумеется, не в обычном оценочном смысле, т. е. не в смысле подражания...» Широко известная сюжетная схема, ритмико-синтаксическая структура стихотворения, слегка

измененная словесная формула прилагается к высмеиваемому в сатире материалу, и неожиданность такого применения создает комический эффект. Однако смех направлен не против литературного источника «перепева», а против объекта сатиры. Непременным условием комического эффекта является широкая известность этого источника»¹.

Чем хорош термин «перепев»? Он являет собою русскую кальку греческого слова «пародия», то есть сохраняет значение близости к пародии,— и в то же время дает возможность противопоставления по принципу «это не пародия, а «перепев». Правда, Д. Д. Минаев использовал слово «Перепевы» в названии своего сборника 1860 года, где представлены именно пародии, а не «перепевы», но это факт достаточно частный. Термин «перепев» постепенно утвердился в историко-литературной науке, с 60-х годов он стал широко употребляться в комментариях к томам «Библиотеки поэта», что позволило внести ясность во многие вопросы. Скажем, в Полном собрании сочинений Некрасова, вышедшем в 1948 году, «Колыбельная песня» Некрасова определялась комментаторами как пародия на «Казачью колыбельную песню» Лермонтова, что было более чем неточно. А в примечаниях к первому тому Полного собрания сочинений Некрасова, вышедшему в 1981 году, мы уже видим в данном случае слово «перепев». В изданиях последних лет оно употребляется то с кавычками, то без кавычек. Поскольку с этого момента перепев становится одним из ключевых слов настоящей книги, мы в дальнейшем его от кавычек освобождаем.

Перепев — подлинно русское явление, специфический национальный тип пародической поэзии. Бурлескное и трагическое начала в нем прочно взаимодействуют, поддерживают и обогащают друг друга. От бурлеска в перепеве — высокая степень самостоятельности сатирического сюжета, от тра-

¹ Ямпольский И. Г. Поэты «Искры». — В кн.: Поэты «Искры». Л., 1939. С. XLIII. Это определение повторено и в издании «Поэты «Искры» 1955 года.

вестию — последовательность освоения и переработки одного конкретного произведения с сохранением его композиционного стержня. Естественно, качество перепевов (как и произведения любого жанра) бывало различным. Это можно видеть уже на примере двух маринских од. В перепеве державинской оды сатирический сюжет (дружеское подтрунивание над приятелем-графоманом) достаточно скромно по масштабу, без системы намеков на державинский текст он, что называется, не устоял бы на ногах. В свою очередь, освоение державинского стихотворения носит довольно беглый характер, не задевает его поэтического нерва. В итоге же —



Русские классики. Шарж Н. Галтова

перепев остается в рамках чистой развлекательности. Иное дело — перепев ломоносовской оды. Здесь крепко и сатирический сюжет сам по себе — и вместе с тем связь с объектом пародирования очень прочна, философски аргументирована.

Посмотрим с этой точки зрения, как развивался перепев в дальнейшем. Сразу заметим, что его объектами становились произведения не только широко известные, но и авторитетные, образцовые, пользовавшиеся любовью читателей, уважением в литературном кругу. Вслед за стихами Ломоносова и Державина «перепеванию» стали подвергаться

стихи Жуковского. Особенный успех выпал на долю знаменитого произведения «Певец во стане русских воинов» (1812). Пожалуй, слово «успех» употреблено здесь безо всяких иронических оговорок, поскольку ни в одном из перепевов «Певца» нельзя усмотреть сколько-либо отрицательного отношения к объекту. Более того, первым пародически использовал это стихотворение Батюшков — единомышленник Жуковского по литературной борьбе, написавший в 1813 году (совместно с А. Е. Измайловым) сатиру «Певец в беседе славянороссов» (жанр ее комически определен как «эпико-лиро-комико-эпородический гимн»)¹.

Произведение Жуковского удивительно сочетает эпическую торжественность и неспешность с задушевным лиризмом. Это и мощный патриотический гимн, и своеобразная галерея портретов крупнейших военачальников 1812 года, и взволнованный монолог самого Певца. Эта слаженность личного и общего, лиризма и эпики достигается широтой композиционного разворота и живостью балладного ритма, смело примененного к масштабной тематике. Найденный в «Певце» способ построения явно располагал к дальнейшей «эксплуатации»: недаром сам Жуковский в 1814 году написал в той же манере стихотворение «Певец в Кремле», а в 1823 году Михаил Бестужев-Рюмин, следуя Жуковскому, выпускает произведение под названием «Певец среди русских воинов, возвратившихся в отечество в 1816 году».

Но такова уж максималистская логика искусства, что прямая эксплуатация однажды найденного художественного решения не приводит к значи-

¹ Под таким названием и с таким подзаголовком она была впервые опубликована в 1856 году в журнале «Современник». Поскольку автограф не сохранился, то сатира Батюшкова печаталась по разным рукописным спискам. Отсюда варианты ее названия: «Певец в Беседе любителей русского слова», «Певец, или Певцы в Беседе Славено-россов. Балладо-эпико-комико-эпизодический гимн». Замысловатый подзаголовок пародирует, по наблюдению О. Проскурина, название «Гимна лиро-эпического на прогнание французов из Отечества» Державина.

тельным результатам. И второй «Певец» Жуковско-го явно уступает оригиналу, и вариация Бестужева-Рюмина примечательна скорее как памятник общественной мысли, чем как художественное произведение. Поэтому динамическая структура «Певца» более органичное продолжение нашла в комическом применении к резко контрастирующей тематике. Тынянов говорил о сходстве пародического использования и «подражания, вариирования». Однако не менее важно уяснить принципиальную разницу между этими двумя явлениями. Случай с «Певцом» дает для этого благодатную возможность.

Вернемся к Батюшкову. Он использовал в своей сатире не только внешние элементы оригинала, не только метрику (чередование четырехстопного ямба с трехстопным), не только двенадцатистрочную строфу с парной римфовкой, не только прием рефрена (хор воинов у Жуковского время от времени вторит голосу Певца — и так же поступают «сотрудники» Беседы у Батюшкова). Здесь существенны тематические переключки. И там и там мы видим пир, и там и там собрание единомышленников, гордых своими предшественниками и противопоставляющих себя неприятелю, исполненных патриотического пафоса.

И чем больше выявляется это сходство, тем острее выявляются различия. Торжественный пир («Запьем вином кровавый бой / И с падшими разлуку») оборачивается почти бытовой пирушкой: «Напьемся пьяны музам в дань, / Как пили наши деды». Комической стороной оборачивается и обращение к теме предков. Батюшков дословно повторяет два стиха Жуковского:

Сей кубок чадам древних лет!
Вам слава, наши деды!

У Жуковского далее идет речь о предках славных:

Друзья, уже могущих нет;
Уж нет вождей победы;
Их дома вихорь разметал;
Их гробы срыли плуги;

И пламень ржавчины сожрал
 Их шлемы и кольчуги;
 Но дух отцов воскрес в сынах;
 Их поприще пред нами...
 Мы там найдем их славный прах
 С их славными делами.

У Батюшкова же говорится о литературных «предках» шишковистов, погребенных уже в переносном смысле, то есть забытых литературой и читателями:

Друзья! почто покойных нет
 Певцов среди Беседы?
 Их вирши сгнили в кладовых,
 Изглоданы мышами;
 Иль продают на рынке в них
 Салакушку с сельдями!
 Но дух отцов воскрес в сынах!
 Мы все для славы дышим;
 Давно здесь в прозе и в стихах
 Как Тредьяковский пишем!

Батюшков явно несправедлив к Тредиаковскому, за что его потом упрекал Пушкин, но сейчас важно другое: в контексте эпохи само имя Тредиаковского в качестве «предка» шишковистов звучало как острый эпиграмматический укол.

Наиболее же острому и чувствительному осмеянию подвергается в батюшковской сатире воинственный патриотизм шишковистов, причем это осмеяние выражается не «открытым текстом», а исключительно путем пародийной игры. На место Кутузова подставляется Шишков, на место прославленного казачьего атамана Плахова («Орлом шумишь по облакам, / По полю волком рыщешь, / Летаешь страхом в тыл врагам, / Бедой им в уши свищешь...») — знаменитый графоман граф Хвостов («Везде с стихами — тут и там! / Везде ты волком рыщешь! / Пускаешь притчу в тыл врагам, / Стихами в уши свищешь!»). В общем, Батюшков основательно осваивает сюжетно-тематическую «раму» произведения Жуковского. При всей смеховой раскованности пародийного «Певца» он отмечен серьезным литературно-полемическим смыслом.

С такой же полемической целью «Певец» Жу-

ковского был пародически использован в 1823 году критиком Орестом Сомовым. Как отмечает В. Э. Вазуро, Сомов «ориентируется на сатиру Батюшкова»¹, и действительно, здесь мы имеем дело с перепевом не только Жуковского, но и Батюшкова. Сомов уже не извлекает каких-то новых оттенков из травестирования первоосновы, а скорее пользуется батюшковской конструкцией сатирического группового портрета. Пародийного остроумия у Сомова немного, здесь мы видим своеобразное переложение известным стихотворным ритмом критической статьи в жанре «взгляда на литературу», популярном в то время. В 1825 году Александр Писарев слагает такого же типа полемическое обозрение «Певец на биваках у подошвы Парнаса» (впервые опубликовано в 1859 году).

Одновременно «Певец...» становится объектом шуточных пародийных использований: ритмический и сюжетный контур его проглядывает в пушкинском лицейском обращении «К студентам» (иначе именуемом «Пирующие студенты», 1814). В том же 1814 году сочинено стихотворение «Любовная карусель, или Пятилетние меланхолические стручья сердечного любления» с подзаголовком «Тульская баллада». Зачин «Певца...» — «На поле бранном тишина; / Огни между шатрами; / Друзья, здесь светит нам луна, / Здесь кровь небес над нами» — трансформируется в нечто весьма легкомысленное:

В трактире тульском тишина,
И на столе уж свечки,
Като на канаве одна,
А Азбукин у печки!

Далее следует довольно сумбурное повествование о любовных играх, завершающееся откровенно дурашливым финалом:

Кто наш — для счастья тот живи,
И в землю провиденью!
Ура, надежде и любви
И киселя терпенью!

Этот перепев мог бы показаться совсем несураз-

¹ Поэты 1820-30-х годов. Т. 1. Л. 1972. С. 722

ным и недостойным пристального внимания, если бы его автором не был сам Жуковский. «Тульская баллада» сочинена для узкого круга «посвященных», для чтения родственниками поэта, здесь обыгрываются сугубо семейные обстоятельства. Жуковский ни в коем случае не предназначал такого рода стихи для печати. Но и «домашние» стихи, независимо от намерений авторов,— это тоже ручеек, впадающий в единую реку поэзии. Шуточное самопародирование Жуковского отмечено отчетливыми чертами того пародийно-гротескного стиля, о котором мы подробно говорили в предыдущей главе и к распространению которого Жуковский как один из ведущих «арзамасцев» был причастен.

В 1816 году в журнале «Харьковский Демокрит» появляется стихотворение «Певец во стане эпикурейцев», сочиненное В. Масловичем. Здесь мотив пирушки становится самодовлеющим и развивается в весьма непринужденном тоне:

Друзья, собранье усладим,
Вино стоит пред нами,
Дай два ведра опорожным,
Украсимся венками!

Кому судьбою здесь дано,
Возможные все средства,
Чтоб пить хорошее вино,
Так тот не знает бедства.

Стихи довольно кустарные и легкомысленные, но как факт пародической популярности «Певца» Жуковского и как факт взаимодействия поэзии с бытом они тоже примечательны.

История «Певца...» в пародических использованиях продлилась в целом более чем на шесть десятилетий. Завершают ее сатирические обзоры Д. Д. Минаева «Певец в стане российских деятелей» (1863) и А. Н. Апухтина «Певец во стане русских композиторов» (1875, опубликовано в посмертном двухтомном собрании сочинений поэта в 1895 году). Апухтинский перепев особенно интересен тем, что он по теме и по полемической направленности своей перекликается с «Певцом в беседе славяно-

россов». Своей мишенью Апухтин избрал композиторов «Могучей кучки». Ему казалось, что их установка на житейский прозаизм сюжетов, на освоение русского фольклора, на широкое использование речитатива — установка бесплодная, архаистическая, похожая на бывшие идеалы литературных «шишковистов». Апухтину более близкой была художественная система П. И. Чайковского, а оперное искусство в целом он поверял меркой итальянской классики, что отчетливо читается в первых же строках:

Антракт. В театре тишина.
 Ни вызовов, ни гула,
 Вся зала в сон погружена,
 И часть певцов заснула.
 Вот я зачем спешил домой,
 Покинув Рим счастливый!
 На что тут годен голос мой:
 Одни речитативы!

Не в нашей компетенции оценивать позицию Апухтина в специфических музыкальных вопросах. Обратим внимание на самую органичность стихотворной речи, на смысловую оправданность обращения, так сказать, к «тени Жуковского». Пародический слой здесь служит не только для комического контраста: на основе структуры «Певца...» Апухтину легче было выстроить «групповой портрет» тех композиторов, с которыми он спорил, развить серьезную суть своей саркастической полемики. Чтобы как следует понять Апухтина, мало констатировать самый факт пародического использования: надо так же, как он, четко ощущать пародируемый образец, видеть, по какой канве вышивается новый текст.

Осматривая системным взглядом строй пародических «Певцов» — от Батюшкова с Измайловым до Апухтина, — можно сделать некоторые выводы о внутренних законах перепева как особого жанрового, точнее даже — двужанрового явления, имеющего и литературную, и внелитературную тему, сочетающего черты пародии и не-пародии.

В перепевах Батюшкова — Измайлова, Сомова, Писарева, Минаева, Апухтина оригинал исполь-

зуются как стиховой макет для сатирического группового портрета, а комический контраст выполняет снижающую функцию: изображаемые сатириками деятели — политические, литературные, музыкальные — заведомо проигрывают героям 1812 года, сюжетно-стилевая рама произведения Жуковского оказывается чересчур роскошной для них. Само сравнение «станов» носит изначально иронический характер. «Богатыри — не вы» — как бы говорят сатирики своим персонажам. Это традиция серьезного отношения к смеху, интеллектуального юмора и иронии.

В перепевах самого Жуковского, молодого Пушкина, Масловича оригинал служит трамплином для свободного движения стиха, для веселой, раскованной шутки. Конечно, уровень юмора у Пушкина и Масловича разный, но характер пародического использования однонаправленный — в сторону самодовлеющего веселья, озорства, освобождения от пут логики. «Под стол ученых дураков... Под стол холодных мудрецов...» — восклицает в веселую минуту Пушкин, а Жуковский в «Тульской балладе» доходит до полной иррациональности сюжетного построения. Не надо видеть в этом какой-то подкоп под авторитет Жуковского и Пушкина: подлинная универсальность, подлинная творческая свобода непременно включает и такую жизненную краску, как раскрепощение, «дурашливое» веселье. Страшатся такого веселья только люди серые, ограниченные и, как правило, не способные к грандиозным серьезным делам, к полноте творческой самоотдачи.

Не будем отдавать предпочтение какому-то одному из типов перепева: как видим, у них совершенно разные задачи. У первого это серьезный разговор (пусть и в комической или иронической форме), у второго — веселый отдых. И то и другое нужно. Только вот — мы это увидим в дальнейшем — иные авторы «перепевов» не очень удачно смешивали два эти ремесла.

ОТ ПОДРАЖАНИЙ К ПЕРЕПЕВУ

Долгое время вопрос об отношении перепевов к своим литературным объектам оставался непроясненным, многие использования носили какой-то не совсем осознанный характер: так было, например, с балладами Жуковского. В 1831 году в альманахе «Молва» был помещен анонимный перепев «Волшебная гитара» с подзаголовком «Пародия «Эоловой арфы» В. А. Жуковского». Годом позже вышла маленькая книжечка «Двенадцать спящих бутошников. Поучительная баллада. Сочинение Елистрата Фитюлькина» (настоящее имя автора — В. А. Проташинский). Что хотел сказать анонимный автор «Волшебной гитары», перелицовывая возвышенную историю о трагической любви бедного певца Арминия и царской дочери Минваны, превращая ее в достаточно приземленный рассказ о дочери бригадира Наталье Петровне и «кончалом студенте» (т. е. выпускнике, по-сегодняшнему говоря) Киевской лавры Викторе Фомиче? Зачем Проташинский, сочиняя стихотворный фельетон о нравах петербургской полиции, привлек ритм и сюжетную канву «Двенадцати спящих дев»?

Пожалуй, этот вопрос не задавали себе ни авторы подобных сочинений, ни их читатели. Думается, уместно здесь будет признать характер пародического смеха амбивалентным в изначально определенном смысле этого термина. Смех здесь и созидателен, и разрушителен одновременно. Легкая ирония по адресу баллад Жуковского сочетается с такой же легкой иронией авторов по своему собственному адресу.

Но долго такая неопределенность сохраняться не могла. В середине сороковых годов пародическому «перепеванию» начинают подвергаться стихи Пушкина и Лермонтова. Особенно «повезло» лермонтовской лирике, которая не была объектом пародии в собственном смысле слова, зато пародически с этих пор начала осваиваться весьма интенсивно. Среди сатириков, прибежавших к «помощи» Лермонтова, был молодой Некрасов. В 1844 году в «Лите-

ратурной газете» был опубликован, а в 1846 году в альманахе «Первое апреля» перепечатан фельетон «Преферанс и солнце». Один из персонажей этого фельетона — проигравшийся в пух и прах картежник вдруг переходит на стихи и произносит следующий монолог:

И скучно, и грустно, и некого в карты надуть
 В минуту карманной невзгоды...
 Жена?.. Но что пользы жену обмануть?
 Ведь ей же отдашь на расходы!
 Засядешь с друзьями, но счастья нет и следа —
 И черви, и пики, и все так ничтожно.
 Ремизиться вечно не стоит труда,
 Наверно играть невозможно...
 Крепиться?.. Но рано иль поздно обрежешься вдруг,
 Забыв увещанья рассудка...
 И карты, как взглянешь с холодным вниманьем
 вокруг,—
 Такая пустая и глупая шутка!

Не кощунство ли это? Позволительно ли такое обращение с одним из самых трагически-серьезных и поэтически совершенных лермонтовских творений — «И скучно и грустно»? На этот вопрос невозможно ответить с абстрактно-вкусовых позиций, не понимая историко-литературного генезиса этого некрасовского перепева, как и всех других его перепевов.

«Настоящий» Некрасов, как известно, начинается с 1845 года, со стихотворения «В дороге», где он вышел на свою собственную, неповторимую поэтическую дорогу. До этого им был написан сборник подражательно-романтических стихов «Мечты и звуки» (1840), где можно найти немало примеров нетворческого следования за лермонтовскими мотивами трагического разочарования, за лермонтовской стилистикой («Жизнь без надежд — без силы воля, / Без пробужденья тяжкий сон; / О как того ужасна доля, / Кто этой жизни обречен», «Мне плакать хочется, а плакать в мире стыдно, / Увидят люди — осмеют / И с едкой клеветой, с улыбкою обидной / Притворством слезы назовут» и т. п., подобных примеров можно привести множество). Некрасов мужественно пережил сокрушительную неудачу

своего дебюта: после весьма скептических отзывов критики он забирал у книготорговцев экземпляры сборника и уничтожал их. После этого он четыре года почти не писал стихов. Ему нужно было решительно оттолкнуться от неорганичной для него художественной системы, подвергнуть беспощадному ироническому пересмотру свои «Мечты и звуки». И одним из способов творческого самопреодоления и самоопределения стало пародирование былых образцов, пародирование самого себя. Может быть, в монологе картежника есть известная доля иронии по адресу Лермонтова — не в смысле издевки, конечно, а в смысле отстранения: это ироничность особого рода, без нее невозможно формирование подлинно самостоятельного художника. Как Лермонтов сразу осознал для себя: «Нет, я не Байрон, я другой...», так и Некрасову необходимо было отойти от Лермонтова, понять, что сам он — другой. Но гораздо ощутимее здесь самоирония: Некрасов, сочиняя такие разудалые с виду стихи, с болью осознавал, что высокий романтический порыв может обернуться позой, трагическое разочарование — маской, эмоциональное слово — бутафорией, как это и вышло в «Мечтах и звуках».

Нет худа без добра: тот внутренний разлад, который был пережит поэтом, открыл перед ним возможность контрастного художественного построения, возможность двойного, двухпланового зрения, когда изображаемая жизнь предстает сразу и с позиции автора, и с позиции персонажа. Монолог картежника едва ли можно отнести к числу некрасовских сатирических шедевров, но все же здесь есть определенная острота и лермонтовский текст использован не без смыслового эффекта. Перед читателями предстал некий персонаж со своею собственной социально-психологической физиономией: это ничтожный человек, не лишенный склонности приподняться на романтические котурны, этакий Грушницкий, притворяющийся Печориным. Так Некрасов пародийным путем нащупывал различие между романтическим духом и романтизированной позой, осваивал способ контрастного изображения истинного и

многого в жизни. Так он обрел ту необходимую долю беспощадной самоиронии, которая столь присутствовала в «Мечтах и звуках». Освоив искусство двойного зрения, выработав поэтическое двуголосое слово, Некрасов достиг того, что в его стихах заговорила многоголосая Россия, смог твердым авторским голосом вести диалог с самыми разными персонажами.

И одним из первых шедевров «настоящего» Некрасова стал перепев лермонтовской «Казачьей колыбельной песни». Некрасовская «Колыбельная песня» (1845), впервые опубликованная в «Петербургском сборнике» (1846), — произведение очень известное, вызвавшее и широкий общественный резонанс, и болгаринский донос в III отделение, и цензурные преследования, и распространение в списках, и публикации в «вольных» русских изданиях за рубежом. Его сатирический сюжет вполне отчетлив и ясен. Очень точно пересказан он цензором, запретившим в 1864 году включить «Колыбельную песню» в отдельное издание некрасовских произведений: «В этом стихотворении заключается едкая ирония на судьбу чиновников: гнуть спину, ползти ужом до хорошего местечка, красть, потом купить дом и сделаться русским дворянином и барином». Все это понятно и без пародического слоя. Но недаром Некрасов дал подзаголовок «Подражание Лермонтову», рекомендуя тем самым читать свое стихотворение в сопоставлении с «Казачьей колыбельной песней». Здесь не просто использование чужого стихотворного макета, здесь последовательное художественное сравнение миров, двух нравственных укладов. Сравним наиболее тесно соприкасающиеся строфы:

Лермонтов

Спи, младенец мой прекрасный,
 Баюшки-баю.
 Тихо смотрит месяц ясный
 В колыбель твою.

 По камням струится Терек,
 Плещет мутный вал;

Некрасов

Спи, пострел, пока безвредный!
 Баюшки-баю.
 Тускло смотрит месяц медный
 В колыбель твою.

 По губернии раздался
 Всем оградный крик:

Злой чечен ползет на берег,
 Гочит свой кинжал;
 Но отец гвой старый воин,
 Закален в бою:
 Спи, малюжка, будь спокоен,
 Баюшки-баю.

.....
 Богатырь ты будешь с виду
 И казак душой.
 Провожагь тебя я выйду —
 Ты махнешь рукой...

.....
 Дам тебе я на дорогу
 Образок святой:
 Ты его, моляся перед богу,
 Ставь перед собой;
 Да готовясь в бой опасный,
 Помни магь свою...
 Спи, младенец мой прекрасный,
 Баюшки-баю.

Твой отец под суд попался —
 Явных тьма улик.
 Но отец твой, плут известный,
 Знает роль свою.
 Спи, пострел, покуда честный!
 Баюшки-баю.

.....
 Будешь гы чиновник с виду
 И подлец душой,
 Провожагь тебя я выду —
 И махну рукой!

.....
 Купишь дом многоэтажный,
 Схватишь крупный чин
 И вдруг станешь барин важный,
 Русский дворянин.
 Заживешь — и мирно, ясно
 Кончишь жизнь свою...
 Спи, чиновник мой прекрасный,
 Баюшки-баю.

Наложение текстов друг на друга дает своего рода стереоскопический эффект: беспощадный сарказм Некрасовского стихотворения дополняется глубоким сожалением, человеческим сочувствием к «пострелу», к ребенку, рожденному в чиновничьей семье и обреченному на сытое, но безрадостное существование. Насколько его участь жалка в сравнении с суровой, опасной, но значительной и высокой судьбой того младенца, который станет казаком-богатырем! Некрасов — сатирик гоголевской школы, и в его произведениях помимо «видимого миру смеха» есть еще и «незримые, неведомые ему слезы». Отношение поэта к «пострелу» такое же, как отношение Гоголя к юным существам, вырастающим в окружении мертвых чиновничьих и помещичьих душ, например, к шестнадцатилетней губернаторской дочке: «Она теперь как дитя... Из нее все можно сделать, она может быть чудо, а может выйти и дрянь, и выйдет дрянь!»

Пошлую действительность Некрасов судит с позиций высокого духовно-нравственного идеала. А идеал этот — честная трудовая жизнь простых людей, народная мораль, законы, по которым живут «старый воин», его жена, по которым будет жить и

их «малютка», когда вырастет. Мир лермонтовского стихотворения, таким образом, прочно входит в художественную систему перепева как необходимейшее ее звено. Здесь уже невозможно заподозрить Некрасова не только в негативном отношении к «Казачьей колыбельной песне», но и в малейшей доли иронии по отношению к этому стихотворению. Скорее можно сказать, что лермонтовский стих и стиль — это своего рода положительный герой в сатирическом мире Некрасова. Перед нами пример пародического освоения объекта под знаком плюса, под знаком положительного к нему отношения (с этой точки зрения «Колыбельная песня» и подобные ей перепевы находятся на том «теплом» полюсе пародии, о котором мы говорили в первой главе). Подобно тому как Марин направлял свою оду не против Ломоносова, а против Павла I, действуя как бы вместе с Ломоносовым, подобно тому как авторы пародических «Певцов» высмеивали своих противников, прибегая к авторитетной помощи Жуковского, — так и Некрасов судит пошлую жизнь чиновничьей среды вместе с Лермонтовым. Он не только мотивированно использует одно стихотворение, но и выстраивает в читательском сознании образ всей лермонтовской поэзии, богатой не только пронзительно-лирическими мотивами, но и беспощадными сатирическими инвективами. Непримируемое осуждение «плутов известных», «подлецов душой» вполне в лермонтовском духе и отчасти даже в лермонтовском стиле («надменные потомки известной подлостью прославленных отцов» и т. п.).

«Колыбельная песня» имела богатое продолжение и в дальнейшем творчестве Некрасова, и в русской сатирической поэзии. Для Некрасова отсюда начинается тема детства и воспитания, которую он станет осваивать последовательно и многосторонне и в поэмах, и в лирике. Вот, скажем, «Песня Еремущке» (1859), где «нянюшка» обращается к «ребенку малому» со словами, весьма напоминающими текст, только что у нас процитированный:

«В люди выйдешь, все с вельможами
Будешь дружество водить,

С молодницами пригожими
Шутки вольные шутить.

И привольная, и праздная
Жизнь покатится шутя...»

Автор ее прерывает:

Эка песня безобразная!
— Няня! дай-ка мне дитя! —

и обращается к Еремушке со своей колыбельной песней, незамедлительно перерастающей в страстную проповедь:

Будь счастливей! Силу новую
Благородных юных дней
В форму старую, готовую
Необдуманно не лей!

Жизни вольным впечатлениям
Душу вольную отдай,
Человеческим стремлениям
В ней проснуться не мешай.

Обратите внимание: от «Колыбельной песни» 1845 года здесь сохранилось двуголосие, спор двух точек зрения — пошло-обыденной и возвышенно-духовной. Только прежде авторский идеал был подразумеваемым, передавался через пародический лермонтовский смысловой слой, а здесь он вышел в основной текст.

А в 1871 году в Женеве было напечатано отдельной листовкой стихотворение Н. П. Огарева «Песня русской няньки у постели барского ребенка. Подражание Лермонтову». Вот ее начало:

Спи, потомок благородья,
Баюшки-баю,
Я, дитя престоляродья,
Песенку спою.

Мать на бале пляшет стройно —
Барыня она..

Ты же спи себе спокойно —
Я с тобой одна.

Наш народ хотел бы воли,
Воли да с землей,
Но не даст хорошей доли
Царский наш разбой.

И отец твой, русский барин,
Знает роль свою,
Он хоть ловок, но бездарен,
Баюшки-баю.

Сразу ясно, что это агитационное произведение связано с лермонтовским «прототипом» не столько напрямую, сколько через Некрасова — и по смыслу, и по тону. Здесь не столько пародическое использование «Казачьей колыбельной песни», сколько вариация (почти лишенная комических или иронических оттенков) на тему «Колыбельной песни» некрасовской. Но вариация эта, как и «Песня Еремушке», проясняет один существенный момент. В обоих случаях речь ведется от имени няни.

Почему это важно? Да потому, что споры о некрасовском перепеве продолжают вплоть до нашего времени. Что, кстати, говорит о сохранившейся динамике стихотворения, о том, что сегодня оно воспринимается как живое. В статье А. Мавер Ло Гатто утверждается, что интенсивное взаимодействие некрасовского текста с лермонтовским ограничивается первыми двумя строфами: «После этих двух строф, очень связанных (особенно первая) с оригиналом, в которых искусство разрушать атмосферу произведения заменой отдельных слов достигает высшего уровня, в третьей строфе начинается как бы вторая часть, уже несомненно уступавшая первой по мастерству. Стремление создать точную картину, разящий обвинительный акт берет верх, и художественные достоинства пародии как таковой снижаются. И если первые две строфы — мастерская десакрализация, то следующее — только подражание Лермонтову...»¹

Эта сложновато сформулированная претензия к «Колыбельной песне» прежде всего связана с образом повествователя, который автору статьи видится противоречивым: первые две строфы — монолог от лица матери, а дальше — «обвинительный акт», произносимый уже непосредственно Некрасовым и

¹ Мавер Ло Гатто А. Искусство разрушать атмосферу лирики. — В кн.: Сравнительное изучение литератур. Л., 1976. С. 47.

имеющий к лермонтовскому оригиналу отдаленное отношение. Но как же тогда быть со строками: «Провожать тебя я выду — / И махну рукой!»? А. Мавер Ло Гатто вынужден признать, что слова эти «близки к оригиналу и, кажется, смутно намекают на мать», но при этом как-то не очень убедительно говорит, что здесь «речь может идти о ком угодно».

Все эти противоречия сами собой снимаются, если мы прочтем всю «Колыбельную песню», представив, что поет ее не мать младенца (с чего бы это ей заниматься таким делом? Жена «плута известного» скорее будет, как точно домыслил Огарев, плясать на балу — «Барыня она...»), а няня. В ее устах вполне органичны и слова «Провожать тебя я выду...», и ироническое обращение «чиновник мой прекрасный». Этому нисколько не противоречит, что некоторые слова и выражения «Колыбельной песни» относятся к книжной лексике и могут принадлежать только самому автору — здесь, как во многих стихах поэта, взаимодействуют два голоса, две точки зрения. Некрасов не выстраивал сознательно образа няни, но образ сложился сам по себе и затем перешел в «Песню Еремушке», в огаревскую вариацию.

Перепев способен не только «разрушать атмосферу лирики», он может воскрешать эту атмосферу и тем самым усиливать сатирический эффект, углублять гуманистический пафос обличительной поэзии. Но своим смелым, творчески раскованным обращением с классическими образцами он долгое время вызывал подозрение в кощунстве, да и теперь, как видим, иногда воспринимается подобным образом, хотя кощунство тактично именуется «десакрализацией».

СПОР О ПЕРЕПЕВЕ

Вернемся, однако, к эпохе «Колыбельной песни». За перепевами Некрасова и Панаева, публиковавшимися в «Современнике», внимательно следил молодой поэт славянофильской ориентации Борис

Алмазов. В 1851 году он выступил в журнале «Москвитянин» с обширной комментированной подборкой «Стихотворения Эраста Благодного». Эта подборка крайне примечательна во многих отношениях. Сюда вошла, например, мастерски написанная пародия «Кофей» (на стихотворение Некрасова «Буря»), не без воздействия которой Некрасов в 1853 году радикально переделал эту вещь, точнее — написал совсем новое превосходное стихотворение¹. Здесь немало здравых и точных суждений о сущности пародии, ее предназначении. Однако интереснее всего развернутая критика перепева как такового (тогда еще называвшегося просто пародией), критика, незаметно перешедшая в свою противоположность.

Алмазов начинает с того, что редакция «Современника» «преследует посредством пародий не только русских второстепенных поэтов, но даже Гейне, не только Гейне, но даже Лермонтова, не только Лермонтова, но даже самого Пушкина... Я, право, не знаю, чем объяснить такие странные поступки со стороны редакции «Современника»². Алмазов полностью цитирует «Колыбельную песню», несколько перепевов Нового поэта, приводит их объекты — пушкинские и лермонтовские стихи, задавая вопросы типа: «Что хотел показать Новый поэт этой пародией? Неужели он хотел выказать недостатки стихотворения Лермонтова? Если так, то надо сознать, что это ему не удалось» и т. п.

При этом, не довольствуясь декларативной критикой, Алмазов предлагает вниманию читателей несколько своих собственных перепевов стихов Пушкина и Лермонтова, написанных специально для того, чтобы показать на наглядных примерах: дескать, сочинять подобные безделки очень легко, но толку от них никакого. Это были, таким образом, пародии на перепевы (частный случай той «пародии второй степени», или «парапародии», о которой мы уже говорили прежде). Но как ни стремился Алмазов при-

¹ См. об этом в кн.: Чуковский К. Мастерство Некрасова. М., 1971. С. 303—308.

² Москвитянин. 1851. № 19—20. С. 269.

дать своим «антиперепевам» видимость «кошунственности» — ничего у него не вышло. Он так и не смог придать своим опытам еще одно смысловое измерение. У него получились не «антиперепевы», а просто перепевы. К примеру, он взял лермонтовское стихотворение, обращенное к М. А. Щербатовой:

На светские цепи,
 На блеск утомительный бала
 Цветущие степи
 Украйны она променяла...

 От дерзкого взора
 В ней страсти не вспыхнут пожаром,
 Полюбит не скоро,
 Зато не разлюбит уж даром,—

и подставил на место красивой женщины трактирного полового:

На сан полового
 (Увы!) променять он решился
 Вид края родного
 И избу, в которой родился...

 В нем мало задора
 Откроешь неопытным глазом:
 Ударит не скоро,
 Зато пришибет тебя разом.

Ну и что же вышло? Не очень глубокий и мотивированный перепев развлекательного типа, однако не несущий в себе какого-то кошунственного заряда и уж никак не «работающий» в качестве наглядного негативного примера: дескать, делать такое ни в коем случае не следует. То же можно сказать и о тех пародических использованиях стихов Пушкина, которые вслед за этим предпринимает Алмазов. Неудача Алмазова очень ценна и значима, и в причинах ее надлежит серьезнейшим образом разобраться.

Алмазов верно уловил, что само пародическое освоение авторитетного образца, само помещение его в комический контекст неизбежно подвергает этот образец испытанию смехом. В этом плане он был более прав, чем многие позднейшие исследователи,

утверждавшие, что пародическое использование носит «нейтральный»¹ характер по отношению к своему объекту. Когда любовное стихотворение используется для написания сатиры на пьяниц, когда по канве философской медитации вышивается злободневный фельетон, это не может не создать предпосылку для комического эффекта, для смехового заряда.

Но разрядиться этот смех может по-разному. Дело в том, что высокие образцы поэзии отнюдь не беззащитны, при пародическом использовании их обнаруживается высокая степень «сопротивления материала». Подлинный шедевр всегда может выдержать испытание смехом и постоять за себя. Никакая фамильярная переделка его не разрушит и не опошлит. Тут в силу вступает закон обратного пародийного эффекта, и смешным оказывается не шедевр, а посягнувший на него шутник. Такова внутренняя логика пародического использования как художественного приема. И, приступив к сочинению перепевов, Алмазов оказался во власти этой логики ровно настолько же, насколько критикуемые им Некрасов и Панаев. Скомпрометировать же перепев как таковой ему не удалось, и, что особенно показательно, Алмазов сделался одним из самых активных сочинителей перепевов, то и дело обращаясь к этому жанру на протяжении всей своей дальнейшей жизни. В посмертном собрании сочинений Бориса Алмазова, вышедшем в 1892 году, несколько десятков перепевов, среди них и «антиперепевы» 1851 года, слившиеся с общим потоком. Здравый смысл, вкус пародиста, во многом присущие Алмазову, взяли верх. А попытка осудить пародийными средствами перепев как таковой привела к противоположному результату — практическому утверждению эстетической оправданности и продуктивности этого жанра.

Задержимся еще чуть-чуть на алмазовском эксперименте. Здесь довольно четко определилась граница

.....

¹ Морозов А. Пародия как литературный жанр. С. 69.

между простым подражанием и пародическим использованием. В двух случаях Алмазов предпринял попытку построить подражания без сюжетно-тематического контраста, развить в них ту же тему, что и в объектах. Так, взяв пушкинские «Я вас любил, любовь еще, быть может...» и «Нет, нет, не должен я, не смею, не могу...», он соорудил некую вариацию «Давно я вас любил, живу и движусь вами...». А на материале Некрасовского стихотворения «Пьяница» он выстроил собственную вариацию под названием «Пропойца». И там и там получились у него довольно вялые, лишенные какого-либо остроумия подражания. Слабость этих вещей именно подражательная, ни пародийного, ни пародического эффекта здесь нет. Это, по-видимому, Алмазов понял и почувствовал, и в дальнейшем он всегда уже следовал в своих перепевах закону контраста.

Нам же этот момент важен в общетеоретическом плане. Подражание и объект подражания располагаются, так сказать, в одной смысловой плоскости — между ними не возникает «невязки», не образуется третьего измерения. Здесь не происходит испытания смехом серьезного по своей теме объекта и вместе с тем не возникает никакой смеховой, комической реакции. Поясним это на условном примере из сферы, так сказать, стихотворной самодеятельности, где подражательное и пародическое начала играют повышенную роль. Допустим, вы (или, если хотите, ваш знакомый) беретесь сочинить любовное стихотворение и при этом пишете его четырехстопным ямбом, начиная словами «Я помню чудное мгновенье...», а со второй строки начинаете как-то варьировать, вставляя свои слова и т. п. У вас получится подражание — независимо от вашего версификационного уровня — внутренне серьезное и ничем не колеблющее серьезности объекта. К сфере пародии ваше сочинение никакого отношения иметь не будет. Даже если оно у кого-нибудь вызовет ироническую усмешку или смех — это будут ирония и смех не пародийного характера.

А если вы вслед за строкой «Я помню чудное мгновенье...» поведете какое-нибудь повествование,

касающееся прогульщика или плохой работы буфета, — то это уже получится сатирический перепев. Пусть средний или даже слабенький, но перепев. Наличие контраста между «высоким» и «низким», между поэзией используемого образца и прозаичностью избираемого нового сюжета — необходимое и вместе с тем достаточное условие существования перепева.

Пародическое использование — это один из способов перевода художественной энергии вечных шедевров в сатирическую злободневную энергию. Способ, требующий двойного умения — и правильно обращаться с чужим текстом, и правильно строить на его основе свой сюжет. «Перепевание» — прием обоюдоострый, очень опасный в первую очередь для того, кто к нему прибегает. Высекая искру смеха, автор перепева должен четко и умело направить возникающее пламя на предмет своей сатиры. Если же он окажется неумелым и огонь коснется пародически используемого шедевра, то в нем сработает защитное устройство (в каждом шедевре такое имеется) — и уж тогда «загорится» сам незадачливый сочинитель. Предельно схематизируя ситуацию, можно сказать, что в акте пародического использования имеются три участника: классик, автор перепева и персонаж этого перепева (взяточник, бюрократ, пьяница и т. п.). Осмеянным в результате всегда оказывается кто-то один. Классик, как мы уже говорили, всегда останется невредим. В умелом перепеве весь заряд смеха или иронии обращен на персонажа (в «Колыбельной песне» — на будущего чиновника), а в неумелом — на сочинителя перепева. И тут не отговориться ссылками на былую «актуальность», на восприятие перепева современниками сатирика. Поскольку объектами перепевов становились произведения как раз не злободневные, а вечные, то и судить о пародическом их использовании дается право всем последующим эпохам. И у нас сегодня есть веское право судить о качестве и степени мотивированности перепевов, написанных в весьма отдаленное от нас время.

Вместе с тем в перепеве надо видеть не только

замкнутую структуру, не только конкретный (и своею конкретностью ценный) жанр, но и зеркало, отражающее важные общие закономерности развития русской литературы в ее взаимодействии с социально-исторической действительностью. Здесь в концентрированной, гиперболической форме отразился духовно-творческий максимализм русской литературы, стремившейся вечные ценности поверять мерой текущей повседневности, достигнутую эстетическую гармонию беспощадно испытывать новым, «неизыщным», житейским материалом, всякой серьезной мысли непременно коснуться едкой иронией, сомнением. Все это были столкновения острые, порою болезненные. Нелегко давалось сопряжение «пушкинского» гармоничного и «гоголевского» аналитического начал, сопряжение вечного и сиюминутного, поэтического и прозаического. Русская литература не любовалась своими вершинными достижениями, а немедленно пускала их в дело, использовала для решения новых задач. Перепев — жанр рискованный, экспериментальный, в нем отдельные удачи сочетаются с жуткими провалами вкуса, потерей чувства меры. Но он участвовал в подготовке и ускорении тех эволюционных процессов, которые дали, например, редчайшее соединение трагического и комического в мире Достоевского, глубинную серьезность чеховского юмора, синтез ироничности и открытого лиризма в поэзии Блока.

ПАРОДИЧЕСКИЙ «БУМ»

Алмазовский эксперимент 1851 года, обозначивший момент жанрового самоосознания русского перепева, непосредственно предшествовал пародическому «буму» второй половины 50-х — 60-х годов XIX в. Общественно-политический подъем этого времени выразился, в частности, в оживлении сатирической журналистики, отстаивавшей передовые идеи и борющейся с мракобесием при помощи самых разнообразных жанровых форм: фельетона, сатирического обозрения, пародии. И конечно же

перепева, который с этого момента становится активно эксплуатируемой формой журнальной полемики. Он прочно входит в арсенал двух самых смелых сатирических изданий — Добролюбовского «Свистка» — приложения к журналу «Современник» (1859—1863) и «Искры», издававшейся В. С. Курочкиным и М. А. Степановым с 1859-го по 1873 год.

Перепев в это время служит динамичным способом, так сказать, «заведения» стиха, приемом, при помощи которого сатирики могли быстро начать разговор, а читатель, услышав знакомые ритмы, строфы и слова, тут же к этому разговору подключался. Добролюбов и «искровцы» стремились вовлечь в политические споры читателя-интеллигента, и пародическое использование знакомых этому читателю текстов было своего рода приманкой, способом привлечь внимание, пробудить от спячки, втянуть в обсуждение насущных вопросов. Жанрово-стилевое разнообразие — это ведь не только эстетическое требование к поэзии, это еще и условие живого, диалогического контакта между стихотворцем и аудиторией. Перепев и помогал менять интонацию, находить возможности заострения мысли, ее неожиданных поворотов, соединения двух смысловых планов в одном высказывании. Возьмем, к примеру, сатирическое обозрение В. С. Курочкина «Казацкие стихотворения», состоящее из целых пяти перепевов (один из Жуковского, остальные из Пушкина, 1862). Это памфлет, обращенный против известного историка, юриста и философа Бориса Чичерина, а заодно и против его оппонентов, по сути, таких же «охранителей», расходившихся с Чичериным в частностях, но в целом, как и он, стоявших за создание сословных привилегий, основ самодержавно-дворянского строя. Курочкину надо было разъяснить читателям, что, например, позиции Чичерина и журнала «День» по сути тождественны, несмотря на споры между ними. И сатирик находит кратчайший путь к цели при помощи перепева. Он берет известнейшее пушкинское стихотворение и, перефразируя его, обращается к Чичерину со следующими словами:

Если «День» тебя обманет,
Не печалься, не сердись.
С «Днем» ненастным примиришь,
«День» хороший, верь, настанет.

Казалось бы, простенький каламбур, но зато сразу сказано главное. А полемику с Чичериным Курочкин завершает острейшим и обиднейшим уколом. На основе пушкинского двустипа «На перевод Илиады» («Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи; / Старца великого тень чую смущенной душой») он строит уничтожающую эпиграмму:

Слышу умолкнувший звук ученой Чичерина речи.
Старца Булгарина тень чую смущенной душой.

Сравнение с умершим за три года до того доносчиком Фаддеем Булгариным никому не было по вкусу. А поскольку Булгарин снискал себе позорное имя нападка на Пушкина и его единомышленников, то апелляция к пушкинскому двустипу создавала дополнительный эффект.

Если для Курочкина поэзия Пушкина и Лермонтова — это общекультурные нетленные ценности, это духовная платформа, способная объединить интеллигентных читателей, то отношение Добролюбова к пушкинской поэзии было весьма неоднозначным. Это выразилось отчасти и в перепевах Добролюбова, и в его трактовке самой сущности пародического использования. Суждения Добролюбова на этот счет содержатся в рецензии «Перепевы. Стихотворения Обличительного поэта. СПб. 1860»; мы уже обращались к этой статье в связи с добролюбовской концепцией пародии, сейчас же вчитаемся в то ее место, где речь идет о безымянном в ту пору жанре перепева (напомним: название сборника Обличительного поэта, т. е. Д. Минаева, с перепевом связано лишь косвенно, поскольку книжка эта состояла из пародий в собственном смысле слова). Добролюбов в своей рецензии не раз выходит за пределы непосредственного своего предмета, поэтому речь у него заходит и о пародических использованиях: «Мы читали много пародий, в кото-

рых, вместо возвышенных предметов, трактуемых поэтом, подставляются предметы житейские, и затем идет весьма близкое подражание. Например, вместо «цветок засохший, безуханный», читаем: «ременный кнут, небезуханный»; вместо: «скажи мне, ветка Палестины» — «скажи мне, ветхая бумажка», и затем пародия перебирает, что могло случиться с кнутом и с синенькой бумажкой, в чьих руках они были, кого сек кнут и какие гадости покупались бумажкою. Это, конечно, забавно само по себе и в то же время справедливо опошляет те quasi-высокие, а в самом деле ребяческие и смешные мечты, которые посвящены поэтами цветку безуханному и ветке».

Поздновато, конечно, спорить с этим высказыванием Добролюбова сегодня, в 1989 году, но вникнуть в суть дела, соотнести высказывание критика с литературной реальностью его времени — необходимо. Прежде всего посмотрим на приводимые Добролюбовым примеры. Объекты названных им двух перепевов ясны сразу; это пушкинское стихотворение «Цветок» и лермонтовское стихотворение «Ветка Палестины». Перепев «Цветка» под названием «Кнут» впервые был опубликован в Лондоне в «Полярной звезде» за 1859 год. Его возможным автором считается И. С. Тургенев (в собраниях тургеневских сочинений стихотворение это печатается в разделе «Dubia»). Анонимный же перепев «Ветки Палестины» «Кредитная бумажка», впервые опубликованный в № 16 «Искры» за 1869 год, вероятно, был известен Добролюбову по рукописному источнику.

Читая оба эти стихотворения, трудно в них усмотреть, однако, попытку преднамеренного «опошления» используемых стихотворений. Не будем опираться на недоказанный факт авторства Тургенева (чье отношение к Пушкину никогда не было нигилистическим), но и независимо от этого в тексте нет явных свидетельств негативного отношения к теме пушкинского стихотворения. Здесь тот случай, когда объект использования служит не более чем трамплином:

Ремянный кнут, не безуханный,
Забывтый в поле, вижу я,
И вот уже мечтою странной
Душа наполнилась моя.

Далее же идет достаточно далекое от пушкинского текста рассуждение, с совершенно иными композиционными пропорциями («Кнут» в два раза длиннее «Цветка»), нет здесь и какой-либо переключки в финальной строфе. А ведь «опошление» требует достаточно пристального и последовательного «снижения» образов и лексики объекта.

То же и со вторым из названных перепевов:

Скажи мне, ветхая бумажка,
Где ты была, где ты жила,
В каком чиновничьем кармане
Ты темный век свой провела?

Это, конечно, отнюдь не шедевр, стихи довольно топорные, но никакой издевки над лермонтовским пафосом здесь не видно. В обоих стихотворениях скорее ощутима самоирония авторов: дескать, куда нам писать о высоких материях и тонких чувствах, наш удел — не поэзия, а проза, всякие кредитные бумажки и прочее. Такова по преимуществу словесно-стилевая позиция автора в злободневном перепеве 50—60-х годов. В это время возрастает дистанция по отношению к объектам, они становятся достаточно условным воплощением чего-то высокого, но вместе с тем далекого и недостижимого.

Думается все же, Добролюбов невольно приписывал перепевам то скептическое отношение к пушкинской и лермонтовской поэзии, которое было свойственно ему как критику, которое высказано и в рецензии на сборник Минаева: «Дело в том, что художественный, младенчески-беззаботный и грациозно-ребяческий период нашей поэзии был уже завершен Пушкиным; Лермонтов не выказал вполне своих сил и до конца жизни не умел, что называется, стать на свои ноги, потому и не мог образовать нового направления...» Философская и любовная лирика казались Добролюбову абсолютно бесполезными и достойными осмеяния. Это была одна

из крайностей его борьбы за литературу, прочно связанную с социальной жизнью, отражающую насущные потребности общества. Но посмотрим на перепевы, сочиненные самим Добролюбовым: содержится ли в них «опошление» используемых там пушкинских и лермонтовских стихотворений?

Читая добролюбовские перепевы, сразу же обращаешь внимание на их отчетливую полемическую заостренность, на их четкую адресованность конкретному идейному противнику. Так, вступая в спор с известным врачом и педагогом Н. И. Пироговым о необходимости отмены телесных наказаний в учебных заведениях, Добролюбов пишет «Грустную думу гимназиста» (1860), являющую собой перепев лермонтовского стихотворения «Выхожу один я на дорогу...». Полемический пыл здесь настолько сосредоточен на критике компромиссной позиции Пирогова, что для иронии по какому-то другому поводу просто не остается места и малейший признак негативного отношения к Лермонтову в этом тексте усмотреть невозможно. Трудно найти также и ироничность по отношению к Пушкину в перепевах «Наш демон» или «Пока не требует столицы...» — опять-таки в силу того, что вся ирония «израсходована» здесь на ревнителей псевдогласности, на М. П. Погодина с его норманской теорией происхождения варягов и т. п. Голос Добролюбова-поэта был негромок, его версификационное мастерство весьма скромно, вследствие чего его «серьезная» лирика сегодня известна лишь специалистам. Как сатирик и пародист Добролюбов куда сильнее. И в перепевах своих он в какой-то мере сумел использовать самую энергию пушкинского стиха, обрести интонационный напор:

В те дни, когда нам было ново
Значенье правды и добра
И обличительное слово
Лилось из каждого пера...

Переключка с пушкинским «Демоном» здесь сообщает сатирическому стиху некоторую долю смысловой твердости, внятности. А вот финал этого

перепева, где содержится реминисценция из пушкинского же «Ангела»:

Все жертвой грубого глумленья
Соделал желчный этот бес,
Бес отрицанья, бес сомненья,
Бес, отвергающий прогресс.

Пушкинский стих явно помогает Добролюбову оформить собственную мысль, четче довести ее до читателей. В перепевах этих проявилось хорошее знание «оригиналов», которые постоянно жили в памяти Добролюбова и, наверное, были ему дороги — несмотря на все полемические установки. Добролюбов одним из первых в русской эстетической мысли выявил возможное противоречие между «теоретическими» воззрениями писателя и его непосредственным «миросозерцанием», которое и выражается в художественном творчестве. Почему бы эту модель не применить и к самому Добролюбову как сатирику, как сочинителю перепевов? «Теоретически» отвергая Пушкина и Лермонтова, он вместе с тем мог интуитивно ценить их произведения, испытывать от них безотчетное наслаждение. Эта «поэтаенная» любовь к двум крупнейшим русским поэтам, думается, сказалась и в перепевах Добролюбова, в которых никак не обнаруживается декларированного им «опошления».

Надо также учитывать, что Добролюбов застал только ранний период пародического «бума», особенно развернувшегося в шестидесятые годы, и более всего — в «Искре». И чем шире распространялся перепев, тем отчетливее выявлялось, что «опошления» классических шедевров в нем нет, что, наоборот, гармоничность пушкинского и лермонтовского художественных миров противопоставляется сатириками пошлым явлениям современной действительности. Особенно это характерно для творчества двух ведущих поэтов «Искры» — Курочкина и Минаева.

К сожалению, вопрос об отношении «искровцев» к Пушкину и Лермонтову далеко не сразу нашел верное освещение в нашей историко-литературной нау-

ке. Этому мешали, в частности, вульгарно-социологические догмы 20—30-х годов, когда Пушкин и Лермонтов попадали в категорию «дворянских» поэтов, а «искровцам» как революционным демократам полагалось относиться к ним отрицательно. Такая схема проникла в первое издание сборника «Поэты «Искры» в «Библиотеке поэта». Именно в комментариях к этой книге, напомним, И. Г. Ямпольский впервые предложил термин «перепев» для обозначения пародических использований, им же был составлен сборник. Однако написание вступительной статьи к книге было поручено известному тогда критику А. П. Селивановскому, весьма поверхностно знакомому с предметом, но основательно вооруженному конъюнктурными «установками». Селивановский легко пришел к выводу о том, что «систематические «перепевы» какого-либо поэта не могли не вести к дискредитации его стиля, взятого в целом»¹. Никаких доказательств этой «дискредитации» он, естественно, не приводил.

Готовя в 1939 году издание «Поэтов «Искры» в Малой серии «Библиотеки поэта», И. Г. Ямпольский выступил там уже и как автор предисловия, где он получал возможность теоретически обосновать термин перепев (его дефиниция этого жанра уже цитировалась нами), причем для внесения ясности И. Г. Ямпольскому уже необходимо было — хотя бы в форме скрытой полемики — оспорить неверные суждения о перепеве: «Большим заблуждением является утверждение, что наряду с Фетом и Майковым они (искровцы.— В. Н.) то и дело пародировали Пушкина и Лермонтова. Во-первых, вряд ли систематическое пародирование Пушкина и Лермонтова являлось актуальным для какого бы то ни было литературного направления 60-х годов, а во-вторых, у нас нет никаких оснований полагать, что искровцы относились к их поэзии враждебно (В. Курочкин, например, по свидетельству современника, «Лермон-

¹ Селивановский А. П. Поэты «Искры». В кн.: Поэты «Искры». Л., 1933. С. 20.



Заставка журнала «Искра»

това обожал)»¹. Продолжая мысль Г. И. Ямпольского, можно привести примеры таких «перепевов», где положительное отношение к объектам не вызывает сомнения и заложено в самом замысле. Это минаевский перепев «Евгений Онегин нашего времени» (1865—1877), где ведется полемика с писаревской трактовкой романа Пушкина. Пародически используя пушкинский текст, Минаев защищает его от неадекватной трактовки, наглядно демонстрируя нормативность и схематизм писаревской интерпрета-

¹ Ямпольский И. Г. Поэты «Искры». В кн.: Поэты «Искры». Л., 1939. С. ХLI — ХLII.

ции. Финал этого произведения более чем прозрачен в плане отношения к Пушкину:

Конец, моя поэма спета...
 Прошу прощенья у славян
 И у славянского поэта,
 Что я классический роман
 Подверг цинической поверке,
 Перекроил по новой мерке
 И перешил на новый лад.
 Но я ли в этом виноват?
 Пусть устыдится критик бедный,
 Что он в бессилии толкал
 Поэта гордый пьедестал.
 Но от руки его безвредной
 И лавр не сдвинулся с чела,
 И слава та же, что была.

А пародический фельетон «Война и мир» (1868)? В нем Минаев спорил с трактовкой войны 1812 года у Л. Толстого, привлекая в союзники Лермонтова и излагая строфой (несколько измененной) стихотворения «Бородино» фабульную канву толстовского романа. Он дал вначале мистифицирующее примечание: «Последний роман графа Л. Толстого привел меня к печальному соображению, что стихотворение Лермонтова «Бородино» не лишено больших погрешностей, почему я осмелился, так сказать, реставрировать сие стихотворение по сочинению «Война и мир», сочинению неоспоримо художественному и правдивому. Пусть мою смелость извинят только одною любовью к истине». Любой нормальный и грамотный читатель конечно же улавливал в этом примечании более чем прозрачную иронию и читал его, как и следует, с противоположным знаком. Для Минаева «Бородино» было воплощением здоровой точки зрения на 1812 год, а роман Толстого — воплощением точки зрения абсурдной. При помощи пародического гибрида он сталкивал эти два произведения лбами, надеясь Лермонтовым «побить» Толстого:

— Скажи-ка, дядя, без утайки,
 Как из Москвы французов шайки,
 Одетых в женские фуфайки,
 Вы гнали на ходу.
 Ведь если верить Льву Толстому,

Переходя от тома к тому
Его романа,— никакому
Не подвергались мы погрому
В двенадцатом году.

Минаев как критик оказался неправ: он не понял новаторской глубины толстовского романа, вовсе не противостоящего лермонтовскому взгляду на Отечественную войну, а во многом его развивающего (сам Толстой не без основания видел в стихотворении «Бородино» «зерно» «Войны и мира»). И минаевский фельетон важен для нас сегодня только своей «энергией заблуждения», интересен как факт восприятия «Войны и мира» современниками Толстого. Но положительное отношение к Лермонтову как эталону художественности и правды здесь несомненно. Мы уже говорили о том, что пародисты (как и критики) нередко бывают крепки «задним умом». Признавать устоявшиеся ценности легче, чем открывать новые в потоке текущей литературы. В 1868 году легче было одобрять Лермонтова, чем сразу оценить по достоинству «странный» роман Л. Толстого. Сегодня, более чем век спустя, легко похваливать «с ученым видом знатока» толстовскую эпопею и со вздохом констатировать, что нынешняя военная проза еще не создала такого шедевра. И пародисты часто оказываются неважными пророками. Но обращаясь к пародиям любой эпохи, надо вникать во всю путаницу симпатий и антипатий, предпочтений и пристрастий, согласий и несогласий между литераторами и группировками. Пародии и перепевы, удачные и неудачные, остроумные и плоские, умные и не очень умные,— все они, прежде чем получить у нас оценку (а тем более историко-литературную квалификацию), прежде всего должны быть элементарно поняты: что хотел сказать пародист или автор перепева своим стихотворением? Без этого конкретного вопроса, имеющего в каждом случае конкретный ответ, не обойтись.

И вот с этой точки зрения можно заметить, что авторами перепевов выступали по преимуществу литераторы, для которых пушкинская и лермонтовская стиховая культура была основой собственного

стихотворчества. Эти сатирики учились писать у Пушкина и Лермонтова (естественно, в меру своих более скромных талантов). Своеобразной формой такой «учебы» был и перепев. Мы уже говорили о том, что искусству пародии присущ не только разрушительный, но и созидательный эстетический импульс. Перепев рожден именно им.

По мере хронологического отдаления пушкинской и лермонтовской эпохи она все больше становилась для сатириков героическим эталоном, знаком «славного прошлого». Вот один характерный эпизод. В середине 60-х годов многие были склонны обвинять Тургенева в отступничестве от передовых идеалов, в компромиссной политической позиции, в неприязни к радикально настроенной молодежи. Одним из таких суровых «прокуроров» оказался Огарев. Он сочинил стихотворный памфлет (1864), где остро и во многом несправедливо изображает эволюцию социального поведения Тургенева:

Жил на свете рыцарь модный,
Литератор не простой,
С виду милый, благородный,
Духом робкий и пустой.

Он имел одно виденье,
Ум смутившее ему,
Что к свободе направленье
Поведет его в тюрьму.

Но таланта дар отличный
Да Белинского слова
От паденья нрав тряпичный
Охраняли в нем сперва.

Но в минуту раздраженья
Самолюбцем пустым
Молодого поколенья
Стал врагом он мелочным.

И, холопам подражая,
Он представился царю,
Царь сказал ему, кивая:
«Очень вас благодарю»...

Царю Тургенев не представлялся: тут Огарев поспешил поверить слухам. Взгляд Тургенева на мо-

лодое поколение, на политические перспективы России был гораздо сложнее, чем это представлялось пылкому ригористу Огареву. Но обратим внимание на то, что Огарев здесь пародически использует знаменитое пушкинское стихотворение «Жил на свете рыцарь бедный...». Использует не случайно: оно здесь служит своеобразным романтическим паролем, символом тех высоких идеалов, которые некогда объединяли Тургенева с Огаревым. В измене этим идеалам и упрекает Огарев Тургенева, как бы призывая его — святым для них обоих именем Пушкина — вернуться на правильную дорогу.

С этой же целью использован пушкинский текст В. С. Курочкиным в его «Эпитафии Бавию» (на самом деле эпиграмме, адресованной здравствовавшему в 1861 году П. А. Вяземскому):

Судьба весь юмор свой явить решила в нем,
Забавно совместив ничтожество с чинами,
Морщины старика с младенческим умом
И спесь боярскую с холопскими стихами.

Читателя «Искры» не могли сбить с толку ни «эпитафия», ни условное «античное» имя Бавий. Слишком хорошо все помнили пушкинское четверостишие «К портрету Вяземского» (1820):

Судьба свои дары явить желала в нем,
В счастливом баловне соединив ошибкой
Богатство, знатный род — с возвышенным умом
И простодушие с язвительной улыбкой.

Сравнение с объектом показывает, насколько зла и беспощадна курочкинская эпиграмма. Но острее ее Пушкина не задевает: наоборот, Вяземскому ставится в вину, что он не оправдал характеристики, данной ему сорок лет назад его гениальным другом.

Сатира нуждается в контрасте, в противопоставлении. Пародическая структура с ее двуплановостью дает возможность выстроить множество антитез. Идеал — реальность, прошлое — настоящее, высокое — низкое, мечта — обыденность, добро — зло. И второй, то есть литературный, план перепева стал своеобразным знаком идеального прошлого, высокой

мечты, добра в самом широком смысле, стал знаком эстетической и этической нормы, которой сатирики оценивали социальную действительность.

«Это не пародия, а пародическое использование», «это не пародия, а перепев» — такой принцип рассуждения необходим для обретения ясности в обсуждаемом нами вопросе. Но после того как ясность обретена, мы можем сделать шаг в сторону большей точности и тонкости понимания предмета. Перепев — это не совсем пародия, но отчасти все-таки пародия. Точнее говоря — гибридное, двужанровое образование, синтез сатирического памфлета, фельетона или эпиграммы, с одной стороны, и пародии — с другой. Весь вопрос только в том, какой тип пародии «берется» сатириками для этого синтеза. Пародия, как мы убедились в предыдущей главе, бывает «минусовая» и «плюсовая», «отрицательная» и «положительная» (при всем том, что эти два типа находятся в непрерывном взаимодействии, они бывают представлены и в «чистом» виде). Так вот в перепеве присутствует как раз не «отрицательная», а «положительная» пародия. Думается, все приведенные выше примеры работают именно на такой вывод. Иначе говоря, в форме перепева в XIX веке развивалась традиция доброжелательной пародии, комического синтезирования авторитетных художественных стилей, пародийного «любования» шедеврами отечественной поэзии.

Только логика развития русской культуры XIX века была такова, что просто «любоваться» шедеврами в формах беззаботного раскованного юмора ей было некогда. Традиция перепева шуточного, «дурашливого» довольно быстро иссякла, оттесненная традицией широкой эксплуатации шедевров в злободневно-насущных целях. Постоянный для русской культуры спор о соотношении жизни и искусства, о «сапогах и Шекспире» по-своему отпечатался в структуре перепева — истинно русской, национально-неповторимой форме бурлескно-трагической поэзии.

Художественное качество конкретных перепевов было различным — как это бывает с любой жанро-

вой формой, с любой жанровой модификацией. В лучших перепевах лирические шедевры Пушкина и Лермонтова (как чуть ранее — Жуковского) нашли своеобразное художественное пересоздание. Пародическое функционирование явилось одним из свидетельств широкого бытования этих произведений в общественно-эстетическом сознании. В пору острейших социально-политических споров не иссякала потребность в высших и вечных ценностях. Таковыми и оказались стихи Пушкина и Лермонтова, выдержавшие испытание смехом, применением к миру обыденной жизни. Лучшие перепевы Некрасова, В. Курочкина, Минаева, Алмазова — это талантливые произведения пародийного искусства, где по-новому высвечена художественная неповторимость используемых объектов. Вместе с тем эти перепевы — острые и смелые сатирические произведения, где содержится глубокая критика самодержавного строя и его идейных защитников, а используемые литературные объекты дают представление о том идеале, с позиций которого ведется критика.

Стоит сказать и о характерных чертах художественно слабых перепевов. Во-первых, потому, что этот жанр вовсе не нуждается в приукрашивающей идеализации. Во-вторых, потому, что слабости массового потока перепевов по-своему поучительны.

Вот образчик «дежурного» фельетонного перепева, мелькнувший в «Искре» в 1860 году:

ЭЛЕГИЯ

Старинных дней подъяческие взятки
Теперь, увы, почти уж стали гладки,
Но чем трудней дается этот клад,
Тем более найти его я рад.
Мой путь уныл: страшиться ежечасно
И ждать истцов и их терять напрасно.

Но не хочу от взяток я отстать,
Я брать хочу, с живых и мертвых брать,
И ведаю: среди лихой невзгоды
Мне новые откроются доходы.
Порой опять, как опытный судья,
Спасу мошенника, сирот ограблю я;

И, может быть, судьба за эти ухищренья
Мне ниспошлет кресты, награды, повышенья.

Опубликованное за подписью «Неувенчанный поэт», это стихотворение, вероятно, принадлежит Петру Вейнбергу, автору ряда интересных сатирических произведений. Здесь он, надо признать, оказался не на высоте, вкус ему явно изменил: едва ли стоило для монолога взяточника брать за пародическую основу задушевно-откровенную пушкинскую «Элегию» 1830 года, где выражены глубоко индивидуальные мысли и чувства, где слово «я» обозначает не условного лирического героя, а самого автора как человека. Сатирик цепко держится за композиционную нить пушкинского шедевра, но связь с используемым стихотворением очень нарочитая, внешняя. Стих «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать» трансформируется в крайне неуклюжее «Я брать хочу, с живых и мертвых брать». Плохо, что между фельетоном и пушкинской элегией не возникает никакого художественного взаимодействия, не выстраивается никакого третьего смыслового измерения. Этот перепев начисто лишен остроумия (он, конечно, может вызвать усмешку по адресу сочинителя, но это будет смех совсем другого рода). И все это потому, что в пародическом использовании нет художественной мотивировки. Строящий свои низкие планы взяточник и размышляющий о будущем поэт ничем не похожи друг на друга.

Но разве могут быть похожи герои сатирических памфлетов и фельетонов на героев высокой лирической поэзии? — спросите вы. Могут, как свидетельствует опыт лучших перепевов, где между сатирой и лирикой, между социальным и философским протянута не сразу заметная, но прочная нить. Самодержец Павел I у Марина сходен с вседержителем-богом неумолимостью своих намерений, стремлением к полноте власти. «Славянороссы» у Батюшкова похожи на генералов 1812 года своей воинственностью и монолитностью группировки. Младенец-чиновник у Некрасова похож на лермонтовского младенца-казака, как все малые дети похо-

жи друг на друга. А на фоне этого — не столько житейского, сколько условно-художественного — сходства отчетливее разительный контраст.

Здесь наш разговор выходит уже за рамки собственно пародийных проблем и касается одного из важнейших вопросов природы искусства — вопроса о диалектике сходства и контраста в художественном сравнении — главном способе построения художественных образов, объединения разнородных элементов в художественное целое. Чтобы два смысловых плана образовали качественно новый сплав, нужны и сходство этих планов, и их контраст. В разбираемом нами примере сходство планов чисто внешнее, а контраст лишен смысловой и эмоциональной глубины. Перепев Вейнберга разваливается у нас на глазах, как разваливался он и в 1860 году, — здесь разница эпох существенно на суть дела не влияет. А как найти идеальную меру сходства и контраста — это подсказывает писателю (в том числе и пародисту) его талант, его интуитивное ощущение гармонических пропорций и творческая способность претворить эти пропорции в материале.

И еще. Неудачные перепевы слабы двояко: и с точки зрения пародийного мастерства, и с точки зрения социально-политической остроты и глубины. «Элегия» Неувенчанного поэта бесконечно далека от какого-либо освоения пушкинского стиля — и вместе с тем она очень поверхностна в трактовке сатирического персонажа: взяточник здесь показан очень плоско, без проникновения в суть его характера и в логику сформировавших его обстоятельств. Связь этих двух слабостей глубоко закономерна: примитивная пародия и плоская сатира — близкие родственницы.

ШЕПОТ И РОПОТ

Итак, перепев взаимодействует прежде всего с пародией созидательной, позитивно настроенной по отношению к своему литературному объекту. Но есть у него точки пересечения и с пародией крити-

ческой, решительно направленной против своего предмета. Примеры такого взаимодействия, которые мы сейчас рассмотрим, вовсе не опровергают нашего основного положения, а показывают, как в процессе исторического движения литературы оценочный «минус» может переключиться на «плюс».

Всем, конечно, известно стихотворение Фета «Шепот, робкое дыханье...» (1850) — одно из предельных воплощений фетовского лиризма и музыкальности. Оно нередко упоминалось в ходе бурных споров об искусстве, развернувшихся в конце 50-х — начале 60-х годов прошлого века. Многие видели в нем характерный пример «чистого искусства», ухода от социальной действительности. Замечательно ответил ниспровергателям Фета Достоевский в статье «Г.— бов и вопрос об искусстве» (1861). Он предложил читателям вообразить экспериментальную ситуацию: во время общего трагического бедствия, такого, как, например, лиссабонское землетрясение 1775 года (мы, читатели XX века, можем подставить сюда и куда более трагические события нашего столетия), появляется вдруг стихотворение, подобное фетовскому «Шепот, робкое дыханье...». Лиссабонцы, допускает Достоевский, тут же бы казнили «поэта, воспевающего такие забавные вещи в такую минуту их жизни»¹. Но они же через тридцать или через пятьдесят лет поставили бы автору этих стихов памятник, поскольку «поэма... принесла, может быть, даже и немалую пользу лиссабонцам, возбуждая в них потом эстетический восторг и чувство красоты, и легла благотворной росой на души молодого поколения»².

Мы, сегодняшние читатели Фета, можем подтвердить правоту прогноза Достоевского. Живя в тревожнейшее время, в условиях такой угрозы всей жизни на Земле, о которой шестидесятники прошлого века и не могли подумать, мы отнюдь не считаем пустяками «робкое дыханье» и «трели соловья». Эти

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30 т. Т. 18. Л., 1978. С. 76.

² Там же.

интимные ценности органично входят в наше представление о счастье всего человечества, а любовно-философская лирика по-своему укрепляет в мыслящих людях сознание ценности жизни, которое сегодня приходится отстаивать в спорах с военными маньяками, безразличными к «лобзаниям и слезам».

Но вернемся в прошлый век. Прогноз Достоевского обрел подтверждение и в пародической судьбе фетовского стихотворения. Оно было неоднократно атаковано Минаевым. Сначала в цикле пародий, вошедшем в состав фельетона «Дневник темного человека» (Русское слово. 1863. № 6 и 7; в минаевском сборнике «Думы и песни» 1864 года цикл этот получил название «Лирические песни с гражданским отливом»). Минаеву всегда были враждебны эстетические установки Фета (о чем красноречиво свидетельствуют пародии «Весенняя песня» (1860), «К солнцу. Эротическое стихотворение» (1861), «Старый мотив» (1862), «Мотив ясно-лирический» (в цикле «Мотивы русских поэтов», 1865) и др. Но в случае, о котором идет речь, главной мишенью Минаева стал цикл статей «Из деревни» (Русский вестник. 1862. № 10), где Фет выступил как публицист, защищающий интересы помещиков и жалующийся на трудности, возникшие после реформы 1861 года. Фет рассказывает о том, как он взыскал штраф с крестьянина, гусей которого он поймал на собственном поле, об уволенном им работнике Семене. Подобными выступлениями Фет изрядно повредил своей общественной репутации. Минаев, откликаясь на статьи Фета, писал в «прозаической» части своего фельетона: «Перед нами является новый Фет — Фет обиженный, Фет взволнованный, Фет оскорбленный. Он не поет уже теперь: «Шепот, робкое дыханье, трели соловья», но у него вырываются другие, мрачные песни». И, продолжая полемику уже пародийными средствами, Минаев тут же сталкивает лбами фетовскую лирику и фетовскую «помещичью» прозу:

Холод, грязные селенья,
Лужи и туман,
Крепостное разрушенье,

Говор поселян.
 От дворовых нет поклона,
 Шапки набекрень,
 И работника Семена
 Плутовство и лень.
 На полях чужие гуси,
 Дерзость гусенят,—
 Посрамленье, гибель Руси,
 И разврат, разврат!..

Пародия ли это? Если пародия, то скорее не на стихотворение «Шепот, робкое дыханье...», а на статьи «Гуси и гусенята», «Равенство перед законом», входящие в злополучный цикл «Из деревни» (пародийный пересказ прозаического текста стихами, как мы уже не раз замечали, — характерный минаевский прием). А стихотворение здесь скорее пародически используется, чем пародируется. И по закону перепева контрастный лирический фон приобретает здесь плюсовый знак. Иначе говоря, Минаев как бы укоряет Фета его же собственными стихами: дескать, не стыдно ли певцу «робкого дыханья» и «трелей соловья» выступать в роли скупого и агрессивного помещика?¹ Между двумя планами возникают такие отношения, в которых больше контраста, чем сходства. Фет в этом стихотворении предстает как бы в двух лицах, противоречие между которыми, как известно, озадачивало многих современников поэта,

.
¹ Традиция пародического укора, когда поэта упрекают его же собственными стихами, существовала и прежде. Одно из самых популярных стихотворений Жуковского «Певец» (1811), где каждая строфа завершается восклицанием «Бедный певец!», было пародически использовано А. А. Бестужевым-Марлинским в злой эпиграмме (1824), имеющей в виду придворную карьеру Жуковского, ставшего учителем русского языка принцессы Шарлотты, жены будущего императора Николая I:

Из савана оделся он в ливрею,
 На пудру променял лавровый свой венец,
 Не подражая больше Грею,
 С указкой втерся во дворец,—
 И что же вышло наконец?
 Пред знатными сгибая шею,
 Он руку жмет камер-лакею.
 Бедный певец!

независимо от их политической ориентации. Перед нами случай, когда пародия перерастает в перепев. Это подтверждается последующими обращениями Минаева к данному стихотворению. Так, в 1863 году в «Искре» он перелагает его от имени Майора Бурбонова (один из постоянных псевдонимов Минаева), сопровождая мистифицирующей преамбулой, что именно таково было «первобытное состояние» фетовского двенадцатистишия, а потом якобы Фет «по настоянию И. С. Тургенева переделал эту похвалы достойную пьеску на статский манер»:

Топот, радостное ржанье,
Стройный эскадрон,
Трель горниста, колыханье
Веющих знамен,
Пик блестящих и султанов;
Сабли наголо,
И гусаров и уланов
Гордое чело;
Амуниция в порядке,
Отблеск серебра,—
И марш-марш во все лопатки,
И ура, ура!..

В преамбуле гораздо больше иронии, чем в самом стихотворении, где сатирической темой становится солдафонская романтика, а «Шепот...» делается не более чем контрастным фоном. Энергично заработала в новой функции сама стиховая и словесно-композиционная структура фетовского стихотворения: его «безглагольность», сплошной поток назывных предложений. В 1865 году Минаев публикует в «Будильнике» двенадцатистишие, гиперболизирующее поэтический синтаксис Фета и состоящее из одних имен современных литераторов:

Корш и Федор Достоевский,
Михаил Катков,
Розенгейм, Андрей Краевский,
Тур и Соловьев.
Боборыкин и Дудышкин,
Фет и Небольсин.
Благовещенский и Шишкин,

И Ефим Зарин.
 Ростислав, В. Л., Стебницкий,
 Майков, Кошино,
 Чаев, Бибииков, Лохвицкий
 И Михно, Михно.

А четыремья годами раньше неизвестный остроумец проделал в «Русском слове» такую же шутку с названиями периодических изданий:

Шепот «Зрителя», «Сиянье»,
 «Грамотея» тень,
 «Гамелица» колыханье,
 Над «Поляной» «День».

«Нувелиста» плач и пени,
 «Музыкальный свет»,
 Ряд волшебных объявлений
 И поток газет.

Пред подпиской много прозы,
 Близость января,
 Смех «Гудка», «Амура» слезы
 И «Зоря», «Зоря».

Экономная структура фетовского стихотворения оказалась удобной рамой для своего рода саркастических панорам, в которых само перечисление имен и названий звучит с ядовитой иронией. А источник иронического яда — в самом контрасте, в неожиданности применения лирической интонации к бесстрастному перечню. В этом контрастном сравнении фетовскому стихотворению объективно выпадала роль романтического «верха», противопоставленного «низовой» обыденности злободневной журнальной борьбы.

Так пародийное отношение к Фету перерастало в пародическое, ирония перенаправлялась от его лирического мира к новым обыденно-сатирическим объектам. Здесь срабатывал механизм, точно охарактеризованный А. А. Морозовым: «Пародическое использование предполагает некоторую дистанцию по отношению к используемому произведению. Как только эта дистанция исчезает или сокращается, оно может восприниматься и как сатирическая пародия. И напротив, чем дальше эта дистанция, тем меньше задевает пародическое использование свой

оригинал»¹. По мере того как возрастала хронологическая дистанция, из перепевов стихотворения «Шепот, робкое дыханье...» (а их было немало) постепенно выветривалось ироническое отношение к Фету. Его нельзя уже совсем усмотреть, например, в перепеве, опубликованном в 1886 году в женевской русской революционной газете «Общее дело». Здесь фетовский «оригинал» фигурирует уже как произведение классическое, стоящее в одном ряду с пушкинской и лермонтовской лирикой.

ВСТРЕЧА С НОВЫМ ВЕКОМ

Пародический «бум» 50—60-х годов сменился в последующие годы застоя и правительственной реакции значительным спадом. Новый всплеск активности «перепева» приходится на начало XX столетия и обусловлен целым комплексом исторических причин.

Во-первых, это фактор социально-политический. В период революций 1905—1907 и 1917 годов русская поэзия интенсивно использует таящийся в самой природе перепева «пропагандистский эффект» (выражение С. А. Рейсера)², возможность двуплановой смысловой игрой перехитрить цензуру.

Во-вторых, это фактор собственно литературный. К началу XX столетия ушли в прошлое былые нигилистические нападки на Пушкина и Лермонтова. Эти поэты все более осознаются как «вечные спутники» исканий интеллигенции, как духовная опора, как ориентир в сложных ситуациях, наконец, как мера гармонии, которой поверяется современность. Созидательное начало перепева, пародическое освоение объектов под знаком плюса становится

.....
¹ Морозов А. А. Пародия как литературный жанр (к теории пародии). С. 69.

² Рейсер С. А. Вольная русская поэзия второй половины XIX века.— В кн.: Вольная русская поэзия второй половины XIX века. Л., 1959. С. 18.

осознанным художественным приемом. Среди перепевов пушкинских и лермонтовских стихотворений этой поры нам неизвестно ни одного, который можно было бы заподозрить в ироническом отношении к объекту. Это сказалось и в характере пародического освоения образов, сюжетов, ритмики и строфики классических шедевров.

Все эти «формальные» элементы осваиваются как носители содержания. Поэтому объекты перепевов предстают уже не просто как «макеты», как «раммы» для злободневного материала, а как идеальный мир, с которым сопоставляется мир реальный.

В-третьих, это фактор социокультурный. Поэзия начала нашего века располагала замечательно подготовленным читателем, знавшим наизусть Пушкина, Лермонтова, Некрасова да и менее известных поэтов XIX столетия, равнодушным к общественным вопросам и способным к сопоставлению двух планов перепева.

Перепев начала XX века отличается повышенной словесно-композиционной динамикой, эмоциональной и смысловой гибкостью. Он не просто держится за один выбранный образец, а осваивает весь контекст русской поэзии. «Перепеваются» не только произведения, но и фрагменты больших вещей (таких, как «Евгений Онегин», «Борис Годунов», «Кому на Руси жить хорошо»), пародически перефразируются строфы и строки. Среди «перепеваемых» объектов появляются стихи Тютчева, А. К. Толстого, Майкова, произведения зарубежных поэтов: «Финдлей» Бернса, «Ворон» Эдгара По. Перепевы не копируют жанрово-композиционную структуру объекта, а трансформируют ее, тем самым усиливая эффект сатирического контраста, смелее вступая в диалог с «вечными» мотивами классической лирики. Так, Яков Сиркес в 1908 году слагает горестную эпиграмму, начиная ее цитатой из лермонтовского «Ангела»:

«По небу полуночи ангел летел,
И тихую песню он пел...»
...Но в песне его усмотрели «протест»,
И ангел попал под арест.

Кстати, Лермонтов при всем разнообразии «перепеваемых» авторов остается в эти годы основным «соавтором» сатириков. Это можно объяснить прежде всего сюжетно-смысловой переключкой: сочетание отважного порыва и горького сомнения, веры и отчаяния, просветленности и трагизма, столь характерное для поэта, находило все новые аналогии в политической реальности начала века, в мыслях и чаяниях интеллигенции. Важен был и композиционный фактор: контрастность образов и суждений, философская лаконичность многих лермонтовских стихотворений. Вот как пульсируют мысли и настроения сатириков, пародически использующих знаменитое стихотворение «Из Гёте». Осенью 1905 года Николай Шебуев обращается к коллегам-журналистам на страницах издаваемого им журнала «Пулемет» с саркастическим признанием:

Даровал свободу
Слова манифест.
На год, на два года
Садят под арест.
Требуют залога
Гласности кроты.
Подожди немного,
Посидишь и ты...

Шебуев, выдержавший 28 судебных разбирательств и не раз побывавший в заключении, имел основания для горьких сентенций. А неизвестный его собрат по сатирическому перу в декабре 1905 года выступил в журнале «Ворон» с дерзкими строками:

Русские долины
Все горят в огне,
Бедные деревни
Дремлют в тяжком сне...
Мрачно в них, убого...
Мертвецы... Кресты...
Подожди немного:
Встанешь, Русь, и ты.

Московский цензурный комитет немедленно возбудил дело против редактора журнала, одной из причин послужило и это стихотворение. И опять в

1907 году неизвестный автор журнала «Еж» горестно сетует:

Лучшие журналы
Все запрещены.
Наши либералы
Все заключены,
За тобою строго
Смотрят с высоты...
Подожди немного,—
Попадешь и ты!

Если перепевы XIX столетия базировались только на серьезных по теме и сюжету лирических произведениях, то стихотворные публицисты эпохи двух революций осваивают и сатирическое наследие русской классической поэзии. Появляются политические басни, построенные на основе басен Крылова (пародическое начало здесь уже ослаблено: перепев постепенно переходит в подражание). Для новых задач используются произведения Козьмы Пруткова, которые при этом радикально переосмысливаются. Здесь между новым и старым текстом возникают отношения, диаметрально противоположные обычным пародическим использованиям: перепев по своей теме и сюжету более серьезен, чем комический объект. Эффект контраста создается, но прутковские тексты не подвергаются испытанию смехом: наоборот, в их доходящем до иррациональности комизме выявляется потенциальная серьезность. Вот, скажем, «басня» Козьмы Пруткова «Пастух, молоко и читатель» (1859):

Однажды нес пастух куда-то молоко,
Но так ужасно далеко,
Что уж назад не возвращался.
Читатель! он тебе не попался?

Мы уже говорили, что прутковские опыты в этом жанре — это «басни» в кавычках, антибасни, если угодно. Тут все насквозь пародийно: казалось бы, о каком «перепевании» может идти речь? Но после выхода царского манифеста 17 октября 1905 года Петр Потемкин откликается на него четверостишием под названием «Свобода, Сожаление и Читатель»:

Однажды нам была дарована Свобода,
Но, к Сожалению, такого рода,
Что в тот же миг куда-то затерялась...

Тебе, Читатель мой, она не попадалась?

«Дурашливая» басня Прутковва предстала неожиданно переосмысленной: оказывается, в реальной политической жизни бывают «сожаления», не менее ошарашивающие, чем изображенное Прутковым исчезновение пастуха. Растерянность автора, вызывающего к первому встречному, к читателю, представляется вполне понятной.

А Саша Черный весной 1906 года помещает в журнале «Маски» перепев, в котором философская ирония «Юнкера Шмидта» трансформируется в горький политический сарказм:

Дух свободы... К перестройке
Вся страна стремится,
Полицейский в грязной Мойке
Хочет утопиться.

Не топись, охранный воин,—
Воля улыбнется!
Полицейский! Будь покоен:
Старый гнет вернется...

Однако широкое распространение перепева постепенно вело к размыванию его жанровых границ, растворению этой формы в литературном потоке. «Частое употребление одних и тех же известных произведений в качестве стержней для новых, сатирических и юмористических, позволило писателям начала века обращаться с «оригиналом» более свободно: в перепеве оставались неизменными только одна-две первые строки и общий ритмический рисунок стихотворения»¹. Пародическое использование переставало быть особой формой, зато в состав поэзии в целом прочно вошли «микроэлементы» пародичности. Перепев свою историко-литературную

¹ Кушлина О. Б. Жанровое своеобразие русской сатирической поэзии начала XX века (пародия, эпиграмма, басня). Автореф. канд. дисс. М., 1984. С. 7.

миссию выполнил и должен был уйти. Последние его яркие вспышки относятся к 1917 году, когда в абсолютно новой и непривычной ситуации в стихотворных строках сплетались воедино разные стили, эпохи, цитаты:

Сквозь болотные туманы
Пробирается страна.

Труден путь. Не слишком бойко
Поспешает тройка-Русь.
Ах, куда ты мчишься, тройка,—
Догадаться не берусь!

Это из стихотворения Эмиля Кроткого, опубликованного 2 августа 1917 года в газете «Новая жизнь». Молодой поэт (впоследствии известный советский сатирик) всматривался в поток событий, взывая сразу к двум классикам — Пушкину и Гоголю.

И классики вновь помогали понять современность.

КУДА УШЕЛ ПЕРЕПЕВ?

Историческое развитие жанров обладает властной и неумолимой логикой: здесь есть и острые конфликты, и напряженные перипетии, и парадоксальные финалы. Перепев ушел из литературы резко и неожиданно: в 20-е и 30-е годы он не является уже жанром сколько-либо продуктивным. Показательна была чисто волевая попытка Арго «реанимировать» пародическую форму: в маленькой книжке «Политическая пародия» (1925) сатирик привел классические примеры перепевов и предложил свои опыты злободневных пародических стихов. Однако для читателей, знакомых с используемыми оригиналами, не очень привлекательны были сатирические «агитки», а любители рифмованной политграмоты едва ли могли уловить и оценить пародические подтексты. Продолжались еще, правда, сатирические обращения к «Евгению Онегину», но в них собственно пародический импульс постепенно схо-

дит на нет. Используется, по сути дела, только онегинская строфа да еще возможность строить длинное стихотворное повествование, поддерживая читательский интерес масками Онегина, Ленского и Татьяны, надеваемыми на современных персонажей. В коллективной поэме «Товарищ Евгений Онегин», опубликованной в 1927 году в журнале «Бегемот», Онегин оказывается агрономом, Татьяна — работницей почты, а Ленский — селькором. Главное же — дистанция по отношению к пушкинскому тексту здесь настолько велика, что об испытании смехом классического шедевра не может быть и речи. А поэтому мал и общий смеховой потенциал, сатирической остроты не возникает, авторы чересчур готовы принять смеховой удар на себя, и постоянная извиняющаяся самоирония низводит все сочинение до дежурной поделки.

Большей стиховой и смеховой культурой отличается поэма А. Архангельского и М. Пустынина «Евгений Онегин в Москве», публиковавшаяся в газете «Вечерняя Москва» в 1932 году. Это сатирико-юмористическое обозрение, где Онегин и Татьяна присутствуют как условные фигуры, а Ленского нет вовсе, как нет и какой-либо фабулы. Каждая из тринадцати глав посвящена какой-нибудь сфере московской жизни (отдых в выходной день, быт литераторов, кино, театр и т. п.). Но о пародическом освоении пушкинского романа здесь говорить нет оснований: слишком велика почтительная дистанция, она превышает уже те пределы, в которых может возникнуть диалог текстов. Нет здесь и той пристальности, той «мелочности», которая является необходимым условием и пародийности, и пародичности. Пушкинские слова, обороты, композиционные ходы почти не проступают в этом сатирическом тексте. То же можно сказать о фельетоне Архангельского «Татьяна Ларина в Москве» (1937). Пушкин в обоих произведениях, что называется, «не работает», не создает дополнительного смыслового измерения. Можно, конечно, похвалить Архангельского и Пустынина за отсутствие явных бестактностей и неуклюжестей по отношению к классическому шедевра,

но «отсутствие» едва ли может быть большим достоинством.

Последняя попытка пародического использования «Евгения Онегина» имела последствия драматические, обусловленные отнюдь не литературными обстоятельствами. Речь о «Возвращении Онегина» Александра Хазина, опубликованном в журнале «Ленинград» в 1946 году. Это небольшое произведение, состоящее всего из тринадцати строк с шуточным подзаголовком «Глава одиннадцатая. Фрагменты». Война укрепила в сознании ленинградцев чувство гордости, веру в нетленные культурные ценности, любовь к городу Пушкина. Этим настроением и исполнена маленькая поэма Хазина:

Идет Евгений пораженный,
А Ленинград неутомонный
Уже приветствует его,
Младого друга своего.
Вот сад, где юностью мятежной
Бродил Онегин. Вот едва
Шумит державная Нева,
Бия волной в гранит прибрежный,
И вновь сверкает без чехла
Адмиралтейская игла.

Лирическая интонация сменяется иронической, когда Онегин сталкивается с бюрократами и формалистами: «Где вызов ваш и где наряд, / Как вы попали в Ленинград?» Герою приходится туговато: «Наш бедный друг проголодался. / Но что же делать, если он / Еще нигде не «прикреплен?»» Проходится автор не без сарказма и по репертуару ленинградских театров, где сплошь идут пьесы тогдашних литературных «генералов», изрядно потеснивших классиков. Но финал вновь звучит лирически, даже патетически:

Герой Советского Союза
Идет по Невскому, спешит,
И с одобрением Кутузов
На ордена его глядит.
О слава, слава Ленинграду!
Прошли мы грозную блокаду,
Сражаясь, веря, для того,
Чтоб быть достойными его.

И вот это интеллигентное, деликатно-остроумное произведение было объявлено безыдейным и циничным в печальной памяти постановлении о журналах «Звезда» и «Ленинград». «Возвращение Онегина» угодило в костер сталинско-ждановской инквизиции вместе с произведениями Ахматовой и Зощенко. И хотя Хазин был литератором более скромного масштаба и таланта, в этой компании он оказался не совсем случайно. Тиранам и бюрократам с их мещанским вкусом всегда были ненавистны интеллигентность и юмор, а сочетание этих качеств — в особенности. Но справедливость, хотя и с опозданием, торжествует, и вот мы уже видим автора «Возвращения Онегина» «среди имен, возвращаемых нынче литературе и читателю»¹.

Пора пародического «пушкинизма» постепенно прошла. По-видимому, дистанция, являющаяся необходимой предпосылкой перепева, не должна вместе с тем быть чересчур велика. Но почему объектами пародического использования не стали широко известные стихи новых классиков — Блока и Маяковского, Ахматовой и Пастернака? Да потому, что история жанров не знает точных повторений предыдущего «витка» — неизбежны какие-то смещения.

Но и «просто так» жанровые формы не уходят, бесследно они не исчезают. Куда же ушел перепев? Его поток разошелся по двум совершенно разным руслам. Одно из них — собственно пародийное, в котором в свою очередь можно увидеть два разветвления, восходящие к перепеву.

Во-первых, это использование классического произведения как основы для пародий на современников. Когда наследие Пушкина и Лермонтова стало хронологически «веком минувшим», возникла потребность в критическом сопоставлении с ним литературы «века нынешнего». В 1913 году в «Сатириконе» появляется «Перевод Пушкина на язык эгофутуристов»:

¹ Шевелев Э. Доброе дело сатирика.— Аврора. 1988. № 3. С. 52—58.

Зима! Пейзанин, экстазуя,
Ренувелирует шоссе,
И лошадь, снежность ренифлуя,
Ягуарный делает эссе.

Вычурный стиль Игоря Северянина, его варваристические неологизмы ядовито оцениваются на фоне всем известных пушкинских строк (очевидно, что для пародии такого типа необходимо, как в перепеве, использование очень известного источника).

В том же году и в том же журнале чуть ранее появились «Стихозы Лермонтова», нацеленные на «поэзы» Северянина:

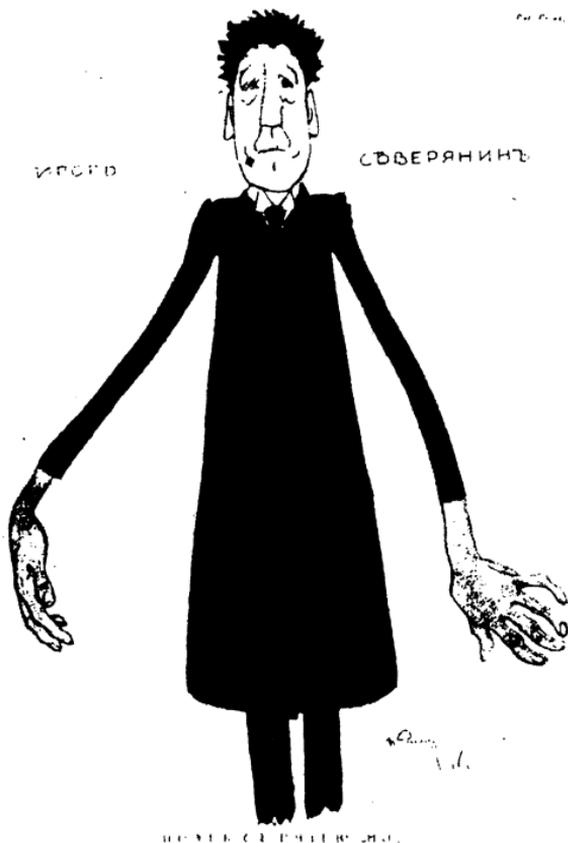
Бланшит вуаль солингюдитный
В обскуре моря голубом...
Что шершит он в стране лонгитной?
Что обронил в краю родном?

Такой тип пародии живет и развивается вплоть до наших дней. Свидетельство тому — пародийный цикл Владлена Бахнова «Белеет парус одинокий», где лермонтовское стихотворение «переведено» на язык Вознесенского и Евтушенко, Гамзатова и Кулиева, Окуджавы и Высоцкого, цикл Павла Хмары «Я памятник себе воздвиг», где помимо тех же Вознесенского и Евтушенко можно увидеть Рождественского и Ваншенкина.

Перепев классического образца от имени современников получил распространение и в прозе: достаточно вспомнить знаменитый цикл Архангельского «Классики и современники», где описание бурана из «Капитанской дочки» перелагается от имени Е. Габриловича, В. Катаева и А. Фадеева. Надо сказать, что Архангельский здесь с замечательной точностью выбрал композиционную пропорцию (не все произведение, а только отрывок, к тому же значимый не столько в фабульном, сколько в стилевом отношении, как хрестоматийный пример «поэзии прозы»). Это позволило ему показать стиль пародируемых авторов «крупным планом», с необходимой степенью «мелочности». Эта модель пародии

дии и поэтической и прозаической пока не износилась, она открыта для продолжения и развития.

Во-вторых, на основе перепева сложился неведомый XIX веку тип пародии — пародия на классиков. Появляются циклы А. А. Измайлова и Евгения Венского, где пародируются и Пушкин, и Достоевский, и Лев Толстой. Наконец, в 1925 году выходит сборник «Парнас дыбом», где ретроспективные возможности пародии простираются уже до Гомера. Иными словами, пародия начинает выполнять не только критическую, но и историко-литературную функцию, создавать образы произведений авторитетных и общепризнанных. Этот тип пародии жив и сегодня.



Игорь Северянин.
Шарж Ре-Ми

Керенский беспощадно «срезан» сравнением с Наполеоном. Но есть в этом обращении к Лермонтову (как и в других реминисценциях из классиков у Маяковского) и другой смысловой аспект. Реформатор стиховой системы, Маяковский часто испытывал потребность в соотнесении своего стиля и стиха с классическими художественными нормами. И в данном примере, апеллируя к лермонтовскому образу, он переходит от акцентного (тонического) стиха к балладному амфибрахию. Однако при этом он не просто копирует ритмику «Воздушного корабля», а по-своему ее трансформирует. И дело здесь не только во внешнем оформлении стиха «лесенкой»: попробуйте для эксперимента записать процитированный фрагмент в четыре «ровные» строки — сразу получится что-то не то. На ритмическом уровне здесь присутствует тончайший пародийский диалог. Знаком пародийной «невязки» становится неравносложная рифма «партии — бонапартьи», невозможная для Лермонтова. Но главное здесь то, что напевность балладного ритма сменяется резкой разговорностью, нарочитой неплавностью речи: «Забывши / и классы / и партии». Причем на протяжении четырех строк ритм варьируется, и к концу Маяковский как бы делает шаг навстречу лермонтовской напевности: «И цвета защитного френч». Так что помимо сатирической задачи здесь решается и задача совсем другая — выяснение творческих отношений с Лермонтовым.

А выяснение отношений с Пушкиным вызрело у Маяковского в открытую художественную тему. Выступая на одном из диспутов и отвечая на упреки в неуважении к классике, Маяковский говорил о том, как он «два дня ходил под обаянием четверостишия:

Я знаю: жребий мой измерен;
Но чтоб продлилась жизнь моя,
Я утром должен быть уверен,
Что с вами днем увижусь я...»

Цитата неточна: у Пушкина не «жребий мой», а «век уж мой». Имеются свидетельства, что Маяковский не перепутал слова, а изменил их преднамеренно

ствам», но и к творению «волшебных звуков», в сплаве с которыми и думы, и чувства качественно преобразуются, становясь тоже «волшебными»).

Поэты разных эпох испытывают органичную потребность в переключках, в реминисценциях. Мы уже говорили выше, что такие переключки к области пародии в строгом смысле не относятся. Но по аналогии с пародической структурой, с перепевом возникла особая жанровая форма, когда одним поэтом последовательно осваивается, «переводится» на собственный язык не отдельное выражение, не строка, не строфа, а целое произведение. В поэзии Маяковского такая форма подготавливалась, а осуществилась она много позднее в творчестве ряда поэтов, дебютировавших в конце 50-х — начале 60-х годов и причастных к традиции Маяковского, склонных к резким словесным, ритмическим и композиционным сдвигам, к парадоксальному сопряжению «века нынешнего и века минувшего». Такой вид поэзии трудно назвать подражанием, «вариацией» или еще чем-нибудь в этом роде, поскольку чем ближе такое произведение к своему источнику в буквальном смысле, чем точнее и последовательнее используется здесь «рама» оригинала, тем отчетливее проступает преднамеренное несходство, свобода от чужого слова, совсем новый, самостоятельный художественный смысл. Впрочем, обратимся к примерам.

В поэме Андрея Вознесенского «Авось» (1970), сюжетно связанной с XVIII веком, есть «вставное» стихотворение, полемически «перепевающее» один из традиционнейших сюжетов мировой поэзии, восходящий к Горацию, — сюжет о «нерукотворном памятнике», воздвигаемом поэтом самому себе. Он подан под знаком легкой мистификации: герой поэмы Резанов пишет Державину: «Тут одного гишпанца угораздило / по-своему переложить Горация. / Понятно, что не Державин, / но любопытен по терзаниям...» И далее следует такое начало:

«Я памятник себе воздвиг чудесный, вечный.

Увечный

наш бранный разум цепляется за пирамиды, статуи, памятные места —

тщета!

Тыща лет больше, тыща лет меньше —

но далее ни черта!»

Конечно, Вознесенский, дословно повторяя в первом стихе первый стих державинского «Памятника» (1795), вовсе не пытался хоть сколько-нибудь подорвать авторитет Державина. Речь о другом: под угрозой находится вся мировая культура, и «вечность» любых ее памятников поставлена под вопрос ядерным веком. И мысль эта, вроде бы понятная всем здравомыслящим людям планеты, становится эмоционально внятнее и ощутимее, когда она контрастно соотносится со столь дорогим мировой культуре мотивом «нерукотворного памятника». Так строится новая и важная для нас «чувствуемая мысль».

Кстати, и стихотворение Маяковского «Юбилейное», о котором мы только что говорили,— это своего рода полемический «перепев» — даже не пушкинского «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», а самого мотива, самого сюжета стихотворного «памятника». Поэт эпически-монументального стиля, Маяковский тем не менее страстно и абсолютно искренне отрицает какие бы то ни было монументы. «Я люблю вас, но живого, а не мумию», — обращается он к Пушкину и разговаривает не со статуей, к которой все «привыкли», а с живым человеком и поэтом. Про положенный ему самому «по чину» монумент Маяковский высказывается более чем определено: «Заложил бы / динамиту — / ну-ка, / дрызнь!» И такое отрицание всех и всяческих памятников — не опровержение, а единственно достойное продолжение классического сюжета: духовное единство обнаруживается не во внешнем, а во внутреннем, в утверждении живого — и в поэзии, и в действительности («жив будет хоть один пиит» у Пушкина — «Обожаю всяческую жизнь!» у Маяковского)¹.

¹ А вот Валерий Брюсов в 1912 году написал свой «Памятник» с дисциплинированной традиционностью, без всяких там перепев-

В 1973 году Вознесенский пишет стихотворение «Разговор с эпитафием», где обращается к Маяковскому примерно с тем же кругом вопросов, которые Маяковский задавал Пушкину. Иные читатели и критики сразу усмотрели в этом «нескромность», однако это обвинение легко снимается, если вчитаться и вдуматься в смысл стихотворения. Здесь, по сути, гиперболизируется пушкинская формула «жив будет хоть один пиит» (при всей популярности пушкинского шедевра и его многократной разобранности вдоль и поперек не все отчетливо понимают, что Пушкин говорит не столько о своем грядущем бессмертии, сколько о бессмертии поэзии — потому-то так важен для него этот «пиит»). Вознесенский эту мысль подает как конкретную практическую задачу и современной литературы: «...мы будем драться за молодняка». Отсюда и его мольба: «Дай одного / соловья-разбойника», за которой следует парадоксальный финал:

И когда этот случай счастливый представится,
отобью телеграмму, обкусав заусенцы:
ВЛАДИМИР ВЛАДИМИРОВИЧ
РАЗРЕШИТЕ ПРЕСТАВИТЬСЯ —
ВОЗНЕСЕНСКИЙ

вов и трансформаций, с надлежащим эпитафием из Горация, написал александрийским стихом — вслед за Пушкиным, с использованием торжественных архаизмов:

Мой памятник стоит, из строф созвучных сложен.
Кричите, буйствуйте,— его вам не свалить!
Распад певучих слов в грядущем невозможен,—
Я есмь и вечно должен быть.

И станов всех бойцы, и люди разных вкусов,
В каморке бедняка, и во дворце царя,
Ликуя назовут меня — Валерий Брюсов,
О друге с дружбой говоря...

Получилось помпезно, напыщенно и ужасно нескромно, хотя Брюсов вообще-то не был склонен к саморекламе. Его подвел жанровый канон. Это говорит о том, что напрасно считают нескромным новаторство: оно всегда претендует на свое и только на свое место. А вот монументальная безжизненная традиционность нередко оборачивается претензией на место в престижном ряду.

Каламбурная перефразировка «представиться» (у Маяковского при обращении к Пушкину) — «пре-ставиться» (у Вознесенского) как будто бы ирониче-ского, пародийного свойства, но выражает она смысл предельно серьезный. Оттенок ироничности и пародичности помогает без патетики, без позы сформулировать серьезные литературно-общественные задачи. Вот тревога Вознесенского за молодую поэзию имела достаточные основания, равнодушие к ней принесло ощутимый вред, сказалось на замедленном росте талантов, вследствие чего у Вознесенского и его ровесников нет сегодня возможности спокойно «пре-ставиться», передав эстафету «молодняку».

Тип стихотворного произведения, последователь-но опирающегося на текст классического шедевра, широко представлен у такого резко индивидуаль-ного поэта наших дней, как Виктор Соснора. Он дебютировал в 1959 году поэмой «Слово о полку Игореве». Это ни в коем случае не перевод произ-ведения древнерусской литературы, но и не просто произведение «на темы «Слова о полку Игореве» (под такой рубрикой оно публикуется в изданиях «Библиотеки поэта» и некоторых других). Это свое-образный диалог с первоисточником. Взгляд автора на события 1185 года — это взгляд нашего современ-ника. Не заменяя, естественно, переводов, такая сво-бодная вариация дает возможность художественного сопоставления эпох, сочетания архаичного и совре-менного в языке (в переводе же такие моменты становятся невольными искажениями). А вот строки из стихотворения Сосноры, представляющего собою трагическую вариацию на темы русской клас-сической лирики:

Я вас любил. Любовь еще — быть может.
Но ей не быть.
Лишь конский топ на эхо нас помножит
да волчья сыть.

По первой строке можно заключить, что здесь по-своему «перепевается» известное пушкинское стихотворение, но ритмика и строфика имеет совсем другой источник — первое стихотворение из блоков-

ского цикла «На поле Куликовом». Соединение Пушкина и Блока, любовной и исторической тем, заданное в этих строках, имеет у Сосноры свои резоны и свою логику. Мы же сейчас только обратим внимание, что такой способ творческого использования классических источников исторически подготовлен русским перепевом.

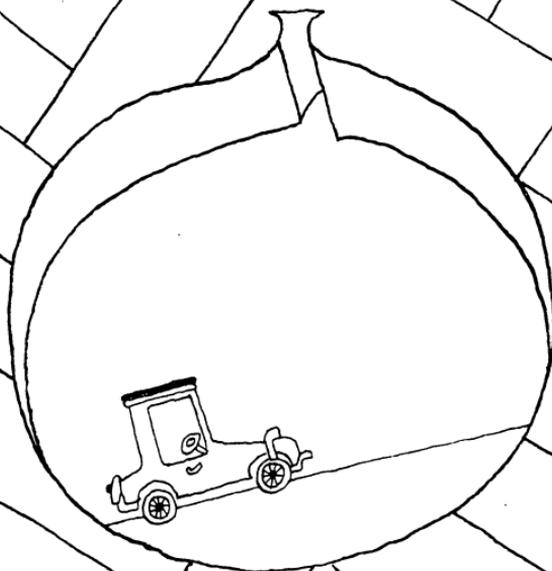
Заметим попутно, что творчески свободное обращение с классическими текстами нередко вызывает охранительную реакцию: дескать, зачем трогать шедевры (так и перепев казался делом кощунственным). Но это охранительство исходит от ложных предпосылок: «не трогать» — значит не обращаться к ним, не осмысливать, не переживать заново. А ведь пушкинские и блоковские строки — это ценности не пассивные, а активные, они являются неотъемлемой частью самой действительности, самой нашей жизни. И как нельзя поэту запретить описывать заново небо и море, так нельзя ему запретить включать в свой мир Пушкина и Блока. Кстати, и пародисты, готовые обрушиться на любое цитирование Пушкина, на использование классических образов и ситуаций (независимо от степени мотивированности), оказывают нашей культуре дурную услугу: не надо вытравливать из поэзии живую память о предшественниках, запрещать вступать с ними в диалог.

И у Вознесенского, и у Сосноры можно найти также немало подобных вариаций на темы зарубежных поэтов: оба они предложили свои трактовки «Ворона» Эдгара По, у Вознесенского находим «перевод» байроновской баллады под явно современным названием «Ядерная зима», у Сосноры есть «Баллада Редингской тюрьмы», где одним из персонажей выступает сам Оскар Уайльд, и т. п. К этому ряду можно добавить еще, скажем, более чем вольное переложение Б. Ахмадулиной гётевского «Лесного царя» — «Сад-всадник». К собственно переводам эти стихи не имеют ни малейшего отношения. Это самостоятельные произведения, вдохновленные творениями мастеров мировой поэзии. И такой тип освоения иноязычной культуры нужен и полезен не «вместо» переводов, а «вместе» с ними.

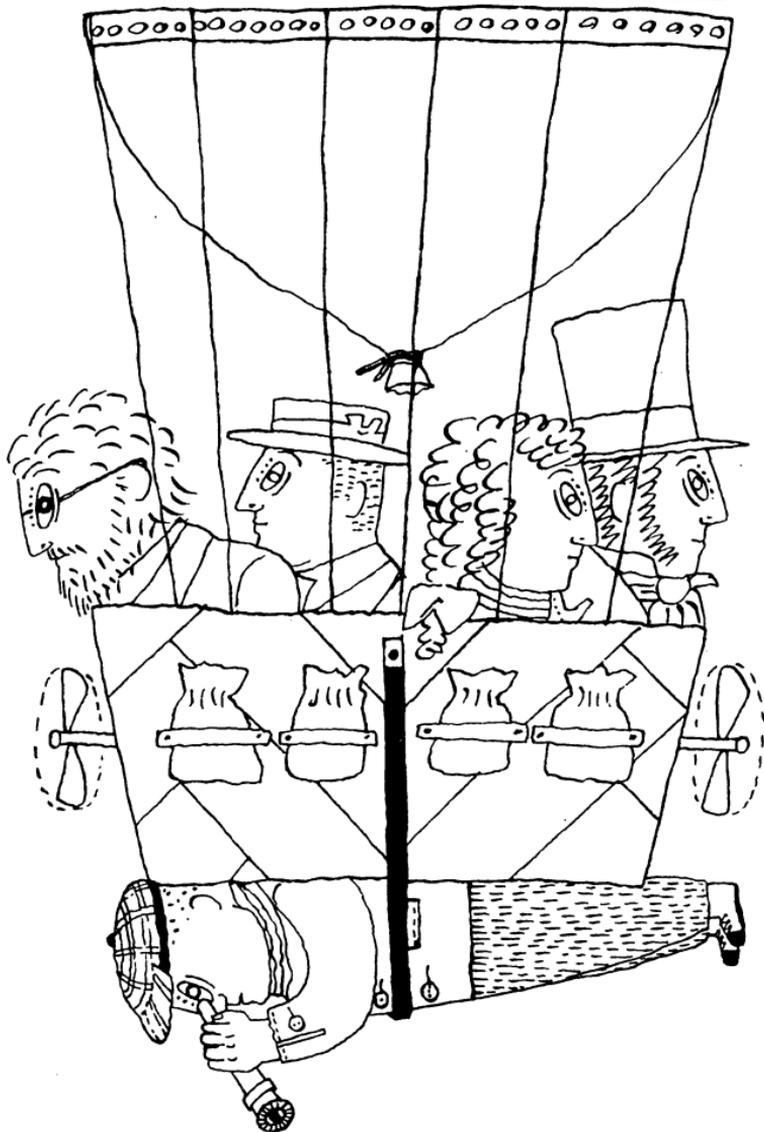
Как назвать, как обозначить этот не столь частый количественно, но качественно важный вид поэзии? Это не подражание, не стилизация (стиль современных авторов здесь как раз резко противостоит стилю «оригиналов») ... Слово «вариация» слишком широкое, лишенное четких границ ... Воздержимся от изобретения терминов, подчеркнем лишь, что структура, выработанная сатирическим или комическим перепевом, оказалась здесь примененной к решению совершенно иных, лирических задач. Это еще раз говорит о том, что пародия (включая все ее модификации) не только «вытекает» из моря литературы, но и вновь «впадает» в него, что пародия живет не за счет остальных литературных жанров. Весь накопленный ею опыт, всю свою художественную энергию она честно возвращает культуре.

Г
Л
А
В
А

четвертая



МАСТЕРА УМНОГО СМЕХА



ВВОДНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

«История русской пародии ждет своего исследователя», — писал Тынянов в 1929 году.

История терпелива, она продолжает ждать своих исследователей и теперь, шестьдесят лет спустя. Хотя для построения научной истории русской пародии не раз возникали благоприятные предпосылки. В двадцатые годы, когда литературоведческая наука совершила грандиозный рывок вперед, была отчетливо осознана большая историко-эволюционная роль пародии, был заложен (прежде всего трудами Тынянова) надежный теоретический фундамент для последовательного изучения пути, пройденного этим жанром в отечественной литературе. За исследование русской пародии энергично и серьезно взялись молодые в ту пору филологи: Б. Бегак, Н. Кравцов, А. Морозов. О пародии постоянно размышляли В. Виноградов, В. Шкловский, М. Бахтин, О. Фрейденберг. Глубина теоретического осмысления феномена пародии в отечественной филологии двадцатых годов еще не в полной мере понята и освоена современной литературоведческой наукой — как нашей, так и мировой. Идеи и принципы, разработанные тогда, эксплуатируются сегодня отнюдь не в полную силу.

По тому, как относятся общество и культура к пародии, можно в известной мере судить и об общественной атмосфере, и об уровне культуры. В тридцатые годы исследовательская любовь к пародии уже не поощрялась, многие специалисты в этой области перестали печататься. Весьма симптоматично, что очередной всплеск научного и общественного интереса к пародии пришелся на вторую половину пятидесятых и на начало шестидесятых годов: именно тогда появились статья П. Беркова «Из истории русской пародии XVIII—XX веков (К вопросу о

пародии как сатирическом жанре)»¹, статьи А. Морозова в журнале «Русская литература» и в составленном им томе «Русская стихотворная пародия» в «Библиотеке поэта». Однако эти два достаточно предварительных и эскизных очерка истории жанра не нашли продолжения и конкретизации ни в дальнейшей деятельности их авторов, ни в масштабе нашей филологической науки в целом. А изучение истории русской пародии в конце шестидесятых и в семидесятые годы двигалось тихо и велось экстенсивно (что опять-таки было характерно и для других областей жизни). Мелькали редкие статьи, писались диссертации — по большей части скучные. Что делать — и пародию можно сделать скучной, если прилаживать ее под готовые схемы, согласно которым она изо всех сил борется с романтизмом и эстетизмом, обожает реализм, всегда ведет себя предельно прогрессивно — словом, не будь пародии, в литературе все было бы точно так же, как и без нее.

Впрочем, и в эти годы сделано многое. М. Поляков составил антологию «Русская театральная пародия», очертив в предисловии контуры истории русской пародийной Мельпомены. О пародии в творчестве Пушкина интересно писал Л. Степанов, о пародий начала XX века — О. Кушлина и С. Тяпков. Б. Сарнов впервые осуществил антологический отбор пародий советского периода. Но работа талантливых одиночек не в состоянии охватить то огромное поле, которое являет собою русская пародия. Требуется ведь не только собрать пародийные тексты и осмыслить их, необходимо сплошное «прочесывание» всей отечественной литературы, всей литературной периодики с целью выявления негласных, скрытых пародий и пародийных выпадов и намеков. Такое под силу лишь слаженному и целеустремленному научному коллективу. Тут остается только посоветовать, что столь интересные и азартные исследовательские задачи не входят в сферу деятельности

¹ Вопросы советской литературы. Вып. V. М.—Л., 1957. С. 220—266.

наших академических научных институтов, предпочитающих переполнять книжные склады фолиантами не нужными даже тем, кто участвует в их создании. Посему не будем заниматься маниловскими проектами и рассуждать о том, как должна изучаться пародия. Положимся на будущее.

А пока рискнем предложить вниманию читателя серию маленьких, индивидуальных и «групповых» портретов русских пародистов, оставивших наиболее значительный след в истории жанра. В тех исследованиях, о которых говорилось выше, развитие пародии соотносилось с общим ходом литературной эволюции, с борьбой литературных направлений, школ и группировок, с пародированием конкретных поэтов и прозаиков. А вот творческая индивидуальность пародиста, своеобразие его таланта, опыта, писательской судьбы — это пока что мало привлекало внимание. Между тем личность пародиста — фактор весьма существенный, без него не понять ни смысл конкретных пародий, ни роль пародии в целом. Нижеследующая портретная галерея — еще один эскиз к истории русской пародии, которая все-таки когда-нибудь должна быть написана.

РУССКАЯ НАРОДНАЯ ПАРОДИЯ

При всем том, что пародия — дело индивидуальное, личностное, разговор о ее творцах необходимо начать с такого «пародиста», как народ. «Пародирование поэтических форм не чуждо народному творчеству, — писала В. П. Адрианова-Перетц в примечаниях к составленному ею фольклорному разделу тыняновского сборника «Мнимая поэзия». — Как глубоко заходят в прошлое эти образцы народных пародий, — мы не знаем, так как и самые записи памятников народной поэзии не позволяют заглянуть дальше XVII века... Вероятнее всего, что зарождение пародий в народной среде следует связать со скomorохами, которые, будучи изгнаны из городов, уже со второй половины XVII века в большом количестве двинулись на Север... Пародирование доволь-

но широко охватывает различные виды народного словесного творчества: волшебная сказка, героическая былина, историческая песня, свадебное величание, духовный стих, иногда целые сцены из свадебного обряда, пародия на церковную службу, заменяющая старый обряд похорон масленицы, — все это встречается до сих пор в записях этнографов»¹.

В фольклоре пародия субъективно еще не осознается как самостоятельный жанр и пародирование редко бывает главной задачей сотворения текста. Нередко один жанр или жанровый подвид выступает пародийным двойником другого: так, например, повествовательные приемы волшебной сказки могут пародироваться в сказках бытовых и докучных². В свадебном обряде величальным песням пародийно противостоят песни корильные, когда, к примеру, обращение к дружке: «Друженька хорошенький, / Друженька пригоженький! / Как на друженьке кафтан / Голубой, парчевой...» — переиначивается таким вот образом: «Друженька молоденький, / Друженька хорошенький! / У нашего дружки / Чирий на верхушке!» (Встречаются, естественно, шутки и более смелые по выражениям.)

Одна из самых знаменитых фольклорных пародий называется «Агафонушка». Ее объект — жанр богатырской быliny. Начальные строки «Агафонушки» отчетливо перекликаются с зачином быliny про Соловья Будимировича:

СОЛОВЕЙ БУДИМИРОВИЧ

Высота ли, высота поднебесная,
Глубога, глубота, акиян-море,
Широко раздолье по всей земле,
Глубоки омоты днепровские.
Из-за моря, моря синева,
Из глухоморья зеленова,
От славного города Лёденца,
От того-де царя ведь заморского

АГАФОНУШКА

А и на Дону, Дону, в избе на
дому
На крутых берегах, на печи на
дровах,
Высока ли высота потолочная,
Глубока глубота подпольная,
А и широко раздолье — перед
печью шесток,

¹ Мнимая поэзия. Материалы по истории поэтической пародии XVIII и XIX вв. М.—Л., 1931.

² М е д р и ш Д. Н. Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики. Саратов, 1980. С. 163.

Выбегали-выгробали	тридцать	Чистое поле — по подлавечью,
	кораблей...	А и синее море — в лохани
		вода.
		А у белова города, у жорнова...

Эпический простор былинного действия пародийно сужается до размеров крестьянской избы. Затем описывается «сражение» — драка свекрови со снохой, в ходе этой драки убивают «курицу пропашшую». Выбегает «сильной-могуч богатырь» Агафонушка: в отличие от былинных богатырей, носивших соболиные шубы, он одет в шубу «свиных хвостов». Пародирование батального сюжета постепенно переходит в небылицу (есть такой фольклорный жанр) с весьма грубоватыми подробностями по части «раблезианского низа», пользуясь бахтинским выражением. Толпами пробегают различные гротескные уроды: безрукий, безъязыкий, безголовые, безносые и даже «бездырые». Появляются три могучих богатыря: у одного «блинами голова испроломана», у другого «соломой ноги изломаны», у третьего — «кишкою брюхо пропороно». Вслед же за этим пародирование былины прерывается, и повествование переходит в чистую небылицу, где свинья свивает гнездо на дубе, серый волк ведет «по чистому полю» корабль, медведь летает по небу с бурой коровой в когтях и так далее.

Но как это все следует понимать? П. Н. Берков трактовал смысл «Агафонушки» так: «Национальное своеобразие русской фольклорной пародии заключается, таким образом, в том, что это — сатира на жизнь, а не на литературное произведение, что эта пародия была вызвана недовольством народа своим крепостным состоянием, ограничивавшим его свободу, принижавшим его человеческое достоинство»¹. Однако это глобальное суждение как-то не соприкасается с конкретным текстом и являет собою универсальную отмычку к любому литературному и фольклорному произведению, широко применявшуюся в усредненном литературоведении 30—

Берков П. Из истории русской пародии XVIII—XX веков. С. 230.

40-х годов и каким-то странным манером проникшую в инструментарий такого серьезного ученого, как П. Н. Берков. Вдумаемся, однако: откуда взялась эта формула — «сатира на жизнь, а не на литературное произведение»? (Кстати, фольклорная пародия и не могла быть направлена на *литературное* произведение, ее возможный объект — произведение *фольклорное* же, но это уже детали.) Ведь не у одного П. Беркова находим мы это стремление во что бы то ни стало отвести пародийное жало от пародируемого текста и направить его на довольно абстрактно понимаемую «жизнь».

Все это происходит, во-первых, из представления о пародии как об исключительно разрушительном жанре. (О том, что пародия может не только отрицать свой объект, мы уже достаточно сказали в первой главе данной книги.) Во-вторых, здесь сказалась тенденция, увы, распространенная до сих пор, сводить содержание фольклорных текстов к «социальным мотивам», отказывая народно-поэтическому мышлению в способности к широким, общечеловеческим, философическим обобщениям. Эти два упрощающих подхода внутренне связаны между собой. Что ж, будем спорить с обоими сразу.

Образу мира в фольклоре противостоит смеховой образ «антимира». Эти два образа в известном смысле равноправны, оба передают народное представление о мироустройстве (в том числе и социальной стороне мироустройства, если понимать эту сторону как один из цветов жизненного спектра, а не искать антикрепостнический пафос в шестке перед печью и в голове, проломанной блинами). Смех фольклорной пародии носит, как и всякий архаичский смех, амбивалентный характер, он одновременно и разрушитель, и созидателен. «Агафонушка» — это не издевка над былинной (фольклорному сознанию такая «критическая» установка неведома), но смеховая направленность *на* былинку (*на* — не значит «*против*») очевидна — в смысле освоения текста, преобразования и трансформации образных, композиционных и словесных элементов былины. «Агафонушка» строится из переосмысленных былинных

блоков — и это весьма существенно: для фольклорной пародии былинный текст — такой же материал, как и бытовые реалии, такая же часть жизни, как изба, как природа, как драка свекрови со снохой, наконец. Непринужденное, фамиллярное обращение народной пародии с ее (народным же!) объектом — вот важнейшая ее черта и с эстетической, и с жизненной точки зрения. Свобода, раскованность фантазии пронизывает текст «Агафонушки» и в пародийной, и в «небыличной» его части. В этой раскованности, игровом лукавстве, в совмещении «низовой» обыденности с ощущением полета, простора, в энергичном их контрасте и следует искать и национальное своеобразие русской фольклорной пародии.

Народное поэтическое сознание не просто хранит свои ценности, не просто пассивно повторяет созданные коллективной фантазией тексты, оно вновь и вновь их энергично переживает — в том числе и пародийным способом. Поскольку «Соловей Будимирович» и «Агафонушка» сохранились в одном и том же сборнике Кирши Данилова и в других записях неизвестны, то высказывалось мнение, что «они создавались в среде одного и того же певческого коллектива и, может быть, сложены одним и тем же лицом»¹.

Не стоит модернизировать фольклорное сознание, приписывать ему те антиномии «жизнь — искусство», «социальное — общечеловеческое», которые присущи позднему литературному сознанию (и прежде всего — полемической атмосфере XIX века). Лучше увидеть, как из зерна народной пародии прорастают и русский перепев, и гротескно-пародийный стиль в его русском варианте, и многие черты пародии собственно литературной. Проникаясь духом народной пародийно-смеховой традиции, невольно задумываешься о том, что культура — дело веселое, что чрезмерный пиетет по отношению к авторитетным текстам, музейный трепет перед ними — не единственно верная культур-

¹ Астахова А., Андреев Н. Примечания. — В кн.: Русский фольклор. Эпическая поэзия. М., 1935. С. 410—411.

ная позиция. Развитие культуры осуществляется во многом за счет смелой и раскованной трансформации наиболее ценных текстов. Такая трансформация — будь то пародия, травестия, инсценировка, экранизация, смелая вариация на классическую тему — ничего не разрушает в любимом нами тексте, а если она талантлива, еще и усиливает живой интерес к нему. Конечно, всегда существует дефицит простой осведомленности в культурных ценностях (отсюда и множество разрушений памятников культуры, разрушений в переносном и в буквальном смысле). Но всегда существует не меньший дефицит смелости, выдумки, фантазии, которые тоже противостоят стихии разрушения. Этим навыкам свободы можно и нужно учиться у народной пародийно-смеховой культуры.

ДРЕВНЕРУССКАЯ ПАРОДИЯ

«Когда у кого заболит сердце и отяготеет утроба, и тому у пристойные статьи:

Взять мостового белого стуку 16 золотников, мелкого вешняго топу 13 золотников, светлого тележного скрипу 16 золотников, а принимать то все по 3 дни не етчи, в четвертый день принять в полдни, и потеть 3 дни на морозе нагому, покрывшись от солнечнаго жаркаго луча неводными мережными крылами в однорядь. А выпотев, велеть себя вытереть самым сухим дубовым четвертным платом, покамест от того плата все тело будет красно и от сердца болезнь и от утробы теснота отидет и будет здрав».

Странный рецепт, не правда ли? Неосуществимость его очевидна, поскольку лекарство предлагается изготовить из таких невещественных компонентов, как «мостовой стук» и «тележный скрип». Невыполнимы также и рекомендации три дня потеть на морозе в обнаженном виде, а после того вытираться дубовым платком. «Точные» цифры дозировки и сроки продолжительности лечения только усиливают эффект несурзаицы.

Перед нами фрагмент из «Лечебника на иноземцев» — сатирического памятника XVII века. По своему скоморошескому озорству он напоминает пародии фольклорные. «В народной сатире,— отмечает В. П. Адрианова-Перетц,— писатели XVII в. встретились и с разнообразными способами пародирования традиционных устно-поэтических жанров (пародии на былины, календарные обряды, церковные обряды и церковный язык и т. д.). Самый метод пародирования был перенесен и на использование образцов литературных и документальных жанров»¹.

Можно ли говорить о литературной пародии XVII века? Ведь в это время «индивидуальный стиль еще не пародируется... нет пародий ни на Симеона Полоцкого, ни на Аввакума»². В. П. Адрианова-Перетц указывает лишь один пример, да и то в гипотетическом порядке: «Как литературную пародию, может быть, следует рассматривать загадочную, условно названную издателем «Сказку о молодце, коне и сабле», сохранившуюся в отрывке в рукописи собрания Погодина... Гиперболическое описание коня и оружия «доброего молодца», возможно, пародирует входившие в моду в XVII веке приключенческие романы — сказки типа «Бовы королевича», «Еруслана Лазаревича»³. В целом же объектами пародирования выступают тексты утилитарные. Исчерпывающая их характеристика дана Д. С. Лихачевым: «Пародируется не индивидуальный авторский стиль или присущее данному автору мировоззрение, не содержание произведений, а только самые жанры деловой, церковной или литературной письменности: челобитные, послания, судопроизводственные документы, росписи о приданном, путники, лечебники, те или иные церковные службы, молитвы и т. д., и т. п. Пародируется сложившаяся, твердо установлен-

¹ Адрианова-Перетц В. П. У истоков русской сатиры.— В кн.: Русская демократическая сатира XVII века. М., 1977. С. 128.

² Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971. С. 207.

³ Адрианова-Перетц В. П. У истоков русской сатиры. С. 129—130.

ная, упорядоченная форма, обладающая собственными, только ей присущими признаками — знаковой системой.

В качестве этих знаков берется то, что в историческом источниковедении называется формуляром документа, т. е. формулы, в которых пишется документ, особенно начальные и заключительные, и расположение материала — порядок следования.

Изучая эти древнерусские пародии, можно составить довольно точное представление о том, что считалось обязательным в том или ином документе, что являлось признаком, знаком, по которому мог быть распознан тот или иной деловой жанр¹. Все это дало Д. С. Лихачеву веские основания для вывода о том, что «древнерусские пародии вообще не являются пародиями в современном смысле. Это пародии средневековые»².

Ясно, что собственно литературная пародия, начавшаяся в России с Сумарокова, имеет иной генезис и иную природу. Однако традиция сатирического пародирования официальных документов и деловых жанров, зародившаяся в фольклоре и в древней русской литературе, нашла определенное продолжение у писателей XVIII и XIX веков. Государственный быт Российской империи создал великое множество «упорядоченных форм», выработал стройную бюрократическую «знаковую систему». Правдивое изображение жизни, проникновение в ее противоречия просто невозможно было без пародийно-иронического освоения всего этого бумажного царства. Этим неустанно занимались Н. И. Новиков и Фонвизин, Крылов и Пушкин (вспомним снова пародию на «определение суда» в повести «Дубровский»), Гоголь и Сухово-Кобылин, Некрасов и Салтыков-Щедрин, Л. Толстой и Чехов. Традиция пародирования судебных документов дожила до нашего века. Красноречивый пример — шутовской суд над князем Игорем, который устраивают персонажи романа

¹ Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 11.

² Там же. С. 10.

А. Солженицына «В круге первом»: по меркам сталинской «законности» новгород-северский князь неизбежно оказывается обвиненным в «измене родине» и попадает под угрожающую статью.

Сатирическое пародирование нехудожественных текстов шло рука об руку с собственно литературной пародией. А иногда они протягивали друг другу руки, обменивались острыми наблюдениями, опытом гиперболизации и перевоплощения. Наиболее выразительный пример такого взаимодействия — сочинения Козьмы Пруткова, где интенсивно переплетены «формуляры» литературных и деловых жанров, где на едином языке воспеваются «красивая чужестранка» и «место печати» в углу казенной бумаги, где государственный бюрократизм и художественное эпигонство предстали как две стороны одной медали.

Любопытно сравнить русскую «средневековую» пародию со сходными явлениями в западноевропейской литературе. И там были свои пародийные лечебники. Так, итальянский комический поэт XV века Буркьелло рекомендовал:

Не бойся, коль подагра завелась,—
Тебя избавлю я от этой пытки:
Возьми пораньше утром желчь улитки,
Сними с одежды мартовскую грязь,
.
Сверчковый жир возьми, сверчка поймав,
И голоса в пустыне вопиющих,
И мелкий порошок гражданских прав...

Перевод Е. Солоновича

Это говорит о том, что пародирование таких устойчивых форм, как лечебник, имеет широкую традицию в пространстве и времени. В трансформированном виде традиция эта дожила до чеховских времен. Во второй главе мы уже говорили о рассказе «Ночь перед судом», где самозванный целитель изготовлял для госпожи Съеловой микстуру из латинских афоризмов.

Жанры и стили «деловой письменности» с их средневековой «этикетностью» обладают не менее

цепкой памятью, чем жанры и стили литературные. Поэтому традиция их сатирического пародирования не иссякает и имеет все шансы оказаться вечной.

АЛЕКСАНДР СУМАРОКОВ

«Горе побежденным». Это древнее изречение относится и к побежденным в литературной борьбе. Александр Петрович Сумароков (1717—1777) был одним из самых авторитетных литераторов своего времени, автором од и сатир, эклог и идиллий, элегий и мадригалов, притч и эпиграмм. Он первым в России начал писать стихотворные трагедии. «Современники были без ума от Сумарокова», — отмечал Белинский в первой статье цикла «Сочинения Александра Пушкина». Но тут же (а дело было в 1843 году) давал ему беспощадную оценку с позиций своего времени: «Сумароков писал во всех родах, чтобы сравняться с господином Вольтером, и во всех равно был бесталанен». А юный Пушкин в послании «К Жуковскому» (1816, впервые опубликовано в 1840 году) писал:

Торжественной хвалы к нему несется шум:
А он — он рифмою попрал и вкус и ум;
Ты ль это, слабое дитя чужих уроков,
Завистливый гордец, холодный Сумароков,
Без силы, без огня, с посредственным умом,
Предрассуждениям обязанный венцом
И с Пинда сброшенный, и проклятый Расином?
Ему ли, карлику, тягаться с исполином?
Ему ль оспаривать тот лавровый венец,
В котором отблестал бессмертный наш певец,
Веселье россиян, полунощное диво?..

«Исполин» — это Ломоносов, с которым Сумароков вел непрерывные споры, которого он неоднократно пародировал. (Вторым постоянным объектом Сумарокова-пародиста был Тредиаковский.) Эти споры, в том числе и пародийные, были не просто борьбой амбиций. Русская поэзия выбирала свой будущий путь. Ломоносов и Сумароков по-разному смот-

рели на принципиальные вопросы, связанные с этим выбором. Масштаб и значение их борьбы в полной мере стали понятны по прошествии времени. Уже с учетом дальнейшего пути развития русской поэзии полемика Ломоносова и Сумарокова была основательно истолкована в нашем веке в работах Ю. Н. Тынянова, Г. А. Гуковского, А. А. Морозова, П. Н. Беркова, Т. П. Герасимовой. «Гиперболизму, образности, интонационному богатству, «громкости» ломоносовских од Сумароков противопоставляет семантическую «ясность» своих од»¹, — писал Тынянов в статье «Ода как ораторский жанр» (1922). Такая полемическая концепция отчетливо читается и в пародии «Дифирамб», опубликованной в 1759 году в журнале «Трудолюбивая пчела», и в трех «Одах вздорных», написанных в том же году, но увидевших свет только после смерти Сумарокова в собрании его сочинений, изданных Н. И. Новиковым: публикации пародий в официальном порядке воспрепятствовал Ломоносов. Сумароков иронически сгущает экспрессивность ломоносовских образов, уснащает стих географическими названиями, которые часты в одах Ломоносова:

Гром, молнии и вечны льдины,
 Моря и озера шумят,
 Везувий мечет из середины
 В подсолнечну горящий ад.
 С востока вечна дым восходит,
 Ужасны облака возводит
 И тьмою кроет горизонт.
 Эфес горит, Дамаск пылает,
 Тремя Цербер гортаньми лает,
 Средьземный возжигает понт.

(Ода вздорная II).

Гиперболизовав, насколько это ему было доступно, ломоносовский стиль, Сумароков к концу своей оды снимает пародийную маску, эпиграмматически-однозначно раскрывает смысл своей пар-

¹Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 244.

дии, заставляя противника произнести следующее «саморазоблачение»:

Весь рот я, музы, разеваю,
И столько хитро воспеваю,
Что песни не пойму и сам.

«Оды вздорные» содержат множество частных пародийных выпадов филологического характера: Сумароков «передразнивает» и практиковавшиеся Ломоносовым усеченные формы («нынь» вместо «ныне»), и ударения в географических названиях: Ломоносов рифмовал «Россия — Индья» и даже придирается к опечаткам: в «Оде на взятие Хотина» (1739) в строке «Умой росой Кастальской очи» вместо «Кастальской» (Кастальский ключ у подножия Парнаса — источник поэтического вдохновения) было напечатано «Кастильской» (т. е. испанской) — Сумароков дважды припомнил это своему сопернику.

В творческом споре победил Ломоносов: это, по сути, признал и сам Сумароков, испытавший в соб-



А. П. Сумароков

ственных торжественных одах влияние соперника, шагнувший от интонационной гладкости и образно-словесной умеренности в сторону более сложной ритмики и зрительно-пластической насыщенности. Поэзия Ломоносова принадлежит к вечным ценностям отечественной культуры, произведения же Сумарокова понятны и интересны только специалистам-филологам. Но когда мы говорим, что в спорах рождается истина, не стоит забывать, что к рождению истины, таким образом, причастны и победители, и побежденные. Неудача Сумарокова нужна была русской поэзии в поисках ею верного пути.

Как пародист Сумароков первым утвердил самостоятельность жанра, сделал его формой литературной критики и полемики, выработал ту самую, пользуясь тыняновским выражением, «мелочность» (т. е. конкретность и детализированность) приемов освоения пародируемого текста, без которой невозможны и крупные пародийные обобщения.

ПАРОДИСТЫ КОНЦА XVIII — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Надо сразу заметить, что само слово «пародист» до середины XIX века имело значение несколько иное, чем в дальнейшем. Оно подразумевало автора определенного числа пародий, но никак не литератора, поставившего сочинение пародий на поток. Пародия входила в жанровый репертуар многих писателей, активно участвовала в строительстве литературы, была средством критики и самокритики разных направлений, жанров и стилей. Широкое и разнообразное функционирование пародии в историко-литературном механизме не располагало к вычленению этого жанра в особый вид творческой специализации и тем более в отдельную профессию. Можно условно обозначить три основных типа писательского отношения к пародии, пародированию в это время.

Во-первых, это включение небольших пародий в более крупные жанровые формы и достаточно эпизо-

дическое сочинение пародий изолированных. Так действовали, например, И. И. Дмитриев, И. А. Крылов. В сатире Дмитриева «Чужой толк» (1795) выведен бойкий одописец:

Лишь пушек гром подаст приятну весть народу,
 Что Рымникский Алкид поляков разгромил
 Иль Ферзен их вождя Костюшку полонил,
 Он тотчас за перо и разом вывел: ода!
 Потом в один присест: *такого дня и года!*
 «Тут как?.. Пою!.. Иль нет, уж это старина!
 Не лучше ль: *Даждь мне, Феб!*.. Иль так: *Не ты огна*
Попала под пята, о чалмоносна Порта!
 Но что же мне прибрать к ней в рифму, кроме черта!

Неловко что-то все. Да просто напишу:
Ликуй, Герой! ликуй, Герой ты! — возглашу.
 Изрядно! Тут же что! Тут надобен восторг!
 Скажу: *Кто завесу мне вечности расторг?*
Я вижу молний блеск! Я слышу с горня света
И то, и то.... А там?.. известно: многи лета!
 Брависсимо! и план и мысли, все уж есть!
 Да здравствует поэт! осталось присесть,
 Да только написать, да и печатать смело!»

Демонстрируя «творческую лабораторию» этого, говоря современным языком, халтурщика, Дмитриев выстраивает вставную пародию, графически выделяя ее в тексте сатиры. Эта «микропародия» близка по сути своей к написанной Дмитриевым двумя годами раньше и опубликованной в «Московском журнале» «антиодической» пародии «Гимн восторгу».

Среди персонажей комедий Крылова встречаются стихотворцы, в уста которых автор вкладывает небольшие и относительно самостоятельные пародии. Так, в комедии «Проказники» (1788, опубликована в 1793-м), изобилующей едкими аллюзиями на литераторов, поэт Тянислон пытается оживить упавшую в обморок героиню тяжеловесными и труднопроизносимыми одическими строками («Вихрь в твердь вдруг дхнул...»), а в комедии «Сочинитель в прихожей», вышедшей в свет в 1794 году, появляется поэт Рифмохват с чрезвычайно облегченной любовной песенкой («Ветер ветра ветром гонит...»). Пародии же недвусмысленной «персональной» направленности, подобно эпиграммам, нередко распространялись, так

сказать, неформально, не предназначаясь для печати. Так было с пародиями Крылова на хвостовские басни, опубликованными лишь в начале ХХ века, с некоторыми пародиями Дмитриева.

Другая модель функционирования пародии в литературной жизни того времени — создание особенной пародийной атмосферы. Таков был знаменитый «Арзамас», действовавший с 1815 по 1818 годы и оставивший глубокий след в литературной, духовной и политической истории России¹. Мы коснемся кратко только роли пародийного начала в творческом поведении арзамасцев. Прежде всего здесь важна и показательна универсальная, всепроникающая направленность пародирования. Насквозь пародийным был весь ритуал «арзамасского общества безвестных людей» — само название кружка, его символ — гусь, порядок заседаний и стиль протоколов. Непосредственным объектом пародирования было солидное процедурное устройство «Беседы любителей русского слова», но этим дело не ограничивалось. М. Гиллельсон указывает, что «клятва арзамасцев пародировала клятву масонов»², А. Немзер говорит о широком диапазоне источников структуры «Арзамаса» — «от архаичных обрядов до салонной культуры предреволюционной Франции»³. Подлинно свободная форма творческого общения вырабатывалась путем пародийного освоения и переосмысления множества «чужих» ритуальных форм.

Конкретной пародийной критикой произведений своих противников арзамасцы занимались не много, избрав мишенью графа Хвостова и подавая его фигуру как своего рода живую пародию на архаический стиль «беседчиков». Не случайно главная пародия «Арзамаса» — это эпиграмматическая «надпись» к портрету Хвостова (Жуковский, Дашков,

¹ См.: Арзамас и арзамасские протоколы. Вводная статья, редакция протоколов и примечания к ним М. С. Боровковой-Майковой, предисловие Д. Благого. Л., 1933.

² Гиллельсон М. И. Молодой Пушкин и арзамасское братство. Л., 1974. С. 64.

³ Немзер А. «Сии чудные виденья...» Время и баллады В. А. Жуковского. В кн.: Свой подвиг свершив... М., 1987. С. 182—183.

Воейков и А. Тургенев сочинили каждый по одной строчке этого коллективного произведения):

Се росска Флакка зрак! Се тот, как и он,
 Выспрь быстро, как птиц царь, нес звук на Геликон.
 Се лик од, притч творца, муз читателя Свистова,
 Кой поле испестрил российска красна слова!

Стихи неудобопроизносимые, но в том и их пародийная виртуозность: здесь гиперболически подчеркнута склонность Хвостова перегружать свои оды односложными словами.

Интересно, однако, что пародийным «строительным материалом» арзамасского общества не в меньшей мере, чем «беседный» чин и хвостовские творения, послужили баллады одного из «фундаторов» «Арзамаса» — Жуковского. На клички арзамасцев были пущены названия баллад и начальные их слова, причем смеховой эффект был тут двойной: и дружеское подшучивание над обладателем клички (субтильный Батюшков был окрещен Ахиллом, комически звучали женские имена: Жуковский — Светлана, Блудов — Кассандра, Уваров — Старушка), и травестийное снижение самих баллад с их персонажами. А. Немзер считает, что Жуковский как «балладник» был одинок и в среде арзамасцев, прохладно относившихся к самому жанру: «Арзамасское балагурство и нападки чужаков возрастали на одной почве. В середине 10-х годов большинство литераторов... сходилось на том, что баллада — жанр не до конца серьезный, что он — своего рода излишество»¹. Возможно, что так оно и было. Вообще же говоря, свободная и творчески плодотворная пародийная атмосфера непременно сопровождается автопародированием, смеховые разряды попадают не только в «чужих», но и в «своих», поскольку отстаиваемые ценности подвергаются испытанию смехом, закалке пародийной иронией. Обратимся для контрастного примера к другой эпохе, к нашей современности: вполне естественным предстает тот факт,

¹ Немзер А. «Сии чудные виденья...» С. 183.

что Ю. Левитанский пародирует едва ли не самого близкого ему по стилю и духу поэта — Д. Самойлова, в то же время трудно представить, чтобы, скажем, В. Фирсов сочинил пародию на Ф. Чуева или наоборот. Истинная серьезность не боится смеха, для серьезности же натужной даже улыбка разрушительна.

Можно сказать, что предметом арзамасского пародирования порою становилась вся литература, что в шутках арзамасцев иронически острялась литературность как таковая. Четыре арзамасских протокола Жуковский написал гекзаметром, причем торжественный размер явно контрастировал с бурлескной непринужденностью и преднамеренной заниженностью самого повествования. Так, протоколист вдруг сообщает, что у Эоловой Арфы (т. е. А. Тургенева) забурчало в животе:

Нечто пузообразное, пупом венчанное вздулось,
Громко взбурчало, и вдруг гармонией Арфы стало бурчанье.
Члены смутились. Реин дернул за кофту Старушку,
С страшной перхотой Старушка бросилась в руки Варвику,
Журка клюнул Пустынника, тот за хвост Асмодея.
Начал бодать Асмодей Громобоя, а этот облапил,
Сморщась, как дряхлый сморчок, Светлану. Один лишь Кассандра
Тихо и ясно, как пень благородный, с своим протоколом,
Ушки сжавши и рыльце подняв к милосердному небу,
В креслах сидела...

Протоколы написаны еще до того, как Жуковский всерьез возьмется за гекзаметрический стих и приступит к переводу Гомера, но есть в этой выдуманной потешной потасовке какое-то сходство с комическими баталиями «Батрахомиомахии» — пародийного двойника «Илиады».

Арзамасское пародийное веселье — это столкновение литературы и жизни, стиля и быта под новым, непривычным углом зрения. Оно внутренне близко к фольклорному пародийному миру, и в этом смысле у «Арзамаса» глубокие русские корни, хотя на такого рода приоритет претендовали как раз «беседчики». Прочная связь с национальными истоками достигается не консервированием архаизмов и не «простонародными» стилизациями, а предельным

раскрепощением той внутренней свободы, которая таится в глубине народного сознания.

Литературные общества, подобные «Арзамасу», были и в западноевропейской культуре. Например, академия Гранеллески, возникшая в 1747 году в Венеции и давшая мировой литературе такое ярчайшее явление, как театральные сказки Карло Гоцци. По исходным теоретическим установкам Гранеллески вроде бы были похожи на нашу «Беседу»: они выступали против внедрения в итальянский язык иностранных слов, особенно французских, держались за литературную старину. Но дух пародийности и смеховой свободы дает основание для параллели именно с «Арзамасом». У Гранеллесков были двусмысленные клички: Карло Гоцци звался, например, *Solitario*, что означает «отшельник» и вместе с тем — «солитёр» (глист). В комическом ритуале академии главным действующим лицом был аббат Сакеллари, которому в жару подавался горячий чай, а в холод — мороженое. В «Арзамасе» подобную шутовскую роль играл «заочно» граф Хвостов, а среди присутствующих — до некоторой степени Василий Львович Пушкин, с которым обращались наиболее фамильярно. Смех Гранеллесков адресовался, так сказать, и «правым», и «левым». Объектами пародирования в комических произведениях Гоцци были и напыщенная патетика произведений Пьетро Кьяри, и демократическая обыденность комедий Гольдони. (Кьяри и Гольдони, в свою очередь, были непримиримыми противниками, и их борьбу Гоцци пародийно изобразил в комедии «Любовь к трем апельсинам».) И вот этот дух всепроникающего пародийного смеха помог Гоцци найти свою неповторимую дорогу, свой вариант неподдельной и трагической серьезности, пронизывающей его мудрые и веселые «фьябы».

Парадоксально, что архаист и ревнитель чистоты национальных традиций Гоцци создал в итоге глубоко общечеловеческие по духу произведения. У себя на родине он не нашел ни продолжателей, ни поклонников. Он оказался опередившим время новатором-романтиком, давшим плодотворные импульсы романтикам Германии, а затем — и русской куль-

туре, поискам Мейерхольда и Вахтангова. Здесь сказалась динамичная диалектика национального и общечеловеческого, присущая подлинному художественному новаторству. И важно отметить, что пародийное мышление, пародийный критический и самокритический взгляд в этой диалектике играют необходимую и незаменимую роль. Потому так боятся пародийной усмешки и хмуро-насуспенный национальный изоляционизм, и бюрократический псевдоинтернационализм. Об этом важно сказать сегодня, поскольку дух бездарности и цинизма нередко провоцирует полемические выпады против пародии как таковой, приписывая ей исключительно разрушительные тенденции. Для подлинных носителей и хранителей культуры эти выпады звучат абсурдно и опровергаются четким знанием того, какую огромную роль сыграла пародийная стихия в творческом формировании Пушкина, Некрасова, Блока. Но в условиях нынешнего культурного дефицита и слабого уровня историко-литературной информированности читателя подобные полемические спекуляции иногда достигают своих неблагородных целей. Тут мы еще раз убеждаемся в необходимости широкого историко-литературного просвещения, в том числе и в области истории отечественной пародии.

Вернемся, однако, к непосредственному предмету нашего разговора. Помимо «эпизодического» обращения к пародированию и кружковой пародийной атмосферы в первой четверти XIX века постепенно формируется еще один тип творческого отношения к данному жанру. Этот тип представлен в деятельности писателей, снискавших значительную часть своего успеха именно нападками на литературных противников и на их творения. Тут уж нет речи о сочинении пародий «для себя» или для узкого дружеского круга. Наоборот, пародия используется как мощное оружие и пускается в ход со всей продуманностью. Так действовал Александр Шаховской, автор комедии «Новый Стерн» (1805), направленной против Карамзина, и комедии «Урок кокеткам, или Липецкие воды», где в образе «балладника» Фиалкина был выведен Жуковский. Первое представление

«Липецких вод» 23 сентября 1815 года послужило непосредственным поводом к созданию «Арзамаса». Создавая карикатурные фигуры своих противников, Шаховской вкладывал в их уста небольшие, но емкие и концентрированные пародии. В «Новом Стерне» граф Пронский, за которым угадывался Карамзин, исполнял приличествующий персонажу романс, а Фиалкин в «Липецких водах» декламировал одну из строф своей баллады, извещая слушателей, что всего в ней таких «куплетов» сорок восемь:

Пел бессмертный славу Трою,
 Пел родных Приама чад.
 Пел Ахилла, жадна к бою,
 Пел Элены милый взгляд.
 Но чувствительность слезами
 Излила глаза певца.
 Ах, мы любим не глазами,
 Для любви у нас сердца;
 И бессмертный под сетями
 У бессмертного слепца.

Сопоставляя эти строки с балладой Жуковского «Ахилл», А. Немзер замечает: «Надо сознаться, что общая тональность баллад Жуковского схвачена в пародии точно; на месте специфическая лексика, эмоциональные восклицания, «плывущий» синтаксис, игра омонимами и музыка аллитераций...»¹ И вся эта пародийная техника была призвана усилить действие личного выпада.

Шаховской как литературный сатирик — это откровенный недоброжелатель, главная цель которого — дискредитация противника во что бы то ни стало. Этим он отличается от Сумарокова, отстаивавшего во «Вздорных одах» свое понимание эстетической истины, от, скажем, Ивана Баркова, снижавшего одический канон в духе предельной раскованности и озорства, да и от «арзамасцев» с их пародийным весельем, в котором искрящийся и парадоксальный юмор явно преобладал над мелочной ироничностью.

¹ Немзер А. «Сии чудные виденья...» С. 172—173.

Так формировался тип пародийного Зоила, подозрительно настроенного ко всякой литературной новизне и готового едко высмеивать все, что можно счесть непривычным. Характерен в этом отношении круг пародистов журнала «Благонамеренный», издававшегося А. Е. Измайловым, куда помимо редактора входили Н. А. Цертелев (Житель Васильевского острова), Н. Ф. Остолопов, П. Л. Яковлев. Любопытны прозаические пародии Павла Яковлева — и прежде всего «Чувствительное путешествие по Невскому проспекту» (1820), нацеленное на «Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина. Пародист тщательно копирует интонацию и даже пунктуацию оригинала:

«Моя комната... 1818 Майя

Я страстный охотник путешествовать; не знаю, что поселило во мне эту страсть? — Природа? — Конечно, природа! — Я объехал части света — все видел — все узнал... но увы! я ездил в воображении — все видел — в мыслях: все узнал — из книг гг. путешественников!!! — Так, мм.гг.! я страстный охотник путешествовать — и никуда не выезжал из Петербурга — даже не был в Кронштадте! — Что делать? Природа поселила во мне охоту странствовать — Судьба никуда не пускает».

Затем следует бойкое рассуждение о разных видах путешествий: по карманам, в постели, по водочным штофам с надписанными на них названиями малороссийских городов и т. п. Яковлев здесь и обыгрывает известные в сатирической литературе готовые пародийные гиперболы, и изобретает новые.

В другой вещи Яковлева — «Несчастье от слез и вздохов» — передвижение гиперболически сменяется неподвижностью: «Рассвело — а путешественники спят, взошло солнце — путешественники спят, оно уже высоко — путешественники спят...» Последовательно издеваясь над самим сюжетным мотивом путешествия, пародист сводит его, так сказать, до нуля.

Такие гиперболы общего плана сочетаются у

Яковлева с гиперболизированием частных. Так, главный герой «Несчастья от слез и вздохов» Эраст Чертополохов очень часто пьет кофе — явно в подражание автору «Писем русского путешественника». Но общее и частное, масштабное и мелочное в прозаической пародии того времени не находят гармоничной пропорции. И пародии в «Благонамеренном», и более поздние пародии на Гоголя, скажем, пародия К. Масальского на «Мертвые души», появившаяся в «Сыне отечества» в 1843 году (она основательно разобрана В. Виноградовым), нудноваты, трудны для чтения, отдельные острые вкрапления диссонируют с вялым подражательством. Прозаическая пародия еще не пришла к *новеллистической* форме, дающей ей тот вектор композиционной четкости и смысловой емкости, который пародии стихотворной задает эпиграмма.

НИКОЛАЙ ПОЛЕВОЙ

Борьба и спор — необходимый катализатор литературного развития. Новые художественные системы рождаются и осознают себя в ходе отталкивания от систем предшествующих. Пародия обнажает этот не всегда заметный внешне драматизм творческих поисков. Поэтому, прежде чем оценить пародию, стоит задуматься, почему и зачем она писалась. Сейчас у нас пойдет речь о пародисте, выбравшем своею мишенью стихи Пушкина, Баратынского, Языкова, Вяземского, прозу Одоевского, Бестужева-Марлинского и Гоголя. Пародиста, стремившегося принизить то, что сегодня мы ценим и перечитываем. Попробуем все-таки понять внутреннюю логику его пародийных атак.

Николай Алексеевич Полевой (1796—1846) вообще не был избалован вниманием и пониманием. Человек сложной судьбы, литератор универсального склада: прозаик, стихотворец, драматург, переводчик, критик, автор исторических сочинений, издатель журнала «Московский телеграф», он был строго осужден общественным мнением за отступничество

от передовых идеалов в последнее десятилетие своей жизни, а о заслугах его перед российской словесностью говорили гораздо меньше. Сейчас уже настало время спокойно разобраться в литературной роли Полевого. Недавно переизданы его лучшие повести. Требуют внимательного «перечтения» и его пародии.

Во взглядах Полевого довольно парадоксально сочетались убеждения литератора-романтика и воинствующий демократизм простолюдина (он был выходцем из купеческого сословия). Как романтику, стороннику поэтики контрастов, поэзия пушкинского круга со второй половины двадцатых годов начала ему казаться шаблонной, однообразной. Как демократ, он выступил против литературного «аристократизма» Пушкина и близких ему поэтов. В своих пародиях он пытался доказать, что гармоническая ясность, достигнутая Пушкиным,— это всего лишь «гладкость», за которую стоит бессодержательность.

В 1831 году в «Московском телеграфе» появляется очерк Полевого «Беседа у молодого литератора». Ее персонажи заводят разговор о Пушкине. Поэт Эпитетин с восторгом читает стихи:

Вот сердца горестных замет,
Ума холодных наблюдений,
Незрелых и увядших лет,
Бессонниц, легких вдохновений
Небрежный плод. Моих забав...

И так далее, кончая словами:

Залог достойнее тебя
Хотел бы я тебе представить,
Вниманье дружбы возлюбя,
Не мысля гордый свет забавить...

Другой персонаж очерка, поэт Талантин, ехидно замечает: «Да ты прочитал его стихи задом наперед». Действительно, это посвящение к «Евгению Онегину», перевернутое «вверх ногами». Что хотел сказать Полевой этим несколько неуклюжим и искусственным фельетонным ходом? Что Пушкин, дескать, стал писать такие гладкие, бессодержательные стихи, где

даже строки можно поменять местами, а смысл не изменится, потому что его в общем-то и нет. (Вообще говоря, такая перестановка — пародийная гиперболоа, применявшаяся как у литературных сатириков прошлого века, так и пародистов недавнего времени. В иных случаях она бывает убедительна, в других же — нет. Подобные игровые эксперименты можно проделать со многими стихами, скажем, Лермонтова, Тютчева, Блока, что вовсе не означает «слабости» этих стихов.)

А свой программный пародийный цикл «Поэтическая чепуха, или Отрывки из нового альманаха «Литературное зеркало» Полевой сопровождает многозначительным эпиграфом (строками из А. Я. Римского-Корсакова):

Они, как пол лощеный, гладки:
На мысли не споткнешься в них!

«Гладкость» стихов Пушкина, Вяземского, Баратынского, Языкова, Дельвига Полевой ставит в связь с их равнодушием (по его мнению) к народной жизни, замкнутостью на узколитературных интересах, с «кастовостью» художественного мышления, склонностью обращаться в стихах друг к другу, к «своим». Полевой пытается, таким образом, столкнуть лбами «материал» и «стиль» пародируемых поэтов, доказать бесперспективность их художественной системы, ее инерционность.

Действует он при этом путем некоторого «занижения» материала при сохранении внутренних законов структуры пародируемого стиля, стремясь быть верным «слогу» своих противников и даже сгущая его «гладкость». А. А. Морозов справедливо указал на некоторую категоричность пушкинской беспощадной оценки пародий Полевого: в известной мере пародист все-таки овладел «слогами» поэтов пушкинского круга. Скажем, он более или менее точно имитирует эпиграмматический стиль Баратынского:

Зачем мою хорошенькую Музу,
Голубчик мой, ты вздумал освистать?
Зачем, скажи, схоластики обузу
На жар ума ты вздумал променять?



Н. Полевой

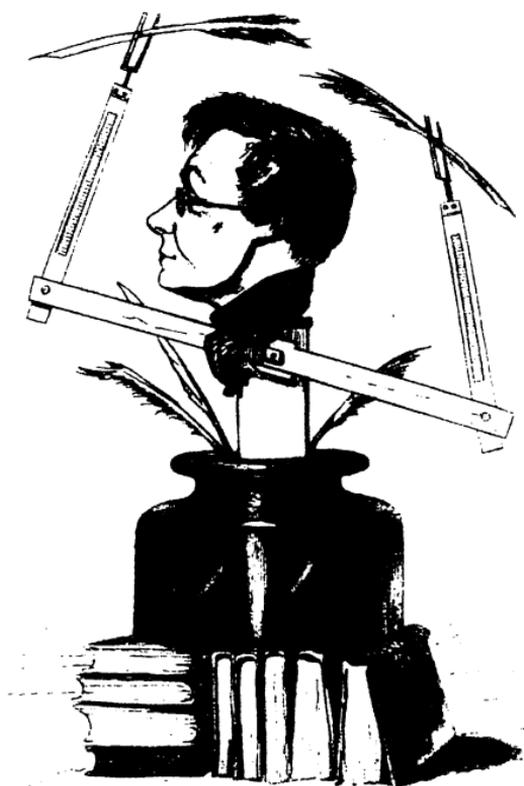
Или его же элегический стиль:

Мир опыта, рукою смелой,
Гробокопатель добрый мой!
Обвей меня в свой саван белый
И душу заживо отпой...

Узнаваем у Полевого и Дельви́г как автор антологических стихотворений и стилизаций под русскую песню. А в таких, к примеру, строках:

Скажи, товарищ удалой,
Где делись ночи гулевые,
Беседы вольности лихой
И дни похмелья золотые? —

довольно явственно проступает почерк языковских посланий. В общем, Полевой умел делать «похоже», хотя в процитированных примерах ощутимо недостает гиперболности, остроты, что и обрекло пародии Полевого на неуспех у читателей. Но «подражательность» пародий Полевого не бестолковая, не хаотичная, а намеренная: он сознательно избегал юмора, действуя одною только иронией. Ирония, в свою очередь, чересчур рассудочна и умозрительна,



Н. Полевой. Карикатура
В. Ф. Тимма

она настолько истончена, что то и дело рвется.

Но за неудачами Полевого стояли отнюдь не только его личные ошибки и заблуждения. Ход его пародийной мысли до некоторой степени совпал с новыми потребностями русской поэзии. Прежде всего это было стремление поэзии к прозаизации, к сближению с обыденной жизнью, столь отчетливо сказавшееся в лирике Пушкина 30-х годов, в некоторых стихах Баратынского. «Прозаизуя» поэтов пушкинского круга, Полевой по существу ломился в открытую дверь: ведь они и сами отталкивались от условно-поэтических мотивов и формул.

И гармонической ясности поэзии пушкинской эпохи суждено было смениться новой полосой романтических контрастов, возвратом к экспрессии и

интонационной сложности в стихах Лермонтова, Тютчева, Бенедиктова. Нападки на «гладкость», предпринятые Полевым, были своего рода предупреждающим сигналом о новом витке стилевого развития.

И воинствующий демократизм Полевого по-своему предсказал появление художественной системы Некрасова: другое дело, что это нисколько не мешает Некрасову быть наследником тех самых литературных «аристократов», на которых напал Полевой. Словом, Полевой не просто придирался к своим противникам, его томило смутное ощущение эволюционных перемен в литературе, через его чересчур детализированные, недостаточно внятные пародии выражал себя художественный дух времени.

Что же касается жанрового развития самой пародии, то и здесь роль Полевого значительна. Он взваливал на свои скромные пародии огромный смысловой груз, стремился выразить языком жанра сложнейшие критические концепции. Пусть ему не хватало таланта, интуиции, смелого остроумия, пусть многие его цели остались неосуществленными,— важно, что цели эти были намечены для русской пародии на будущее.

АЛЕКСАНДР ПУШКИН

Для Александра Сергеевича Пушкина (1799—1837) пародия была важным литературным жанром, эффектным средством отстаивания своих творческих взглядов, предметом серьезных раздумий. Мы уже не раз обращались к пушкинским суждениям о пародии, вспоминали его замечательную пародийную эпиграмму «Послушай, дедушка, мне каждый раз...», написанные совместно с Языковым пародии на апологи И. И. Дмитриева, анализировали роль пародийного начала в «Евгении Онегине». И все-таки мы еще не коснулись многого, связанного с проблемой «Пушкин и пародия».

Кстати, важность этого аспекта была осознана еще современниками великого поэта. Критик

Н. И. Надеждин, рецензируя в «Вестнике Европы» (1829, № 8) поэму «Полтава», писал: «Поэзия Пушкина есть просто — пародия...» Сказано явно неодобрительно и несправедливо, но отнюдь не бессмысленно. Здесь есть «энергия заблуждения», зацепка для мысли. Надеждин употребляет слово «пародия» как синоним «книжности», «вторичности», «литературности». Он имеет в виду обилие цитат и реминисценций в пушкинских стихах, частое его обращение к традиционным мотивам и фабулам — все это он как будто склонен поставить Пушкину в вину. На самом же деле и пародирование «Двенадцати спящих дев» Жуковского в «Руслане и Людмиле», и мотивы байронической поэмы в «Кавказском пленнике» и «Цыганах», и многочисленные вариации традиционных лирических сюжетов, и сквозная «литературность» «Повестей Белкина» (каждый из пяти их сюжетов полемически или пародийно соприкасается с уже существовавшими до Пушкина фабулами), и, наконец, пародийность как важный конструктивный принцип в идейной композиции «Евгения Онегина» — все это было не «уходом» от жизни в мир литературы, а наоборот — энергичным сопоставлением литературы и жизни, средством преодоления традиционной инерции и новаторского выхода на новые, неведомые прежде пласты действительности.

У Пушкина не много «чистых» пародий. По справедливому замечанию Л. А. Степанова, Пушкин «тяготел к использованию пародии как приема в художественных структурах более многозначных, чем пародия»¹. Тем не менее вклад его в «золотой фонд» отечественной пародии весом и поучителен.

О том, как много серьезного может сказать пародия, красноречиво свидетельствует, например, пушкинская «Ода его сият. гр. Дм. Ив. Хвостову», написанная в 1825 году и впервые опубликованная в Собрании сочинений Пушкина, подготовленном П. В. Анненковым в 1857 году. Автор не предназначал это стихотворение для печати, оно было для него

¹ Степанов Л. А. Заветы Пушкина-пародиста.— Кубань. Альманах № 1. Краснодар, 1974. С. 104.

шуткой, отразившей, однако, ряд важнейших мыслей Пушкина о перспективах развития русской поэзии. Первый слой «Оды» — издевка над Хвостовым. Пушкин пародирует хвостовский обычай сопровождать стихи примечаниями и, гиперболизируя этот прием, дает целых четыре сноски в первых четырех строках своей «Оды». В экспозиции «Оды» сообщается о смерти Байрона, после чего автор взывает к Хвостову, приглашая его занять место прославленного поэта и защитника угнетенной Греции:

Певец бессмертный и маститый,
Тебя Эллада днесь зовет
На место тени знаменитой,
Пред коей Цербер днесь ревет.
Как здесь, ты будешь там сенатор,
Как здесь, почтенный литератор,
Но новый лавр тебя ждет там,
Где от крови земля промокла:
Перикла лавр, лавр Фемистокла;
Лети туда, Хвостов наш! сам.

Долгое время пушкинисты считали, что здесь пародируется Хвостов и одописцы XVIII века: на это наталкивало и самое первое ироническое примечание к начальным словам «Оды»: «Султан ярится» — «Подражание г. Петрову, знаменитому нашему лирику». Именно словами «Султан ярится» начиналась ода В. П. Петрова «На войну с турками» (1769).

Но вышучивание Хвостова, пародирование умершего в год рождения Пушкина Петрова и одописцев минувшего столетия не исчерпывают содержания «Оды». В 1922 году Тынянов добрался до глубинного и главного ее полемического слоя, посвятив этому произведению отдельную работу, вошедшую затем в состав статьи «Архаисты и Пушкин». Смерть Байрона явилась для Пушкина и поэтов его поколения не только глубоко эмоциональным событием, но и важной темой для творческого воплощения. Как писать об этом событии — это было для поэзии вопросом отнюдь не второстепенным и не просто «техническим». Кюхельбекер и Рылеев откликнулись на смерть Байрона одами — и это было, по мнению Пушкина, принципиально неверным решением. Сам

он обратился к Байрону в стихотворении «К морю», которое было, как указывает Тынянов, «намеренным уклонением от одического канона»¹. А пародийная ода Хвостову, как убедительно доказал Тынянов, «явилась полемическим ответом в о с к р е с и т е л я м оды, причем пародия на старинных одописцев явилась лишь рамкою для полемической пародии на современного воскресителя старой оды Кюхельбекера и на защитника новой оды Рылеева»².

Было бы крайне неверно считать этот спор о выборе жанра узколитературным. В наше время очень принято ритуально преклоняться перед Пушкиным и пушкинской эпохой, не задумываясь о том, чему и как конкретно можно у этой славной эпохи поучиться. А поучиться стоит, в частности, глубокому и серьезному отношению к специфически творческим проблемам. Для Пушкина и его современников содержание и форма, «что» и «как» составляли прочное единство. Жанр и стиль полагались не производными от актуальной темы (какою была смерть Байрона) второстепенными факторами, а реальными способами претворения, осуществления художественной задачи. Пародийная полемика Пушкина складывается из множества конкретных частных, объединяемых пафосом строительства литературы. А пародийное остроумие служит не только разрушению старого, но и проектированию новых структур.

Не ощущая комизма пушкинской пародийной оды, мы не поймем и ее полемического смысла. И вместе с тем, вникая в серьезную проблематику пародии (как это сделал Тынянов), мы острее и живее чувствуем ее смеховую силу. Пушкину, как гению универсального диапазона, была не чужда и стихия беззаботной, не нагруженной смысловой тяжестью шутки, игры ради игры (вспомним хотя бы альбомные стихи «Душа моя Павел...», «Мне изюм /Нейдет на ум...», «Полюбуйтесь же вы, дети...»), но пародия и пародийность у него всегда отчетливо интеллек-

¹ Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 111.

² Там же. С. 115.

туализированы, всегда потенциально переводимы на язык серьезных и логически отчетливых суждений. В мире Пушкина пародия — это непременно умный смех, такое же требование он предъявлял и к чужим пародиям.

Пародия для Пушкина — еще и всеобъемлющий жанр. Он распространяет ее приемы не только на собственные литературные жанры, но и на критику. В пушкинских набросках «Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений» ведется спор с морализаторскими тенденциями в критике (в частности, в статьях Надеждина). Для большей наглядности и убедительности Пушкин прибегает к пародии, перенося приемы прямолинейно-моралистической интерпретации на заведомо признанное и авторитетное произведение — «Федру» Расина и доводя тем самым метод и стиль враждебной ему критики до абсурда:

«Мы так привыкли читать ребяческие критики, что они даже нас и не смешат. Но что сказали бы мы, прочитав, например, следующий разбор Расиновой Федры (если б, к несчастью, написал ее русский и в наше время).

«Нет ничего отвратительнее предмета, избранного г. сочинителем. Женщина замужня, мать семейства, влюблена в молодого олуха, побочного сына ее мужа (!!!). Сего недовольно: сия фурия, употребляя во зло глупую легковёрность супруга своего, вносит на невинного Ипполита гнусную небывальщину, которую из уважения к нашим читательницам не смеем даже объяснить!!! Злой старичишка, не входя в обстоятельства, не разобрав дела, проклинает собственного сына (!!) — после чего Ипполита разбивают лошади (!!!); Федра отравливается, ее гнусная наперсница утопляется, и точка. И вот что пишут, не краснея, писатели, которые и проч... — Шлюсь на совесть самих критиков. Не так ли, хотя и более кудрявым слогом, разбирают они каждый день сочинения, конечно, не равные достоинством произведениям Расина, но, верно, ничуть не предосудительнее оных в нравственном отношении».

К совести критиков (и читателей тоже) эта пародия Пушкина взывает до сих пор, поскольку наивно-

буквалистский подход к характерам и сюжетам литературных произведений оказался гораздо более стойким предрассудком, чем мог предположить Пушкин. И в наше время еще сплошь и рядом писателей отождествляют с их небезупречными героями, а изображение сложных, противоречивых явлений нравственной жизни квалифицируют как безнравственность авторов. Это, конечно, уже наши сегодняшние проблемы, но обратим внимание: под прицелом Пушкина-пародиста оказываются не какие-то мелкие недоразумения, а крупные противоречия и предрассудки критического мышления.

В общем, Пушкин постоянно с нами не только как великий поэт, прозаик, драматург, критик, но и как пародист, затронувший важнейшие противоречия литературного развития, обнаживший его нервные узлы.

НИКОЛАЙ НЕКРАСОВ И ИВАН ПАНАЕВ

В истории русской литературы имена Николая Алексеевича Некрасова (1821—1878) и Ивана Ивановича Панаева (1812—1862) прочно связаны. Прежде всего — как имена издателей журнала «Современник», ставшего благодаря их усилиям идейным центром литературной и общественной жизни конца 40-х — 60-х годов. Сотрудничество Некрасова и Панаева было многоаспектным, и одним из важных аспектов была пародия, понимаемая обоими писателями как средство литературной критики.

С 1842 года в «Отечественных записках» начали появляться пародии, подписанные «Новый поэт». Затем Новый поэт перебрался в «Современник», где постоянно публикуются его пародии, с 1851-го по 1855 год выходят ежемесячные обзоры «Заметки и размышления Нового поэта о русской журналистике», а с 1855 года появляется рубрика «Петербургская жизнь. Заметки Нового поэта». В составе этих регулярных обзоров постоянно присутствуют пародии. В 1855 году в Петербурге вышло отдельной книгой «Собрание стихотворений Нового поэта»,

включившее 55 произведений: пародий жанрово-стилевых, а также «персональных» — на Бенедиктова, Языкова, Кукольника, Каролину Павлову, Евдокию Ростопчину, Фета, Полонского, Щербину, Огарева и других литераторов.

Абсолютное большинство произведений Нового поэта написано Панаевым. Некрасову принадлежат лишь несколько вещей, подписанных этим псевдонимом: пародии «Ревность» (на Бенедиктова), «Мое разочарование. Поэма» (на Каролину Павлову), пар-



Некрасов на охоте. Из книги
А. Дологова «Галерея русских
деятелей» (1869)

дийное стихотворение «Они молчали оба. Грустно, грустно...» (все три вошли в издание 1855 года), а также стихотворение «В один трактир они оба ходили прилежно...» — перепев лермонтовского «Они любили друг друга так долго и нежно...». Но участие Некрасова в Новом поэте не ограничивается непосредственным авторством: в освоении этой литературной личности важную роль играла та общая борьба за демократизм литературы, которую вел «Современник», та полемическая атмосфера, которая во многом определялась гражданским темпераментом Некрасова.

Сама фигура Нового поэта в структуре «Современника» носила двойственный смысл: это, с одной стороны, остроумный, наблюдательный и язвительный журналист, с другой стороны — пародийная маска, некий усредненный общий знаменатель текущей стихотворной продукции. Прямое критическое и публицистическое слово подкреплялось пародийными иллюстрациями, и наоборот: пародия становилась ясней и доходчивее в журнальном контексте.

Что же являл собой Новый поэт как единый пародийно-сатирический образ? Это эпитон романтической традиции, певец однообразных, расплывчатых эмоций, замкнутый в границах определенного набора мотивов: природа, любовь, личность поэта. Причем в развитии всех этих мотивов господствует строго определенная схема: природа предстает декорацией, сложенной из образно-словесных блоков: лазурь неба, солнечный зной, благоуханная ночь, мириады звезд, опавшие листья и т. п. Любовная ситуация отличается вялой неопределенностью чувств и отношений, причем для лирического героя возлюбленная важна не столько сама по себе, сколько как «модель», запечатленная в его творениях:

Ты бессмертна!.. Бессмертью порука —
Гармонический, гордый мой стих,
Прославлявший тебя бесконечно...

И сам эгоцентризм Нового поэта, его гипертрофированное представление о своей личности и своем таланте тоже, как ни странно, отдают холодом и

вялостью, поскольку громко воспеть самого себя при отсутствии резко индивидуальных черт и странностей попросту невозможно.

Таков пародийный образ, которому круг «Современника» стремился противопоставить новое понимание поэзии, обретающей силу в страстном обращении к общественным вопросам, к противоречиям повседневной реальности.

При всем единстве устремлений Некрасов и Панаев как пародисты во многом различались. Панаев был прочнее привязан к пародии как жанру, трудился над пародиями последовательно и систематично. У Некрасова пародия чаще включена в произведения иных жанров, растворена в них. Панаев пародировал монологическую лирику в лирических же структурах, подключая второй, пародийный голос. Некрасов же выступил как реформатор лирической поэзии, переводивший ее на рельсы сюжетности. Это сказалося и в пародиях, где он постоянно испытывает и снижает лиризм при помощи сюжетно-обыденных подробностей. Сказалось это и в повышенном интересе Некрасова к пародическим формам (о роли Некрасова в становлении жанра перепева мы уже говорили прежде).

Пародии Некрасова интересны прежде всего как творческий эксперимент, как резкое столкновение поэтического и прозаического начал. Вот, скажем, пародия «К ней!!!!» (1840), мотивированная при своем появлении как стихотворение Грибовникова (такой персонаж-графоман мелькнул незадолго до этого в рассказе Некрасова «Без вести пропавший пиита»):

Гляжу с тоской на розы я и тернии
И думой мчусь на край миров:
Моя душа в Саратовской губернии
У светлых волжских берегов.
Я близ нее! О рай, о наслаждение!
Как на мечтах я скоро прискакал!
Бывало я имел туда хождение
И словно конь почтовый уставал.
Страдал тогда кровавыми мозолями...
Теперь ношусь крылатою мечтой —
В эфире — там — близ ней — над антресолями,—
И вот тайком влетел в ее покой...

Эти стихи интересны не столько критикой дилетантской поэзии, сколько пробами резких стиливых контрастов: «тернии» рифмуются с «губернией», эпитет «кровавый» становится не экспрессивным, а вполне конкретным, сопрягаясь с «мозолями» — деталью отнюдь не поэтической. В романтическую стилистику врезается инородный ей канцеляризм «иметь хождение». Заоблачный «эфир» находит точное местоположение — «над антресолями» (вспомним «потолочную высоту» в фольклорной пародии!). Да и сравнение влюбленного с почтовым конем — не столько пародируемая стихотворная неловкость, сколько новый, непривычный образ, вводимый под знаком комизма. Перед нами прежде всего сам Некрасов на переломе от книги «Мечты и звуки» к подлинно некрасовским, смело прозаизованным стихам.

Таковы же почти все пародии, рассеянные по некрасовским прозаическим произведениям. Диалог поэзии и прозы в самом широком смысле — вот подлинный сюжет этих пародий.

Задача пародийного перевоплощения, овладения чужими голосами для Некрасова-пародиста не была первостепенной. Чужие голоса нужны были ему для выработки собственного голоса. Когда же Некрасов обращается к «чистой» пародии, то он сосредоточен на злободневном содержании полемики больше, чем на стилистических оттенках. Такова его пародия на Языкова — «Послание к другу (из-за границы)» (1845). Пародист здесь лишь «цитирует» некоторые черты языковского стиля: динамичный период, бойкий ритм, сложный эпитет «звучнокопытый», «пересаженный» прямо из языковского текста. Главное здесь — доведение до абсурда самой лирической мысли Языкова, попавшей в плен квасного патриотизма. Лирический герой пародии рассуждает о России, благополучно обитая за границей, снисходительно поругивая немцев да подтверждая свою любовь к России исключительно обильными возлияниями:

Не лукавствуя и пылко
Уважай родимый край:

Гордо мужествуй с бутылкой —
Ни на пядь не уступай...

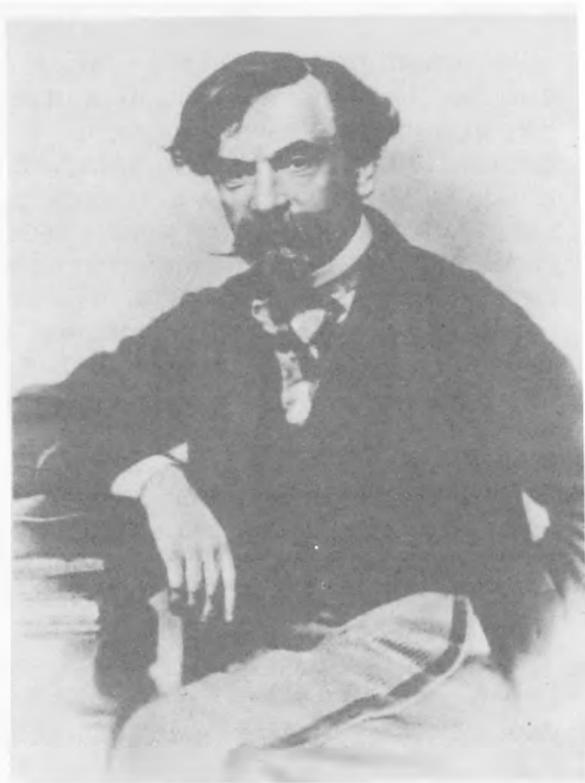
Ирония перерастает в сарказм, пародийная насмешка — в жесткую разоблачительную интонацию. Как видим, диапазон пародийного смеха у Некрасова весьма широк, функции пародийных приемов разнообразны. Обращаясь к этой стороне некрасовского наследия, мы острее ощущаем своеобразие некрасовской поэзии, пронизывающую ее полемичность, дух творческого эксперимента.

Теперь — отдельно о Панаеве. В научной литературе есть тенденция принижать его вклад в развитие русской пародии. Панаеву принято воздавать должное за борьбу с «чистым искусством», но при этом ставить его значительно ниже Некрасова и Козьмы Пруткова. Действительно, среди панаевских пародий нет ярких шедевров, но ведь стоит обратить внимание еще и на ту цель, которую ставил перед собою пародист, в чем состояла система его деятельности — пусть и недоваплощенная.

Панаев считал главной задачей Нового поэта борьбу с серостью, говоря нашими сегодняшними словами. Ему было важно пародийно описать эту серость, дать ее дагерротипический портрет. Он с просветительской наивностью надеялся, что, узнав себя, как в зеркале, в Новом поэте, бездарные и малоодаренные сочинители оставят творчество. В собрании 1855 года есть одно стихотворение совсем не пародийное, но обобщающее смысл всех пародий, вошедших в книгу. Оно называется «К плохому стихотворцу» и начинается словами:

Не верь, что твоею душою
Владеет поэзии дар;
Самолюбие движет тобою
И обманчивой юности жар.

А в авторском предисловии к книге говорится: «Теперь Новый поэт собрал все свои пародии, разбросанные по разным изданиям, в одну книжку, единственно для того, чтобы еще более подтвердить мысль, которую он преследует в продолжение нескольких лет, что можно не имея ни малейшего



И. Панаев

поэтического таланта писать гладкие, звучные и громкие стихи и что такие стихи есть труд чисто механический, очень легкий в настоящее время.

Сколько у нас еще до сих пор людей, пишущих стихи и воображающих себя поэтами!.. Кто знает? может быть, предлагаемая книжка подействует хотя на одного из таких благотворно и заставит его сознаться внутренне, что его стихи — не поэзия и что вообще составление стихов без поэзии самое пустое и бесполезное препровождение времени, которым каждый благомыслящий человек обязан дорожить... Если такая надежда осуществится хоть на одном стихотворце, книжка издана недаром и Новый поэт достиг своей цели»¹.

¹ Собрание стихотворений Нового поэта. СПб., 1855. С. X.

Нельзя не согласиться, что одна из функций пародии — такая вот профилактика бессмысленного сочинительства. И слова Панаева сегодня звучат достаточно актуально, поскольку «составление стихов без поэзии» в наше время распространено не менее широко, чем в середине прошлого столетия.

Панаеву-пародисту была присуща известная широта эстетических представлений. Он не придирался к отдельным словам, приемам, сюжетным ходам, не осуждал заведомо тему, выбранную пародируемым автором. Он искал в поэзии гармоническое единство содержания и формы и, как умел, показывал в пародиях на самых разных по стилю поэтов недостаток этого единства. Когда журнал «Москвитянин» упрекнул Нового поэта в отсутствии эстетического такта, Панаев был этим очень задет и страстно отвечал на страницах «Современника»: «Отыщите же хоть одну пародию Нового поэта на произведения истинно-поэтические. Что у него были пародии слабые и неудачные, это дело другое, — против этого мы не спорим; но скажите, когда и чем именно он оскорбил ваш тонкий эстетический вкус, ваше чувство изящного?»¹

В эпоху, когда «содержание» и «форма» начинали жестко противопоставляться (что не прошло для поэзии безболезненно и обернулось впоследствии эстетическим нигилизмом значительной части литераторов и публики, снижением художественных критериев до уровня «надсоновщины»), Панаев сохраняет верность пушкинскому идеалу единства «духа» и «формы»: «Погружайтесь в глубины и доставайте нам оттуда... только не фразы, а в самом деле глубокие мысли и, проникнувшись ими, выливайте их в звуках симпатичных, затрогивающих, успокаивающих или раздирающих сердце, — и тогда мы невольно преклонимся перед вами, мы будем восхищаться вашей поэзией, будем сочувствовать ей, и нам не придет в голову писать на вас пародии»².

Эту установку Панаев не смог в полной мере

¹ Панаев И. И. Собр. соч. Т. 5., 1912. С. 827.

² Там же. С. 826.



И. Панаев. Карикатура в журнале «Весельчак» (1858)

реализовать практически (что, как мы видели из его собственных слов, он самокритично признавал). Но самый тип пародийной критики, лишенной сектантских предубеждений, готовой помогать литературе в поисках художественного совершенства, безусловно плодотворен. Тип этот оказался последовательно претворен в пародийной практике другого автора, по отношению к которому Новый поэт выступил как бы крестным отцом. В 1851 году в № 11 журнала «Современник» в очередной выпуск написанных Панаевым «Заметок Нового поэта» были вмонтированы без указания авторства три коротких басни: «Незабудки и запятки», «Кондуктор и тарантул», «Цапля и беговые дрожки». Сочинены эти басни были Александром и Алексеем Жемчужниковыми, а через три года в «Литературном ералаше» — приложении к «Современнику» — впервые появилось имя Козьмы Пруткова.

КОЗЬМА ПРУТКОВ

Все, конечно, знают, что такого человека не было, что его придумали, снабдили биографией, датами рождения и смерти (1803—1863) братья Жемчужниковы и А. К. Толстой. Человека не было, а пародист — был. Более того — существует и теперь, активно влияя на наши эстетические представления, на наше восприятие русской литературы.

Пародийных масок в XIX веке изобреталось немало, но бóльшая часть из них осталась все-таки лишь реквизитом былых журнальных игрищ. Мы не говорим и не пишем сегодня: «пародии Нового



Козьма Прутков и его создатели. Рис. Н. Кузьмина

поэта», «пародии Конрада Лилиеншвагера», «пародии Михаила Бурбонова». Тут мы, отбрасывая шутки, говорим и пишем просто: пародии Панаева, Добролюбова, Минаева. А с Прутковым все наоборот. Про многие написанные от его имени пародии доподлинно известно, кто именно их сложил. И тем не менее слава сильнейшего пародиста в истории русской словесности закрепилась не за Владимиром Жемчужниковым (наиболее активным сочинителем «чистых» пародий в прутковском наследии), не за поименно перечисленным «коллективом авторов», но именно за директором Пробирной Палатки.

Причиной тому — стройность и цельность пародийного мира, обозначенного именем Пруткова. Дело не в похожести пародий друг на друга: это для искусства перевоплощения скорее недостаток. Бенедиктова в исполнении Пруткова не спутаешь с Щербиной, а Фета — с Хомяковым. Дело в высокой степени критической объективности, присущей пародийному мышлению «опекунов» Пруткова, в системности их взгляда на литературу.

Пародии Пруткова можно перечитывать по многу раз, находя новые оттенки комизма, новые нюансы критической мысли. Возьмем, к примеру, «Письмо из Коринфа» — пародию на стихи Н. Ф. Щербины с их греческим колоритом:

Я недавно приехал в Коринф.
Вот ступени, а вот колоннада.
Я люблю здешних мраморных нимф
И истмийского шум водопада.

Целый день я на солнце сижу.
Трусь елеем вокруг поясицы.
Между камней паросских слезу
За извивом слепой медяницы.

Чуть-чуть сгущена присущая Щербине механичность соединения деталей, бедность эмоционального движения — и возникает вполне определенная, хотя отнюдь не прямолинейная критическая концепция. Пародия направлена против неиндивидуального, нетворческого отношения к экзотической природе и культуре. Козьма Прутков, перевоплотившись в

Щербину и устремясь вслед за ним в Грецию, ведет себя, говоря по-современному, как турист, как курортник, но не как поэт. Он совершает процедуры, осматривает достопримечательности, словно следуя какому-то плану. Так гиперболически разворачивается существенное внутреннее противоречие пародируемых стихов. Все построено на ироническом сдвиге. У Щербины есть строки:

Красота, красота, красота! —
Я одно лишь твержу с умилением.

У Пруткова этот нарочитый экстаз дан в таком преломлении:

«Красота, красота!» — все твержу я.

Прутков боится забыть, что время от времени красотой положено восхищаться. То же слово «твержу» приобретает иной смысловой оттенок — заучивания, зубрежки. Так неумелый «подражатель» как бы невольно, но достаточно явственно дискредитирует избранный им «образец».

Клевреты Козьмы Пруткова заботливо оберегали его от многословия. Комические образы пародируемых им произведений всегда компактны и обозримы. Краткость пародии нередко служит средством иронического снижения непомерно затянутого произведения-объекта. В 1832 году Алексей Хомяков написал стихотворное послание «Иностранке (К А. О. Россет)». Приведем с сокращениями этот обширный текст:

Вокруг нее очарованье,
Вся роскошь Юга дышит в ней:
От роз ей прелесть и название,
От звезд полудня блеск очей.
Прикован к ней волшебной силой,
Поэт восторженный глядит;
Но никогда он деве милой
Своей любви не посвятит.
Пусть ей понятны сердца звуки,
Высокой думы красота,
Поэтов радости и муки,
Поэтов чистая мечта...
Но ей чужда моя Россия,
Отчизны дикая краса;

И ей милей страны другие,
 Другие лучше небеса!
 Пою ей песнь родного края,—
 Она не внемлет, не глядит!
 При ней скажу я: «Русь святая!»
 И сердце в ней не задрожит.
 И тщетно луч живого света
 Из черных падает очей:
 Ей гордая душа поэта
 Не посвятит души своей.

Что не может не броситься в глаза при чтении этих стихов? Искусственность, нарочитость соединения любовной темы и патриотических деклараций. Очень условен здесь образ «девы милой», сотканный из штампованных комплиментов, да и об отчизне говорится достаточно шаблонными словами. Наиболее заметен здесь, так сказать, лирический герой с его отчетливым желанием выказать себя, стать в эффектную позу. Даже не учитывая того, что Александра Осиповна Россет, к которой обращено послание,— вовсе не «иностранка», что она большую часть жизни прожила в России, была дружна с Пушкиным, Жуковским, Вяземским (а позднее — и с Лермонтовым и Гоголем),— даже не учитывая этого, нельзя не ощутить изрядную долю надуманности драматического конфликта: почему любовь к родине несовместима с симпатией к уроженке чужого края? Владимир Жемчужников, исполнявший в данном случае обязанности Пруткова, заостряет это противоречие и доводит его до наглядной ясности. Он превращает длинный лирический монолог Хомякова в альбомный мадригал из двух четверостиший, давая, как говорят немцы, «*der langen Rede kurzer Sinn*» — длинной речи краткий смысл. В первом четверостишии Козьма Петрович отвечает «красивой чужестранке» банальнейший комплимент, а во втором — грубо отвергает ее по мотивам идейного порядка:

Вокруг тебя очарованье.
 Ты бесподобна. Ты мила.
 Ты силой чудной обаянья
 К себе поэта привлекла.
 Но он любить тебя не может:
 Ты родилась в чужом краю,

Видеоролик из старого кино д-да.

Пародийный.

Жемчужки! Прочти о сестре таланта
в предисловии, канцелярская мекка в Петербурге
годы в. Е. Грамматика. И манера
первого Видеоролик. Это сестра таланта
да, что видеоролик от д-да остался ^{д-да} видеоролик, но
в нем много не только, как видеоролик.

Мне? добровольно

Козьма Прутков

Москва 1860 год /автор, и/

Стилизированный «автограф»
Козьмы Пруткова

И он охулки не положит,
Любя тебя, на честь свою.

Да, краткость конечно же сестра таланта, в том числе — и пародийного. Право же, современные наши пародисты совершенно напрасно пренебрегают этим простым уроком классиков жанра.

Всегда ли Жемчужниковы и Толстой были правы в своих пародийно-критических оценках? Пожалуй, нет. Некоторые из вынесенных ими приговоров были «обжалованы» эстетическим сознанием последующих эпох. Так, скажем, пародии Пруткова на Фета не во всем выглядят справедливыми:

Над плакучей ивой
Утренняя зорька...
А в душе тоскливо,
И во рту так горько.

Дворик постоялый
На большой дороге...
А в душе усталой
Тайные тревоги.



Обложка первого «Полного собрания сочинений Козьмы Пруткова» (1884)

Здесь читается явный упрек в туманности, расплывчатости, чрезмерной внимательности к своим ощущениям. Но дальнейшее развитие русской поэзии показало, что из переливов случайных эмоций могут сложиться могучие аккорды, передающие всю глубину человеческой природы. Фетовские лирические принципы получили плодотворное развитие в

поэзии нашего века. И тем не менее прутковское стихотворение осталось самой точной, самой достоверной пародией из всех, что писались на Фета. В нем есть цельность серьезного, взвешенного, самостоятельного отношения к своему объекту. Качество ценное для искусства вообще и для пародии в частности.

Пародии Пруткова — веское свидетельство полноценности жанра, его причастности к самой высокой литературе. Это постоянно действующая школа вкуса и остроумия для писателей, критиков, пародистов и читателей.

НИКОЛАЙ ДОБРОЛЮБОВ

Пародийное творчество Николая Александровича Добролюбова (1836—1861), его деятельность как редактора «Свистка» — сатирического приложения к «Современнику» — довольно обстоятельно изучены литературоведением. В работах Б. Я. Бухштаба, В. В. Жданова, И. Г. Ямпольского, Н. Г. Леонтьева, А. А. Жук и Е. И. Покусаева раскрыты объекты его пародий, выявлена суть тех полемических баталий, активным участником которых он был. Однако сатирическое наследие Добролюбова — как и его критическое наследие — творчески осмысливается и используется гораздо в меньшей степени, чем могло бы. Одна из причин этого — многолетняя поверхностная канонизация творчества революционных демократов, когда все, что ими написано, объявлялось неоспоримым образцом, абсолютной истиной, а все другие пути мысли заведомо признавались ложными. Между тем по-настоящему призвать Добролюбова в собеседники мы можем только учитывая всю сложность и напряженность тех вопросов, которые затронуты в его статьях, памфлетах и пародиях. Вопросы, которые век с лишним спустя неожиданно вновь возникают в нашем общественно-литературном сознании.

В пародиях Добролюбова не приходится искать тонкого стилевого перевоплощения, каким отмечены

пародии Козьмы Пруткова (кстати, нередко печатавшегося в добролюбовском «Свистке»). Несколько иная была цель у Добролюбова, да и излюбленные «персонажи» его отличались от прутковских. Из всех поэтов-современников Добролюбов особо отличал Михаила Павловича Розенгейма, автора обличительных псевдосоциальных стихов, лишенных поэтического своеобразия (хотя в стертом, шаблонном стихе и стиле Розенгейма некоторые усматривали нечто «пушкинское»). Розенгейм «привлекал» Добролюбова прежде всего стилем мышления, отражавшим общие места умеренно-либерального сознания. «В честь» Розенгейма назвал Добролюбов выдуманного им поэта Конрада Лилиеншвагера, заменив в этой немецкой фамилии «розы» на «лилии», а «дядю» (Oheim) на «шурина» (Schwager). А Аполлон Майков и Алексей Хомяков представлены в добролюбовской пародии только с одной стороны — как авторы верноподданнических стихов, где творчески-индивидуальные черты этих лириков проявились в наименьшей степени. У Майкова в добролюбовской пародии появился пародийный «тезка» Аполлон Капелькин, а из фамилии Хомякова сатирик произвел имя Якова Хама — якобы австрийского поэта, недовольного освободительным движением в Италии («итальянские» дела для Добролюбова были поводом и предлогом поговорить о проблемах отечественных).

Изготовленные Добролюбовым маски не претендовали на такую же долговечность, которой сразу же исполнилась фигура Пруткова. Это все были условные противники в злободневных спорах. Но вот зато сами споры оказались гораздо более открытыми в будущее, чем мог Добролюбов предположить.

Прежде всего это был спор о гласности. Стоит заглянуть во второй выпуск «Свистка», вышедший в апреле 1859 года, — и само слово «гласность» сразу бросится в глаза — хотя бы в обозрении «Новые образчики русской гласности», где подлинные выдержки из периодических изданий перемешаны с издевательскими мистификациями, сочиненными Добролюбовым. А под маской Конрада Лилиен-

швагера сатирик поет страстные гимны гласности. Вот как, например, освещается здесь возмутительный случай, когда некий юнкер обманул «ваньку» (т. е. извозчика), не заплатив за проезд:

«Успокойся, бедный ванька:
Есть тебе защита.
Как тебя обидел юнкер —
Будет всем открыто.
От обид и от обманов
Уж прошла опасность!
Нынче время не такое:
Процветает гласность!

Завтра ж я во всех газетах
Публикую ясно:
«Ездил с юнкером извозчик
Целый день напрасно.

Дать хотел он пять целковых,
Не дал ни копейки!»
И предам его позору
Я в моей статейке...»

Смысл пародийной иронии Добролюбова в том, что мелочная гласность большой пользы не принесет: нахальному юнкеру ведь совершенно наплевать на обличающую его свободную прессу. Подлинная гласность, вероятно, в том, чтобы обратиться не к следствиям, а к причинам, чтобы целить не в юнкеров, а в мишени покрупнее. А вот тут-то еще не много сделано: больше пока абстрактных деклараций, чем конкретных разоблачений. Конрад Лилиеншвагер в другом своем стихотворении «проговаривается»:

Когда мы гласностью карали
Злодеев, скрыв их имена,
И гордо миру возвещали,
Что мы восстали ото сна...

В том-то и дело, что имена самых крупных злодеев остаются скрытыми, что любим мы «возвещать» всему миру о том, что еще только собираемся делать. Вот какая горечь таится за добролюбовским ехидным стихом.

Но многие увидели в насмешках над гласностью

несправедливость. Например, Герцен, который уже первого июня 1859 года выступил в «Колоколе» с резкой статьей «Very dangerous!!!» («Очень опасно!!!»). Герцен решительно осудил курс «Свистка» как противоречащий стратегическому направлению «Современника»: «Журналы, сделавшие себе пьедестал из благородных негодований и чуть не ремесло из мрачных сочувствий со страждущими, катаются со смеху над обличительной литературой, над неудачными опытами гласности. И это не то чтоб случайно, но при большом театре ставят особые балаганчики для освистывания первых опытов свободного слова и литературы, у которой еще не заросли волосы на полголове, так она недавно сидела в остроге». Под «большим театром» здесь имеется в виду «Современник», а под «балаганчиком» — «Свисток». Далее Герцен спрашивает: «Не лучше ли в сто раз, господа, вместо освистываний неловких опытов вывести на торную дорогу — самим на деле помочь и показать, как надо пользоваться гласностью?»

Спор не был доведен до конца: недолго после этого оставалось жить и работать Добролюбову, а тогдашняя гласность была решительно пресечена после каракозовского выстрела в 1866 году. И так уж ведется на Руси, что многие поколения вновь и вновь приступают к спорам о том, какая гласность нам нужна, как вывести страну на «торную дорогу», с чего и как начать, над чем стоит смеяться, а над чем смеяться недостойно. И вновь возникают непримиримые споры по тактическим вопросам среди деятелей, устремленных к единой, казалось бы, цели, и вновь сторонники сохранения старого этими разногласиями умело пользуются. Так что нелегкий опыт Добролюбова в развенчании мнимой гласности и в борьбе за гласность настоящую еще может пригодиться.

Не только исторический интерес представляют сегодня и пародии Добролюбова, обращенные против официально-казенного патриотизма. «Юное дарование, обещающее поглотить всю современную поэзию» выступило в «Свистке» с такими стихами:

О, моя родина грозно-державная,
Сердцу святая отчизна любимая!
Наше отечество, Русь православная,
Наша страна дорогая, любимая!

Как широко ты, родная, раскинулась,
Как хороша твоя даль непроглядная!
Грозно во все концы мира раздвинулась
Мощь твоя, русскому сердцу отрадная!..

Солнце в тебе круглый год не закатится,
Путник тебя не объедет и в три года:
Пусть ямщикам он на водку потратится —
Только лишь откупу будет тут выгода...

О, моя родина, богом хранимая!
Сколько простору в тебе необъятного!
Сколько таится в тебе, о родимая,
Неизъяснимого и непонятного!

Спародированный Добролюбовым стандарт псевдопатриотической лирики оказался весьма долговечным. Не раз с тех пор возрождалась, так сказать, географическая национальная гордость: только ямщики при описании просторов сменились поездами, а потом и самолетами. Сравнительно недавно некоторые стихотворцы вновь вернулись к эпитетам типа «грозно-державная». Главное же — необъяснимая живучесть мертвых, фальшивых слов. «Как широко ты, родная, раскинулась», — такое ведь сегодня вполне можно прочесть в газетных стихах, услышать в песнях. Так что Добролюбова-пародиста стоит привлечь к нашим сегодняшним литературным спорам.

В самое последнее время не раз говорилось о том, что нам очень недостает «реальной критики» добролюбовского типа, не хватает острой социальности в анализе текущей литературы. То же относится и к пародии, которая без интереса к жизненным проблемам может зачахнуть. Уклоняясь от «реальной критики» пародируемых авторов, многие наши пародисты сегодня выглядят какими-то малыми ребятами, способными лишь забавляться и совершенно равнодушными к тем «взрослым» социально-нравственным проблемам, которыми заняты пародируе-

мые прозаики, поэты, драматурги. Опыт Добролюбова тут может послужить и строгим укором, и вдохновляющим примером.

ПАРОДИСТЫ «ИСКРЫ»

Листая годовые комплекты сатирического журнала «Искра»¹, нельзя не обратить внимание на то, какое большое место занимает там пародия — в самом широком смысле слова. Стихия «передразнивания», полемического перефразирования чужих и чуждых высказываний, пародического использования известных стихотворных шедевров и строк в злободневных целях — все это относится к числу важнейших строительных материалов искровской отважной политической сатиры.

Подобно Добролюбову, искровцы использовали пародию (а вместе с нею и перепев) прежде всего для задач социальной полемики, для борьбы с самодержавной бюрократией, с «охранительством» и общественной бесхребетностью в литературе, для споров со своими идейными противниками. Примечательно, что у редактора и духовного лидера «Искры» Василия Степановича Курочкина (1831—1875) совсем немного собственно литературных пародий, да и в тех пародирование стиля не является главной целью. Так, в 1862 году Курочкин публикует пародийный памфлет «В гостях и дома» — отклик на вышедший в том же году стихотворный сборник Вяземского «В дороге и дома». Пародист дает общий обзор этой книги, не следуя за конкретными стихотворениями. Оставляет он в стороне метрику, ритмику и строфику Вяземского, строя свою пародию совсем иным стихом — онегинской строфой. Что, впрочем, по-своему знаменательно: пародически используя пушкинскую строфику для спора с Вяземским, Курочкин как бы призывает Пушкина в союзники — точно так же,

¹ Его история наиболее полно освещена в книге И. Г. Ямпольского «Сатирическая журналистика 1860-х годов. Журнал революционной сатиры «Искра» (М., 1964).



В. Курочкин

как в пародической «Эпитафии Бавию», которая у нас уже цитировалась в третьей главе.

Среди пародируемых в этом памфлете стихотворений — «Масленица на чужой стороне», где Вяземский описывает свои впечатления от зимы в Германии:

Из-за льдистого Урала
Как сюда ты невзначай,
Как, родная, ты попала
В бусурманский этот край?

Здесь ты, сирая, не дома,
Здесь тебе не по нутру;
Нет приличного приема,
И народ не на юру.

Чем твою мы милость встретим?
Как задать здесь пир горой?
Не сумеь им, немцам этим,
Поздороваться с тобой.

Не напрасно дедов слово
Затвердил народный ум:
«Что для русского здорово,
То для немца карачун!»

Нам не страшен снег суровый,
С снегом — батюшка-мороз,

Наш природный, наш дешевый
Пароход и паровоз.

Кончается стихотворение следующим выводом:

Но, по нашему покрою,
Если немца взять врасплох,
А особенно зимою,
Немец — воля ваша! — плох.

При всей «антизападнической» тенденциозности этих стихов в них присутствует легкая ироничность. Шутя над «немцем», автор и над собою чуть-чуть подшучивает, называя вяземский пряник своим «однофамильцем», предпочитая немецкому пиву русское «рьяное винцо». Во всем этом присутствует момент игры. Недаром Вяземский был слегка ошарашен, когда Булгарин в «Северной пчеле» расхвалил «Масленицу» как образец «народности в поэзии». Булгаринское прочтение было чересчур буквальным. Сознательно буквальным было и прочтение этих стихов Курочкиным: в пародии самоирония Вяземского устранена:

Снежок в Берлине показался...
Не знаю сам зачем, к чему,
Но я игриво замечтался
Про нашу матушку-зиму.
Занявшись батюшкой-морозом,
Его сравнил я с паровозом,
Ввернул игривое словцо
Про наше рьяное винцо.
Отдал преимущество сивухе
Перед рейнвейном и клико
(Мне все в стихах моих легко)
И заключил в российском духе,
Что немец на морозе плох
(Прости меня, немецкий бог!).

Как видим, Курочкин заметил в пародируемых стихах «игривость», но это не повлияло на общее восприятие «Масленицы» как «антизападнического» произведения, как манифеста квасного патриотизма. Намекая в последней из процитированных строк на знаменитое стихотворение «прежнего» Вяземского «Русский бог», Курочкин как бы укорял пародируемого автора его же прежними стихами (прием,

весьма характерный для искровской пародийной полемики). Искровцев интересовала только однозначно-определенная социально-политическая позиция пародируемого автора, а чисто художественные моменты отмечались ими попутно: как правило, осуждались образно-метафорические излишества (в приведенном примере Курочкин сдержанно иронизирует над сравнением «мороза» с «паровозом»).

Особенно последователен был в «прозаизации» пародируемых произведений Дмитрий Дмитриевич Минаев (1835—1889) — сатирик, так сказать, широкого профиля: эпиграмматист, фельетонист, памфлетист, неутомимый изобретатель всяческих композиционных форм, склонный к «скрещиванию» разных жанров. Пародийность и пародичность в поэзии Минаева нередко служили своеобразной «приправой» к непародийным сатирическим текстам. Тем не менее и собственно литературные пародии этого автора образуют определенное единство: это критика эпигонов романтизма, а затем спор с «искусством для искусства». Позиция Минаева-пародиста наиболее отчетливо, пожалуй, сформулирована в следующей пародии на Я. Полонского, появившейся в «Искре» в последний год ее существования — 1873-й:

Поэт понимает, как плачут цветы,
О чем говорит колосистая рожь,
Что шепчут под вечер деревьев листья,
Какие у каждой капусты мечты,
Что думает в мире древесная вошь.
Он ведает чутко, что мыслит сосна,
Как бредит под раннее утро, со сна,
И только поэт одного не поймет:
О чем это думает бедный народ?

Комментаторы этой пародии (И. Г. Ямпольский, А. А. Морозов), указывая на ее непосредственный объект — «Жалобы музы» Полонского, говорят также о пародировании здесь «чистой поэзии» вообще. Действительно, издевка Минаева обращена прежде всего на «тему природы», столь характерную для осуждаемого им «чистого искусства» (оно же — «искусство для искусства»). Но осмеиваемые пародистом мотивы широко были представлены в рус-

ской поэзии и тогда, когда сама формула «чистое искусство» в России еще не бытовала. Вспомним хотя бы такой хрестоматийный пример, как стихотворение Баратынского «На смерть Гете»: «С природой одною он жизнью дышал:/ Ручья разумел лепетанье,/ И говор древесных листов понимал,/ И чувствовал трав прозябанье...» Не прямым, конечно, но опосредованным образом отзвук этих строк проник в пародию Минаева. Выступая против «чистого искусства», ратуя за общественную направленность поэзии, Минаев, как и другие демократы-шестидесятники, явно недооценивал значение «вечных» тем, роль философской лирической проблематики. В его пародиях нашел рельефное выражение утилитаристский подход к искусству — со всей присущей этому подходу ограниченностью.

Утилитаризм, спор с которым был начат еще Пушкиным, основан на изначально ложном противопоставлении вечного и сиюминутного в искусстве, социального и философского начал в художественном сознании. Ведь, скажем, для Баратынского, строки которого мы вспомнили, пристальное внимание Гёте к «говору древесных листов» нисколько не противоречило гётевской «социальности»: «Мечтою по воле проникнуть не мог/ И в нищую хату, и в царский чертог». А по утилитаристской логике Минаева поэт, понимающий, «что шепчут под вечер деревьев листы», не в состоянии уловить, «о чем это думает бедный народ». С таких позиций атаковал Минаев и Фета. Приведем характерный пример, поставив рядом объект и пародию:

ФЕТ

Тихая, звездная ночь,
Трепетно светит луна;
Сладки уста красоты
В тихую, звездную ночь.

Друг мой! в сияньи ночном
Как мне печаль превозмочь?..
Ты же светла, как любовь,
В тихую звездную ночь.

Друг мой, я звезды люблю —
И от печали не прочь...

МИНАЕВ

Тихая звездная ночь.
Друг мой, чего я хочу?
Сладки в сметане грибы
В тихую звездную ночь.

Друг мой, тебя я люблю,
Чем же мне горю помочь?
Будем играть в дурачки
В тихую звездную ночь.

Друг мой! Умен я всегда,
Днем я от смысла не прочь.

Ты же еще мне милей
В тихую звездную ночь.

Лезет в меня ерунда
В теплую звездную ночь.

Позиция пародиста ясна: воспевать тихую звездную ночь могут только те, кто с жиру бесится, кто избалован жизнью и вдоволь накушался грибов в сметане. Повторяя вслед за Фетом четырехкратно слова о звездной ночи, пародист убежден, что такой повтор сам по себе бессмыслен и не может быть назван иначе, как «ерундой». Но стоит ли безоговорочно принимать такую позицию? В литературоведческой науке нашей по поводу споров между «эстетиками» и «утилитаристами» существует какое-то странное двоемыслие. С одной стороны, скажем, все понимают, что «эстетствовавшим» Фетом созданы нетленные поэтические ценности, обладающие глубоким философским, общечеловеческим смыслом. С другой стороны, любая борьба с «чистым искусством» до сих пор задним числом приветствуется. В теории «искусства для искусства» обнаружено множество противоречий (не помешавших, впрочем, ее сторонникам иной раз весьма преуспеть в творческой практике). А вот в позиции утилитаристов либо никаких противоречий не усматривается, либо они щедро списываются в качестве полемических издержек борьбы за безусловно правое дело. А противоречия-то были. И хорошо, что они были. Так, утилитаристские установки Минаева то и дело шли вразрез с присущим поэту чувством здравого смысла и эстетическим вкусом. Благодаря своей «непоследовательности» Минаев остался в истории пародии не только разрушителем художественных ценностей, но и участником их сотворения. Все-таки Минаев сохранил неподдельное уважение к пушкинскому и лермонтовскому творчеству, интуитивное ощущение законов художественной гармонии. Поэтому и в пародиях своих Минаев не переступил той черты, за которой начинается циничное равнодушие к искусству.

А для искусства страшнее всего именно равнодушие. Придирки же неизменно сопровождают новаторский поиск и порою служат своеобразной плоти-

ной, преодолевая которую новое художественное слово набирает энергию. Осознавая сегодня всю ограниченность и несправедливость пародийных придинок Минаева к Фету, мы вовсе не должны из одной крайности броситься в другую и однозначно осудить пародиста. Важно понять диалектику литературной борьбы, саму суть творческих споров и их роль как катализатора поэтической эволюции. Поединок эстетизма и утилитаризма — это полемическое выражение внутренних сдвигов в развитии литературы. Сложный и равноправный диалог жизни и искусства, поэзии и прозы (в самом широком смысле этих слов) обнаруживает себя через пародию.

Вместе с тем литературная борьба — дело не игрушечное. У нее бывают жертвы в самом буквальном смысле слова. Характернейший пример — творческая судьба Константина Случевского, которого критика и пародия (прежде всего искровская) заставили замолчать на целое десятилетие. Случевский насторожил пародистов прежде всего новизной и непривычностью метафорического строя. Современный исследователь творчества поэта отмечает: «Излюбленный прием пародистов «Искры» — остранение метафоры: поэтический троп «проверяется» прозаическим здравым смыслом. Разумеется, поэтическая речь этой проверки не выдерживает, поскольку на нее не рассчитана. «Смешение языков» — традиционный грех грубой пародии (на неискушенного читателя этот прием действует безотказно)»¹. Действительно, динамичный образ из стихотворения Случевского «На кладбище» — «Как летают, лбами стучаясь, жуки» — в пародии Н. Гнута (псевдоним Николая Ломана) разворачивается во что-то нарочито громоздкое:

Два тяжелые, кургузые жука
Колошматили друг друга под бока.

А метафора из другого стихотворения — «Река

¹ Соболев Л. И. «Песня в подземелии...» (Поэтический строй лирики К. К. Случевского). — Русская речь. 1987. № 5. С. 41.

сберет в свои алмазы /С лугов сбежавшие снега» — в пародии Николая Курочкина (младшего брата редактора «Искры») путем несложного передергивания превращается в заведомую бессмыслицу:

С лугов сбежавшие топазы
Кристаллизуются в снега...

Крепко досталось Случевскому и за чрезмерную предметность его любовной лирики. Здесь в одном духе с искровскими пародистами выступил и Добролюбов, поместивший в «Свистке» за подписью Аполлона Капелькина пародию на стихотворение «Мои желанья», в котором Случевский с рискованной раскованностью признавался:

Прежде всего мне для счастья сыскать себе женщину надо.
Женщина вся в нежном сердце и в мягкости линий,
Женщина вся в чистоте, в непорочности чувства;
Мне не философа, мне не красавицу нужно; мне нужны
Ясные очи, коса до колен и подчас поцелуи.
С этакой женщиной труд будет легче и радость полнее.

Добролюбов перелагает все это в сугубо прозаической манере:

Дикие желанья мои, и в стихах всю их дичь изложу я.
Прежде всего я хочу себе женщину с длинной косою.
Ум и краса не нужны: пусть только целуется чаще.

Конечно, пародистом схвачена тяжеловесность ритма: шестистопный дактиль звучит у Случевского с ненужной торжественностью, даже с некоторой напыщенностью. Пожалуй, метонимические детали «коса до колен» и «подчас поцелуи» не очень вписываются в философический монолог, и это пародистом подчеркнуто. И все же пародию трудно отнести к лучшим произведениям Добролюбова-сатирика. Прозаическое огрубление осуществляется слишком элементарным способом. Мечты пародируемого поэта о духовном наследнике преобразуются пародистом в устремления, так сказать, сугубо плотские:

Все, что от друга я слышал, весь скарб своих сил и познаний,
Все бы хотел перелить через женщину с длинной косою
В новое я существо — и в сей сладкой работе скончаться:
Пусть существо молодое начнет с того, чем я окончил...



Д. Минаев

Ну а что же оставалось делать пародистам с теми стихами, где Случевский довольно дерзко (и притом талантливо) воспевал земную любовь? С такими, например:

Ночью. Темно. Глаза открыты.
 И не видят, но глядят;
 Слышу, жаркие ланиты
 Тонким бархатом скользят.
 Мягкий волос, набегая,
 У груди моей дрожит.
 Недошептаные речи,
 Замиранье жадных рук,
 Холодеющие плечи...
 И часов тяжелый стук.

Чтобы прозаизировать такую сцену, Н. Гнуту пришлось перенести ее в меблированные комнаты и закончить пародию циничным пассажем:

Звон в ушах неизъяснимый,
 Уходившаяся грудь,

И вопрос неразрешимый:
«Заплатить или надуть?»

Тяжелые кулачные удары пародистов во многом сломали Случевского, не дали ему в полной мере развернуть те возможности, которые он нащупывал. Причем это были возможности сближения поэзии с прозой, внедрения в лирику предметной осязаемости и психологической достоверности. Отвергая все это, пародисты порой невольно становились на точку зрения устарелых эстетских канонов, не умея увидеть черты глубокой жизненности и человечности в поэтических новациях Случевского. И такие драматические ситуации в истории пародии весьма нередки.

ПАРОДИСТЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

По Невскому бежит собака,
За ней Буренин, тих и мил...
Городовой, смотри, однако.
Чтоб он ее не укусил.

Это одна из самых известных эпиграмм Минаева. Примечательно, однако, что сам адресат эпиграммы, Виктор Буренин, начинал свою деятельность как минаевский единомышленник, журналист и сатирик демократического толка, сотрудник «Колокола», «Современника», «Искры», после чего прошел путь от либерализма к крайней реакционности и черносотенству. В том же направлении эволюционировал и Буренин как пародист. Буренин прожил долгую жизнь (он умер в 1926 году в возрасте восьмидесяти пяти лет), его современниками и «жертвами» были, скажем, и А. К. Толстой, и А. А. Ахматова.

Пародии молодого Буренина отмечены известной гибкостью стиха и слога, тягой к точному воплощению:

Львы столичные в шляпах и кепи
Важно ходят вперед и назад,
О гранитные плиты, как цепи,
Сабли воинов статных гремят.
Поглядишь — все знакомые лица...

Светел день иль темны небеса,
Но без них невозможна столица
И проспект в три-четыре часа...

Эта пародия, опубликованная в «Искре» в 1866 году, имела подзаголовок «Слабое подражание сатирам г. Некрасова». Действительно, она близка к подражанию, но притом вовсе не слабому, а достаточно умелому. А в 1872 году в той же «Искре» была помещена пародия Буренина на тургеневскую прозу «Пирожница с берегов Рейна, или Русский дворянин за границей». Внутри этой пародии содержалась еще одна под названием «Баллада с полицейской тенденцией» (стихотворение генерала Алексея Толстого), к которой было дано мистифицирующее «примечание корректора» о том, что «читатели могут отыскать сию балладу в октябрьской книжке «Русского вестника» за 1871 год, где она напечатана, очевидно, в позднейшей переделке». И Буренин имел основания для такой мистификации, во всяком случае основания стилистические. Сравним несколько строф:

А. К. ТОЛСТОЙ

Порой веселой мая
По лугу вертограда,
Среди цветов гуляя,
Сам-друг идут два лада.

Ей весело, невесте.
«О милый,— молвит другу,—
Не лепо ли нам вместе
В цветах идти по лугу?»

И взор ее он встретил,
И стан ей обнял гибкий.
«О милая! — ответил
Со страстною улыбкой.—

Здесь рай с тобою суций!
Воистину все лепо!
Но этот сад цветущий
Засеют скоро репой!»

БУРЕНИН

Притекши из коммуны
Во храм, где чтут науку,
Два лада, ликом юны,
Гуляют рука в руку.

Ей весело, невесте,
Пищит она с приветом:
«О милый! лепо вместе
Тела крошить ланцетом.»

И взор ее он встретил,
И стан ей обнял гибкий.
«О милая! — ответил
Со страстною улыбкой.—

С тобой здесь совокупно
Берем науки дар мы,
Но скоро зал сей трупный
Преобразят в казармы!»

Дословное цитирование одной из строф оттеняет стилизационную точность остальных. Буренину было важно заговорить голосом А. К. Толстого, чтобы

в финале гиперболически заострить общественную позицию пародируемого автора:

«...Но нигилистам надо
Задать остратку строго...»

Социально-политический спор, отраженный в пародии, не так прост. Антинигилистическая баллада Толстого «Порой веселой мая...», спародированная Бурениным, до сих пор имеет репутацию «антидемократического» произведения. Между тем здесь есть сила и глубина антиутопического пророчества, небезосновательного опасения, что утилитаристы, готовые засеять репой цветущий сад и истребить «за бесполезность» соловьев, могут двинуть общество по ложному пути: «Весь мир желают сгладить/ И тем внести равенство, / Что все хотят загадить/ Для общего блаженства!» Приписывая Толстому «полицейскую тенденцию», Буренин шел в общей колее не терпящих сомнения прогрессистских представлений. Но нам сейчас в первую очередь интересно другое: за вычетом оскорбительного заголовка, пародия Буренина при всей ее идейной нетерпимости этически довольно корректна, ее автор достаточно тонко и последовательно утрирует и стиль объекта, и его пафос.

Как же изменился этот самый пародист с течением времени! Грубыми, даже тупыми нападками встречал он новые веяния в прозе, поэзии, драматургии. Минаевское сравнение с кусающейся собакой оказалось недостаточно сильным, и позднее Влас Дорошевич в гротескном очерке «Старый палач» вывел Буренина истязателем, до крови лущующим своей плетью Тургенева и Л. Толстого, Чехова и Немировича-Данченко. И при этом цинично горящимся своею низостью. И это справедливо — как по отношению к публицистике Буренина, так и по отношению к его пародиям. Возьмем, к примеру, пародию на чеховских «Трех сестер». Она называется «Девять сестер и ни одного жениха, или Вот так бедлам!». Достаточно посмотреть на перечень действующих лиц — имена «девяти сестер»: Шура, Мура, Дура, Пелагея, Дорофея, Ахиня, Инна, Крестина, Ерунда. Выходя на сцену, они зевают: «Э-э-эх!

А-а-ах!», икают: «Ик-и-ик! У-ух!», поют: «Трам-тарарарам!» Так Буренин хотел гиперболизировать обилие обыденных речей в пьесе, бессмысленно-растерянные реплики Чебутыкина и других персонажей, но получилось у него какое-то рычание.

Чуть более конкретизированы претензии Буренина к Чехову в пародии «Вишневое варенье на паточке», где он выводит на сцену драматурга и заставляет его «саморазоблачаться»: «...Люди далеких времен будут, вероятно, умнее и не станут сочинять и представлять мнимо-реалистических пьес с настроениями, в которых нет никакого смысла и в продолжение четырех действий без всякой причины разные лица ведут диалоги на манер тех, какие бывают в книжках для обучения французскому или немецкому языкам, т. е. вот в этом роде:

— Любите ли вы наше отечество?

— Да, но мой дядюшка хорошо играет на гитаре, а моя двоюродная бабушка, восьмидесяти лет, учится танцам в пансионе мадам Фалбола.

— Разве это правда, что ваша кухня сделана статс-дамой при дворе голландского короля?

— Нет, но она всегда кушает чернослив с перцем.

Конечно, такие диалоги в пьесах людям будущего будут казаться немножко глупыми. Но теперь они считаются верхом новейшего художественного реализма...»

Стоит ли говорить о том, что Буренин наскикивает именно на те черты чеховских пьес, которые получили широчайшее развитие в отечественной и мировой драматургии нашего века? Тонкий, мерцающий подтекст, доходящая до абсурда «некоммуникабельность» персонажей, система символических деталей — все это вопреки прогнозу пародиста вошло в кровь драматургического и театрального искусства. А отсутствие внешней интриги, так злившее Буренина («Действия ни одного», — пишет он в подзаголовке «Вишневого варенья»; «Модерн-бедламма в трех бездействиях» — таков подзаголовок одной из многочисленных его пародий на Л. Андреева), сменилось тонким внутренним действием.

Буренина настолько переполняла тупая злоба, что он зачастую не мог даже выстроить сюжет пародии, полностью выплескивая свою ненависть уже в списке действующих лиц. Ну вот хотя бы из пародии на Л. Андреева «Морда и любовь»:

«Г. Станиславский, режиссер-художественник. Добродушен. Постоянно выдумывает театральный порох, однако выдумать порох не может.

Г. Немирович-Данченко, подрежиссер и поддраматург. Строг, даже «жесток», по его собственному признанию; чрезвычайно какой умный и образованный, как говорят жидаы.

Г. Леонид Андреев, подобно г. Станиславскому, тоже выдумывает литературный порох, но выдумать никак не может».

В том же роде аттестовал Буренин символиста Брюсова:

Сапоги всмятку — душа моя.
Идиотом-поэтом сделался я,—

и акмеистку Ахматову:

Имею я четыре носа —
Четыре «пяточка» свиных,
Тремя глазами смотрю я косо —
Один совиный и два своих.

Цитаты, думается, красноречивее любых к ним пояснений. Буренин — абсолютный рекордсмен грубости в истории отечественной пародии. Это важно заметить, поскольку несведущие в истории литературы читатели и критики порою безосновательно хотят приписать лавры сильнейшего грубияна кому-нибудь из пародистов-современников. Куда им! И сегодня обширное «наследие» Буренина весьма поучительно: оно демонстрирует, как внутренне близки друг к другу политическое мракобесие, человеконенавистническое хамство — и эстетическая ограниченность, неуважение к таинственной специфике непрерывно обновляющегося искусства.

В противовес пародии разрушительной, отрицающей литературную новизну с порога продолжала существовать и развиваться пародия размышляющая,

выражающая, так сказать, самокритику новых художественных тенденций. Яркий пример — три знаменитые пародии Вл. Соловьева, вошедшие в его статью «Еще о символистах», опубликованную в 1895 году журналом «Вестник Европы». Virtuозный синтез только формировавшегося тогда символистского стиля достигнут Соловьевым при помощи точного аналитического «разреза» пародируемой поэтики. Каждая из трех пародий имеет конкретный сюжет, «героем» которого выступает один прием.

В первой пародии это оксюморон, сочетание противоположных слов. Уже первая строка — «Горизонты вертикальные...» — достаточно красноречива, а затем в pendant этому невероятному сочетанию появляются «льдина огнедышащая», «яркий сумрак» и т. д.

Во второй пародии — это хиазм, повтор слов и образов в обратном порядке. «...Написавши один стих, они затем выворачивают его наизнанку — выходит другой». Соловьев цитирует символиста В. Хрисонопуло: «Над темною равниной,/ Равниной темной,/ Нескромной картиной,/ Картиной нескромной...», а затем строит по данной модели пародию:

Над зеленым холмом,
Над холмом зеленым,
Нам влюбленным вдвоем,
Нам вдвоем влюбленным
Светит в полдень звезда,
Она в полдень светит...

Наконец, тема третьей пародии — генитивная «зоологическая» метафора, то есть художественная конструкция, в которой слово с абстрактным значением, взятое в родительном падеже, присоединяется к метафорически используемому названию животного. Обнаружив в брюсовском переводе из Метерлинка строку «Собак секретного желанья», Соловьев выстраивает блестящий гиперболический ряд:

Но не дразни гиену, подозренья,
Мышей тоски!
Не то, смотри, как леопарды мщенья
Острых клыки!

И не зови сову благоразумья
 Ты в эту ночь!
 Ослы терпенья и слоны раздумья
 Бежали прочь.
 Своей судьбы родила крокодила
 Ты здесь сама.

Очень остроумно и как-то удивительно живо. И живость эта во многом объясняется тем, что Соловьев пародийно высветил те приемы, те конструктивные принципы, которые прочно и надолго закрепятся в арсенале русской поэзии, станут элементами ее языка. Более того, сам Соловьев в своей «серьезной» (то есть непародийной) лирике предвосхитил многие черты символизма, в том числе и вышученные им. Посмотрим по порядку.

Столкновение идеального и реального, небесного и земного в философско-лирическом мире Соловьева отчетливо выразилось в словесно-образной ткани. Как отмечает З. Г. Минц, «стремление подчеркнуть единство образов порождает конструкции, в которых акцентируется общность противопоставляемых понятий: частые оксюмороны, прямо предсказывающие поэтику символизма («в своем отечестве чужом», «говорит в немом привет», «звуки звучат тишиной», «темного хаоса светлая дочь»)»¹ От «звучащих тишиной звуков», право же, не так далеко до «льдины огнедышащей». Оксюморонное лирическое мышление стало важной чертой поэзии сознательно шедших за Соловьевым «младших» символистов, и в особенности — Блока.

У Блока, кстати, широчайшее применение нашел и композиционный хиазм, то самое «выворачивание стиха наизнанку», при помощи которого поэтом строилась музыка стиха, передавалось ощущение сложной и трагической гармонии мира: «Вот лицо возникает из кружев, / Возникает из кружев лицо».

Что же касается «гиены подозренья», то такая метафорическая модель, несмотря на свою опасную с точки зрения обыденной логики остроту, укрепи-

¹ Минц З. Г. Владимир Соловьев — поэт. — В кн.: Соловьев в В. С. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974. С. 29.

лась в отечественной лирике. Исследователь языка русской поэзии XX века В. П. Григорьев приводит немало примеров таких конструкций — от «глупой воблы воображения» и «ревности медведя» у Маяковского, «льва ненависти» у Цветаевой до «быка воспоминаний» у Мартынова и «Птицы Спокойствия» у О. Сулейменова¹.

Пародийное «обнажение приема» в этом случае, как и во многих других, стало моментом осознания поэзией своих путей и возможностей.

ПАРОДИЯ НАЧАЛА XX ВЕКА

Начало века... Время сложное, переломное, исполненное трагических предчувствий. Но для искусства такие времена нередко оказываются плодотворными. «Счастлив, кто посетил сей мир в его минуты роковые...» — эти тютчевские слова чрезвычайно часто и сочувственно цитируются, но отнюдь не всегда сформулированный в них закон применяется в познании и изучении конкретных исторических «минут». До сих пор во всякого рода учебниках и справочниках рассказ о литературе начала века сопровождается заунывной интонацией, горестными вздохами и штампованными ругательствами по адресу декадентов и модернистов. До сих пор и символизм, и акмеизм, и футуризм догматически трактуются как отклонения от некоей незыблемой, хотя и никому не ведомой нормы. Между тем «дети страшных лет России», как определил свое поколение Блок, открыли множество новых, перспективных художественных путей. Новаторской энергией начала века во многом питались и дерзновенные поиски художников двадцатых годов, и мужественные свершения мастеров-одиночек, выстоявших в суровые десятилетия бюрократической регламентации и стандартизации литературы и искусства.

Начало века — это атмосфера эстетического плю-

¹ Григорьев В. П. Поэтика слова. На материале русской советской поэзии. М., 1979. С. 228—237.



Ф. Сологуб. Шарж Ре-Ми

рализма, интенсивных и глубоких творческих споров, в которых не последнюю роль играла и пародия¹. Характерно, что немало интересных образцов этого жанра создано в те годы ведущими поэтами и прозаиками: в условиях широкого творческого «многоязычия» пародия становилась не только средством литературной борьбы, но и способом взаимопознания, перевода с одного художественного языка на другой.

Такова, например, пародия Александра Куприна на Бунина — «Пирог с груздями»: «Сижу я у окна,

¹ Наиболее полно библиографический и историко-литературный материал на эту тему представлен в трех небольших, но весьма насыщенных книгах С. Н. Тяпкива: Русские символисты в литературных пародиях современников. Иваново, 1980; Русские футуристы и акмеисты в литературных пародиях современников. Иваново, 1984; Русские прозаики рубежа XIX — XX вв. в литературных пародиях современников. Иваново, 1986.

задумчиво жую мочалку, и в дворянских глазах моих светится красивая печаль. Ночь. Ноги мои окутаны дорогим английским пледом...» Сразу видна и задиристость, и едкость: Бунин ведь очень гордился своей родовитостью и не упускал возможности указать другим, Куприну в том числе, на их более скромное происхождение. Но задача пародии шире и крупнее, чем выяснение личных отношений. Выясняются отношения творческие. Куприн проверяет на прочность соединение предметного и отвлеченного, телесного и духовного в бунинской прозе. Для этого он гиперболизирует контраст этих двух планов: «Все в мире загадочно. Я гляжу на свой палец, и мистический ужас овладевает мной! Хорошо бы теперь поестъ пирога с груздями».

Сходно строится и пародия на Горького «Дружочки»: «В тени городского общественного писсуара лежали мы втроем: я, Мальва и Челкаш. Длинный, худой, весь ноздреватый — Челкаш был похож на сильную, хищную птицу... Мальва была прекрасна. Сквозь дыры старых лохмотьев белела ее ослепительная шкура...» Куприн утрирует сочетание предельно обыденного колорита с романтическим метафоризмом — именно таков стержень горьковской поэтики в 90-е годы. Пародийно остраняется здесь и повышенная «интеллектуальность» горьковских босяков. Челкаш важно вещает: «Влез бы я на Исаакиевский собор или на памятник Петра Великого и плюнул бы на все. Вот говорят, Толстой, Толстой. И тоже носятся с Достоевским. А по-моему, они мещане...»

В обеих пародиях Куприн комически исследует те творческие проблемы, которые перед ним самим стояли так же остро и насущно, как перед пародируемыми авторами. Как соединить прозаическую достоверность описаний с поэтической одухотворенностью? Как раскрыть богатство внутреннего мира обыкновенных людей, не приукрашивая их? Как найти гармоническое соединение фактов и наблюдений со смелым вымыслом, образа автора с образами персонажей? Свои практические ответы на эти вопросы предлагали и Горький, и Бунин, и Куприн.

И их разные пути были в равной мере необходимы русской литературе.

В духе времени было и взаимопародирование, и самопародирование. В начале 1900-х годов Валерий Брюсов сочиняет на себя краткую эпиграмматическую пародию:

Я фараон. Я жил на свете.
В Египте занимал я трон.
Тому уж двадцать пять столетий
Как умер я. Я — фараон.

Эта автопародия, опубликованная лишь после смерти автора, предугадала ход мысли многих последующих пародий на Брюсова, где его называли самыми разными древними именами, но на «двадцать пять столетий» не размахнулся никто.

В 1909 году в Петербурге вышел сборник «Незловивые пародии», на титульном листе которого было помечено: «Собрал Авель». И название этой небольшой антологии современных пародий, и псевдоним составителя показательны. Конечно, «незловивость» — это в какой-то мере уловка, преувеличение, но все-таки отнюдь не каждую книгу пародий можно так назвать. Для пародии вроде бы больше подходит знак Каина, чем знак Авеля, — тем не менее именно такое творческое имя избрал себе пародист Лев Маркович Василевский (в начале века скрестились три сатирика с такой фамилией: один из них выступал под псевдонимом Буква, другой под псевдонимом Не-Буква, третий стал Авелем). И под этим знаком довольно органично соединились пародии самых разных авторов: Вл. Азова и П. Пильского, Сергея Горного (А. Оцупа) и Фрицхена (Ф. Благова), Д'Ора (О. Оршера) и М. Свана. Помещены были здесь и пародии А. Куприна, который одновременно оказался и «персонажем» нескольких пародий. А вот Буренин сюда не попал — и, по-видимому, не только по усмотрению составителя, но и по своей несовместимости с общим тоном книги. Как, впрочем, и с общим тоном пародий этой эпохи: во всем поколении пародистов у Буренина не нашлось, пожалуй, ни одного единомышленника.



А. Ремизов. Шарж Ре-Ми

В предисловии к книге Абель коротко изложил свою концепцию жанра. Пародия, по его убеждению, должна отражать прежде всего «литературные интересы как таковые», «обладать сжатостью, четкостью и законченностью эпиграммы», быть направленной «не на данное только произведение, а на весь писательский облик автора». Абель считал пародию «родной сестрой шаржа» (не карикатуры! — заметим), только в отличие от шаржа в ней должна присутствовать «гармоничность частей». Конечно, между теорией и практикой всегда есть если не разрыв, так зазор, и в трактовке Аделя жанр предстает чересчур благодушным. В самой книге пародии не вполне таковы, встречаются в них и ядовитость, и издевка — и все же общая творческая установка объединенных в книге пародистов обозначена верно.

В «Незлобивых пародиях» тяга к воспроизведению чужих почерков преобладает над гиперболи-

ческой трансформацией. Близка к подражанию такая, скажем, пародия Фрицхена на Блока под названием «Жертва трамвая»:

Ах, трамвай так мчался, так мчался стремительно.
Вдруг толчки и звоны... И жуткий крик.
Кто-то был задавлен... И стонал мучительно...
И кроваво алел искаженный лик.

Подъехала карета. И тело окровавленное
Положили в карету. Увезли... Увезли.
Я ж писал стихи, стихи озаренные.
И она, Незнакомка, снилась вдали.

В других случаях объекты подвергаются испытующей прозаизации, но все равно пародист покорно подчиняется власти чужого приема. Так, пародируя стихи С. Городецкого, где образ строится нагнетанием сравнений: «Как синь голубиных очей,/ Как око без лунных ночей,/ Как сердце кипучих ключей.../ Такое глубокое озеро»,— Авель последовательно снижает стиль:

Как тающий вкус куличей,
Как топливо дачных печей,
Как связка хозяйских ключей,
Как копоть от сальных свечей,
Как бездна бессвязных речей,
Как я, Городецкий Сергей,—
Такое глубокое озеро.

Бурлескная подстановка бытовых предметов и даже эпиграмматическое внедрение имени пародируемого автора все же скорее оттеняет музыку стиха, чем разрушает ее.

Примечательно, что требование «сжатости, четкости и законченности эпиграммы» предъявляет к себе в это время пародия не только стихотворная, но и прозаическая. Именно в это время выковывается тип стремительной пародии-новеллы, существующий вплоть до наших дней. Прозаическая пародия нашла меру своего оптимального объема, когда она читается в один присест, располагает к прочтению вслух и даже к запоминанию наизусть. Пародии Куприна можно считать весьма характерными в этом отношении. Острота и стремительность отличают и лучшие прозаические пародии Д'Ора.

Стремясь к достоверности, пародия начала века вновь тяготеет к мистификации. Особенно много подделок было «под футуризм»¹. В Казани в 1913 году появился сборник «Нео-футуризм», в Саратове в 1914 году — «Футур-альманах вселенской Эго-самости». В 1913—1914 годах Я. Коробов и Д. Семеновский издают во Владимире две книги под названием «Сребролунный орнамент». История каждой из этих мистификаций — потенциальный детективный сюжет, источник для весьма серьезных эстетических и филологических наблюдений, а также бесценный материал для изучения закономерностей читательского восприятия. Ведь в случаях с подделками особенно интересно поведение не тех, кто мистифицирует, а тех, кто клюет на удочку пародистов и принимает пародии за чистую монету.

Пародия начала XX века более всего показательна как свидетельство освоения и усвоения литературным сознанием смелых новаторских исканий и открытий.

АЛЕКСАНДР ИЗМАЙЛОВ

Есть хорошее слово — литератор. Едва ли правы те, кто придает ему некий уничижительный смысл: дескать, бывают большие писатели, а бывают так себе — литераторы. Ведь нередко амбициозные претенденты на роль гениев и пророков уходят из литературы бесследно, а скромные литераторы оставляют в ней небольшой, но определенный и отчетливый след. Слово «литератор» предполагает страстную привязанность к литературе как таковой (а не как к кафедре для вещания глобальных истин), и еще, пожалуй, оно предполагает писательский универсализм. Жесткое деление пишущих на поэтов,

¹ См.: Тяпков С. Н. Русские футуристы и акмеисты в литературных пародиях современников. С. 12—13, 55—76. См. также: Тяпков С. Н. «Сребролунный орнамент» Я. Коробова и Д. Семеновского (К истории литературной пародии начала XX века). — В сб.: Творчество и литературный процесс. Иваново, 1979. С. 60—71.

прозаиков, драматургов, сатириков, публицистов, критиков, характерное для нашего времени, не было свойственно литературе прежде, и — кто знает — может быть, словесность откажется от такой чрезмерной специализированности в будущем.

Александр Алексеевич Измайлов (1873—1921) был литератором, так сказать, широкого профиля и работал во многих жанрах. Он выступал в печати со стихами, выпустил роман и несколько сборников рассказов. Как историк литературы он известен монографиями о Лескове и Чехове, как критик — книгами «На переломе», «Помрачение божков и новые кумиры», «Литературный Олимп», «Пестрые знамена». Но самый большой успех принесли ему пародийно-сатирические книги «Кривое зеркало» (выдержавшее к 1914 году четыре издания) и «Осиновый кол» (1915), что вовсе не означает, что все остальное написано Измайловым напрасно: именно энергия литературного универсализма обусловила доброкачественность лучших его пародий.



Обложка книги А. Измайлова «Кривое зеркало»

Как стихотворец Измайлов обладал уверенной и гибкой версификационной техникой. Вспомним, как точно он «передразнивал» аллитерационные построения Бальмонта (в первой главе эта пародия уже цитировалась: «Я плывал по Нилу...» и т. д.).

Можно оспаривать степень критической правоты пародиста, но нельзя отрицать, что перед нами стихи, что их автор умеет выстроить причудливый звуковой и ритмический рисунок, а без такого умения пародийный спор с Бальмонтом был бы в принципе невозможен. Удавалось Измайлову точно подхватить интонацию Зинаиды Гиппиус, Сергея Городецкого, некоторых стихов Андрея Белого. Меньше преуспел он в пародийной полемике с Блоком:

Луна в белом чепчике с узором...
 Лунный мир мне так привлекателен.
 Гляжу на все растерянным взором,
 Размер для меня необязателен.

Странновато выглядят эти корявые строки рядом с вынесенными в эпиграф строками пародируемых стихов:

Ты в поля отошла без возврата.
 Да святится имя Твое!
 Снова красные копыя заката
 Протянули ко мне острие.

Это ставшее впоследствии знаменитым блоковское стихотворение написано дольником, встречавшимся в русской поэзии задолго до Блока, а с начала двадцатого века получившим особенно широкое распространение. Seriously говоря, перед нами стихи довольно стройные в ритмическом отношении, где строки дольника чередуются со строками традиционного анапеста, а присущие дольнику стиховые паузы (как в строке «Да святится имя Твое!») отнюдь не создают ощущения неупорядоченности и хаоса. Воссозданная пародистом какофония была бы просто непонятна без прямолинейной эпиграмматической подсказки: «Размер для меня необязателен». Ясно, что по отношению к Блоку такой «школьный» упрек неуместен, он явно не на уровне критикуемого предмета. И тут мы наблюдаем не только

техническую промашку Измайлова-стихотворца, не сумевшего овладеть новым ритмом, но и заблуждение Измайлова-критика, не разобравшегося в новой художественной системе.

Измайлов — и как пародист, и как критик — оценивал новые литературные явления с позиций здравого житейского смысла. Казалось бы, система отсчета достаточно надежная и верная. Но пути искусства не столь прямы, как это кажется с обыденной точки зрения. Сравнительно редко новое художественное явление сразу становится вровень с житейской логикой, совпадает с привычным восприятием. Иные попытки и потуги оказываются ниже уровня здравого смысла и объективно заслуживают осмеяния: так, Измайлов удачно выставлял на смех претенциозные выкрутасы Ивана Рукавишникова, назойливую «социальность» Скитальца. Но, когда он прибегал к той же методе, касаясь художественных ценностей, возвышающихся над обыденным сознанием, он оказывался неточен и несправедлив.

Эстетические консерваторы сами себе кажутся безупречными и неуязвимыми, они полагают, что оценивают литературные новинки с точки зрения «вечности». На самом же деле они абсолютизируют признанные образцы сравнительно недавнего времени, воспринимая свои эталоны вне исторической динамики. Не случайно страх перед новизной, перед будущим у ревнителей «классики» сочетается с недооценкой искусства более отдаленного прошлого. Измайлову казалось убийственным ударом сравнение современного поэта со стихотворцами XVIII столетия. Так, узрев у Владимира Нарбута замысловатую составную рифму с переносом посередине слова:

Куполами серой жимолости
Лампа светом тени вымела. Сте-
Мнело...—

пародист так аттестует этот эксперимент:

Рифмотвор старинный Тредья-
Ковский был в пиитах хи-

Трец и мастер. Буду впредь я
По нему писать стихи.

И Вячеслава Иванова Измайлов тоже сравнивал с Тредиаковским, а затем и с Державиным:

Хмель чарый, звончат глас, свирель утомных кущ,
Я паки в стих приял,— стих плесни полн и ржавин.
Сокровный мне в волшбе из крутовратных пущ,
Взревев, взревновал Державин.

Однако Иванов оказался в чем-то сходен со столь далеким стихотворным предком отнюдь не по недомыслию и не ввиду творческого бессилия. Современный исследователь его поэзии пишет по этому поводу: «Что предмет насмешки для пародистов, то для самого поэта — сознательная и последовательная позиция; Вячеслав Иванов хотел как бы переиграть историческую победу «Арзамаса» над славянщиной «Беседы любителей русского слова», через голову Пушкина вернуться к допушкинским истокам русской поэзии»¹. Так что отрицательная оценка Измайловым самих поисков «неоархаистов» начала XX века была, конечно, несправедлива: творческая переключка с веком Ломоносова и Державина была по-своему закономерна и в чем-то плодотворна (об этом не раз говорил и Тынянов). Но воздадим должное Измайлову за самую историко-литературную параллель, им прочерченную, за постановку важного вопроса, получившего со временем в науке общетеоретическое решение.

Оценочная категоричность пародий Измайлова нередко затеняет их смеховое своеобразие и смысловую глубину. Ход аналитической мысли бывает здесь интереснее, чем итоговый приговор. Измайлова занимали многие вопросы, на которые и сегодня критико-эстетическая мысль не дала отчетливого ответа. В его критических книгах немало внимания уделено натуралистическим тенденциям в поэзии и прозе; автор весьма саркастически анализирует эротические романы и повести Арцыбашева, Анатолия Каменского, Лидии Зиновьевой-Аннибал, сурово выс-

¹ Аверинцев С. Вячеслав Иванов.— В кн.: Иванов В. Стихотворения и поэмы. Л., 1978. С. 35.

кивает со слишком смелых, по его мнению, стихов Михаила Кузмина. К этой же проблеме обращается Измайлов в своих пародийных циклах «Любовь у старых и новых писателей», «История русской лирики от Тредьяковского до Кузмина». Пародист настроен решительно: пародия на Кузмина и с нею цикл прозаических пародий заканчивается словами: «Закат покраснел... от стыда за русскую литературу». Стихотворный цикл от имени того же Кузмина заканчивается убийственной строкою: «Да здравствует же Лесбос и Содом!» Сегодня мы едва ли согласимся свести своеобразие такого крупного поэта и прозаика, как Кузмин, к некоей «порнографии». Но к этому итогу не сводятся и сами пародийные циклы Измайлова, где развернутая им историческая перспектива явно противоречит нормативной оценочной установке, наводя на мысль, что у каждой литературной эпохи есть свои закономерности в освоении любовной темы. Читая Измайлова, иной раз хочется мысленно продолжить его циклы и представить, как под таким углом зрения предстают и монументальные романы более поздних эпох, где производственные проблемы перемежаются строго дозированным «оживляем» в плане клубнички, и нынешнюю ханжески дисциплинированную любовную лирику, в которой от избытка запретов иной раз пробивается непреднамеренно пародийная «полупохабщина».

Измайлов был весьма изобретателен в жанрово-композиционных модификациях пародии. Так, будучи возмущен разнuzданным тоном книги Николая Энгельгардта «История русской литературы XIX столетия», он строит свой пародийный памфлет как интервью с «г. Собакевичем» и от имени знаменитого гоголевского персонажа воспроизводит наиболее отчаянные по грубости «перлы» называемой лишь к самому концу книги. На основе одной из глав некрасовской поэмы «Кому на Руси жить хорошо» Измайлов создает глубоко мотивированный и сатирически острый перепев «Последыш», где на место крепостника князя Утятина подставляется старый цензор по кличке Удав, не желающий верить



М. Кузмин. Шарж Ре-Ми

в отмену цензуры и неистово правящий подsunутые ему родственниками старые корректурные листы.

Опыт новеллиста Измайлов с успехом применял в построении пародийных композиций. Есть у него и выдержанные в пародийно-иронической манере «критические шаржи» — например, «Пятна на солнце», где «литературный скептик» Диодор Диодорыч приводит множество примеров фактических ошибок у классиков: в тургеневском пейзаже перечислены растения, которые никак не могут расти в одно время, у А. К. Толстого говорится о крике «орлиных стай», между тем как орлы летают исключительно поодиночке. Здесь, собственно, намечена раскованная форма «занимательного литературоведения», которую было бы не худо возродить в нынешней культурной ситуации. Прочное соединение серьезности с веселостью делает пародийное творчество Измайлова живой и интересной страницей отечественной литературы.

ЕВГЕНИЙ ВЕНСКИЙ

Пародия немыслима без игрового, театрального начала, без маски и без грима. В иные эпохи это лицедейское начало уходит вглубь (как во времена Полевого и Панаева), иногда же игровая стихия становится доминирующей. Так было в начале нашего столетия, когда расцветал театральный гротеск, когда в пародийном театре А. Кугеля и Н. Евреинова «Кривое зеркало» с огромным успехом шли «Вампука» и «Гастроль Рычалова» М. Волконского, драматургические пародии Н. Урванцева и Н. Вентцеля, еврейновские шаржи на режиссерский стиль Станиславского.

Процесс «театрализации» коснулся и пародии литературной. Наиболее яркое тому подтверждение — творчество Евгения Венского (псевдоним Евгения Осиповича Пяткина, 1885—1943) и в особенности его главная книга — «Мое Копыто», вышедшая в Петербурге двумя изданиями в 1910 и 1911 годах солидным по тем временам тиражом 14 тысяч экземпляров.

Театр, как известно, начинается с вешалки. Книга-спектакль Евгения Венского носит игровой характер уже начиная с обложки, на которой изображен лягающийся осел, после заглавия следуют эпатажирующий подзаголовок «Книга великого пасквиля» и совершенно мифическое название книгоиздательства — «Пантеон русских классиков». Мистифицирующая игра затронула и такую, казалось бы, строгую и серьезную сторону книги, как выходные данные: «Точки, запятые и вопросительные знаки на стр. 1—112 работы художников Лансере, Бакста, Добужинского, Нарбута, на стр. 113—160 — Билибина, Чемберса, Кустодиева, Ре-Ми и проч.

Корректировал П. В. Шмулькин.

За работу всем уплачено сполна.

P. S. Если страницы неточно сходятся с оглавлением, типография считает долгом сделать разъяснение, что невелик труд найти нужную страницу и без оглавления».

А вместо традиционного портрета автора поме-

Евг. Венскій

МОЕ КОЛЫТО



КНИГА ВЕЛИКАГО ПАСКВИЛЯ

ПЕРВОЕ ИЗДАНИЕ СЪ ПЕРЕКЛАДОМ
НА РУССКОЕ ЯЗЫКЪ

ИЗДАНИЕ ВТОРОЕ.



56-Я Т

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Типографія „Удѣлъ“ Уг. Морской и Бирюзового пер., д. 13-5.

1911.

Обложка книги Е. Венского «Мое Колыто»

щено изображение некоего субъекта, спрятавшего свое лицо за поднятым воротником меховой шубы. Так что пародийный театр Венского в самом буквальном смысле начинается с вешалки: вместо авторского лица — верхняя одежда. Это все еще были шутки и трюки довольно безопасные. А вот заметка «От автора» оказалась не только предельно раскованной, но и чересчур рискованной: «В «Моем Копыте» помещена всякая ерунда, когда-либо приходившая мне в голову. Прочитайте.

Как писатель столетия XX-го отличаюсь от своих предшественников: Минаева, Салтыкова, К. Прутоква, *tutti frutti, tutti quanti* и *et cetera*¹ тем, что в *pendant*² им не желаю исправлять нравов общества и на эти нравы злобы не питаю. Да будет стыдно предшественникам».

Тут пародист, что называется, переборщил. Шутовство — штука опасная. Играя в дурака, можно и проиграться. У нас, к сожалению, часто самооговоры воспринимают слишком буквально: сам, мол, признался, сам назвал свои сочинения ерундой. А уж демонстративно отказываться от серьезной общественной цели творчества — это преступление совершенно непростительное. Чуть ли не полвека спустя, в 1957 году, когда пародиста уже давно не было в живых (после революции Венский сотрудничал в сатирических журналах, а потом разделил судьбу многих литераторов, погибших в годы сталинского террора), П. Н. Берков отчитывал его в ретроспективном порядке: «Не приходится и говорить, что Е. Венский совершенно незаконно считал своими «предшественниками» Салтыкова, К. Прутоква и Минаева: ни развязная наглость предисловия «От автора», ни низкопробное остроумничание в содержании и оформлении книги не давали Венскому права ставить себя в ряд с перечисленными выше авторами... Пошлая, обывательская пародия нашла в его книге едва ли не наиболее полное выражение. Достаточно проглядеть пародии Венского на Горького,

¹ Всех прочих, им подобных и так далее (*итал., лат.*).

² В дополнение (*франц.*).

Луначарского, Скитальца, чтобы представить себе, кого и что пародировал этот «сатирик»¹.

Времена меняются, и двадцать лет спустя Л. А. Спиридонова (Евстигнеева) оценила Венского великодушнее, усмотрев в его эпатирующих эскападах откровенно «пародийный характер»², справедливо обратив внимание читателей на то, что страницей раньше, в предисловии «От издателя», пародист поместил «на своем знамени» вполне социальный лозунг «*Ridendo castigo*»³, и на то, что вообще «пародии Е. Венского не так просты, как кажется на первый взгляд»⁴.

Театрально подтрунивая над «предшественниками», Венский на деле нередко им следовал. Вот мы читаем его «автобиографию»: «Писал я немного, но хорошо. Книги мои: «Анна Каренина», «Бесы», «Отечественные записки», «Веселые устрицы»⁵, «*Simpli-tissimus*»⁶ встречались публикой в свое время хорошо, — и читаются теперь». Тут мы сразу вспоминаем Ивана Александровича Хлестакова с его склонностью приписывать себе авторство не только известных произведений, но и целых периодических изданий. И если не путать маску с лицом, то можно увидеть, что хлестаковщина не свойство авторского характера, а предмет смехового изображения.

А о подлинном, неэпатажном отношении Венского к пародийному опыту Козьмы Пруткова свидетельствует такая, к примеру, пародия на прозу Сергея Ауслендера, автора вычурно-архаизированных повестей и рассказов (в частности, сборника «Золотые яблоки»), действие которых происходит в отдаленные времена и в отдаленных странах: Франции, Италии и т. п.:

¹ Берков П. Н. Из истории русской пародии. С. 255.

² Спиридонова (Евстигнеева) Л. А. Русская сатирическая литература начала XX века. М., 1977. С. 192.

³ Смеясь, исправляю (лат.).

⁴ Спиридонова (Евстигнеева) Л. А. Русская сатирическая литература... С. 192.

⁵ Название сборника рассказов А. Аверченко (1910).

⁶ Правильно: «*Simplicissimus*» («Симплициссимус») — сатирический роман Х.-Я.-К. Гриммельсхаузена (1699).

«Монсиньор некий фендрик Ауслендрик, в ост-ротах и эпистолиях романтических и рыцарских довольно искушенный, мадам Радклиф представлен-ный, ейную манеру беседования передражнить захотел, но она madame, когда синьор оный, пере-дражненная, на полу растянулся, на сей реприманд, смеючись, заметить изволила:

— Не глаз ли моих вы напугались, монсиньор, что так неглиже оный пассаж сделали? — На что фендрик Ауслендрик, острословием сызмальства отличавшийся, тако отвечал:

— Не токмо глазами вашими, но и мешком в детстве из-за угла напуган был.

Чем в немалый конфуз оную спорщицу привел».

Венский не пытается изобразить стиль Ауслен-дера (довольно неустойчивый, несмотря на обилие экзотизмов), он «подменяет» его стилем «Гистори-ческих материалов Федота Кузьмича Пруткова (деда)», произведения откровенно пародийного. Та-ким способом он намекает на непреднамеренную пародийность стиливых экспериментов Ауслендера. Еще отчетливее эта мысль выражена во второй но-велле того же пародийного цикла:

«Он же на вопрос, от зоила к нему обращенный, что есть стилизация и что стерилизация, глазом не моргнув, решпектовал велегласно:

— Како от стерилизации млечного вещества одна пустая вода остается; тако и стилизация эпистолей и повестей древних одну глупость дает, что из «Зо-лотых яблоков» велелепно явствуует.

И оным решпектом диспут скончал, к его посрам-лению зоилом учиненный».

Хотя пародируемый автор и выступает победи-телем в мифическом «диспуте», пародист ехидно вкладывает ему в уста довольно беспощадный при-говор самому приему исторической стилизации. Та-кова позиция Венского как критика «Золотых яб-лок», чересчур, быть может, категоричная, но внут-ренне вполне серьезная.

Лучшие пародии Венского близки к прутковским принципам утверждения здравого смысла, на фоне которого контрастно высвечиваются натужность и

Портретъ Евг. Вѣнскаго.



«Портрет» Е. Вѣнскаго работы
К. Соколова-Труханскаго

фальшь — скажем, псевдонародного, лубочного сказа И. Потапенко: «Катавасия эта, я вам расскажу, сударь ты мой, агромаднейшую, извините за выражение, можно сказать, историю имеет».

Удачно схватывает Венский единство мысли и стиля фрагментарной прозы В. Розанова: «По-моему и вообще по-умному, можно иметь сколько угодно нравственных взглядов на предмет, убеждений о нем... На расстоянии одного дня и одного часа, при одушевлении — на расстоянии нескольких минут». Столь же точна уже начальная фраза пародии на Л. Шестова: «Всякие идеи, теории, философские убеждения хороши только при наличии их отсутствия». Здесь налицо довольно четкое пародийное «прочтение» самой сути розановских и шестовских нравственно-философских парадоксов.

Порою неугомонная игривость заводила Венского за черту хорошего вкуса. Пародируя натуралистические и эротические пассажи М. Арцыбашева,

А. Каменского, Л. Зиновьевой-Аннибал, он невольно начинал эксплуатировать пикантность самого материала. Как пародист он здесь оказывается однообразен. Реальной слабостью пародийной работы Венского была и недостаточная версификационная изощренность. Она давала о себе знать не только в пародиях на таких виртуозов, как Блок (неудачная пародия на него Венского цитировалась в первой главе), но и на менее выдающихся мастеров стиха. Грубая стихотворная работа поневоле производит впечатление этической грубости. Правда, Венского не раз выручала его театральная фантазия и игровая изобретательность. Пародируя фигурные стихи И. Рукавишникова, Венский избирает для стихотворных изысков малопозитивные предметы: рюмку, бильярдную «пирамиду», наконец, кочергу, издевательски передразнивая любителя экстравагантных композиций:

*Этой штукой, гремя и звеня, бьет частенько супруга
меня.*

Не столь уж кощунственны, как считал П. Н. Берков, входящие в «Мое Копыто» пародии на Горького и Луначарского (за самый факт пародирования столь авторитетных авторов осуждает Венского и Л. А. Спиридонова (Евстигнеева). Горький, как мы знаем, не прочь был и сам пошутить над красотами типа «Море смеялось», частыми в его ранней прозе. Венский «приземлял» горьковскую неистовую романтику («Под лодкой на берегу лежали два свободных и гордых человека...») так же, как это делал в своей великолепной пародии на Горького «Дружочки» Куприн. Венский тут уступает Куприну в отточенности, но направление пародийно-критической мысли у них сходное.

А вот пародия на стиль Луначарского-критика: «Передо мной лежит книга Евг. Венского «Мое Копыто». Она написана грубо. Но это скорее хорошо...

Евг. Венский усмотрел во всей идеологии нового устремления в тайны философии социал-демократии только тактику буржуазного меньшевизма. Конечно, Плеханов на это уже давал ответ... Эти мелочи дополняют картину беспомощности Евг. Венского перед лицом революции. Он думает, что с такой убогой концепцией он может писать революционные стихотворения».

И размахистость оценочных суждений, и избыточная «идеологизированность» в подходе к литературным явлениям — все это не выдуманно пародистом, а гиперболически высвечено в творчестве персонажа пародии...

Театральность «Моего Копыта» выдержана до конца, до, так сказать, занавеса. Вслед за заключительной пародией идет авторская финальная «реплика»: «Все!! Крышка», а на занавесе, то бишь на последней странице обложки, приводится перечень изданий «Моего Копыта» в 1923, 1932, 2244 и 2345 годах.

Трудно сказать, будут ли интересны пародии Венского в двадцать третьем и двадцать четвертом веке, но в конце двадцатого их, право же, стоило бы и перечитать, и переиздать.

«ПАРНАС ДЫБОМ»

В 1925 году в Харьковском издательстве «Космос» вышла необычная книжка. На обложке был изображен взбрыкнувший Пегас, с которого падал очкастый сочинитель с пером за ухом. Начертанное здесь же заглавие «Парнас дыбом» являло собою перефразировку названия мейерхольдовского спектакля «Земля дыбом» и обещало нечто дерзкое. Вверху титульного листа следовал такой перечень авторов: «Ал. Блок, А. Белый, Виктор Гофман, Игорь Северянин, К. Юлий Цезарь, Владимир Маяковский, Демьян Бедный, Ал. Вертинский, Сергей Есенин, Гомер, Данте, Крылов, В. Брюсов, К. Д. Бальмонт и многие другие». А затем — еще одно название: «Про: козлов, собак и веверлеев». Создатели этой книжки скромно

ушли в тень, лишь в четвертом издании (1927) на титуле было указано: «Составители: Э. С. П., А. Г. Р., А. М. Ф.».

«Составители» на самом деле оказались пародистами, дерзнувшими пересказать стишок «У попа была собака», песенку «Жил-был у бабушки серенький козлик» и шуточную балладу «Пошел купаться Веверлей» от имени множества авторов, самым молодым из которых был тридцатилетний в ту пору и уже прославленный Михаил Зощенко, а самым старым — почти трехтысячелетний Гомер, также известный определенной части читателей.

«Парнас дыбом» имел огромный успех. Хотя с тех пор он не переиздавался, его прекрасно знали образованные читатели, переписывавшие книгу на машинке или от руки, помнившие некоторые пародии наизусть. Об авторстве книги возникали разные легенды до тех пор, пока в конце 60-х годов таинственные инициалы не были публично расшифрованы. Авторами «Парнаса дыбом» оказались: лингвисты, впоследствии профессора Харьковского университета Александр Григорьевич Розенберг (1897—1965) и Александр Моисеевич Финкель (1899—1968), а также будущая детская писательница и переводчица Эстер Соломоновна Паперная (1901—1987). Об этом сообщил журнал «Вопросы литературы» (1966, № 7) в публикации «Парнас дыбом» — второе рождение». Э. С. Паперная и А. М. Финкель выступили там с заметкой «Как создавался «Парнас дыбом» и с новыми пародиями — на И. Сельвинского, А. Вознесенского, А. Твардовского («Собаки»), М. Исаковского и Б. Окуджаву («Козлы»), Н. Тихонова и В. Луговского («Веверлей»). «Хотелось же нам, чтобы наука была веселой, а веселье научным» — так определили «парнасцы» ту цель, которую они некогда поставили перед собой.

В 1968 году журнал «Наука и жизнь» перепечатал (в № 11 и 12) большую часть (35 из 43) пародий из «Парнаса дыбом», сопроводив их статьей Александра Раскина «Парнас дыбом», или «Научное веселье». Раскин убедительно доказал, что произведения «парнасцев» — это именно пародии, а не сти-

лизации, как из скромности и филологической деликатности утверждали Э. С. Паперная и А. М. Финкель («Мы не были и не хотели быть пародистами, мы были стилизаторами...»): «...История советской литературной пародии начинается именно с «Парнаса дыбом» (первый сборник пародий Александра Архангельского вышел в свет на два года позже)¹. И с этим суждением спорить не приходится. Действительно, несмотря на длительную анонимность и, так сказать, полуофициальность функционирования в литературной жизни, «Парнас дыбом» объективно повлиял на самый облик пародии советского периода. Та «филологичность» (или проще сказать — культура), которая присутствует в творчестве Архангельского и Флита, Раскина и Лифшица, Бахнова и Ивакина, которая ощутима в лучших произведениях Пустынина и Арго, Яна Сашина и Масса, — безусловно связана с частичной ориентацией на «Парнас дыбом», который всем этим пародистам был хорошо знаком. Можно видеть, что «второе рождение» книги явилось значительным событием для таких пародистов, как А. Пьянов и Л. Филатов, Е. Вербин и Ф. Ефимов, Ю. Шанин и В. Рубанович, которые в своих пародийных приемах нередко следуют принципу «научного веселья».

Судьбу советской пародии до некоторой степени можно сравнить с судьбой советского исторического романа. В двадцатые годы был необыкновенно высок престиж гуманитарных наук, которые активно взаимодействовали с художественной практикой. Возникший тогда новый исторический роман был сориентирован на принцип научной достоверности и познавательности, отнюдь не мешавших полету творческой фантазии. «Где кончается документ — там я начинаю», — говорил Тынянов, и такое сочетание научной выверенности с раскованностью художественных гипотез сулило жанру увлекательнейшие перспективы. В дальнейшем, однако, историческая культура перестала быть обязательным ус-

¹ Наука и жизнь. 1968. № 11. С. 106.

ловием обращения к исторической романистике, поскольку нужными эпохе признавались только те факты и документы, которые представляют прошлое с нужных сегодня позиций. К чему привел в дальнейшем подрыв научной основы исторического романа и признание интеллигентности автора необязательным условием, читатель может судить, например, по романам Валентина Пикуля.

Точно так же пародии в двадцатые годы сочиняли авторы интеллигентные. Призванный в литературу молодняк вроде булгаковского Ивана Бездомного справиться с таким замысловатым жанром просто не мог: пародийного эффекта они достигали разве что в своих серьезных произведениях, причем непреднамеренно. Пародия двадцатых годов подходила к современным писателям филологически объективно, стараясь присматриваться к стилю, улавливать направление художественного поиска. Понятно, что при таких привычках зубодробительная техника давалась пародистам с трудом, что увенчать чересчур «научную» пародию идеологическим ярлыком было не так-то просто. Под давлением журнальной конъюнктуры многие пародисты в тридцатые годы старательно отучивались от интеллигентных манер, осваивая приемы кулачного боя. Появились и пародисты нового склада, для которых «ударскуловорот» стал главным приемом работы. Как и исторический роман, пародия выжила — жанры вообще народ живучий. Но последствия продолжают сказываться и сегодня. Откуда, недоумеваем мы, столь распространенное пародийное хамство, повальное обвинение пародируемых авторов в пьянстве и прочих пороках, фамильярные упоминания об их гонорарах, женах и мужьях? Да все отсюда же, от признания интеллигентности не только ненужной, но и вредной чертой профессионального литератора.

Вернемся к парнасцам. Филологическую эрудицию они удачно соединили с задорной раскованностью. В их маленьком кружке присутствовала та редкая атмосфера любовного и в то же время фамильярного отношения к классическим шедеврам,

которая и позволила им найти смеховой угол зрения на каждый из объектов. Скажем честно: поздние пародии парнасцев (те, что опубликованы «Вопросами литературы» в 1966 году) не идут ни в какое сравнение с их «классикой» 1925 года. Это объективное сопоставление помогает понять, что «Парнас дыбом» — не просто удачная филологическая игра, что это неповторимая художественная ценность, уровень которой ее былым авторам не удалось повторить при позднейшем обращении к жанру. Подстановка условной фабулы как пародийный прием имеет свои законы: пародия тем удачнее, чем меньше ощутимы в ней все эти собаки и козлики и чем более ощутимы пародируемые стили. Пародия удачна тогда, когда мы где-то с середины уже забываем про условную фабулу, когда сюжетом становится сам пародируемый стиль и мы следим за его разворотом. Прочтем пародию на Симеона Полоцкого (шутливо помеченную 1637 годом):

Благородні, благочестивіи
государи премилостивіи.



Обложка книги «Парнас дыбом»

О козлі и старусі рѣчь будетъ наша,
аки вещь живу узритъ милость ваша.
Старуха древня въ градъ нѣкоемъ бяша,
козлові брадата вельми любяша.
Але взалкалось тому козляти
во темниі лѣси иди гуляти.
Худый обычай у волковъ бываетъ,
козлові узря, его терзають.
Увы, увы, и нозі и розі
козлові убита лежатъ на дорогі.
Юнымъ се образъ старѣйшихъ слушати,
на младый разумъ свой не уповати.

Здесь использованы не только язык и орфография XVII века, не только принципы силлабического стихосложения. Стиль Симеона Полоцкого передается с учетом его нравственно-философских основ. Здесь главное — моралистическая установка, разъяснение законов бытия, которые всегда незыблемы. Не просто «несчастный случай»: «напали на козлика серые волки», а закон: «Худый обычай у волковъ бываетъ...» И завершается стихотворение нравоучением, которое для дидактических стихов XVII века было непременно атрибутом стиля.

А незатейливая история о попе и собаке, переложенная от имени Гумилева, преобразуется в целый балладный цикл из трех частей, каждая со своим ритмом. Не просто собака, а «пестрый сеттер», не поп, а африканский жрец, получивший пса в подарок от Ливингстона. А вот как развернуто сообщено «он ее убил»:

Сегодня ты как-то печально глядишь на ковры и обои,
И слушать не хочешь про страны, где вечно ласкающий май.
Послушай, огни погасим, и пригрезится пусть нам обоим,
Как жрец, разозлившись на пса, смертоносный схватил ассегай.

Легкая ироничность не исключает серьезного отношения к лирическому миру Гумилева, который прочувствован создателями пародии изнутри.

Когда же тайна стиля не открывается пародистам, то на первый план вылезает комический сюжет. Вот история козлика, пересказанная онѣгинской строфой:

Одна в глуши лесов сосновых
 Старушка дряхлая жила,
 И другом дней своих суровых
 Имела серого козла.
 Козел, томим духовной жаждой...

Синтез пушкинского стиля не удался, и сюжет, что называется, торчит, прорывая оболочку четырех-стопного ямба. То же происходит в пародии на Блока:

И ноги милого склоненные
 в ее качаются мозгу,
 и очи синие бездонные
 цветут на дальнем берегу.

Здесь ноги Веверлея назойливо торчат, несмотря на густое цитирование «Незнакомки».

Это не значит, что невозможно сочинить удачную пародию на Пушкина и Блока (хотя эти два поэта оказались камнем преткновения для русских пародистов всех эпох). Это только значит, что спародировать Пушкина и Блока очень трудно.

«Научное веселье» «парнасцев» оказалось не просто развлечением «для себя». Это веселье имеет и, так сказать, педагогическую сторону. В предисловии к только что вышедшему двухтомнику «Советская литературная пародия», где, кстати сказать, помещено двадцать восемь пародий из «Парнаса», Б. Сарнов пишет об этой книге: «Она стала одной из моих любимых книг задолго до того, как я узнал о существовании таких стихотворцев, как Андрей Белый и Бальмонт, Игорь Северянин и Вертинский... Однако это не помешало мне потом, прочитав Северянина, услышав Вертинского, испытать все ту же радость узнавания, то же счастливое чувство встречи с чем-то знакомым, хорошо известным. Мало того! Именно эти пародии научили меня внимательно вглядываться в особенности художественной манеры поэта... Комически преувеличенные черты стиля классиков — Гомера, или Данте, или Крылова, или Некрасова — воспитывали у нас, читателей «Парнаса дыбом», чуткость художественного восприятия, изощряли наш поэтический слух, обостряли

наше поэтическое зрение...» Действительно, прочитав, скажем, пародийные новеллы О. Генри «Человек дела» и Зоценко «Первый жалостливый рассказ», можно получить представление о двух великих новеллистах. А знающий маленькую пародию «парнасцев» на Анатоля Франса будет как дома чувствовать себя в большом романе «Современная история». Наивно считать, что пародии такого типа сочинять легко, но это занятие в общем-то никому не заказано, и, думается, всякому любящему литературу читателю стоит хотя бы однажды попробовать заняться такой научно-художественной самодеятельностью.

Кстати, вот пример. В Москве есть 67-я школа с «филологическими» классами, где старшеклассники углубленно и увлеченно изучают русскую литературу. И почему-то их тянет сочинять пародии на классиков. Скажем, десятиклассник Сергей Леонтьев, выпускник 1979 года, сочинил такую пародию на раннего Маяковского, воспользовавшись сюжетом о зайце, вышедшем погулять:

Львиное сердце, смиренное в зайце,
тесное тело рвало на куски.
Окна открылись и стали смеяться.
Ночь догнала и сжимала в тиски.

Вспышка в ночи дыру выслепила,
тишина заорала, ранена.
Заяц, которого природа вылюбила,
сгнулся в рог бараний.

Для истории:

Когда все расселятся в раю и аду,
станут от безделья маяться,
вспомните, что в 1916 году
в Петербурге убили последнего зайца.

Здесь чувствуется хорошее знание стихов молодого Маяковского, понимание их и неподдельная увлеченность поэзией.

Так что возможно и воспитание пародией. Вос-

¹ Сарнов Б. Тень, ставшая предметом.— В кн.: Советская литературная пародия. В 2 кн. Стихи. М., 1988. С. 56.

питание глубокого интереса к литературе, понимания неразделимой связи содержания и формы, навыков творческого овладения культурными ценностями, а не равнодушного «почтения» к ним. В 1989 году «Парнас дыбом» вновь пришел к читателям — на этот раз отдельной книгой, подготовленной Л. Г. Фризманом. Остается только порадоваться за тех, кто ее прочтет впервые.

АЛЕКСАНДР АРХАНГЕЛЬСКИЙ

Что такое талант пародиста?

Точный, полный и конкретный ответ на этот вопрос можно найти, читая и перечитывая пародии Александра Григорьевича Архангельского (1889—1938). О нем можно сказать: пародист милостью божьей. Звучит непривычно, поскольку принято считать, что «божьей милостью» рождаются поэты. Архангельский был и поэтом, но не только им. Он был и прозаиком, и драматургом, и критиком, и литературоведом. Был и артистом — в той мере, в какой этого требует искусство пародийного перевоплощения. Был виртуозным сатириком и юмористом, причем в смеховом искусстве он шел путем самым трудным для себя и самым интересным для читателя: свое остроумие Архангельский не экономил, не растягивал одну шутку на целую пародию, не подавал как эффектную репризу. Он соединял в каждом слове своих пародий по несколько комических и иронических оттенков. Ирония и юмор пронизывают написанное Архангельским сплошь и насквозь, а не торчат в специально отведенных для этого местах. И, наконец, Архангельский был еще подлинным интеллигентом: это качество вроде бы напрямую не связано с природой пародийного таланта и само по себе его не гарантирует, но оно дает ощущение границ — между смелым смехом и грубостью, между полемической остротой и этической бестактностью, между демократизмом и заигрыванием с невзыскательным читателем. Архангельскому эту границу соблюсти удавалось.

Многие писавшие об Архангельском, и особенно люди, близко его знавшие, отмечали, что Александр Григорьевич мог бы добиться больших творческих успехов во многих жанрах. Но, думается, он поступил правильно, полностью сосредоточившись на пародии и литературной сатире. Он ведь не просто зарыл в землю свои многочисленные таланты, а вырастил в итоге талант редкий, почти исключительный. Его творчество красноречиво свидетельствует о том, как широк, разнообразен и неисчерпаем мир пародии. Если пародист по-настоящему увлечен литературой, то ему не грозит опасность однообразия и ремесленного шаблона.



А. Архангельский. Шарж
Кукрыниксов

Свое творческое кредо Архангельский сформулировал в словах: «Хорошо пародировать всего писателя, а не его очередное произведение» (Тезисы к докладу о пародии, 1933). С каким конкретным поводом ни связана пародия — она у Архангельского всегда тяготеет к портретности. Как портретист он ищет прежде всего выражение творческого лица, взгляд писателя на жизнь и на свое дело. Вот пародия на Бориса Пастернака (1934):

СРОКИ

Народ, как дом без кром...

.....
Ты без него ничто,

Он, как свое изделие,
Кладет под долото
Твои мечты и цели.

Б. Пастернак. Из летних записок

На даче ночь. В трюмо
Сквозь дождь играют Брамса.
Я весь навзрыд промок.
Сожмусь в комок. Не сдамся.

На даче дождь. Разбой
Стихий, свистков и выжиг.
Эпоха, я тобой,
Как прачкой, буду выжат.

Ты душу мне потом
Надавишь, как пипетку.
Расширишь долотом
Мою грудную клетку.

Когда ремонт груди
Закончится в опросах,
Не стану разводить
Турусы на колесах.

Скажу, как на духу,
К тугому уху свесясь,
Что к внятному стиху
Приду лет через десять.

Не буду бить в набат,
Не поглядевши в святцы,
Куда ведет судьба,
Пойму лет через двадцать.

И под конец, узнав,
Что я уже не в шорах,
Я сдамся тем, кто прав,
Лет, видно, через сорок.

Нетрудно заметить, что помимо цитаты, вынесенной в эпиграф, здесь звучат отголоски многих других стихотворений Пастернака: «Вторая баллада» («На даче спят. В саду до пят...»), «Годами когда-нибудь в зале концертной...» (откуда пришла рифма «Брамса» — «сдамся»), «Борису Пильняку» (печаталось в 1931 году под названием «Другу»; там есть строки: «Но как мне быть с моей грудною клеткой/ И с тем, что всякой косности косней?»), «О, знал бы

я, что так бывает...» (где есть строки: «Но старость — это Рим, который/ Взамен турусов и колес...»). Да что там! Даже отдельные слова здесь «тащат» за собой целые контексты, важные пастернаковские мотивы. Трюмо здесь не просто предмет мебели, а образ сгущенной, удвоенной реальности, взаимного притяжения жизни и искусства (именно таково оно в стихотворении «Зеркало»), а слово «навзрыд» незамедлительно поворачивает читательский взор к самому началу пастернаковского пути («И чем случайней, тем вернее / Слагаются стихи навзрыд...» — строки 1912 года).

И все это не просто цитаты, а пародия в целом — не монтаж, не лоскутное одеяло. Архангельский исследует единую художественную позицию Пастернака, под знаком легкой иронической остраненности синтезирует главную суть устремлений поэта. Заметим: для пародиста то, что говорит о себе Пастернак, неотделимо от того, как он это делает — мощный ритмический поток, заключенный в узкое пространство трехстопного ямба, постоянно прорывающийся в резких интонационных сломах, в enjambement'ах (стиховых переносах): «в трюмо / Сквозь дождь...» и т. д.; сквозное гулкое «у», гудящее в пародии, точно так же как во многих стихах Пастернака («Скажу, как на дУхУ, / К тУгомУ УхУ свесясь, / Что к внятноМУ стихУ придУ...»). Архангельский чутко понял и сквозь душу пропустил ключевую тему пастернаковского творчества: выход художника навстречу жизни с ее суровыми, порою жестокими испытаниями, в ходе которых внутренний мир поэта и его слово не искажаются, а становятся еще прочнее. Эта мысль не столько декларируется Пастернаком, сколько непосредственно выражается, изображается ритмом, звуковыми повторами, движением интонации, которая вслед за каждой метрической преградой набирает стремительность и ни на одном изгибе не теряет естественности человеческого голоса. Как для Пастернака не существовало границы между «содержанием» и «формой», так нет этой границы для Архангельского.

Эта пародия, конечно, не сатирическая, не осуж-

дающая. Но и дружеской, «теплой» ее не назовешь. Легкий иронический холодок, который мы здесь улавливаем, — необходимое условие творческой дистанции, взгляда со стороны, исследовательского подхода. Не будь этого холодка — получилась бы не пародия, а подражание. Пастернака любят и знают наизусть многие, а вот такую точную пародию удалось написать только ироничному Архангельскому. В отношении к искусству существует нечто более важное и редкое, чем любовь, — глубина понимания и сопереживания. Мы не можем доподлинно сказать, «любил» ли пародист Пастернака. Но о том, что



пародист жил стихами Пастернака, носил в душе его поэтический мир, совершенно недвусмысленно говорит пародия.

Пародия в наибольшей степени связана с книгой поэта «Второе рождение» (1930—1931), но она «имеет в виду» и прошлое, и, как потом выяснилось, будущее. «...К внятному стиху приду лет через десять», — звучало вроде бы даже с каким-то ехидством, тем не менее именно «лет через десять», уже после смерти Архангельского, Пастернак приступает к «Стихам из романа» (в 1946 году создается знаменитое стихотворение «Гамлет»), и, действительно, наступает переход к стиху более «внятному», к той «неслыханной простоте», о которой размышлял Пастернак в начале тридцатых годов. Это не было отступлением от прежних позиций («Все изменяется под нашим зодиаком, но Пастернак остался Пастернаком», — правота этой немудрящей эпиграммы Архангельского подтверждалась вновь и вновь), а приумножением художественного мира, освоением новых возможностей. Голос поэта достиг и тех, кто прежде не был готов внимать ему (так, сегодня знакомство с Пастернаком для многих начинается с относительно «простых» послевоенных стихов, а потом постепенно читатель приходит и к «непонятным» книгам «Поверх барьеров» и «Сестра моя — жизнь»).

И не только о путях слова говорится в пародии Архангельского, она обладает той художественной многозначностью, вследствие которой отдельные ее строки можно сравнивать и с реальными жизненными фактами. «Куда ведет судьба, пойму лет через двадцать» — не предсказаны ли здесь некоторые хорошо известные трагические события последних лет жизни поэта? Во всяком случае, нельзя не согласиться с Б. Сарновым, который писал недавно об этой пародии Архангельского: «Написанная полвека тому назад, она не только не оказалась рассчитанной на одно поколение читателей, но сегодня кажется прямо-таки пророческой!»¹

¹ Сарнов Б. Плоды изнурения (Литературная пародия вчера и сегодня). — Вопросы литературы. 1984, № 11. С. 144.

Архангельский не просто «угадывал», кому из его современников суждено бессмертье, он это обнаруживал в процессе пристального пародийного анализа. А объективность этого анализа была одна и та же — при подходе к Пастернаку и к Радимову, к Есенину и к Жарову, к Маяковскому и Молчанову. Каждый из поэтов «в исполнении» Архангельского не высказывался на какую-то частную тему, а говорил о самом главном, что называется, о времени и о себе, причем говорил именно своим конкретным голосом. Когда декларация подтверждалась силой слова, получалась позиция поэта. Когда же слово не становилось делом, выходила не позиция, а поза. Бывали, конечно, и промежуточные случаи, когда искренняя позиция слегка затенялась чертами позерства или когда поэт не выдерживал своей позиции и сбивался на позу. Обо всем этом Архангельский говорил с читателем (и продолжает говорить с нами сегодня) языком пародии.

Вот пример поэтической позы:

Сколько в республике нашей чудес!
 Сеялки,
 веялки,
 загсы,
 косилки.
 ГИХЛ,
 МТП,
 МКХ,
 МТС,
 Тысячи книг —
 в переплетах и без,
 Фабрики-кухни,
 тарелки и вилки.

Это строки из пародии на А. Безыменского, где точно схвачены черты дежурного воспевания достижений: заданный пафос, перечислительно-назывной характер изображения жизни, когда в ряд умиляющих поэта «примет времени» могут угодить даже тарелки и вилки.

Показывая, как позиция оборачивается позой, Архангельский не злорадствовал, а искал причины художественной неудачи. В самых едких его пародиях всегда содержится понимание задачи, которую ста-

вил перед собой автор пародируемого произведения. Вот «Главцемент» — пародийный «конспект» романа Ф. Гладкова «Цемент». Гладков, говорит нам пародия, стремился соединить романтический пафос с обыденными подробностями, высокую поэтическую лексику с просторечиями, диалектизмами и техническими терминами. Все это дало в итоге такое сочетание:

«На высокий градус вскипели дни. Глеб, как скаженный, мотался из завкома в исполком, из исполкома в совнархоз, из совнархоза в Госплан, из Госплана в СТО.

Грохотал в завкоме:

— Грохайте хабардой, дорогие друзья! Не то живо к стенке поставлю!

Громыхал в исполкоме:

— Не балабоньте, глотыри, так вашу разэтак!

Буркотел в совнархозе:

— Пришью вас к стенке, куклы полосатые!

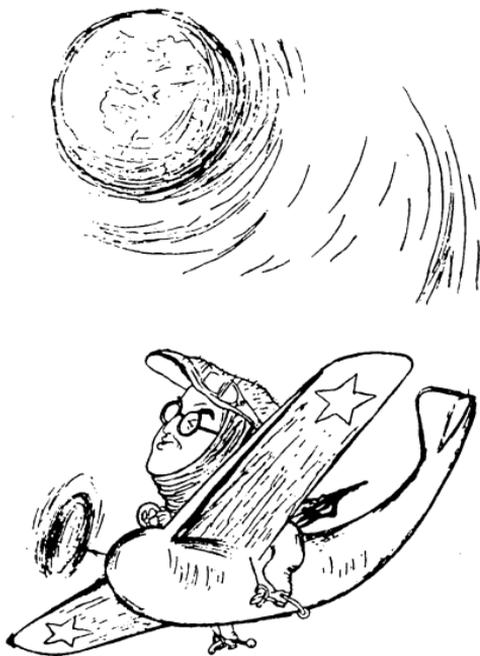
Ободрял, подначивал, брякал по башкам, чебурахал по затылкам, дрызгал по хайлам и в конце концов добился своего...

Наверху, на ажурной вышке, стоял Глеб, а внизу — в недрах и на склонах, в ущельях и под несметные толпы толп, чувствуя самоотверженного бойца за цементное дело, копошились, кулькотели, шваркали, бумкали, полыхали плакатами и знаменами, издавая восторженные нутряные гулы, под звон колоколов духового оркестра в двадцать два человека с барабанщиком».

Понятно, что прозаик стремился передать музыку эпохи, а вышла у него какофония. Но, чтобы правильно показать суть и причину неудачи, пародисту критику надо было слышать не только какофонию, но и ту музыку, которая имелась в виду на уровне замысла. Проникая в глубину эстетических проблем, Архангельский достигает и того социально-нравственного видения жизни, которое тогда не всем было доступно. Читая пародию, мы сегодня понимаем, что «грохотание» и «громыхание» Глеба и людей ему подобных приводило не столько к созидательным, сколько к разрушительным результатам. На одном

волевым упорстве невозможно создать ни настоящий цемент, ни настоящий роман: для этого нужны еще какие-то предпосылки.

Архангельский обладал широтой и гибкостью вкуса. Он не боялся художественной новизны и сложности (что, к сожалению, характерно для количественного большинства пародистов), считал сво-



М. Кольцов. Шарж Кукрыни-
сов

им долгом понимать любое необычное и замысловатое произведение и оценивать его так же объективно и хладнокровно, как и явления привычные и принятые всеми. Он спорил с футуристами и с лефовцами (пародии на Каменского, Маяковского, Асеева), с конструктивистами (пародии на Сельвинского и Луговского), с экспрессионистическими изысками молодого Леонова, с телеграфным стилем Эренбурга. Испытывал на смеховой излом зощенковский иронический сказ и светловскую лирическую романтику. Но ничьих поисков он не отвергал с порога, готов был искать рациональное зерно в каждой художественной системе.

Это было не так просто — и не только по творческим причинам. Архангельский работал в гораздо более трудных условиях, чем, скажем, современные пародисты. В конце 20-х и в 30-е годы эстетическая открытость и «всеядность» отнюдь не поощрялись. Архангельский печатался в грозном журнале «На литературном посту», и главный редактор этого издания, рапповский вождь Леопольд Авербах, не прочь был прибрать к рукам веселую музу пародиста, превратить ее в литературного волкодава. В предисловии к сборнику пародий 1930 года Авербах поучал автора книги: «Злее должна быть пародия на Клычкова. Ведь, вообще, советский пародист должен уметь обнажать классовую сущность буржуазных произведений, разоблачая низменную корыстность, скрывающуюся за той или иной высоко «идейной» завесой... Мне кажется, что т. Архангельский не всегда достаточно ответственно относится...» и т. п.

Конечно же Архангельский не мог, как Авербах, во всякой художественной самостоятельности усматривать «буржуазность» и «корыстность». Не будем утаивать: иногда в журнальной текучке — некоторых эпиграммах, подписях к карикатурам, фельетонах — Архангельский шел на уступку нормативным «литустановкам», и эта часть его наследия уступает по качеству основной, добротной части. Но пародию, любимый и заветный жанр этого мастера, судьба счастливо уберегла от сиюминутной накипи. Не случайно именно в пародиях своих подверг Архангельский уничтожающему развенчанию господствовавший тогда тип «проработочной» критики. Читая угрожающие статьи влиятельной в ту пору Елены Усиевич (громившей, например, Заболоцкого), Архангельский живо представил, как эта особа обошлась бы с классическим шедевром: «Тем большая опасность в стихотворении М. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу», в тех высказываниях, какие мы имеем на данном этапе в этом чрезвычайно субъективном талантливом произведении... Если учесть категорию образов, которыми оперирует поэт, как то: «один», «я», «пустыня»,

«бог» и прочие, не отвечающие нашей идеологии предикаты субъективно-идеалистического порядка, мы имеем налицо на данном этапе величайшую опасность, ни в коей мере нас не устраивающую...»

Первый сборник пародий Архангельского вышел в 1927 году в библиотечке «Огонек». Постепенно пополняясь, эта книга несколько раз переиздавалась, и в 1939 году «Пародии» вышли шестым изданием. В 1946 году было выпущено «Избранное» Архангельского в Гослитиздате — большого формата, иллюстрированное карикатурами и шаржами Кукрыниксов. Большую часть этой замечательной книги составляют пародии самых разных видов и модификаций: на поэтов, на прозаиков, на драматургов, на «детпоэтов», на критиков, на целый «толстый» журнал, на переводчиков и мемуаристов. Вслед за этим, несмотря на всеобщую любовь и уважение к Архангельскому, издание его произведений застопорилось. В 1958 году вышла тоненькая книжечка в «Библиотеке «Крокодила», после чего наступила необъяснимая пауза. Приходится говорить об этом, поскольку отсутствие в руках читателей текстов Архангельского отразилось на уровне литературной культуры нескольких поколений пародистов. Наконец в 1988 году мы дождались нового издания произведений Архангельского. Оно показало, что эти пародии нисколько не состарились, что они выглядят свежее и моложе многих только что сочиненных и впервые опубликованных. Несомненно, эта книга станет важным и благотворным событием в духовной жизни многих читателей, в том числе — литераторов, в том числе — профессиональных пародистов. Учиться у Архангельского можно и должно — учиться не только писать пародии, но и вообще писать, а также еще и учиться читать, учиться понимать литературу.

АЛЕКСАНДР ФЛИТ

Рядом с именем Александра Архангельского в истории нашей литературной пародии должно быть поставлено имя Александра Матвеевича Флита (1892—1954). Его книги «Братья-писатели» (1935), «В садах литературы» (1938) и «Таланты наизнанку» (1940) — это целая пародийная панорама прозы тридцатых годов. Флит разработал свой, индивидуальный вариант пародийной новеллы, являющий собою моментальный и четкий снимок большого произведения, а то и всего творчества пародируемого писателя. Предваряя журнальную подборку «Смех Александра Флита», Ю. Томашевский заметил: «Пародии на «Голубую книгу» Мих. Зощенко, на произведения А. Толстого, Ф. Панферова и Вяч. Шишкова — истинные шедевры А. Флита и (не будем опасаться преувеличений) пародийного жанра в нашей литературе вообще»¹.

Преувеличения здесь, действительно, нет. Обратимся к пародиям Флита на Зощенко. Вот как начинается одна из них — «Разноцветная книжка» (ее название отсылает к «Голубой книге»):

«Утомленная крестовыми походами история выкамаривает различные штучки.

Она выкамаривает, куриная морда, эти загогулины, возвышая одни маловысокохудожественные личности и с легкой усмешкой сбрасывая другие, что неправильно.

Рассмотрим некоторые забавные случаи из частной жизни этих подозрительных исторических субъектов».

А вот начало пародии «Потерянная старость» (целящей в зощенковскую «Возвращенную молодость»):

«До тридцати лет человек прыгает на двух ногах как ни в чем не бывало. Он преспокойно тратит свое драгоценное здоровье, селезенку там, печенку и разные другие микроорганизмы, — я не доктор.

Он тратит и растрчивает эти насущные органы,

¹ Вопросы литературы. 1973. № 2. С. 290.

притаившиеся там и сям в затхлых углах нашей утробы, и не отдает себе отчета в своих мелких и пошлых поступках».

Читая эти пародии, просто начинаешь слышать живой голос Зощенко, знакомый нам по грамзаписи, хотя дело, конечно, не в голосе, а в интонационном движении. Флит точно воспроизвел две основные закономерности этого движения. Во-первых, Зощенко строит речь так, чтобы каждая последующая фраза была прочно скреплена с предыдущей — либо буквальным повтором ключевого по смыслу слова («выкамаривает», «тратит»), либо синонимической заменой («маловысокохудожественные личности» — «подозрительные исторические субъекты», «микрорганизмы» — «насущенные органы»). Без этих важных скреп не было бы такого темпа, такой стреми-



А. Флит и Б. Малаховский.
Шарж Б. Малаховского

тельности, когда эстафета смысла непрерывно передается от одной фразы к другой. Во-вторых, в каждой фразе есть какой-нибудь стилевой «сюрприз»: эпитет «маловысокохудожественный» (действительно созданный Зощенко) или же употребление слова в явно неправильном значении («микроорганизмы») — благодаря системе таких «сюрпризов» стиль Зощенко никогда не бывает монотонным. Откройте в любом месте «Голубую книгу» или «Возвращенную молодость» — и вы увидите сочетание этих двух стилевых импульсов.

Пародии на Зощенко написаны с точным и глубоким ощущением высокой художественной ценности пародируемых текстов. Флит с любовью превращается в своеобразнейшего писателя, вовсе не собираясь указывать ему на какие-то «недостатки». С явной симпатией воссоздается Флитом и стиль «Петра I» Алексея Толстого. В пародии «Мин-херц-Питер», состоящей из пяти главок-фрагментов, сменяют друг друга основные сюжетно-тематические пласты романа, стиль же везде выдержан единый: сгущена склонность автора к обилию глаголов, усечению подлежащих, к заключенным в скобки уточнениям, напоминающим драматургические ремарки:

«Ардальон Панкратьевич (нос свеклой, глаза — тусклые) вошел в палату и (кислым голосом):

— Мать, поднеси чарочку.

Ардальоновы девы всполохнулись, закивали туловищами, учиняли политес с конверсационом:

— Пуркуа, фатер, спозаранку водку хлещете?

— Цыц, кобылица! Я те плетку-та! (Это — старшей Степаниде, широкозадой бабище.)

Взревел. Выпил. Поскреб под мышками».

А вот фрагмент, в котором Флит, не называя героев по именам, как бы устраивает и себе, и пародируемому автору испытание: узнает ли читатель, о ком идет речь. И мы с первых же слов видим здесь Петра, учиняющего расправу над Меншиковым:

«Бешено сверкнул глазом. Подрыгал левой ногой. Постучал горстью по столу.

— Вор. Вор и есть.

Бил долго. Сопел тяжело. Трость испанского ка-



А. Флит. Шарж И. Шабанова

мышья, подарок Людовикуса короля, обломал о шустрый Алексашкин зад».

Несмотря на близость исторической тематики, на такое же обилие иноязычных слов, совсем непохож на А. Толстого флитовский Тынянов:

«Отфрыштыкали изрядно.

Сначала подавали персицкую рыбу фиш в дацком соусе, подарок королюса — шаха персицкого, потом «майонез-рыбу» голландскую, тонкокозную, с розовыми прожилками, потом жигу по-шведски с фисташками, потом рябчиков соликамских с брусникой и пломбирус с фруктуозами, подарок французского королюса — руа Луи Пятнадцатого».

Пародии Флита носят отчетливый исследовательский характер. И результаты его пародийных исследований бывают разными. В процитированных примерах пародист демонстрирует торжество творческих индивидуальностей, ярко себя проявивших. Но бывают у Флита пародии совсем другой тональности. Они свидетельствуют о том, что авторская индивидуальность явно не расцветает, а как-то блекнет, сходит на нет. В предисловии к сборнику «Таланты наизнанку» А. Дымшиц так комментировал эту сторону работы Флита: «Отмечая неудачи, промахи, срывы мастеров, иронически высмеивая недостатки их работы, пародия косвенно помогает писателям.



Ю. Тынянов. Шарж Б. Малаховского

Она так высмеивает их ошибки, что делает их как бы уже неповторимыми. Она «гарантирует» от рецидивов... Очень часто Флит бывает и острым и резким. Но при этом он неизменно весел. Он хорошо смеется. Весело. Заразительно»¹.

Казалось бы, верно сказано. Такой и должна быть пародия — и указывающей на недостатки, и веселой. А пародии у Флита — высокого качества, стало быть — не могут не отвечать вышеуказанным требованиям. Но, перечитывая сегодня книги Флита, как-то не чувствуешь в них авторской уверенности в том, что его смех «гарантирует от рецидивов». И не

¹ Дымшиц А. Вместо предисловия.— В кн.: Флит А. Таланты наизнанку. М., 1940. С. 8.

такой уж веселый этот смех, честно говоря. Остроумие Флита «заражает» скорее каким-то элегическим чувством.

Дело в том, что, гиперболически воссоздавая «типические характеры» пародируемых авторов, Флит изображал их, так сказать, и в «типических обстоятельствах» литературной эпохи. И обстоятельства эти были непросты и неоднозначны. Полное и свободное проявление писательской индивидуальности в тридцатые годы нередко сдерживалось и «обязательной программой» актуальной тематики, и настойчивыми рекомендациями оптимистического освещения действительности, и постепенно усиливающейся регламентацией художественного экспериментирования, рискованного поиска. Таковы были объективные последствия «коллективизации» литературного процесса. Крупные таланты — Флит нам это показывает — остаются собою. Но большая часть пародий Флита на прозаиков тридцатых годов показывает, как давление времени деформирует индивидуальность. Л. Борисов, Н. Брыкин, А. Дмитриев,



В. Каверин. Шарж Б. Малаховского

Г. Куклин, С. Марвич, М. Чумандрин не оставили большого следа в истории литературы, тем не менее пародии на них, написанные Флитом, заслуживают нашего сегодняшнего внимания. Здесь обнаруживается «типическое» противоречие между установкой на жизнерадостный пафос («Тракторы на полном ходу»; «Мы, материалисты, утверждаем, что законы исторического процесса...»; «Опять же — ударничество и соцсоревнование») и засильем приземленного натурализма («Пахло щами, кошками и еще чем-то кислым»; «Всю ночь под окном брехали собаки»; «За бортом у стенки палили свиней, и сочный трехъярусный мат густыми клочьями повисал над бухтой»; «Егор Иванович побрызгался у мутного умывальника»). Иной раз оптимизм и натурализм образуют достаточно парадоксальное, оксюморонное сочетание: «На помойке тепло и весело» (из пародии на А. Черненко). Тут существенны уже не индивидуально-портретные особенности, а общий фон, четко прорисованный пародистом. Впрочем, противоречие между несколько поверхностной, не вполне органичной устремленностью «все выше и выше» и подспудной тягой к прозаизации, к «низовым» явлениям Флит обнаруживает и у целого ряда писателей явно талантливых, но реализовавших себя не в полной мере: у Ю. Германа и Б. Лавренева, Н. Никитина и Н. Чуковского. Думается, выбирая название для своего сборника «Братья-писатели», Флит ощущал тот эмоциональный контекст, в котором это выражение родилось у Некрасова: «Братья-писатели! В нашей судьбе / Что-то лежит роковое...»

Вот пародия на Н. Чуковского «Повестушки вообще». С самого ее начала бросается в глаза какой-то внутренний стилевой разлад:

«Беременная Маня медленно шла вперед.

Ее узкие ступни, обутые в туфли, ступали по жилистой земле, на которой там и сям дымилась конская моча.

Летали стрекозы. Порхали разноцветные бабочки.

У Мани был выпячен вперед живот и откинuty назад плечи».

Порхающие бабочки слабовато согласуются с вы-



Ю. Герман. Шарж Б. Малаховского

паченным животом и прочими неизящными подробностями. За этим диссонансом стоит своего рода раздвоенность взгляда, вызванная желанием соблюсти баланс между рекомендованным эпохой оптимизмом и естественной для каждого писателя тягой к жизненной правдивости. Отсюда и выпренность, отсюда же и приземленность (отнюдь, кстати, не тождественная настоящей правдивости). Такой конфликт, как показывает финал той же самой пародии, обычно разрешается в пользу надежного жизнеутверждающего пафоса:

«В. Балдыкин был очень пошлый тип... Ходил по женщинам, вымогал деньги.

Нехороший человек. Отрицательный образ.

А у домработницы Маланьи был сынок, прижитый от бродяги. Сын сначала рос бродягой, а потом стал человеком.

Очень приятно культурно сесть за письменный стол, вынуть чистую стопу бумаги, обмакнуть перо в чернильницу и написать книгу.

О небе, о песке, о стрекозах, о бабочках, о травке и людях вообще.

И свежо. И лирично».

Пародия остроумная, смешная, однако совсем не веселая. Но, пожалуй, и сила, и действенность ее в том, что она — грустная. Это следствие той серьезности, на которую всецело работает пародийный смех, когда пародист берет на себя функции не только критика, но и социолога литературы.

ПАРОДИСТЫ 20 — 30-х ГОДОВ

Помимо виртуозных солистов Архангельского и Флита, помимо слаженного и изощренного в стиливых тонкостях «трио» харьковских «парнасцев» в эти годы несомненно звучал целый хор пародистов. Но прежде чем говорить о пародистах-профессионалах, необходимо вспомнить о тех «любителях», чьи эпизодические встречи с пародией имели большое значение как для самих этих писателей, так и для исторической судьбы жанра.

Михаил Зощенко, один из оригинальнейших стилистов нашего века, а потому — один из наиболее часто и охотно пародировавшихся авторов, успел на раннем этапе своего творческого пути побывать и пародистом. Занимаясь в литературной студии К. И. Чуковского при издательстве «Всемирная литература», Зощенко однажды предъявил своему наставнику пародию на его критический стиль, изображающую, как Чуковский мог бы написать об Андрее Белом. Текст ее не сохранился, но нам известна другая пародия Зощенко на Чуковского, опубликованная в 1923 году: здесь Чуковский по воле пародиста рассуждает о Борисе Пильняке, ехидно издеваясь над ним, но завершая «статью» неожиданным пассажем «во здравие»: «Теперь попробуем полюбить Пильняка. Он талантлив очаровательно. Он писатель любви и босых ног. Он воистину писатель любви и революции. Современнейший из современных писателей».

А годом раньше появились пародии Зощенко на



М. Зощенко. Шарж Б. Малаховского

Шкловского и Вс. Иванова. Тяготая, как и Шкловский, к свободной форме высказывания, к разговору от первого лица, Зощенко вместе с тем отвергает эгоцентризм стилевой позиции Шкловского, иронически сгущая это свойство в пародии: «Впрочем, мне все равно. Я человек талантливый». В стиле же Вс. Иванова Зощенко вышучивает орнаментальную «густоту»: «...Прохожий... матерно улыбнулся. Запахло кружевными травами сладостно и тягуче».

Пародия была для Зощенко экспериментальной моделью его собственного, сложного, многосоставного и цельного стиля. Диалог точек зрения автора и героя, баланс серьезности и комизма, соединение литературности и просторечия — все это выверялось писателем в ходе углубленных опытов на самой границе пародии и не-пародии¹. «Я такой человек, что

¹ Основательное исследование этой проблемы содержится в книге М. Чудаковой «Поэтика Михаила Зощенко» (М., 1979).

все могу...» — такими словами начинается первая книга Зощенко — «Рассказы Назара Ильича господина Синябрюхова»: не случайно, что эта фраза от имени вымышленного рассказчика слегка переключается с тоном пародии на Шкловского. Стилизация, пародийность, комическая игра с «чужим словом» — все это нередко воспринимается как нечто сугубо «литературное» и даже лабораторное — в отличие от прямого и откровенного писательского слова. Но проходят годы — и якобы «искривленный», полупародийный и едва ли не ернический стиль Зощенко обнаруживает свою предельную естественность, внутреннюю серьезность и подлинную народность, верность самому духу русского языка. А язык многих писателей, державшихся солидного литературного курса и говоривших с читателем свысока, звучит сегодня как пародийный в худшем смысле этого слова. Историко-литературные закономерности имеют обыкновение повторяться, и не исключено, что в будущем невольно пародийный оттенок приобретут страстные проповеди патентованных литературных пророков и «учителей жизни», а подлинная серьезность обнаружится в скромной работе тех, кто по-своему продолжает зощенковскую традицию. Впрочем, это уже, кажется, происходит с песнями Высоцкого, с монологами Жванецкого, столь упорно отлучавшимися от «высокой» литературы.

Все это говорит о реальной полезности пародийных опытов и пародийной рефлексии в работе литератора любого жанра. Ведь лучше самому испытать свое слово пародийной иронией, чем постоянной натужной серьезностью напроститься на пародийную издевку, к которой так склонен порою неумолимый бег времени.

Неутомимыми и острыми пародистами были Илья Ильф и Евгений Петров. Они тяготели не к «персональным», а к обобщенно-сатирическим жанровым и стилевым пародиям. Бесконечная «Гаврилиада» Никифора Трубецкого-Ляписа, описание ультра-современной постановки «Женитьбы» или сочиненное Остапом Бендером «незаменимое пособие для

сочинения юбилейных статей, табельных фельетонов, а также парадных стихотворений, од и тропарей» прочно вписаны в сюжет «Двенадцати стульев» и «Золотого тельца», но все это еще и относительно самостоятельные пародии, входящие в золотой фонд жанра. Включение пародий в общую сатирическую картину времени помогло Ильфу и Петрову уловить черты зловещего процесса бюрократизации литературы, показать спекулирующих на злободневной тематике поденщиков. Пародийный заряд двух знаменитых романов и поныне влияет на литературно-общественное сознание, помогает множеству читателей в шлифовке эстетического вкуса, вдохновляет новые поколения сатириков и пародистов. Однако, перечитывая прославленную дилогию, мы не можем не ощутить сегодня той регламентирующей черты, которая была проведена в литературе невидимой, но властной рукой, указавшей, над чем и как можно смеяться, а над чем и как нельзя.

Конечно, нельзя не воздать должное тому, что сделано сатириками и пародистами в пределах черты. Но такова уж природа смеха, что всякая регламентация для него гибельна. Не только потому, что мастерам смеха не удастся как следует развернуться, но еще и потому, что смех оказывается искусственно «развернутым» не в ту сторону. Пародийная издевка обращается главным образом на «незащищенные» имена и явления, а на тех, кто основательно защищен чинами и регалиями, с усмешкой даже и взглянуть становится не принято. Исторические судьбы литературной критики и пародии сходны, поэтому уместно здесь будет вспомнить впечатление булгаковского Мастера от критических откликов на публикацию отрывков из его романа: «Что-то на редкость фальшивое и неуверенное чувствовалось буквально в каждой строчке этих статей, несмотря на их грозный и уверенный тон. Мне все казалось — и я не мог от этого отделаться, — что авторы этих статей говорят не то, что они хотят сказать, и что их ярость вызывается именно этим». Так и многие пародии, многие эпиграммы конца 20—30-х годов проникнуты какой-то не вполне естественной озлобленно-

стью, проистекающей от несвободы в выборе самих объектов осмеяния.

Увы, проработочные, догматические статьи нередко писались литературоведами довольно эрудированными, наделенными недурным вкусом, но жертвовавшими личным мнением в угоду общественному. Точно так же многие умные и тонкие пародисты поставили свое остроумие на службу конъюнктурным установкам, что не могло не сказаться на облике жанра. Характерный в этом смысле пример — произведения плодovitого и изобретательного сатирика и пародиста Арго (нередко выступавшего в соавторстве с Николаем Адуевым; в «Роковых яйцах» Булгакова фигурируют «куплеты, сочиненные поэтами Ардо и Аргуевым» — намек достаточно прозрачный).

У Арго немало пародий энергичных, раскованных, остро передающих своеобразие объектов: «Дума про Эдуарда» (на Э. Багрицкого), «Баллада о балладе» (на Н. Тихонова). А вот как начинается его прозаическая пародия «Туда и дорога. Экстракт из романа Сергеева-Бесценского «Обреченные на гибель»: «Затумило. Скрымь солнца разломчанная свирельчит в Просторечье. Воздух насыщен электричеством, духами, запахом свежего варенья, а также «Шиповника» (альманаха на 1912 год). Шел оживленный разговор на тему о Леонардо да Винчи, гимназической молодежи, швейцарских коровниках с газовыми лампами, о новом замечательном средстве против клопов, а также о том, что будет с католической церковью, если умрет папа Пий сорок девятый».

Здесь пародист «попадает» не только в Сергеева-Бесценского, но и во многих других прозаиков, нашедших удобный компромисс с эпохой в пространно-эпическом описании предреволюционного времени, в безопасных наскоках на российскую интеллигенцию и в легкодостижимых «предсказаниях» задним числом. В конце пародии эта мысль гиперболически заостряется. Художник Нерепин демонстрирует свою картину «Возмездие»: «...Никто из зрителей не понял, что близится Страшное, Непередаваемое, Не-

переносимое. Никто, кроме автора, который умный: он пишет в 1927 году романы из жизни 1910 года и поэтому умеет насытить свои страницы жуткими предчувствиями 1917 года».



А. Арго. Шарж И. Игнана

Но, к сожалению, и сам пародист нередко оказывался не в меру «умным». Перелистаем, к примеру, его книгу «Сатирические очерки из истории русской литературы», вышедшую в 1939 году. Это талантливый пародийный памфлет, демонстрирующий изрядную культуру автора, его умение свободно оперировать фактами, выстраивать тонкие иронические реминисценции: начинаются «Очерки» веселым трехстопным ямбом, стилизующим «Историю государства Российского от Гостомысла до Тимашева» А. К. Толстого, а повествуя об эпохе Александра I, автор переходит на александрийский стих и т. п. Зло и остроумно пародируются дореволюционные и пореволюционные шаблоны в трактовке творчества Пушкина, Лермонтова, Гоголя. Но вот, скажем, Арго добирается до Достоевского — и тут его толкование «актуальности» писателя становится неотличимым от тех пошлостей, которые он сам же пародировал:

Возьмите «Карамазовых», откройте «Бесы» —
Возможно ль? Он задним числом подглядел
Наши сегодняшние процессы,
Клубок троцкистско-бухаринских дел!
Гадючьи глаза и свиные хари
И на руках незасохших кровь...

образам, не на пути втыкания палок в колеса новаторам, опередившим время, а на пути критического развенчания псевдоактуальности, плоской дидактики, идеологической агрессивности, готовности иных литераторов повсюду искать врагов и расправляться с ними. Хорошо умел это делать Михаил Пустынин, прошедший в молодые годы школу «Сатирикона». В одном из его циклов на язык современных поэтов «переводилась» известная песенка про чирика. Демьян Бедный заканчивал свою басню «Пьяный Чиж» так:

А я скажу: когда бы этот Чижик
С вниманьем прочитал пять-шесть партийных книжек,
Тогда бы он не шел в кабак,
А поступил бы на рабфак.

А Александр Жаров давал такую отповедь пушкинской «птичке божьей»:

Коль птичка не знает заботы,
Мы птичку отбросим как сор!
Есть много на свете работы!
Бездельникам-птичкам — позор.

Как видим, выбор условных сюжетов пародий не случаен: и небезупречный чирик, и бесконечно свободная птичка помогали высветить и вышутить позу деловитости и озабоченности, натужность пафоса.

Среди пародистов, дебютировавших в предвоенные годы, следует прежде всего назвать Александра Раскина и Мориса Слободского, умевших в корректно-дружеской форме высказать пародируемым авторам веские критические претензии. Скажем, в ранних стихах и поэмах Константина Симонова на исторические темы грубоватая натуралистичность батальных сцен сочеталась с довольно нарочитой стилизацией «классического» стиха. Это внутреннее противоречие гиперболизировано Раскиным и Слободским в пародии «Стиховое побоище» (1939):

Угрюм и дик, не знавший страха,
Был весь, как божия гроза,
Когда оборотясь, с размаха

Он плюнул недругу в глаза.
Потом он встал ему на брюхо
И молча прыгал три часа,
Пока ему рубили ухо
И с хрустом рвали волоса...
Тогда он встал, сказал: «Спасибо»,
Шагнул к ближайшим двум телам
И тут же, дьявольски красиво,
Их разодрал напополам!..
Да, были люди в наше время,
Когда весенний первый гром,
Не то, что нынешнее племя
В тумане моря голубом.

В эстетическом эклектизме пародисты усматривали отражение определенных идеологических закономерностей: поминая славных исторических предков, многие поэты слишком бездумно настраивались на легкую и быструю победу в грядущей войне. Отсюда — популярный в те годы образ несокрушимого «юного» героя, иронически высвеченный молодыми сатириками в пародии на Михаила Голодного:

Враги не могли
Испугать мальчугана,
В атаку я шел налегке:
Десяток винтовок,
Четыре нагана
И верная сабля в руке.

Пародия называлась «Военная ура-героическая» и сопровождалась каламбурным «девизом»: «Сытый Голодного не понимает». Глубинный же смысл пародии отнюдь не шутив. Точно так же в пародии того же цикла «Военная-вольная» после беззаботного «девиза» «На Суркова брови мы насупим» следовала довольно едкая насмешка над лирической беззаботностью:

И ежели, если
Однажды и дважды,
Возможно, быть может,
Ударит гроза,
То бором и яром,
И пашней и паром,
По сопкам и тропкам
Мы ринемся за.

Сегодня мы вновь и вновь анализируем предвоенное время, недвусмысленно говоря о преступной безответственности сталинской верхушки, об истреблении лучших полководцев, о непоправимых потерях первых лет войны, о литераторах, громогласно подпевавших бодряческим лозунгам. И с особенным уважением говорим о тех, кто видел время трезво, кто не разлучался с правдой. Отрадно, что верность жизненной правде, неприятие фальши сохранила и литературная пародия в лучших своих образцах.

ПАРОДИСТЫ 40—50-х ГОДОВ

«Все ушли на фронт»... Такая надпись была вывешена в военные годы и на дверях творческого цеха пародистов. Мастера литературной шутки переквалифицировались в сатириков, обратив всю силу своего остроумия на беспощадное развенчивание фашизма. Так работали во время войны А. Флит и С. Швецов, Арго и Н. Адуев, С. Васильев и Ян Сашин, В. Ардов и М. Слободской. Пародийный опыт пригодился им и тут: переиначивались в злободневном духе басни Крылова, пародически обыгрывались формулы русской классической поэзии. Вот, скажем, памфлет Маршака «Шнабель и его сыновья», посвященный «сверхтотальной» мобилизации в гитлеровской Германии:

Два у Шнабеля сына, как и он, два кретина.
Говорит им папаша: «Ребята,
Самолет заводите, миномет зарядите
Да возьмите-ка два автомата...»

Здесь Маршак явно пригласил в «соавторы» Пушкина с его балладой по мотивам Мицкевича «Будрыс и его сыновья»:

Три у Будрыса сына, как и он, три литвина.
Он пришел толковать с молодцами.
«Дети! седла чините, лошадей проводите,
Да точите мечи с бердышами.»

И это не просто заимствование, не пассивное применение известных строк. Духовный авторитет русской классики, энергия ее веского слова, крепко сложенного стиха подключались к сатирической борьбе, чтобы дать новые силы тем, кто защищал на фронте свою землю, землю Пушкина.

В послевоенные же годы на долю пародии выпали испытания другого рода. Сталинско-ждановская бюрократизация литературы, установление феодальной иерархии писателей — от сталинских лауреатов трех степеней до «рядовых» и «безродных» тружеников пера, печальной памяти постановления, борьба с пресловутым «космополитизмом» — все это мало способствовало свободе творческих споров, критическому пересмотру авторитетных репутаций, духу демократизма и равенства — словом, всему тому, без чего пародия просто не может существовать. Среди литераторов, бесследно исчезнувших в предвоенные и военные годы, среди тех, кто оказался после войны «далеко от Москвы», среди надолго отлученных от печати были многие мастера острого слова.

С высоких трибун призывали писателей к смелости. Г. М. Маленков патетически возглашал, что нам нужны свои Гоголи и Щедрины. Но подтекст таких деклараций был понятен, и сатирик Юрий Благов точно раскрыл его в своей знаменитой (но иногда цитируемой неточно и без указания автора) эпиграмме:

Я — за смех. Но нам нужны
Подобнее Щедрины
И такие Гоголи,
Чтобы нас не трогали.

Были и такие пародисты, чья судьба как будто бы складывалась удачно, но, перечитывая сегодня их произведения, невольно вспоминаешь строки Евтушенко: «считал, что делает карьеру, а между тем губил ее». Вот, скажем, Сергей Васильев. Как пародист он был по-настоящему талантлив. Не раз критики и исследователи сравнивали его пародию на Антокольского с пародией на того же поэта, выполненной Архангельским. Удавалось Васильеву «близко к

тексту» передразнить философически-благодушные раздумья Щипачева, пропагандистские штампы Бзыменского, лирическую агрессивность и провалы вкуса у Острового:

Тугим столбом встает рассвет,
Кругом выламывая сучья.
А месяц, словно морда сучья,
Роняет наземь розов цвет.
С охрипшим голосом, как с другом,
Я пробираюсь по яругам...
Когда мне говорят друзья,
Что, дескать, так писать нельзя,—
Друзей я оглушаю басом
И горечь запиваю квасом!

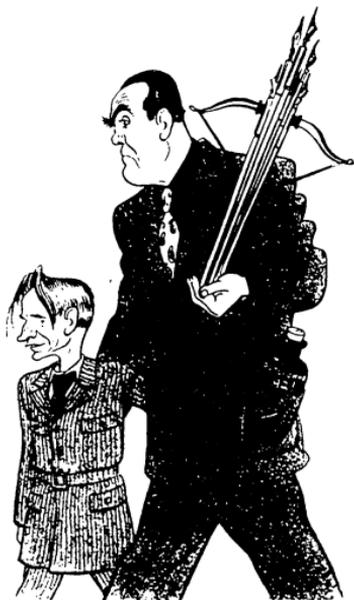
Но при всем этом в пародиях Васильева ощутимо недостает какого-то смыслового стержня, какой-то крупной идеи, определяющей единство пародийного взгляда на литературу. Пародист весьма придирчив к стиховым поискам Дмитрия Петровского, Кирсанова и Мартынова (хотя их приемы у него воспроизведены топорно) — и в то же время он сочиняет добродушно-паточную пародию на Софронова. Слишком он небезразличен к чужому успеху, притом не столько творческому, сколько к житейскому, что отчетливо проскальзывает в иных строках:

Все мы любим дядю Степу,
Уважаем дядю Степу.
Нет таких редакторов,
Кто его произведенья
Про лисиц и про бобров
Принимал бы без почтенья.
И на каждое чиханье
Раздается восклицанье:
«Дядя Степа, будь здоров!»

Жажда «почтенья» толкала сатирика на конъюнктурные акции вроде памфлета «Космополит»:

Но если говорить без баловства,—
он вреден нам, предатель с видом Ноя,
не помнящий отчизны и родства.

А в финале пародии на Антокольского «без баловства» заводилось «персональное дело»:



С. А. Васильев и С. В. Смирнов.
Шарж Б. Ефимова

Здесь только мало пахло духом русским,
Поскольку Поль де Антоколь не пожелал.

Широко осваивая данную тему, Васильев внес свой вклад и в традицию пародического использования классики, сложив перепев «Без кого на Руси жить хорошо» и прочитав его вслух на каком-то из мероприятий той поры. Однако рвение сатирика оказалось тщетным, и произведение это осталось неопубликованным. Поучительная история: и такие опусы могут быть обречены на положение «самиздата»! Впрочем, поучительна и вся судьба Васильева-пародиста, работавшего в жестких рамках настоящего времени и не дерзавшего взглянуть на литературу с точки зрения будущего.

Зажатость в сиюминутных рамках ограничила и творческие возможности таких известных пародистов, как Ян Сашин и Сергей Швецов. У Яна Сашина мы порой находим меткие критические обобщения. В жанровой пародии «Шли солдаты с фронта» один из персонажей сетует на повествовательный шаблон многих послевоенных поэм:

— Ты меня не агитируй,
 Я работать сам хочу.
 Но описан я пиитом,
 И делишки таковы —
 Мне работать не велит он
 До шестнадцатой главы.
 — Вот беда! К чему бы это?
 И откель такая блажь?
 — Это нужно для сюжета,
 Для конфликта, понимаешь?

В лучших пародиях Швецова звучит неприятие дежурной риторики:

Я готов на откровенной лире
 День и ночь без усталы бряцать:
 Знайте все, что дважды два четыре
 И что пятью девять сорок пять!

(Из пародии на С. В. Смирнова)

Но навязанная жанру осторожность и почтительность к авторитетам заставляла пародийную мысль многократно повторять одни и те же ходы. Появились типовые пародийные сюжеты. Активно, скажем, пародировалась историческая драматургия Сельвинского: по ее поверхности скользят и «Кривое зеркало» Яна Сашина, и «Охота князя Василия Шуйского на Пао-пао» Васильева. К тому же времени восходит уныло-однообразный шаблон пародии на Юлию Друнину:

Сколько лет я с тех пор берегу
 Сапоги,
 и любовь,
 и стихи.

(А. Раскин. Сапоги)

Заживем мы чудесно
 В нашей милой землянке,
 Где на печке-временке
 Будут сохнуть портянки!
(С. Швецов. Хочу в траншею!)

Почаще пародистам стоит перечитывать своих предшественников. Тогда бы, быть может, Александр Иванов не двинулся бы в 70-е годы по той же

более со своей пародией на Друнину «В траншее по шею»!

Мы говорили пока о сатириках, которых стеснило время — или же они сами себя стеснили. Но были и такие пародисты, которые именно тогда почувствовали себя вольготно. Их не смущал контроль идеологической конъюнктуры, поскольку они в своих мыслях не выходили за рамки и пределы. А ослабление культурного самоконтроля пародии (как и литературы в целом) располагало пародиста к нарочитой позе этакого Журдена, который знать не знал, что всю жизнь говорил прозой. Чем разбираться в художественных тонкостях, комически следовать за чьи-то там стилями, не проще ли пародисту сделать вид, что он слыхом не слыхивал ни о метафоре, ни о гиперболе, ни о звуковом повторе. При таком подходе к делу смешным становится любой художественный прием, начинает вышучиваться сама литературность пародируемого текста, то есть все то, что отличает поэзию от обыденной речи. Такая тенденция отчетливо проявилась в пародийной практике Бронислава Кежуна. Брал он, скажем, такие строки Сергея Маркова:

Лебеди плывут над Лебеद्याню,
А в Медыни золотится мед.

По этим строкам уже проходил Ян Сашин: «Я в Перловке перлы сочиняю, / Я в Тайнинке тайны познаю...» Но Кежун стремится повысить производительность труда и из двух строк изготовить не менее двадцати четырех. Он осваивает уже всю географию страны: в Киеве стучат кии, над Орлом летают орлы, в Виннице пьют вино — и так до конца:

В этот час — я это твердо знаю —
В Котласе льют воду из котла,
Шелестят кусты по Кустанаю,
А в Смоленске варится смола!

Дело не только в равнодушии к художественной форме (в марковских строчках использован довольно традиционный поэтический прием, без всякой вычурности и без вызова) — дело в равнодушии к смыс-

лу стихотворения в целом. У Льва Ошанина Кежун выудил такие две строки:

Ты можешь так или иначе
Смартынить или спастерначить.

Тут было с чем поспорить. Пожалуй, Ошанин зря предостерегал собеседника от влияния двух названных поэтов: не так уж вредно у них поучиться. К тому же не бог весть сколько у них подражателей, поскольку довольно нелегко перенять стихотворную технику Мартынова и тем более — Пастернака. Наконец, можно было заметить явную речевую неуклюжесть словечка «смартынить»: его модель намекает не на Мартынова, а на некоего Мартына. Но пародисту безразличны все эти содержательные и формальные соображения. Он однообразно и машинально шинкует фамилии поэтов:

Ты можешь, если кратко говорить,
Рыленить, безыменить, антоколить,
Хелемить, винокурить; инберить!
Ты можешь маяковить и маршачить,
Кирсанить поэтическую грань!
Ты можешь сельвинячить и смирянчить.
Но — умоляю! — только
не ошань!

Перехватывая у пародиста его оружие, можно заметить, что «кежунить» таким образом можно очень легко, километрами накручивая подобные глаголы — был бы под руками справочник Союза писателей. Вспоминается рассказ Тэффи «Взамен политики», где персонажи изощряются в вопросах типа: «Отчего гимн-азия, а не гимн-африка?» Вот и пародия такого облегченного типа закономерно формируется в периоды, когда не хватает серьезного и открытого разговора о важнейших вопросах литературы и общественной жизни. Закономерно, что корни бездумной пародии уходят в рубеж сороковых — пятидесятих годов. Закономерно и возвращение подобных приемов в широком потоке пародии «застойного периода» семидесятых — начала восьмидесятых годов.



А. Раскин. Шарж Г. Валька

С середины же пятидесятых годов в пародии ощущаются новые веяния. Совсем иным настроением проникнута, к примеру, книга А. Раскина «Очерки и почерки» (1959). Она отмечена прежде всего высокой культурой, узнаваемостью «героев». Раскин точно передает лирическую взвинченность с внезапными вкраплениями «эпики» у Луговского:

О, как любила она меня!
 Яростно, дико, безбрежно и грозно...
 Не было в доме ни ночи, ни дня,
 Море взаимности... ветер... поздно...
 Зяблик поет, подпевают жуки,
 Маленькие наливаются почки...
 Все каблуки, каблуки, каблуки...
 Ночи мои, перекопские ночи... —

или прямолинейную установку на «перевоспитание» читателя в стихах известной детской поэтессы:

Мы запомним этот вторник:
 Был Сергей ни в зуб ногой,
 Но прочел какой-то сборник,
 Сразу стал совсем другой.
 Этот сборник вы найдете
 В магазине номер сто.
 Сочинила сборник тетя
 Под заглавием Барто.

Но главное здесь, пожалуй, дух творческой требовательности. В корректно-дружеской форме пародист подмечает расплывчатость некоторых лирических пассажей Светлова, избыточную сентиментальность прозы Фраермана, нарочитость стиховой «лессенки» у Луконина. С недвусмысленной жесткостью атакует Раскин лубочность произведений Панферова, нарочитую героику пьес Прута. Начиная с тех лет Раскин неизменно поддерживал молодых пародистов и сатириков. В «Очерках и почерках» есть такое четверостишие, адресованное В. Бахнову и Я. Костюкову:

Молодежь... ни званий, ни регалий,
Смех свободно льется из груди...
Их еще ни разу не ругали,
Все, как говорится, впереди.

ПАРОДИСТЫ 60 — 70-х ГОДОВ

Хронологическая отметка «1956» обозначила многое в жизни нашего общества и нашей литературы. Потребность в разоблачении лжи, в преодолении всяческих догм, в обретении достоверной системы ценностей пробудила к активной жизни и борьбе пародию. В литературе грянул гром правды — и пародия была его своеобразным эхом.

Пародия в это время активно взаимодействовала с разными жанрами литературной критики, с фельетонно-памфлетными формами, была необходимой частью существовавшей тогда полемической атмосферы и журнальной борьбы. Скажем, в журнале «Юность», в его самые ранние «катаевские» годы, отнюдь не последнее по значению место занимал исправно работавший на последних страницах «Пылесос», где блистали броским, раскованным, без натуги злободневным остроумием А. Арканов, Г. Горин, М. Розовский. Они издевательски пародировали и литературные шаблоны, и штампы общественного сознания, и бюрократические стандарты средств массовой информации. Пародийная сатира «юностинцев» и сегодня отнюдь не смотрится анахронизмом.

Вот, к примеру, «Дискуссия» Г. Горина: в газете «Молодая поросьль» обсуждается письмо Маши Н., которая не может понять, кого она больше любит — Сашу или Петю. На письмо незамедлительно откликается и студентка В. Закрученных, выдвигающая лозунг: «А все ли я сделал для того, чтобы любимая девушка вышла замуж за моего товарища?», и известный поэт Антон Тrepачев с виршами «Догорает заря и проблема законного брака», и старшина сверхсрочной службы, предлагающий инициатору дискуссии руку и сердце. Такие дискуссии в большом количестве появлялись и до этой пародии, и после нее на страницах вполне реальных изданий, и подобного рода «проблемы» активнейшим образом обсуждались в годы, когда слова «наркомания» и «проституция» неизменно сопровождались пометкой «иностран.», а понятия такие в круг дискусионных вопросов не входили. Да и сегодня, честно говоря, разве не стремится наша молодежная пресса к «сбалансированности» дискуссий, когда молодому человеку, поднявшему болезненный общественный вопрос, какие-нибудь доброхоты тут же шлют приглашение в гости или рекомендуют, как в цитированной пародии ученики 4-го класса, спеть веселую песенку, чтобы исправить настроение?

А «старинная» юностинская пародия М. Розовского «Школьное сочинение»? Разве его тема «Образ бабы-яги — уходящей бабы прошедшего времени» не моделирует и сегодняшний тип подхода к классике в большинстве школ? «Вступление. Историческая обстановка в те годы... Черты бабы-яги. Положительные: а) смелость; б) связь с народом; в) вера в будущее. Отрицательные: а) трусость; б) эгоизм; в) пессимизм; г) костяная нога... Заключение: бабизм-ягизм в наши дни». Это смешно, но и грустно вместе с тем, поскольку подобным образом до сих пор в школе расчленяются и Печорин, и Базаров, и Раскольников. Если в преподавании литературы не произойдет радикальных перемен, то участь бабы-яги будет со временем угрожать Мастеру с Маргаритой и Юрию Живаго с Ларой...

Немало печаталось в «Юности» — и в пору «Пы-

лесоса» и в пору «Зеленого портфеля» — собственно литературных пародий добротного качества. Но лидером среди журналов в этом отношении, пожалуй, в 60—70-е годы стали «Вопросы литературы». Рубрика «В шутку и всерьез» (ее вел и продолжает вести сегодня Михаил Андраша) всегда отличалась строгостью творческого отбора. Плоские бытовые остроты, непритязательное гоготанье сюда проникнуть не могли. Пародии в «Воплях» всегда были литературными в подлинном смысле слова: их общественная острота непременно сочеталась с критическим анализом. Если раздел «В шутку и всерьез» вычленишь из журнальной подшивки и сделать отдельной книгой, то получилась бы недурная антология, интересная не для всякого любителя похихотать, но для всякого читателя, живо интересующегося движением литературной и критической мысли.

Решительный выход навстречу самому широкому читателю совершила пародия на страницах «Литературной газеты». Здесь поначалу действовал «Литературный музей», а потом возник «Клуб 12 стульев». «Литгазетная» пародия отразила характер и качество всего пародийного потока этих лет, здесь явились свету и достижения жанра, и его внутренние противоречия. Листая газетные подшивки, можно воочию проследить, как из элитарного жанра пародия постепенно трансформировалась в жанр эстрадный, массовый и в определенной мере развлекательный. Но это все касается именно потока, множества дежурных пародий-однодневок, а пародия «штучная», как во все времена, остается радостной редкостью. Наверное, для появления пародий образцовых необходимы конкуренция и отбор, широкое представительство. Поэтому роль «Клуба 12 стульев» в судьбе нашей пародии в целом безусловно благотворна и созидательна.

На страницах «Литературной газеты» возник в 60-е годы образ писателя-людоведа Евгения Сазонова. К его созданию приложили руку В. Веселовский, М. Розовский, В. Бахнов, В. Лифшиц, В. Резников, Н. Богословский, П. Хмара, Вл. Владин, Вл. Волин, В. Бабичков, Б. Брайнин. В облике Евгения Сазонова

читатель без труда угадывал черты тех благополучно-самодовольных, лишенных малейшего сомнения в своей одаренности, не обремененных чрезмерной культурой писателей, которые уверенно приобретали положение и вес в обществе с середины шестидесятых годов, гордились своей благонамеренностью и пестовали вокруг себя критиков-комплиментчиков, не знающих меры в раболепии и смело сравнивающих шедевры своих патронов с творениями Толстого и Достоевского. Образ Евгения Сазонова не стал таким же историческим, как образ Козьмы Пруткова — но скорее всего потому, что острейшую конкуренцию пародистам «Клуба 12 стульев» составили сами многочисленные прототипы людоведа и душелюбца. Доподлинные страницы их романов и эпопей порою неотличимы от сазоновского «романа века» под названием «Бурный поток». Пародийные «размышлизмы» и «философемы» Сазонова оказались весьма близки к всерьез сочиненным откровениям официальных лириков. А главное — стиль жизненного и общественного поведения, персонифицированный в Сазонове, оказался не столько гиперболой, сколько слепком с реальности. Немудрено, что, пытаясь продолжить сазоновский опыт в 80-е годы и создавая пародийную фигуру поэта Тихона Шумилкина, В. Лазарев и О. Туганова стали «лепить» ее уже не из пародий, а из дословных фрагментов и цитат.

В шестидесятые годы пародия приобрела системность и целостность взгляда на литературу, продолжив традиции Архангельского и Флита, перекликаясь порою через вековой перевал с пародийно-сатирическими принципами «шестидесятников» прошлого века. Четко и внятно выявить кредо пародируемого автора и вместе с читателем строго-иронически прислушаться к голосу «персонажа» — такова была творческая установка Владимира Лифшица. Вот его краткая, но достаточно полная пародия на В. Фирсова:

Брожу я отроком Афонею,
Плюю с охоткою в ладонь,
Вы не играйте мне симфонию,
Вы подавайте мне гармонь.

Нужны мне сани, щи капустные,
Проселки, прялки, ветряки...

А мальчикам,
Знакомым с прустами,
Не доверяйте, мужики!

Пародист ничего не говорит прямо от себя, но сама концентрированность пародии создает эффект эпиграмматический. А в пародии, к примеру, на Р. Казакову точно передан лирический стереотип, поныне составляющий основу множества стихов, сборников, а порою и целого «творческого пути» иных поэтов:

Ах, быть бы мне
Простоволосой бабой —
По-бабьи мягкой
И по-бабьи слабой,
И прибежать —
Не поленись, покликай,—
И вокруг тебя
Обвиться повиликой,
Ведь бабья слабость —
Это бабья сила,
Но я — сильна,
Хоть силы не просила,
Но я — сильна,
И слабость в этой силе...

И вот уж петухи заголосили.



И, обращаясь к поэтам большего масштаба, Лифшиц шаржировал их без добродушия и благодушия. Пародия на Я. Смелякова «Шамовка» поначалу похожа на стилизацию:

В ресторанах родной земли
На втором году пятилетки —
Вилки, ложки, судак-орли,
Накрахмаленные салфетки.

Возражений особых нет,
Судака я запью нарзаном.
Но шамовку минувших лет
Забывать нипочем нельзя нам.

Казалось бы, натуральный Смеляков, очень «близко к тексту». Но вот пародист чуть-чуть утрирует:

Мы садились за стол, черны,
И движением рук усталым
В рот пропихивали блины,
Что припахивали металлом.

Тут уж мы чувствуем какую-то чрезмерную педалированность в воспевании не вполне гигиеничной «шамовки». В последних строках пародии ироничность еще ощутимее:

Повкусней судака-орли
Каша, рыжая от мазута.

Пародия тонко и точно передает один из стихотворных ритмов смеляковской повести в стихах «Строгая любовь» и являет собою осмысление поэмы в целом (заметим, что тематически близкая к пародии глава «Буфет» написана у Смелякова другим размером). Через часть мы видим целое — «коллективный пафос молодого ополчения индустрии», как определял суть произведения его автор. Видим искренность этого пафоса — но и ограниченность его вместе с тем. Ведь сегодня уже ни у кого не вызывает доверия романтизация тех «временных трудностей», которые продолжают с давних пор по сей день.

К пародированию самого образа мышления своих «персонажей» был склонен и Владимир Масс. Вот как, скажем, начинается его пародия на Н. Грибачева «Необходимая мера»:

Слоняются по улицам стилиаги,
Забывшие про подвиги отцов.
Ни совести, ни чести, ни отваги
У этих узколобых молодцов.

А вот как завершается обличение этих бородатых тунеядцев, танцующих «отвратительные танцы» и подверженных тлетворному влиянию Запада:

Они полны пустого самомнения,
Решительно на все им наплевать...
И я вношу такое предложенье:
Для осужденья этого явленья,
Без праздных прений
и без промедленья,
Подонкам этим,
всем: без исключенья,
Как следует
по шее надавать!

Слово «стилиаги» из языка ушло, но жив и бюрократический стиль мышления, и такая вот позиция «отцов» в споре с «детьми». Социальные прогнозы и диагнозы пародистов шестидесятых годов прочно связаны с теми проблемами и противоречиями, перед которыми мы стоим и сегодня.

Пародисты-шестидесятники были равнодушны и к эстетическим проблемам литературы, к сложным и рискованным экспериментам. Они не отвергали непривычное с порога, а стремились разобраться в нем, понять, освоить пародийными средствами. Показательна в этом смысле работа Владимира Владина, которому творчески интересны именно стилевые крайности: Так, на эксцентричную повесть В. Аксенова «Затоваренная бочкотара» он откликнулся пародией, из которой хочется привести одну только фразу: «А он сказал брось повести займись лучше романом на двенадцать персон с юмором и фантастическим подтекстом у тебя все будет о'кей накося-выкуси писал и писать буду раньше и теперь про



В. Масс. Шарж И. Игина

молодежь ищущую и зовущую романтика будней меня привлекает и критическое осмысление действительности а теперь пусть почешутся недоброжелатели директор издательства рожа шесть на шесть а я бац по морде повестью главного редактора а он чик-чик ножницами только пыль пыль пыль говорит что ж ты приуныл голову повесил ехал по прямой а на полпути к Луне завернул затоваренную бочкотару прямо к новаторам берите говорю лидером нового направления философского эгоцентризма плюс остранение минус нет минусов деленное на пи эр квадрат а то хуже будет пьесы начну писать кореш с ним вместе играли в пинг-понг за вторую мужскую принес повесть о дружбе и дерзающей внешне циничной но внутренне кристально честной молодежи пыль пыль пыль нет говорит редактор теперь ближайшие пять семь лет только как у вас оригинальные будем брать в портфеле уже 1278 оригинальных лежит».

И непомерная длина этой фразы, и отказ от знаков препинания — все это нужно пародисту для перевоплощения, для овладения «правилами игры» аксеновской прозы. Здесь есть настороженная ироничность, есть недвусмысленное опасение, что оригинальность и раскованность такой прозы может стать легко достижимой и широко тиражируемой моделью. Но главное — здесь есть диалог с объектом, свободный обмен эстетическими взглядами.

Вспоминаются и некогда опубликованные Вл. Володиным на последней странице «Литературной газеты» «Записные книжки В. Шекспира». Английский классик там удовлетворенно фиксирует, что заключил договор на 154 сонета, затем испытывает муки творчества: «Мавр ли? А может быть, не мавр? Нет, мавр скорей пройдет...» Рядом с сонетной строкой: «У бедной музы красок больше нет» вдруг появляется «вариант»: «На тебе сошелся клином белый свет». Пародируется, естественно, не Шекспир, а уныло-будничное мышление наших литературных ремесленников, озабоченных авансами, договорами, «листажом», количеством строк, «проходимостью» темы. Так и совершенно шуточная пародийная мистификация приобретает неожиданную серьезность.

Говоря о мистификациях и розыгрышах, нельзя не вспомнить Никиту Богословского, который в свободное от композиторской работы время немало сделал в области пародийно-сатирической, принеся в литературный мир нечто свое и особенное — стихию откровенного балагурства, порою на грани дурашливой детской игры. Этого ведь иной раз не хватает даже профессиональным мастерам смеха. Казалось бы — совершенно легкомысленное сочинение — пьеса Богословского «Называя фамилии», полностью построенная из фамилий известных деятелей литературы и искусства. Трудно всерьез воспринять эту историю убийства мужа женой при участии соседа. Абсолютно несусветны диалоги, начиная с вопроса при стуке в дверь: «Кторов Пришелец?» — и кончая отчаянными криками разоблаченных лиходеев (тут и фамилия Лиходеева, естественно, использована):

«Конецкий Свободин! Капутикян!» Ясно, что «сюжет» продиктован игровым материалом, самым набором фамилий. Но разве не знаем мы серьезных по замыслу пьес, где фабулы механически сконструированы из готовых тематических кубиков. Вот на такое «творчество» из кубиков и получилась у Богословского пародия.

А вот «Парижские силуэты» (именно через «е»), сочиненные Богословским за Евгения Сазонова. Людовед в Париже, как положено, восхищается Лувром, хотя втайне мечтает о «мадемуазелях» с Пляс-Пигаль, однажды пишет путевые заметки:

Пригласил меня к обеду
Сальватор, вчера, Дали.
Я ответил, что приеду —
Неудобно людоведу
Быть от творчества вдали.

Однако, одумавшись, он тщательно редактирует свою запись:

Пригласил меня к обеду
Сальватор, вчера, Дали.
Я сказал, что не приеду —
Неудобно людоведу
Посещать сюрреали.



Обложка книги Н. Богословского «Божества и убожества». Художник Е. Щеглов

Шутки шутками, а ведь очень похоже на стиль наших культурных контактов с Западом.

Одним из самых боевых и смелых пародистов этого бурного периода был Зиновий Паперный. В 1956 году он выступил с уничтожающей драматургической пародией «Геня и Сеня», где действовал, в частности, персонаж-резонер старик Парткомыч. Будучи по основной профессии литературоведом и критиком, Паперный с большим знанием дела изобразил многих своих коллег в пародийном цикле «К вопросу о золотой рыбке». Сначала известное пушкинское произведение разбирает «бодрячок-лакировщик»: «Это веселая, озорная, искрящаяся задорным смехом сказка... Закрывая сказку, читатель верит, что старик и старуха будут жить крепкой, здоровой семьей, что у них еще все впереди...» Совсем иначе настроен «проработчик»: «Автор задался благородной целью: отобразить жизнь рыбаков и прядильщиц. Но, к сожалению, этот замысел не получил достойного воплощения... Поклеп на тружеников моря... Опубликовав данную сказку в таком виде, редакция полного собрания сочинений допустила ошибку и оказала автору плохую услугу». Потом слово берет «нудяга», изъясняющийся в таком стиле: «Дальнейшее развитие сюжета связано с повышением требований старухи, с одной стороны, и с ухудшением метеорологических условий, с другой...» Появляется и «эрудит», сыплющий ходкими цитатами и сравнивающий сказку со «Стариком и морем» Хемингуэя. Словом, такой вот набор «типических характеров».

Зиновий Паперный — остроумец, как сказали бы в прошлом веке. Многие его остроты, перефразировки, пародийные формулы вошли в устный обиход литературной и читательской интеллигенции (как некогда остроты Михаила Светлова, о котором Паперный написал книгу). Но, как известно, «шутить и век шутить» отнюдь не безопасно. В начале семидесятых годов Паперный подвергся преследованиям за свою острую пародию на роман В. Кочетова «Чего же ты хочешь?» (ходившую, как и пародия С. С. Смирнова на тот же роман, в списках). «Когда

пародия была готова, — вспоминает автор, — одним из первых ее слушателей стал, естественно, Сергей Сергеевич Смирнов. Я кончил читать, он, смеясь, сказал:

— Пройдет время, и когда-нибудь мою пародию напечатают. Но вашу — никогда»¹.

Однако обе пародии оказались впервые опубликованными в одном и том же 1988 году. Публикация З. Паперного сопровождается его мемуарной новеллой «История одной пародии», где повествуется о том, как пародиста исключало из партии бюро МГК КПСС во главе с В. В. Гришиным — этот невыдуманный «персонаж» с его доподлинными репликами («Вы не поняли, что от вас требуется...») становится в один ряд с гротескными персонажами пародии.

Не менее известна «веселость едкая литературной шутки» Натальи Ильиной. Цитата из Ахматовой тут на месте, поскольку Ильиной принадлежат замечательные по зоркости воспоминания о великой русской поэтессе. Остроумие Натальи Ильиной беспощадно коснулось самых разных жанров. Тут и пародия на детектив — «Следы на насыпи», и «Красная Шапочка», изложенная стилем Эренбурга, Леонова, Паустовского, и сказка «Лиса и Заяц» в интерпретации ведущих фельетонистов, и пародийные «Записки начинающего экранизатора», и типовая «Радиопередача из жизни любого великого композитора». Крепко досталось от Ильиной всякого рода женским изданиям — журналам, календарям. Она пародировала публикуемые там «полезные советы» («Замечено, что грудь у кормящей матери, как правило, находится спереди. Ввиду этого рекомендуется сделать у блузки в соответствующем месте застешки. Посредством расстегивания последних облегчается доступ молока потребителю»), нелепые сведения, якобы необходимые каждой женщине. Достойны ли такие «объекты» пародирования? Достойны, если учесть, что они относятся к самым

¹ Паперный З. История одной пародии. — Крокодил. 1988. № 29. С. 6—9.

массовым и многотиражным изданиям, что они не самым лучшим образом влияют на вкус миллионов читателей.

«Эстетика» женских календарей в чем-то переключается с феноменом «дамской повести», основательно проанализированной Н. Ильиной на страницах «Нового мира». О том же — и пародия Ильиной «Любовь и колбы». Ее непосредственный объект — роман К. Львовой «Елена» — забыт, а сте-



Н. Ильина. Шарж М. Ушаца

реотип подобной прозы («Его большая мужская тень вышагивала рядом с маленькой, хрупкой обаятельной тенью») все еще жив. Потому интересно перечитывать давние пародии Ильиной. Порою в них были подмечены такие черты творческого облика писателей, которые стали особенно заметны позднее. Вот финал святочного рассказа, написанного «за» Солоухина: «Короче говоря, совсем Костя замерз или частично, этого сказать не берусь. Может, он еще и выжил и мать нашел. А может, помер. Никакого действия, ну, что ли, влияния, на мой рассказ эта подробность оказать не может».

В шестидесятые, отчасти и семидесятые годы пародия не была занятием узкоспециализированным. Среди авторов пародий мы находим таких разных поэтов, как Э. Асадов, В. Боков, П. Вегин, Н. Глазков, О. Дмитриев, Л. Завальнюк, Л. Ошанин, Г. Пагирев, Р. Рождественский, М. Шехтер — не говоря уже про Ю. Левитанского, о чьих пародиях речь еще впереди. Снисходили до пародии и мастера про-

заического слова. Так, Леонид Зорин в пародии «Сентиментальное путешествие» точно схватил суть творческой манеры раннего Юлиана Семенова. Нарочито отрывистые диалоги, многозначительность деталей, претензия на подтекст — все это связано с тогдашним благоговением многих молодых прозаиков перед «папой Хэмом»:

«Послушай, дочка,— сказал я неожиданно для самого себя.— У тебя никогда не бывает чувства, что все это уже было?»

— Конечно, папа,— сказала Дунечка.— И я даже знаю где.

— Где же, дочка?

— Там,— сказала Дунечка.— Там, за рекой в тени деревьев».

Впрочем, Дунечка выполняет здесь функцию не столько эстетическую, сколько идеологическую. «Они ни во что не верят», «мне не нравится буржуазность», «хочу в Москву» — неотступно повторяет она. «Хемингуэвщина» из прозы Семенова, как мы знаем, скоро выветрилась: лаконизм мало подходил для «широкоформатных» задач автора, а вот нормативная «выдержанность» позиции осталась и укрепилась — тому свидетельством и «Пресс-центр», и «Аукцион», и многие другие произведения Ю. Семенова на международные темы. Автор пародии заранее высказался на этот счет устами одного из персонажей: «Это хорошо, что ты пустил Дунечку в Европу», — сказал битник».

Пародия в те годы не только посмеивалась над художественной прозой, но и обогащала ее новыми приемами, помогала оттачивать речевое мастерство, ироническую остроту, образный гиперболизм. Пародийная интонация сыграла существенную роль в обретении собственного стиля В. Аксеновым и Б. Балтером, В. Конечким и А. Битовым, В. Войновичем и Г. Владимовым. Показателен пример Валерия Попова — в высшей степени оригинального прозаика, дебютировавшего в самом конце шестидесятых годов. В числе его первых произведений была пародия на детектив — «Случай на молочном заводе». Шпион, выбравший в качестве объекта молочный

завод, прячется в огромной горе творога. Милиционеры и пришедшие на подмогу рабочие начинают героически есть творог. Но... Коварный шпион ускользает и залезает в масло.

Пародий В. Попов больше не писал, но первый и единственный опыт помог ему определиться как прозаику-гиперболисту, видящему современную жизнь остро и парадоксально. Гротеск бывает у него жизнерадостным: «Замечательное место — тбилисские серные бани. Буквально после них становишься другим человеком — тут же, в предбаннике, вручают тебе новые документы!» А в других случаях гротеск содержит горькое обобщение. Один из персонажей повести «Жизнь удалась» приехал в Ленинград из деревни Мураши — и за ним все время следуют целые колонны муравьев, которые ему и его друзьям приносят удачу. Но вот Леха, освоившись в городе, начинает своих муравьев травить хлорофосом: дескать, нельзя с ними выйти в приличное общество. И огромная колонна муравьев, изогнувшись вопросительным знаком, уходит прочь. «Впервые я видел так наглядно, как от человека удача его уходит!» — резюмирует рассказчик. Не правда ли, необычный и свежий взгляд сугубо «городского» писателя на проблему «малой родины», «корней» и так далее? И идея памяти, идея верности истокам приобретает рельефное, отнюдь не декларативное образное воплощение. Так пародийное начало вывело писателя на путь фантастического реализма, не очень поощрявшегося в застойные годы, но теперь находящего приверженцев среди самого молодого писательского поколения...

Активно работали в шестидесятые годы пародистами и многие критики. Помимо уже названных, а также «триумvirата» Л. Лазарева, Ст. Рассадина, Б. Сарнова (о коем еще пойдет подробный разговор) необходимо вспомнить добрым словом литературоведа Юрия Ивакина, создавшего целую пародийную энциклопедию украинской прозы и поэзии. С пародиями выступали в печати У. Гуральник (под псевдонимом Р. Уралов), С. Ломинадзе. В 1978 году появилась пародия В. Лакшина (под псевдонимом

В. Тропов) «Мовизма осень золотая» — отклик на «Алмазный мой венец» В. Катаева. Произведение вызвало бурные споры среди критиков и читателей. Одни упрекали Катаева за вольное обращение с фактами, за фамильярность повествования о Маяковском и Есенине, Пастернаке и Мандельштаме, Булгакове и Зощенко. Катаев, как известно, дал своим персонажам условные имена, заставив читателей догадываться, кто такие «королевич», «мулат», «щелкунчик», «синеглазый» и т. п. Пародист перенес тот же прием на писателей более отдаленных эпох. В пародии Катаев рассказывает о своих встречах с «кучерявым» и «гусариком» (то есть с Пушкиным и Лермонтовым), со «стариком», который недолюбливает «закспеара» (соответственно — со Львом Толстым и Шекспиром). Пародия весьма ядовита по замыслу, но вместе с тем она передает и обаяние «Венца», как бы суммирует в остроумной форме общее восприятие этого неординарного произведения.

Конечно, стоило бы еще поговорить о пародиях В. Бабичкова, Г. Борисова, Вл. Волина, Э. Гая и Б. Ганина, Н. Елина и В. Кашаева, Л. Каминского, Р. Тумановского, интересно выступивших в те годы (некоторые из названных продолжают работать и теперь). Но этого не удастся сделать, как сказал бы Зощенко, «в силу экономии бумаги». А вот в силу самокритического духа пародии надо честно сказать и о негативных тенденциях, развивавшихся в 60 — 70-е годы и давших обильные всходы впоследствии. Весьма характерна в этом плане пародийная работа С. В. Смирнова (не путать с С. С. Смирновым). Творческие индивидуальности его мало интересуют. Пародируемых авторов он чаще всего застает у кассы в бухгалтерии:

Все, что угодно, есть на этом свете:
Есть творческий уют и неуют,
Есть неплохие люди в редсовете,
Есть гонорар —

когда нас издают.

Кто здесь «пародируется»? Ну, А. Заяц, на месте которого, как говорится, мог быть любой.

Особенно не дают покоя С. В. Смирнову лавры песенников:

Я люблю тебя, ГИХЛ,
И другие издательства тоже.

За каждую строчку — аккордная плата,
И в том существо бытия:
Ты только одна,
ты одна виновата,
Что стал подтекстовщиком я.

«...Если б знали вы, как мне дороги» —
Песнетворные
«Шлягера»!

Предоставляем читателям самим судить, кто выглядит в этом поединке смешным — авторы объектов или автор пародий.

А стоило появиться незатейливой песне о ромашках и лютиках со словами: «Зачем вы, девушки, красивых любите? / Непостоянная у них любовь», — как С. В. Смирнов сложил замечательную по сумбурности и косноязычию пародию:

О, трубы младости!..
Где ныне трубы те?..
Куда сокрылась ты,
былая стать?!
Зря подтекстовками грешить вы любите,—
Сие
поэзией
не может стать...

Прочитав «сие», можно, пожалуй, по контрасту и скромные ромашки И. Шаферана принять за поэзию.

Щедрую дань грубо-бытовой пародии отдали М. Глазков (снова напомним: не путать с Н. Глазковым!), М. Владимов (не путать с прозаиком Г. Владимовым!). Впрочем, кто наблюдал пародийный «удар-скуловорот» этих мастеров, едва ли спутает их с интеллигентными и деликатными однофамильцами. Грустно, что у такой агрессивной традиции нашлось и до сих пор находится большое число последователей.

ЮРИЙ ЛЕВИТАНСКИЙ

В 1851 году мало кому известный ныне Федор Богданович Миллер опубликовал небольшое стихотворение, начинающееся словами:

Раз, два, три, четыре, пять!
Вышел зайчик погулять...

Едва ли автор мог предположить, что именно этому и только этому его произведению суждена долгая жизнь. Всего Миллер написал шесть томов стихотворений, но «Зайчик» остался «вершиной» его творчества, хотя имя создателя стихов было забыто.

Да, зайчику повезло больше, чем его творцу. Но на этом не кончились приключения персонажа, вот уже около полутора веков притворяющегося фольклорным. В 1963 году его «усыновил» известный поэт Юрий Давыдович Левитанский (р. 1922), опубликовавший в альманахе «День поэзии» цикл пародий на современных лириков. История зайчика была здесь рассказана в семи вариантах: от имени Б. Ахмадулиной, Е. Винокурова, А. Вознесенского, Л. Мартынова, Б. Слуцкого, Я. Смелякова и В. Солюхина. В 1968 — 1969 годах этот список пополнился именами В. Бокова, Е. Евтушенко, Ф. Искандера, С. Куняева, М. Луконина, М. Львова, Н. Матвеевой, Б. Окуджавы, А. Прокофьева, Д. Самойлова, М. Светлова, В. Соколова, С. Щипачева. Наконец, в 1978 году вышла книга пародий Левитанского «Сюжет с вариантами», где зайчика помимо уже названных поэтов воспели еще и С. Кирсанов, А. Межиров, С. Маршак, С. Михалков, Г. Поженян, Р. Рождественский, А. Тарковский. Общее число спародированных поэтов достигло двадцати восьми, а пародий — тридцати четырех. Вознесенский, Евтушенко, Матвеева, Поженян, Рождественский и Тарковский оказались «дважды героями» книги Левитанского, поскольку каждый из них удостоен двух «вариантов». Такая точность имен и цифр в нашем рассказе о Левитанском не случайна, более того —

необходима. Тридцать четыре пародии — количественно немного, но они оказались серьезным качественным вкладом — не только в пародию нашу, но и в нашу поэзию. Пародии Левитанского — изделия не серийные, а штучные, не штамповка, а тонкая, «ручная» работа. И пародируемые авторы — тоже «штучные», каждый из них индивидуален — как творческая личность или в крайнем случае как активный и заметный участник литературного процесса. Показательно признание Левитанского в послесловии к «Сюжету с вариантами»: «Автору пришлось тут столкнуться с престранным феноменом: в последнее время с удивлением он стал замечать, что если кто и обижается на него порой, так это вовсе не те, на кого он написал свои пародии, а как раз те, на кого написать он их почему-либо не сумел». Что правда, то правда: в литературной ситуации семидесятых годов пародироваться у Левитанского стало почетнее, чем получить высокую официальную премию. В отборе «объектов» книги присутствует большая системность, она оказалась своеобразной антологией лирической поэзии 60 — 70-х годов. Количество «недостающих» здесь имен можно пересчитать буквально на пальцах одной руки (не будем, однако, называть эти имена и упрекать Левитанского за то, что он их «не отразил»: ведь для сочинения пародии нужно еще и вдохновение, которое не всегда подчиняется рассудочным доводам полноты «отражения»).

При помощи Левитанского миллеровский зайчик приобрел знатную литературную родню: Козлы, Веверлеи и Собаки из сборника «Парнас дыбом» (о котором у нас уже шла речь), Стрекозы и Муравьи из сборника Л. Лазарева, Ст. Рассадина и Б. Сарнова «Липовые аллеи» (о котором речь еще впереди). Если же говорить о самых отдаленных предках, то это легендарные Лягушки и Мыши из «Батрахомиомахии», к которым восходят все условные комические персонажи, используемые для построения пародий. Но при всей своей аристократической родословной зайчик у Левитанского четко знает свое скромное место. Его история служит не

более чем материалом для пародийного изображения и исследования разных поэтических стилей. Главное в пародиях Левитанского — это, естественно, «варианты», а «сюжет» выступает как предельно гибкий, пластичный материал для стилевого «оттиска», как пластилин, на котором фиксируют оттиск ключа. И пародист мнет этот пластилиновый сюжет, предельно подчиняя его законом пародируемого стиля. В иных случаях, скажем, охотник не появляется вообще, и никто никого не убивает: ведь Левитанский рассчитывает на читателя, уже переросшего уровень миллеровского сюжета и ищущего в пародиях не «сюжет», а именно «варианты».

Следуя традиции Архангельского, Левитанский выводит своих героев на сцену и заставляет их говорить о времени и о себе. Многих, впрочем, особенно и заставлять не приходится, поскольку для них такая тема так же легка и привычна, как «раз, два, три, четыре, пять»:

А дворник пел свою ночную арию.
Россия сокращала свою армию.
И только я один не сокращался
и о своем заветном сокрушался:
как совместить охотника свирепость
и зайца повседневную смиренность?

Лирическая открытость на грани наивности, склонность к сближению автобиографических мотивов и мировых политических проблем — это дано здесь не как «недостатки» пародируемого автора (многие, наверное, уже узнали в нем Евгения Евтушенко), а как особенности его мышления и стиля, как черты, без которых он попросту немислим. Левитанский своей пародией не отрицает искренности позиции Евтушенко — и вместе с тем осторожно и тактично высвечивает постоянную опасность перерастания такой позиции в позу, когда открытость и наивность сопровождаются оглядкой, начинают эксплуатироваться пародируемым поэтом как надежный автоматический прием.

В основе пародий Левитанского лежит добрый смех, он искренне радуется, читая стихи поэтов «хороших и разных», ценя в них именно несходство,

оттеняя, гиперболизируя это несходство пародийными средствами. Давайте устроим маленький эксперимент: вот несколько фрагментов. Кто пародируется здесь?

1. Фиеста феерий!
Фатальная зависть!
Долой Рафаэля!
Да здравствует заяц!
2. Не в «ЗИЛах» и не в новеньких «Победах»,
не думая, что будут в них стрелять,
два зайчика на двух велосипедах
отправились немножко погулять.
3. Не в смысле каких деклараций,
не пафоса ради, ей-ей,
мне нравятся серые зайцы —
те золушки наших полей.
4. А когда погулять выходил он с черного хода,
сто прелестных охотниц
выбегали из своих засад,
розовые лошади били крылами,
начиналась охота,
из которой никто не старался вернуться назад.
5. Где тритоны бьют в тамтам,
пребывая в транс.
где течет река Шампунь
от Шампани вспять,
ехал фокусник чудак
в старом дилижансе,
ехал зайцем раз и два,
три, четыре, пять.

Вот ответы: 1) Андрей Вознесенский; 2) Михаил Светлов; 3) Ярослав Смеляков; 4) Булат Окуджава; 5) Новелла Матвеева. Если вы знакомы с творчеством этих поэтов, то вы их должны были непременно узнать в пародийных портретах Левитанского. Не правда ли, радостно видеть, как этот хороший поэт умеет бывать «разным»?

Но такая острая характерность не была бы достигнута пародистом, если он настроился бы на волну благодушия. «Комплиментарность» не в духе пародийного жанра. Каждая индивидуальность изображается Левитанским, как говорится, *cum grano salis* — с крупинкой соли, причем доза иронической соли может колебаться от минимальной и почти не ощутимой «на вкус» до достаточно явной. Ведь

Левитанский никому не обещал, что все его пародии будут непременно «положительными». Есть некоторый подвох в самом заголовке его «вариантов»: «как, по представлению автора, поэты хорошие и разные написали бы все это по-своему, по-хорошему и по-разному». Пародист не открывает нам до конца своих секретов, мы должны сами догадаться, кто из персонажей его книги пишет «по-хорошему», а кто, так сказать, «по-разному».



Н. Матвеева. Шарж В. Алешина

Некогда поэт Григорий Поженян сочинил для кинофильма ряд песенных текстов в стиле, что называется, примитива — подчеркнуто инфантильные мысли и эмоции, небрежный стих — нерифмованный, скачущий, переходящий с монотонных невыразительных ритмов на некое подобие верлибра. Левитанский откликнулся на этот цикл пародией «Другое дерево» с подзаголовком «Киноречитатив». Надо сказать, что в отличие от многих пародистов Левитанский отнюдь не противник ни белого стиха, ни свободного: он и сам как лирик к ним прибегает и, скажем, в пародии на Давида Самойлова показывает белый самоейловский стих как оправданный общими законами стиля. Но в случае с Поженяном Левитан-

ский трактует отказ от рифмы и строгого размера как некую вялость, расслабленность:

Зайцы бежали к морю,
 Зайцы бежали быстро,
 Сосны бежали рядом,
 истекая янтарным соком.
 Но зайцам янтарь не нужен,
 они его есть не станут.
 Зайцу нужна морковка.
 Зайцу нужна капуста...

Но сосна — не такое дерево.
 Совершенно другое дерево.
 На сосне не растет морковка.
 На сосне не растет капуста.

А до моря бежать — не просто.
 А до моря бежать — не близко.
 Но зайцы бежали так быстро,
 что в конце концов добежали.
 И они увидели море...

Море очень сильно смеялось.

Узнали цитату? Это Горький некогда, вспоминая фразу «Море смеялось» из одного раннего своего произведения, посмеивался над нею. Тонкая литературная аллюзия тактично намекает пародируемому поэту, что он впал в грех манерности.

Некоторые пародии Левитанского трактуются критиками по-разному. Так, в пародии на Ахмадулину. Ст. Рассадин увидел иронический снижающий смысл¹. Автор настоящей книги спорил с такой трактовкой, усматривая в пародии скорее любование стилем поэтессы². Предоставим читателю самостоятельно решить, кто прав. Для этого приведем пародию полностью — не только как образ поэтического стиля Ахмадулиной, взятого в пародийном преломлении, но и как образец того *стиля пародирования*, который свойствен Левитанскому. Ведь остаться собою, постоянно меняя маски, может только тот, у кого есть свое собственное лицо.

¹ Вопросы литературы. 1967. № 10.

² Там же. 1976. № 5.

ЦАРЕВИЧ

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

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!

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

Скорей на дачу, к долгому труду!
Там, отвергая праздность и забаву,
из хлопьев снега вылепим мы бабу
и нарисуем домик и трубу.

Ты побежишь раздетым по двору,
но я не упрекну тебя ни словом.
Я стану говорить старинным слогом,—
иди ко мне, играй со мной в игру!

Пародия вышла в свет, когда поэтессе было двадцать пять лет. С тех пор менялся ее стиль и стих, обновлялся круг мотивов и пристрастий. Но мы узнаем в пародии не только «тогдашнюю», но и сегодняшнюю Ахмадулину. Вот что значит практически следовать завету Архангельского: «пародировать всего писателя, а не его очередное произведение».

У Левитанского-пародиста есть своя школа в современной пародии. Но «Сюжет с вариантами», думается, входит еще и в ряд лучших поэтических книги 60—70-х годов, занимая свое законное место по соседству с «Охотничьим домиком» Светлова,



Д. Самойлов. Шарж В. Алешина

с «Гиперболами» Мартынова, с «Вестником» Тарковского, с «Мартом великодушным» Окуджавы, с «Волной и камнем» Самойлова, с «Характерами» и «Ритмом» Винокурова, с «Яблоком» и «Взмахом руки» Евтушенко, с «Антимирами» и «Витражных дел мастером» Вознесенского, с «Уроками музыки» и «Метелью» Ахмадулиной, наконец, с «Днем таким-то» и «Кинематографом» Левитанского-лирика. Без «Сюжета с вариантами» этот ряд неизбежно окажется неполон.

«ЛИПОВЫЕ АЛЛЕИ»

От пародистов требуют — и справедливо требуют, — чтобы они были и критиками, чтобы их смех был направлен на исследование литературы, на выявление ее противоречий и проблем. Но не следует ли отсюда, что и всякий настоящий критик должен хотя бы отчасти быть пародистом? Ведь пронизанный тонкой иронией пародийный пересказ неудачного произведения звучит и убедительнее, и интереснее, чем занудная констатация того очевидного факта, что перед нами не шедевр. Ведь изы-

сканный пародийный намек бывает гораздо язвительнее, чем открытый выпад, — и в то же время он не оскорбителен для человеческого достоинства критикуемого автора. Ведь пародийная гипербола помогает критику показать типичность анализируемого явления, раскрыть его обобщенный смысл. Если серьезная статья еще и остроумна — у нее есть шанс сохраниться в памяти читателей и литературы, а не остаться дежурной однодневкой. Честно говоря, неостроумный критик — несчастный человек, он обречен быть ремесленником. Посмотрим на вершины критической мысли: их обитатели либо профессионально писали пародии (как, скажем, Добролюбов), либо виртуозно владели пародийной иронией и щедро прибегали к ней в своих статьях и рецензиях (как, например, Белинский). Связь пародии и критики, столь ослабленная в наше время, может быть достигнута только при взаимных встречных усилиях. И тут полезно вспомнить недавний опыт.

В самом начале шестидесятых годов в журнале «Вопросы литературы» и в «Литературной газете» стали появляться пародии, написанные совместно тремя авторами: Лазарем Ильичом Лазаревым (р. 1924), Станиславом Борисовичем Рассадиным (р. 1935) и Бенедиктом Михайловичем Сарновым (р. 1927). В том, что они стали сочинять пародии втроем, ничего такого уж нового и необычного не было: бог любит троицу и в этом жанре. Трое создателей было у Козьмы Пруткова (если не считать эпизодического участия Александра Жемчужникова), втроем был сочинен «Парнас дыбом». Новым было то, что на пародийной почве объединились три профессиональных критика, главной темой книг и статей которых была современная русская литература. Пародии стали для этой «троицы» органичным продолжением основной деятельности. Критики-пародисты взялись за работу дружно и весело, вскоре у них составилась интересный сборник «Липовые аллеи», вышедший в 1966 году.

Пародии Лазарева, Сарнова и Рассадина отличаются систематичностью в выборе объектов. Здесь

мы видим почти всех писателей, привлекавших в шестидесятые годы пристальный интерес читателей и критики, вызывавших споры. Тут и поэты: Н. Асеев, Б. Ахмадулина, О. Берггольц, К. Ваншенкин, Е. Винокуров, А. Вознесенский, Н. Доризо, Е. Евтушенко, С. Кирсанов, Н. Коржавин, В. Корнилов, С. Куняев, Ю. Левитанский, М. Луконин, Л. Мартынов, С. Наровчатов, Б. Окуджава, Г. Поженян, Р. Рождественский, И. Сельвинский, К. Симонов, Б. Слуцкий, В. Солоухин, Я. Смеляков, В. Федоров, С. Щипачев... Тут и прозаики: А. Аграновский, В. Аксенов, И. Андроников, Г. Бакланов, Б. Балтер,



Г. Бакланов. Шарж
Е. Шукаева

Ю. Бондарев, В. Войнович, И. Грекова, И. Ефремов, И. Зверев, Ф. Искандер, Ю. Казаков, В. Катаев, А. Кузнецов, Л. Леонов, В. Панова, А. Солженицын, В. Тендряков, К. Чуковский, В. Шкловский, И. Эренбург...

Многие прозаические пародии «триумвирата» можно по их качеству и смысловой емкости поставить рядом с поэтическими пародиями Левитанского. В короткой пародийной новелле авторам «Ли-

повых аллеи» удавалось дать выразительный портрет творческой личности. Остановимся на пародии «Неопубликованное письмо Пушкина», объектом которой послужила мемуарная проза К. Чуковского.

Я не смею утверждать, что был близок с Александром Сергеевичем. У нас было всего несколько мимолетных встреч.

Даже когда он был молод и малоизвестен, меня поражала его независимость, его всегдашнее стремление показать, что он не нуждается в моем покровительстве. Может быть, именно поэтому в моей «Чукоккале» нет ни одной записи, сделанной его рукой. Когда-нибудь я еще расскажу всю историю наших отношений. А сейчас я хочу вспомнить только об одной краткой и случайной нашей размовке.

Вечером 16 ноября 18.. года на большом рауте у графа Финкельмана, австрийского посланника, ко мне подошла Екатерина Ивановна Загряжская, которую я знал еще барышней, и не без ехидства заметила, что в стихотворении Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный, молчаливый и простой» речь идет обо мне. Александр Сергеевич, при этом присутствовавший, ни словом не возразил говорившей.

Сперва я не придал этому никакого значения, но, воротившись домой, перечитал стихи и, дойдя до строк «С виду сумрачный и бледный, духом смелый и прямой», почувствовал себя горько обиженным.

Если Пушкин не станет отрицать, что имел в виду меня, нашим добрым отношениям конец. В тот же вечер я послал ему письмо и вскоре получил ответ:

«Милостивый государь Корней Иванович!

Никому, кроме господ бога и его императорского величества, отчета в поступках моих давать не намерен. Впрочем, остаюсь всегда готовый к услугам Вашим.

А. Пушкин».

Как замечательна эта пылкая энергия, с какой Александр Сергеевич отрицает самое предположение, будто он может давать кому-нибудь отчет в своих поступках. Сколько такта в заключительной фразе. И как особенно понятен нам сегодня этот намек на августейшего цензора, необходимость отчитываться перед которым была так мучительна для свобододолюбивой натуры поэта.

Странно: когда я впервые читал это короткое письмо, я чувствовал себя оскорбленным. И в самом деле, по тону оно могло показаться холодным и даже вызывающе резким. Но теперь, спустя много лет, вновь перечитывая его, я вижу, что оно только кажется высокомерным, а в действительности в нем нет ничего, кроме застенчивой нежности, доброжелательства и самого искреннего, сердечного расположения к автору этих строк.

Те, кто внимательно читал книгу К. Чуковского «Современники», припомнят, что пародия имеет своим ближайшим адресом входящий в эту книгу этюд о Маяковском. Чуковскому однажды намекнули, что поэт имел в виду именно его, когда сочинял свой уничтожающий «Гимн критику». Чуковский попросил у Маяковского объяснений и получил ответное письмо, которое он цитирует в книге, замечая: «По форме письмо это кажется агрессивным и резким, но по своему существу оно было проявлением большой деликатности». Пародисты прибегли к обычной в таких случаях гиперболе — заменили Маяковского Пушкиным, довольно тонко сымитировали «пушкинское» письмо, украсили свою новеллу шаловливыми шутками (вроде переделки Фикельмона в Финкельмана) и т. д.

Но главное не в этом, а в выборе и осмыслении конфликта, раскрывающего нестандартный характер Чуковского, затрагивающего самое существо мемуарного жанра. Дело в том, что мемуарные свидетельства о великих людях всегда огорчают своей фрагментарностью и неполнотой. Великим людям, и в особенности людям искусства, очень трудно сойтись друг с другом и даже просто общаться нелегко. Достоевский и Лев Толстой, к примеру, ни разу не виделись, хотя возможность такую имели не раз. В результате этой психологической особенности гениев они мало оставляют доподлинных свидетельств друг о друге. Большая часть мемуарных свидетельств принадлежит все-таки тем, кто либо не осознавал всего значения описываемой личности, либо не очень глубоко эту личность понимал, почтительно глядя на нее «снизу вверх». Многие люди, обладающие большим чувством собственного достоинства, попросту избегают личного общения со знаменитостями, предпочитая читать их произведения, видеть их на сцене и на экране, но не вступать с ними в обыденный контакт, где очень возможны неловкости и неприятности. Это по-своему верно. Как говорил Флобер: «Не прикасайтесь к идолам, их позолота остается на пальцах».

Чуковский был очень гордым человеком, и у него,

одаренного многими талантами, были все основания для высокого мнения о себе. Но при этом он был еще человеком необыкновенно жадным до людей талантливых, ярких, незаурядных. Это было не тщеславие, а творческое увлечение, которое привело к созданию замечательной «Чукоккалы», к написанию редких по насыщенности мемуаров. Так, Чуковский сам сделал первый шаг к знакомству с Маяковским и «нарвался» на довольно колкую реакцию. Выслушав первые слова влиятельного критика о своей книге, молодой поэт предложил ему... рассказать это все находившемуся рядом старичку в белом галстуке: «Я ухаживаю за его дочерью. Она уже знает, что я великий поэт... А папаша сомневается. Вот и скажите ему».



К. Чуковский. Шарж
Е. Шукеева

Прямо скажем: шутка не из безобидных. А что же Чуковский? «Я хотел было обидеться, но засмеялся...» — пишет он. Вот благодаря этой уникальной самоотверженной способности находить контакт с большими людьми он и обогатил память нашей культуры чрезвычайно ценными свидетельствами. Будучи при этом личностью крупной, он беседовал

с Блоком и Горьким, Маяковским и Тыняновым на равных, что случается в жизни деятелей искусства крайне редко. Как интерес к художнику и человеку берет верх над соображениями амбиции и какая правдивая непривычная «информация» таким путем добывается — вот истинный сюжет пародийной новеллы «Неизвестное письмо Пушкина».

Личность автора всегда была в центре внимания трех пародистов. Но личность не бытовая, а творческая. Вот, скажем, пародия на Юрия Казакова «Липовые аллеи», давшая название всей книге, заканчивается так: «И стало мне невмоготу. Как в белом сне увидел я город, огни, метро, красивых официанток в накрахмаленных передничках и наколках. И вспомнил я, как всегда, своего дорогого дедушку, Ивана Алексеевича, к которому обращаюсь во всех случаях жизни. И другого дедушку, которому я тоже очень многим обязан.

Милый дедушка, Антон Павлович, Христом-богом тебя молю, возьми меня отсюда...»

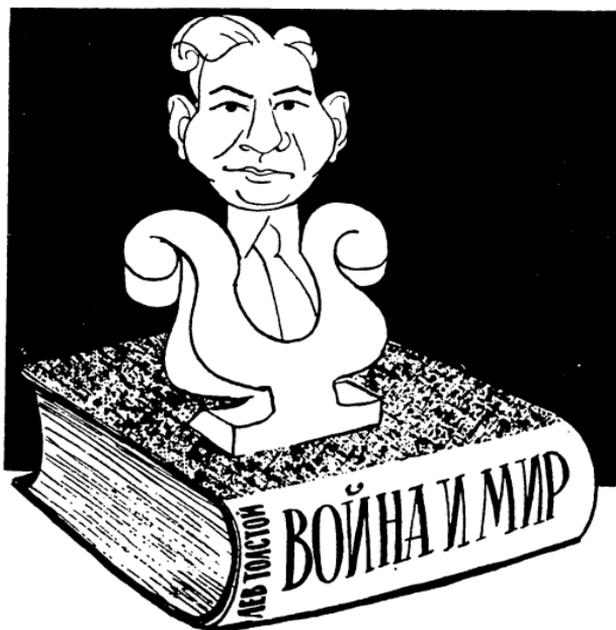
Для Юрия Казакова, действительно, Бунин и Чехов — не просто авторитетные «образцы», а стиливые родственники. И, как видим, научное наблюдение о наличии чеховской и бунинской традиций в новеллистике Казакова может быть сформулировано не только наукообразным, но и таким вот веселым способом.

В сборнике «Липовые аллеи» мы находим прозаические пародии, рекордные по краткости, стремительные и эпиграмматически острые. Появилась, скажем, в начале 60-х годов повесть Анатолия Гладилина «Дым в глаза» — о молодом человеке, встретившемся с неким чудаком, превратившим героя при помощи своих чар в знаменитого спортсмена. Повесть была выдержана в полужаргонной манере тех лет. Впрочем, в пародии это произведение видно всё, что называется, как на ладони:

ПЫЛЬ В ГЛАЗА

Толик сел за столик.

Дирижер взмахнул палочкой. Оркестр грянул: «К нам приехал наш любимый...» Официанты выстроились в две шеренги.



Н. Доризо. Шарж Е. Шукаева

сюжет с популярным некогда романсом на стихи Н. Доризо, известным благодаря кинофильму «Разные судьбы»:

Почему ж ты мне не встретилаь,
 Умная,
 Толстая,
 Так бы мог прожить в неведение
 Без тебя
 До ста я.
 Ты об этом напомнила,
 Моя че-
 ты-
 рех-
 томная,
 Разъяснила, что учение —
 Это свет.

Проводил я раньше дни свои
 С тощими,
 Глупыми —
 Так всегда бываем смолоду
 Ветрены,
 Глупы мы.
 А теперь горько сетую:
 Поздно встретился с этою

И узнал, что неучение —
Это тьма.

Дело не только в стихотворении Доризо — пародия зафиксировала весьма характерное явление. Ведь и сегодня среди иных литераторов модно хвастать элементарно школьными знаниями, клясться в своей любви к классике при довольно поверхностном о ней представлении, без особого стыда признаваться в своем невежестве, а то еще и упрекать в собственном бескультурье других. Скажем, во время недавнего двухсотлетнего батюшковского юбилея некоторые литераторы всерьез жаловались, что от них двести лет «скрывали» великого русского поэта, хотя Батюшков всегда издавался неплохо и всегда был доступен любому читателю. А как смыкаются ханжеские проповеди в пользу «жизни семейной» с занудным требованием почтения к классике! И за тем и за другим чаще всего стоят лицемерие и равнодушие. Тут есть где развернуться пародистам!

Лазарев, Рассадин и Сарнов сочиняли и «ретроспективные» пародии — в духе «Парнаса дыбом». В их цикле «Я к вам пишу...» наряду с современными авторами есть и Карамзин, и Крылов, и Блок, и Северянин, и О. Генри. Отразился в пародиях «троицы» и круг зарубежных авторов, пользовавшихся читательским вниманием в шестидесятые годы. В пародийном цикле «Неавторизованные переводы» представлены Брехт, Ремарк, Фейхтвангер, Хемингуэй, Киплинг, Моравиа, Брэдбери, Сэлинджер. Пародировали авторы «Липовых аллей» и догматичных критиков, и невыносимо скучных педантов-литературоведов, и штампы литературной прессы. Под рубрикой «Писатель за рабочим столом» появляется у них беседа... с автором «Слова о полку Игореве», который «уже почти 800 лет вынашивает новый грандиозный замысел, медленно шлифуя каждый образ». А на пародийном «плодотворном обсуждении» к «правдивому анализу всех наиболее болезненных вопросов» призывает председательствующий Барон Мюнхгаузен, Серый Волк же недоволен тем, что в «книгах «Три поросенка» и «Красная Шапочка»

нагнетаются страхи и ужасы, искажен образ Волка». Вроде бы непринужденные шутки, а откройте сегодня какой-нибудь отчет в литературной печати — и увидите, что там до сих пор присутствуют те же позиции и та же фразеология.

Последние совместные пародии «триумвирата» опубликованы в 1969 году. Таким образом, его активная деятельность полностью уместается в рамки одного десятилетия. Зато какого десятилетия! Мы сегодня так часто вспоминаем многое «двадцать лет спустя». «Липовые аллеи» безусловно принадлежат к таким поучительным событиям.

В начале семидесятых годов Владимир Лифшиц взывал к авторам «Липовых аллей»:

Мила мне ваша троица,
Печально лишь одно,—
Не знаю, что тут кроется? —
Молчит она давно.

Молчанье ваше ценится
Лишь пасынками муз:
Им нравится, что ленится
Ваш Тройственный союз.

За прекращением работы «Тройственного союза» крылось многое. И трусость литчиновников при обсуждении вопроса о переиздании «Липовых аллей», и обстоятельства творческой жизни всех трех авторов, и, наконец, объективный предел срока существования творческого коллектива. Если обратиться к истории сатиры и юмора, мы поймем, что десять лет для деятельности такого дружного и слаженного союза — срок весьма немалый. К тому же у хороших пародий есть выгодное свойство — их можно перечитывать.

АЛЕКСАНДР ИВАНОВ

В современном литературном процессе не много можно насчитать столь противоречивых репутаций, какая сложилась на сегодня у Александра Александр-

ровича Иванова (р. 1936). О нем постоянно спорят на самых разных уровнях. Телезрители от души хохочут, когда он с удивительно непроницаемым выражением лица и с отличными актерскими паузами читает свои пародии, а глубоко оскорбленные пародируемые авторы выключают телевизор и строчат реплики в газету или жалобы в инстанции. На своем творческом вечере Булат Окуджава получает запис-



А. Иванов. Шарж Н. Лисогорского

ку с вопросом: почему он не подает на А. А. Иванова в суд за пародию «Песня об отсутствии присутствия», а вышеозначенный Иванов тут как тут: поэт сам пригласил его на свой вечер, чтобы он исполнил злополучную пародию в промежутке между песнями. Строгий, взыскательный критик и отличный пародист Зиновий Паперный публикует об Иванове весьма положительную статью под названием «Полезный волк». Другой строгий, взыскательный критик и отличный пародист Бенедикт Сарнов публикует об Иванове весьма отрицательную статью под названием «Плоды изнурения»...

Кто же прав?

Не будем спешить с однозначным приговором. Давайте поговорим о конкретном своеобразии работы пародиста, посмотрим на нее с разных сторон.

Для начала с количественной. Александр Иванов печатается с 1963 года. У него вышли книги «Любовь и горчица», «Смеясь и плача», «Не своим голосом», «Откуда что...», «Красная Пашечка», «Пегас — не роскошь», «С Пушкиным на дружеской ноге», «Плоды вдохновения», «Избранное у других», «Слово — не дело». 6 января 1985 года Иванов сообщил корреспонденту газеты «Московский комсомолец», что за 22 года работы он написал 818 пародий, из которых 642 опубликованы (не исключено, что пока печатается наша книга, Иванов уже перекроет тысячный рубеж). Б. Сарнов в своей статье «Плоды изнурения» приводил эти рекордные цифры с нескрываемым ужасом. По его убеждению, такое количество написанных Ивановым пародий не могло не пойти в ущерб их качеству.

Давайте все-таки разберемся с вопросом о соотношении количества и качества в принципе, безотносительно к Александру Иванову и даже отвлекшись от пародии. Вспомнился совсем другой Александр Иванов — художник, работавший двадцать лет над картиной «Явление Христа народу», которая стала главным и самым известным его произведением. И тут же вспомнился Айвазовский, творивший по морскому пейзажу чуть ли не ежедневно. Кто из этих двух художников прав в выборе стиля творческой жизни и количественных нормативов работы?

Оба. Одни творческие индивидуальности удачно реализуют себя, создавая малое число произведений, другие — большое. Точно так же графоманы и бездарности бывают двух типов: кто-то производит великое множество никому не нужных картин или рукописей, а кто-то всю жизнь неустанно трудится над столь же беспомощным полотном или романом. «Плодовитые» — «малопишущие» и «талантливые — бездарные» — два совершенно разных аспекта. Каждого причастного к творчеству индивидуума надлежит характеризовать и по качествен-

ным, и по количественным показателям отдельно, иначе мы рискуем оказаться в плену у ложной схемы, делящей всех литераторов на малопишущих, но взыскательных художников и многопишущих, но нетребовательных к себе ремесленников.

Испанский драматург Лопе Фелис де Вега Карпью написал за шестьдесят лет работы от 1800 до 2200 пьес (точная цифра неизвестна). А кроме того — два десятка поэм, романы, стихотворные трактаты. Не много есть людей, прочитавших полностью даже те 474 пьесы Лопе, которые сохранились до нашего времени. Тем не менее никто не ставит в вину великому испанцу его бешеную плодовитость. Кому сколько писать — это одному богу известно. Богу Аполлону.

Перейдем теперь к вопросу о качестве. В работе Александра Иванова наиболее отчетливо проявились характерные черты всей нашей пародии 70—80-х годов. Серьезные, досадные ее недостатки, а также имеющиеся наряду с ними отдельные достоинства. Да, значительная часть пародий Иванова построена на назойливом обыгрывании одной-двух строк, выдернутых из контекста. Да, любит он грубовато обыгрывать имена и фамилии пародируемых авторов (Юнна Мориц у него непременно рифмуется с «Филип Моррис», Эльмира Котляр — с «маляр» и «столяр», пародия на Анатолия Зайца полностью посвящена фамилии поэта), фамильярно проходить насчет чужих гонораров (вспомним хотя бы печально известную пародию на Эдуарда Успенского). Да, в поисках повода для пародии Иванов нередко нацеливает свою сатирическую пушку на слишком мелких литературных воробьев, берется высмеивать стихи и строки, которые настолько нелепы и смешотворны, что в пародийной критике едва ли нуждаются. Да, Иванов иной раз не прочь потрафить невзыскательному читателю (и слушателю! — эстрадно-концертная практика наложила неизгладимый отпечаток), прибегая к отнюдь не пародийному комизму, к непристойным, сальным островам.

Не беремся защищать Александра Иванова от тех упреков, которые высказала пародисту критика:

тем более что среди упрекавших нередко бывал сам автор настоящей книги и ни от одной из своих инвектив по адресу Иванова он не отказывается. Но не стоит ли посмотреть и на удачу самого плодотворного пародиста наших дней? Тем более что наш разговор идет в контексте истории жанра. А в истории литературы прежде всего остается то лучшее, что сделано литератором (даже если львиная доля его «валовой» продукции будет «списана» грядущими поколениями и выброшена ими на свалку).

Мы вслед за Архангельским, сказавшим: «хорошо пародировать всего писателя, а не его очередное произведение», — очень ценим пародии «портретные». Но, согласитесь, без пародирования «очередных произведений» жанр утратил бы и свою критическую силу, и оперативность (ведь иногда читателю очень хочется сверить свое впечатление с откликами критиков и пародистов: дорогá ложка к обеду). Иванов не раз выступал с пародиями-рецензиями, где высказывал свою недвусмысленную оценку непростых литературных явлений.

В 1964 году вышла в свет поэма Евгения Евтушенко «Братская ГЭС». Она открывалась «Молитвой перед поэмой»:

Поэт в России — больше чем поэт.
В ней суждено поэтами рождаться
лишь тем, в ком бродит гордый дух гражданства,
кому уюта нет, покоя нет.

«Уюта нет, покоя нет» — это цитата из Блока. Но ею «цитатность» «Молитвы» не исчерпывается, поскольку автор, приступая к своему глобальному и грандиозному (по замыслу) труду, взывает к славным предшественникам:

И, на колени тихо становясь,
готовый и для смерти и победы,
прошу смиренно помощи у вас,
великие российские поэты...

После чего автор «Братской ГЭС» обращается в хронологическом порядке к семи великим русским поэтам, используя стихотворные размеры их наиболее

мотивированным грубоватым эпиграмматический выпад: «Ты помолчи. Я за двоих полаю». А в итоге весь этот эффектный фрагмент поэмы, несмотря на всю коленопреклоненность автора, изрядно отдает духом саморекламы, что и подчеркивает пародист.

Пародия, пожалуй, огорчительна для пародируемого автора. Но вот что сказал по этому поводу он сам: «Если говорить об Иванове, он бывает жестковат, ядовит, но почти всегда — по делу. Сознательно гиперболизируя недостатки поэтов, он выполняет роль язвительного, но умного друга, а иногда и противника. Умный же противник полезней дурака-обожателя.

Иванов написал обо мне, например, хлесткую, весьма нелицеприятную, но обворожительную пародию с колючим остроумным названием «Панибратская ГЭС». Зачем же опускаться до глупости, обиды?»¹

Обижаться или нет — это, конечно, личное дело пародируемого автора, это вопрос уже не литературы, а литературного быта. Но стоит обратить внимание на такую закономерность: среди тех пародируемых авторов, которые печатно выражали свою обиду на Иванова, никогда не было ни Ахмадулиной, ни Винокурова, ни Вознесенского, ни Жигулина, ни Кушнера, ни Мориц, ни Окуджавы, ни Самойлова, ни Слуцкого, — в общем, ни одного из настоящих, больших поэтов. В роли жалобщиков неизменно оказывались обладатели скромных или более чем скромных дарований. Настоящий поэт умеет постоять за себя — не жалобами и протестами, а просто своим талантом, которого у него никто не отнимет, которому не страшны пародийные придирки.

Портретные пародии Иванова уступают аналогичным пародиям Левитанского и в тонкости, и в точности. Тем не менее у Иванова есть свое понимание и своя трактовка творчества обладающих индивидуальностью поэтов: назовем хотя бы пародии «Письмо Франсуа Вийону» (на Б. Окуджаву), «Глаз-

¹ Евтушенко Е. В. Лучшее лекарство. — Литературная газета. 1975. 25 июня.

ковиада» (на Н. Глазкова), «Профессор, поэт и Анна», «Ужин в колхозе» (на Д. Самойлова), «Крик рака» (на В. Соснору), «День в Гиперборее» (на Ю. Мориц). Конечно, с трактовками Иванова можно спорить. В частности, пародист бывает чересчур консервативен в своих вкусах, недоверчив к дерзким словесным и образным поискам — в этом отношении он единодушен с количественно большей частью современных критиков. Но уже эта возможность спора снимает с лучших пародий Иванова обвинение в пустоте и бессодержательности.

В отличие от многих своих коллег, занятых лишь выискиванием дурацких строчек и разворачиванием их в не очень умные и чересчур длинные пародии, Иванов знает современную литературу и постоянно интересуется ею. Об этом свидетельствуют и его прозаические пародии: на М. Анчарова и М. Жванецкого, Ф. Искандера и В. Катаева, В. Липатова и В. Токареву, В. Распутина и В. Чивилихина. Вот фрагмент из пародии «Другое прощание» (на Ю. Трифонова):

«Плохо было и с дочерью — Ирка совсем от рук отбилась, тринадцать лет, трудный возраст, встречалась с Борей, мать Ольги Васильевны у него училась, восемьдесят первого года рождения, прекрасно сохранился, академик, ездила с ним на каток, академик блял от радости, стучаясь библейской лысиной об лед, обещал жениться, как только разрешит его мама, а Ирка возвращалась под утро, грубила Ольге Васильевне, а потом рыдала, и она рыдала тоже, а нарыдаввшись, пили чай на кухне, ловили за усы рыжих тараканов и запускали ночью под дверь в комнату свекрови — ей тоже одиноко, хотя она в прошлом юрист и знакома с Луначарским.

Все это было утомительно и непонятно, она понимала, что прощание оказалось слишком долгим и надо было начинать другую жизнь в новом мире».

Сгущая бытовую прозаичность атмосферы трифоновских повестей, пародист вместе с тем схватил и гиперболизировал повествовательный темп, динамику, ощущение беспощадного бега времени, столь

характерное для произведений этого писателя. В конце пародии шуточно обыгрывается тот факт, что повести Трифонова «Долгое прощание» и «Другая жизнь» печатались в журнале «Новый мир». Это, кстати, не просто житейская подробность, а важный факт литературного процесса, идейно-духовной атмосферы того времени: для обретения Трифоновым своего твердого пути огромное значение имели отношения с главным редактором «Нового мира» Твардовским. Ориентируясь на «новомировские» идеалы, Трифонов вместе с тем сохранял самостоятельность позиции, а в семидесятые годы (когда и появилась «Другая жизнь») оказался одним из самых стойких и серьезных продолжателей идейной традиции Твардовского. Так что здесь не просто каламбур. Тревожная мысль о «другой жизни», о «новом мире» (иначе говоря — о будущем, о бессмертии души, о высшем смысле жизни) мучает героев Трифонова и самого автора, который не спешил с категорично-легкомысленным ответом на этот главный для отечественной интеллигенции вопрос. Кстати, ключевые слова Трифонов нередко давал разрядкой — в этом отношении пародист следует за «оригиналом».

Пародия не производит впечатления такой уж «дружеской», есть в ней ироническая дистанция. Но написана она единомышленником Трифонова. Не случайно, когда в 1986 году в «Огоньке» полный, без купюр, вышел текст воспоминаний Трифонова о Твардовском и некоторые литературные чиновники попытались печатно скомпрометировать этот важнейший документ нашей духовной истории, — именно Александр Иванов выступил в печати с отважно недвусмысленной репликой в защиту Трифонова и Твардовского.

Прозаические пародии Иванова бывают и резко критического характера: они направлены против стереотипов массовой культуры и беллетристического чтения (на «Семнадцать мгновений весны» Ю. Семенова), против мемуарного эгоцентризма (на повесть В. Крупина «Прости, прощай...»). Даже самый ярый недоброжелатель Иванова не сможет

поставить ему в вину гражданскую бесхребетность, равнодушие к социальным проблемам. А это ведь для русской пародии всегда было важно.

Поэтому хочется оспорить еще одну претензию к Иванову, высказанную Б. Сарновым: дескать, как можно пародировать полторы сотни стихотворцев, если поэтической индивидуальностью, собственным художественным стилем из них обладает абсолютно меньшая часть? Но ведь пародировать можно не только оригинальный стиль, но и менее индивидуальную манеру (по терминологии Гёте), да и стиль (или хотя бы его зачатки) пародируется в сравнении с кругом идей, образов, сюжетов, в сравнении со стилем мышления и чувствования пародируемого автора. Скажем, в поэзии Ф. Чуева самый изощренный филолог не отыщет элементов индивидуального художественного стиля. Стиля мышления там, пожалуй, тоже нет. Но вот зато стиль чувствования есть — и очень последовательный. В пародии на Ф. Чуева «Двоечница» Иванов отталкивается от лирического сюжета. Вот эпитафия-цитата:

Куплю рубаху, брюки темно-синие,
 пройдуся по половицам, как по льду,
 и двоечницу, самую красивую,
 на зависть всей площадке, уведу.

Пародист уловил, что лирический герой увлечен не столько «двоечницей», сколько самим собой, и подчеркнул это в финале пародии, заодно выявив и тот «идеал», на который ориентируется пародируемый автор в своих духовных поисках (чему есть свидетельства во многих его произведениях):

Она вдруг слезы принялась размазывать,
 они ручьями брызнули из глаз.
 Тогда я начинаю ей рассказывать,
 что я не кто-нибудь, а красный ас!

И вроде шансы сразу же повысились,
 вот мы уже заходим к ней во двор...
 И я шагаю как генералиссимус
 и мну в руках «Герцеговину Флор».

Не отличается ярко выраженным стилевым свое-

образом и поэзия Станислава Куняева (ведь даже в пародии Левитанского мы узнаем этого автора главным образом по легендарно известной и восходящей к М. Светлову строке «Добро должно быть с кулаками...», а не по ритму и не по словесному строю). Но Иванов пародирует Куняева прежде всего как активного участника нынешних идейно-политических споров. И когда Иванов выносит в эпиграф своей пародии «Турусы на торосах» (Огонек. 1987. № 31) такие вот куняевские строки:

Нет, не зря в ледовитый торос
упирается русская карта:
одинаково страшен мороз
и для СПИДа и для Бонапарта.

Поскользнешься в родной темноте,
чертыхнешься в морозных потемках...
Вспомнишь — мамонты спят в мерзлоте
и алмазы хранят для потомков,—

то это строки не случайные, для поэта достаточно заветные. Здесь выражена вполне определенная точка зрения на историческую судьбу России, отражена определенная модель патриотического сознания: сила отечества связывается с «родной темнотой». У пародиста на этот счет точка зрения другая, он спорит с поэтом, гиперболизируя в финале не особенности стиля своего оппонента (ввиду их отсутствия), а его идейную концепцию:

Поскользнешься в родимой грязи,
и на сердце озябшем теплеет.
Не впервой нам в сплошной мерзлоте
первородство отстаивать в драке.
Не сподручней ли жить в темноте,
в наготе, в запустенье, во мраке?..

Нельзя сказать, что пародия эта виртуозна. Но никак нельзя сказать, что это сатирическое стихотворение касается несущественного вопроса. Каждый литератор и каждый читатель должен как-то определить свою позицию в споре Куняева и Иванова. И очень существенно, что такая позиция у пародиста имеется.

Пародии Иванова редко вызывают восторг. Порою они вызывают отталкивание, неприятие, спор. Но все-таки — при всей своей многочисленности — они не бывают бесхарактерными и скучными. А это уже немало.

Пародист продолжает работать, он не растерялся в новой общественно-нравственной ситуации, ветры перемен не застали его врасплох: быстрее закрутилась его пародийная мельница. Мы продолжаем говорить и спорить о пародиях Иванова. Так что не будем спешить с подведением итогов и с однозначной оценкой.

ВЛАДИМИР ВЫСОЦКИЙ

Творчество поэта, певца и артиста Владимира Семеновича Высоцкого (1938—1980) хорошо известно всем. Но многие ли знают, что его литературная работа началась с сочинения пародий?

Между тем это было именно так. «Пишу я очень давно. С восьми лет писал я всякие вирши, детские стихи про салют. А потом, когда стал немножко постарше, писал всевозможные пародии»¹, — рассказывал Высоцкий своим слушателям. Более того — первое самостоятельное произведение Высоцкого оказалось тоже пародией. Оно сохранилось в рукописи, называется «Пособие для начинающих и законченных халтурщиков» с подзаголовком «Поэма-песня» и датируется 1960 годом². Поводом для этой пародийной поэмы послужили многочисленные печатные отклики на подвиг четырех солдат, оказавшихся на небольшом катере в открытом океане без связи с землей, мужественно продержавшихся в течение сорока девяти дней и спасенных моряками.

Конечно же, иронизировать над героями Высоцкий отнюдь не был склонен: ведь он впоследствии столько песен посвятил мужественным борцам со

¹ Высоцкий Владимир. Четыре четверти пути. М., 1988. С. 109.

² Русская речь. 1989, № 6.

стихией! Но эпопея о сорока девяти днях освещалась в прессе в таком приторно-бодряческом тоне, вызвала такое количество дежурно-стандартных стихотворных откликов, что все это невольно сложи-



В. Высоцкий. Шарж Н. Лисогорского

лось у Высоцкого в пародию. Рукописный текст пародии содержит семнадцать стихотворных строф, которым присвоены номера от первого до сорок девятого: Высоцкий строит комический образ длинного и занудного сочинения, заменяя «пропущенные» строфы многоточиями и краткими прозаическими комментариями. Завершается «Пособие» словами: «Таким же образом могут быть написаны поэмы о покорителях Арктики, об экспедиции в Антарктиде, о жилищном строительстве и о борьбе против колониализма. Надо только знать фамилии и иногда читать газеты».

Характерно, что Высоцкий четко разграничивает жизненный материал и его художественное освоение. Его издевательская ирония прицельно направлена на халтурщиков, эксплуатирующих престижно-злободневную тематику, спекулирующих на чужих

пресловутый «мистер»! Вслушаемся в путаную речь персонажа. «Они богатство нашего народа, хотя и пережиток старины», — говорит он о похищенных сокровищах, явно смешивая «пережиток прошлого» и «памятник старины». Высоцкий высветил здесь один из характерных признаков псевдокультуры: те самые люди, которые еще вчера бездумно охавали прошлое, сегодня столь же поверхностно умиляются всякой старине, мало в ней разбираясь.

Пародийная ирония Высоцкого обращена на явления типичные, поэтому она «достает» и многое из того, чем нас потчуют ремесленники от искусства сегодня. Право же, послушав «Случай на таможне», не очень поверишь детективным киноисториям о попытках выкрасть и вывезти за границу ларец Марии Медичи или скрипку Страдивари. Но прежде всего обратим внимание на «двуголосый» характер песенного слова Высоцкого, на соотношение голосов автора и героя. Пародийная двуплановость помогла Высоцкому выработать самое, пожалуй, принципиальное и неповторимое свойство его произведений — равноправный диалог автора и персонажа. Через пародийность Высоцкий постепенно и все более уверенно овладевал искусством перевоплощения, не только подражая речи своих героев, но и глубоко сопереживая им, проживая их жизни — и при этом не растворяясь в разных людях, оставаясь самим собою.

Помимо пародий в конкретном смысле слова в наследии Высоцкого представлены и пародические жанры (мы уже цитировали «Антисказку» как характерный пример травестии). Оттенок травестиистности ощутим и в другом случае обращения Высоцкого к пушкинским мотивам — в «Песне о вещем Олеге», где автор, отталкиваясь от авторитетного образца, предлагает свое прочтение известного исторического сюжета. Если у Пушкина и Олег, и вдохновенный кудесник предстают исполненными эпического величия, то Высоцкий предельно прозаизует и героев, и ситуацию, стремясь приблизить ее к нашей повседневности. При помощи пародийной интонации Высоцкий осваивает и мифологические сюжеты

(«Песня о вещи Кассандре»), и мир народной сказки, и вечные философские сюжеты («Притча о Правде и Лжи»). Пародийный оттенок укрепляет неподдельную искренность авторских раздумий о самых важных, «проклятых» вопросах. Лучше через заведомую пародийность выйти на серьезный разговор, чем с патетических высот сорваться на пародийность непреднамеренную — такова внутренняя установка поэтической работы Высоцкого. Это не все и не всегда понимали, многие и до сих пор видят в слове Высоцкого только его первый, буквальный смысловой слой, не умеют добраться до второго плана. Между тем Высоцкий не раз говорил о том, как важен в его песнях «второй пласт», причем «обязательно серьезный». В общем, творчество Высоцкого — характернейший пример «двойного зрения» в искусстве.

Пародийное начало сыграло в поэзии Высоцкого огромную роль. Оно помогло ему обрести остроту социального видения, гиперболическую чуткость к конфликтам, умение мыслить разными, порой взаимоисключающими точками зрения. Везде у Высоцкого за пародийной двуплановостью — столкновение двух жизненных позиций. Нужно понять обе, чтобы совершить безошибочный выбор.

ПАРОДИЯ СЕГОДНЯ

Пародию сегодня ругают. Спародированные авторы, критики, читатели, сами пародисты, наконец. Но современная пародия — это явление достаточно разноликое, это довольно обширный массив, множество имен и текстов. Попробуем хотя бы контурно его очертить, схематически обозначив основные тенденции в жизни жанра.

Прежде всего это, условно говоря, школа Александра Иванова. Ее главные принципы — острота во что бы то ни стало, эффектное эпиграмматическое завершение пародий, широкое использование снижающих бытовых деталей, ставка на массового читателя, а нередко и на слушателя, поскольку

пародия этого типа предназначена не только для письменного закрепления, но и для исполнения с эстрады. Надо сказать, что такой путь может быть по-своему плодотворным. Так, в лучших пародиях Бориса Брайнина броскость и задиристость отнюдь не мешают точности и осмысленности. Вот как излагает пародист от имени Юрия Кузнецова хрестоматийный сюжет «В лесу родилась елочка...»:

Декабрь зловещий подходил
К черте другого дня,
И сын у матери спросил:
— Где елка у меня?

— Пойди дорогой на закат
И сердце успокой,
Где ждет тебя твой старший брат
Под гробовой доской...

— Иди,— ему сказала мать,
И хлеб с вином дала.
— Иди, тебя я буду ждать,—
И тут же умерла...

И в нем священный огонь взалкал,
Ведя его судьбу,
Он днем повозку слез толкал,
А ночью спал в гробу...

Он через тысячу дорог,
Через озера слез
Приполз домой без рук, без ног
И елочку принес.

Она в гирляндах из костей
На праздник к нам пришла...

...И много, много радости
Детишкам принесла.

Пародист понимает внутреннюю задачу поисков Кузнецова, его установку на вселенскую скорбь, его склонность к трагическим гиперболам. Вместе с тем пародист подметил в трагическом настрое Кузнецова определенную долю нарочитости, наигрыша, в его мрачных образах — оттенок бутафории, а в стихе — опасность однообразия, интонационной бедности. Менее удачлив Брайнин, когда он строит

целую пародию, обыгрывая отдельные строки. Тогда ему приходится делать вид, что он не чувствует эмоционально-лирического порыва в словесном эксперименте Вознесенского («...Живите при сейчас, / Любите при всегда...»), и резюмировать пародию весьма примитивным образом:

Так будем до конца
Без лишних мандражей
Глаголом жечь сердца,
Забыв про падежей.

Кстати, современные пародисты в большинстве своем чрезвычайно гордятся твердым знанием «падежей» и в своем лингвистическом нормативизме исполнены прямо-таки инквизиторской беспощадности. Знают ли они, что думают по этому поводу профессиональные языковеды? Приведу высказывание авторитетнейшего современного филолога М. В. Панова: «Художественная речь допускает любые отклонения от норм литературного языка, если эти отступления эстетически оправданы»¹. Товарищи пародисты! Примите, пожалуйста, к сведению эту истину!

...А пока вернемся к Б. Брайнину. Иногда он гоняется за легкой добычей, например, варьируя строки Н. Карпова, в которых лирический, так сказать, герой сидит в саду с «молоденькой чертовкой» и вдруг слышит голос жены: «Ну, погоди!» Тут пародисту просто нечего было делать, и он «добивает» столь неосторожно «подставившегося» лирика.

Это вовсе не значит, что сами по себе потешные строки не могут стать достойным предметом пародии. Скажем, Павел Хмара использует в одной из пародий такие строки:

И вот стою я, Колька Букин,
У Букингемского дворца.

Смешна эта склонность некоторых наших стихотворцев все на свете сравнивать с собою и со своим —

¹ Панов М. В. «Открытость» художественной речи.— В кн.: Современный русский язык. М., 1981. С. 24.

порою более чем скромным именем. Но дело здесь даже не в самомнении, а в самой бедности ассоциаций, рождающихся у поэта при встрече с незнакомой страной, в скудости культурных интересов и дефиците любознательности. Когда пародируемый автор заявляет: «...Не хочу, да и не спец / Свою московскую квартиру / Менять на лондонский дворец», он вовсе не патриотизм демонстрирует, а равнодушие к культуре, ко всему, что нельзя купить, выменять, заполучить в собственность. Это и акцентирует пародист:

Прости-прощай, страна Шекспира,
 Не надо Букину дворца:
 Нам, москвичам, нужна квартира
 Внутри Садового кольца!

В эстрадной манере решена Хмарой и пародия на А. Поперечного «Бровада». Пародист вынес в эпиграф несколько строк из разных стихов Поперечного, где повторяется слово «бровь» (повторяется не случайно), и от имени пародируемого поэта заявляет:

А в тот момент, когда пишу стихами,
 Я сам себя на том порой ловлю,
 Что поначалу шевелю бровями,
 А уж потом мозгами шевелю.

Сказано, пожалуй, грубовато, но для резкого критического суждения тут были основания: чего стоит такое, например, сравнение А. Поперечного: «Летела бровь, / Как шрам бойца сурова...»!

Но, к сожалению, резкость становится простой грубостью, когда тот же пародист начинает буквализовать строки поэтов, обладающих своим миром и системой лирических мотивов, когда он нарочито вырывает из контекста известную винокуровскую строку «Моя любимая стирала...», заставляет Анатолия Жигулина отвергать молодую девушку и «кадрить» двух старушек, потешается над формулой Александра Кушнера «Какое счастье быть несчастным!» (восходящей к весьма традиционному мотиву русской классики, к пушкинскому «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать»).

Тут уже приходится признать, что «школа Иванова», охотно идя навстречу непритязательным вкусам, все дальше уходит от литературы и от культуры. Если у лучших представителей этой тенденции мы видели, так сказать, недостатки наряду с достоинствами, то пародии менее талантливых «эстрадников» сливаются в довольно однообразный сероватый фон. Такая пародия уже не воюет с литера-



П. Хмара. Шарж В. Пескова

турными шаблонами, а смиренно следует шаблонам своим собственным. Довольно точно показал эволюцию (чтобы не сказать: деградацию) жанра в своем саркастическом памфлете «Искусство пародии» Евгений Вербин:

Что проще сочинений в этом роде?!
Хотя, уж если говорить точней,
Когда-то составителям пародий
Бывало несравненно тяжелей.
Избрав себя по доброй воле в судьи,
Они, за стол усевшись поплотней,
Не уклонялись от глубоких штудий
Всех излишней, каковыми свет
Уже успел обрадовать поэт;
Стыдились бы, когда б не уловили
Особенностей голоса и стиля,
Когда б читатель радости не знал
В пародии прозреть оригинал.
Необходимость в этом устарела!
Теперь не то, и, судя по всему,
Сегодня до поэта нету дела
Ни пародисту — некогда ему! —
Ни публике — ей думать надоело,
Ей — только тешь ее бойцовский нрав:
Кто даст по шее, тот у ней и прав!

Увы, эстрадная пародия все больше ориентируется на «потребителя», совершенно незнакомого с объектами пародий. А вследствие этого простое чтение (не говоря уже о постижении, анализе и т. п.) пародируемых авторов становится почти ненужной роскошью. Вынесенная в эпитафию цитата становится не выразительной деталью, не частью, через которую изображается целое, а единственной темой пародии. Без эпитафии сегодняшний пародист-эстрадник чувствует себя, по выражению Е. Вербина, «как инвалид без костыля».

Крепко держатся за цитатные эпитафии Виктор Завадский и Вячеслав Орлов, Александр Матюшкин-Герке и Владимир Скиф, Евгений Новичихин и Игорь Романов и многие, многие другие пародисты. Их задача — внешне комически обыграть вырванную из контекста бытовую деталь, кажущуюся пикантной подробностью, любое непривычное слово. «Добыча» пародиста должна быть непременно донесена до заостренного финала, а весь текст пародии (нередко довольно пространной) становится лишь оттягиванием завершающего удара (как правило, удара именно «по шее»).

Существует старинный пародийный прием: из однообразных поэтических строк составляется стихотворение (стихотворный «центон» — есть такой термин). Самую «взаимозаменяемость» строфических блоков наглядно доказывается их бессодержательность. Увы, подобную конструкцию сегодня легко соорудить из строф самих пародистов-эстрадников:

Гороскопы, гадания — враки!
Запирайте умы на засов.
Тайна вашей судьбы — в зодиаке!
Я рожден под созвездьем Весов.
Хорошо в день рожденья о смерти
Помечтать! Из доски гробовой
На давно уготованном месте
Я воскресну веселой травой.
Надоело метро, электрички,
Крупноблочных домов корпуса;
Соберу кой-какие вещички
И подамся в глухие леса!

Раздаю города и деревни,
Сокровенные мысли, слова,
Раздаю и луга, и деревья,
Раздаю облака, острова.
Открываю я книги с устатка
(Выбираю обычно стихи),
И скажу откровенно, ребята:
Много мы выдаем чепухи.

Посмотрите, с какой легкостью «состыковались» четверостишия из пародий Вяч. Орлова, В. Завадского, А. Матюшкина-Герке, Е. Новичихина, В. Анищенко. Вопрос о том, кого они пародировали, пожалуй, здесь даже неуместен. Получился у нас своего



Е. Вербин. Шарж В. Мочалова

рода коллективный автопортрет пародистов определенного творческого профиля. Индивидуальные же их портреты было бы нарисовать чрезвычайно трудно.

Мы говорим о «школе Иванова», поскольку в работе названных выше пародистов особенно отчетливо подтвердились те опасения, которые вызывали у критиков типовые приемы Александра Иванова, его этически небезупречные пародийные ходы. К этой школе порою невольно примыкают и те, кто осуждает самого Иванова. Так, Александр Николаев, например, однажды выступил в «Литературной газете» с резким протестом по поводу довольно

бестактной пародии Иванова на свое лирическое стихотворение. Пародия была действительно груба и обидна, ее автора осудили многие читатели в своих письмах. Но оказавшийся «жертвой» Иванова А. Николаев и сам нередко публикует пародии. И, честно говоря, по своему характеру они очень напоминают методу Александра Иванова, причем отнюдь не в лучших его произведениях:

Вот вам роман о прошлом лете.
Начало — явный пустячок:
У нас на даче в туалете
Протек какой-то там бачок.

Так начинается пародия А. Николаева на Б. Ахмадулину. Тем, что она называет бачок «каким-то там», пародист, очевидно, хотел показать оторванность поэтессы от жизни. Затем по ходу пародии появляется водопроводчик Антей (углядев в стихах Ахмадулиной это мифологическое имя, пародист решил, что для сантехника оно в самый раз). И что же?

Потом Антей сел между нами
И, указав на дверь рукой,
Послал нас всех к какой-то маме,
Я не расслышала, к какой.

Прибегая к известной формуле сатирика Константина Мелихана, хочется спросить: должен ли джентльмен обращаться к даме в подобных выражениях, даже если джентльмен — пародист, а дама — пародируемый автор?

Маленькие «Ивановы» появляются то и дело — и в литературной периодике, и даже в областных газетах. Они творят своего рода «кич», то спекулируя на именах пародируемых знаменитостей, то, наоборот, отыгрываясь на мало кому известных авторах из глубинки, до которых у столичных корифеев руки не доходят. В отличие от Иванова, у которого есть какие-то свои литературные симпатии и антипатии, десятки его массовых последователей не ставят перед собою никаких целей, кроме развлекательных. Примечательно, что они почти не сочиняют пародий прозаических (опять-таки в отличие от свое-

Остановись, мгновенье! — просит Фауст.—
 Ведь скроется, уйдя за горизонт,
 Спустя минуту одинокий парус!
 Но Мефистофель дремлет, и его
 Подобная проблема не тревожит.
 А мачта все скрипит и гнется оттого,
 Что не скрипеть она не может.

Или к А. Кушнеру:

Белеет парус одиноко,
 Под ним вздымается легко
 Волна, в которой стиль барокко
 Неотделим от рококо.

Нашел В. Бахнов и оригинальный ключ к В. Высоцкому, обыграв доминантный для пародируемого автора мотив двойничества:



В. Бахнов. Шарж Н. Лисогорского

Я лежу, от счастья млею,
 И Серега мой притих.
 И два паруса белеют
 В двух туманах голубых.

«Незлым тихим словом» работает и Алексей Пьянов, чуткий к чужим почеркам и манерам. Вот как, скажем, он передает рассудительную без дидактики, по-детски легкую и прозрачную интонацию Валентина Берестова:

Иной умеет настрочить
И срифмовать хитро.
Но у него не различить,
Где зло, а где добро.

Вы не бросаете строку
В трясины мелких драк,
Но не боитесь дураку
Сказать, что он дурак.

И я надеюсь, мой дружок,
Согласны вы со мной:
Стихи — не сладкий пирожок,
Скорее — хлеб ржаной.

Кстати, в этих строках пародист, пожалуй, сформулировал и свое собственное кредо. Сторонясь «трясины мелких драк», он не задирает знаменитостей с целью самоутверждения. Пожалуй, Пьянов единственный из нынешних пародистов, симпатизирующий и Евтушенко, и Вознесенскому, и Ахмадулиной, и Мориц. Эти поэты довольно узнаваемы в его пародийных портретах. Вместе с тем у Пьянова есть и критические по духу пародии, где он весьма недвусмысленно высмеивает манерность, позерство, косноязычие. Пародист объединил их в своей книге «Что посеешь...» под рубрикой «Дружеские комментарии». Это действительно дружеская, без резкостей, но все же критика. Прочитав у Л. Васильевой строки: «Тебя современник не видит — он Пушкиным занят пока», Пьянов доводит до гиперболического абсурда ту амбициозность, которая здесь вольно или невольнo запечатлелась:

Какое-то странное время:
в быту и в науке — прогресс,
в поэзии ж классики бремя
читателя давит, как пресс...
Однако мы держимся стойко
и верим — настанет черед:
народ нас увидит — как только
на Пушкина мода пройдет.

Тонкая, интеллигентная пародия «школы Левитанского» отнюдь не всегда находила понимание и поддержку. Хотя декларативно почти все осуждают мордобой под видом пародии, но, очевидно,



А. Пьянов. Шарж Е. Гурова

внутренне он многим близок. Грубость, заполнившая пародийные рубрики, иным редакторам стала казаться главным и необходимым признаком жанра. Может быть, поэтому почти полностью ушел в ироническую лирику Евгений Вербин — автор такой, например, пародии на Евтушенко:

Ко мне подходит стоматолог-женщина,
 И в рот она заглядывает женственно,
 Берет со столика иголку длинную,
 И ковыряет вдумчиво и длительно,
 И бормашиной зуб сверлит заботливо.
 И от участия счастлив я вдвойне,
 И мне не больно, оттого, что больно,
 И снова больно, что не больно мне!..
 О стоматологи земли российской!
 Вы не бойтесь смелости и риска!
 Вы лечите Мещанку и Неглинку
 И в платных и бесплатных поликлиниках.
 Горжусь я тем, что ваши души честные
 И что про вас написано у Чехова!
 Мы братья с вами! Братья!

Ваши деды
 Отстаивали правду и добро,
 И революцию со всеми вместе делали,
 И рвали зубы у врагов ее!

Может быть, по той же причине снизилась творческая активность Иосифа Липкина, обладателя гибкой стиховой техники, сумевшего в своем цикле о Колобке «передразнить», к примеру, не дающуюся другим пародистам интонацию Виктора Сосноры:

Близ речки
 Вори
 снежок
 глубок!

Из печки
 на волю
 утек
 Колобок!

Заслонкой шваркнул —
 И был таков!
 Питать боярство —
 Ищи дураков.

Но все-таки эта культурно-пародийная традиция продолжает жить и развиваться. Почти всех значительных современных лириков заставил высказаться на вечную тему о курице и яйце Феликс Ефимов. Достоверно узнаваемы у него и Владимир Соколов:

Мне любопытен имярек,
 Которому овал яйца
 Напоминает первый снег
 И абрис милого лица,—

и Александр Межиров:

Мне знакомы цирковые трюки.
 Вот уже маячит у стола
 Компетентность околонуки.
 Визави — маг псевдоремесла.

Подключил Феликс Ефимов к спору и прозаиков — например, Александра Проханова: «Посерьезней... Мы в фокусе современной истории... Пульс века... Дыхание эпохи... Веление времени... Поступь прогресса... Содружество с бионикой... Экологическая акция в плане эстетизации природы... Рабочая

гипотеза: яйцо — модель Земли... Эпицентры катаклизмов — в пунктах вылупляемости... Прогноз горячих точек на основе массового эксперимента... Ставка на кур или привозные яйца — вопрос стратегический... Выбор оптимальной технологии сэкономит миллиарды... Генетики подключены... Селекционеры обещают... Яйценоскость кур в 39 раз, ускорение вылупляемости в 393 раза... Терриконы яичного порошка... Эвересты скорлупы...» Как видим, стилевой подход пародиста к современной прозе отнюдь не заслоняет «содержательную» сторону. В экспрессивных устремлениях Проханова-стилиста Ф. Ефимов показывает и определенный тип социально-политического сознания.

А Виктор Рубанович в последние годы написал пародийную «Нессиану» — цикл, в котором современные поэты высказываются о легендарном лох-несском чудовище. И каждый — очень по-своему:

Соблюдая жестокий закон
неуемной охотничьей жажды,
я сверну тебе шею, дракон,
если встречу в Калуге однажды.

(Ст. Куняев)



На всей земле лишь под водой нашлось дракону место.
Ах, дело, видимо, труба (трубы, трубе, трубой)!
Но ведь не зря в его крови растворено лохнесство!
Но ведь не зря я связан с ним навек одной судьбой.

(Б. Окуджава)

Но, жизнь познав не по цветному фото,
Я размышлял о смысле кутерьмы
Вокруг нее. Она ведь знает что-то
Такое, что не знаем мы.

(Е. Винокуров)

К «школе Левитанского», безусловно, принадлежит и Леонид Филатов, автор талантливых циклов «Ну, погоди!», «Муха-цокотуха», «Таганка-75». Филатов — знаменитый актер, но основа его пародий — не театральная, а литературная. Он уверенно вступает в культурный диалог с Окуджавой и Вознесенским, Самойловым и Левитанским, со вкусом осваивая их стиль и их темы. Если в его пародиях появляются, скажем, имена «Дидерота» или Чюрлениса, чувствуется, что это для пародиста не экзотика, а естественная часть его собственного культурного багажа. Убедительность пародий Филатова подкреплена и на уровне версификации. Он, в частности, свободно владеет ассонансной рифмой: «цианистым — инициатором», «старательно — по радио» (из пародии на Вознесенского), «казус — к кассе», «случай — Слуцкий», «стройки — строчки» (из пародии на Рождественского). Это отнюдь не пустяк: ведь, как мы уже отмечали в первой главе, абсолютное большинство пародистов, пытаясь говорить на стихотворном языке склонных к ассонансу поэтов, обнаруживают жуткий «акцент» прежде всего в рифмах.

Филатов блестяще владеет и актерской пародийной техникой, чрезвычайно точно «передразнивая» своих персонажей на сцене. Его исполнительское мастерство делает пародии более понятными для слушателей, но важно подчеркнуть, что эффект перевоплощения уже достигнут им в самом литературном тексте. Читатель, никогда не слышавший выступлений Филатова, может тем не менее доста-

точно отчетливо «расслышать» поэтический голос Вознесенского со страницы текста:

Таганка, девочка,
Пижонка, дрянь!..
Что ты наделала,
Ты только глянь!..

О, Апокалипсис
Всея Москвы!..
Толпа, оскалившись,
Крушит замки!..

Пример этот свидетельствует, что культура и «эстрадность» в пародии не так уж исключают друг друга, что они могут взаимодействовать. Это возможно, если исполнение не «вытягивает» литературно слабый текст, а раскрывает реальную глубину и наполненность пародии. Пародии прежде всего — литературной.

Не станем, однако, утверждать, что у «школы Левитанского» нет своих проблем и противоречий. Чувствуется, что пародистам этого склада начинает мешать сосредоточенность на сравнительно узком круге пародируемых авторов. Задача точного «портретирования» заслонила пародийный анализ конкретных произведений: вне пародирования по существу остаются уже долгое время новые поэмы Вознесенского, Евтушенко, Соколова, Межирова. «По старинке» изображается ахмадулинский стиль, не замечена его резкая трансформация с начала восьмидесятых годов, отразившаяся в сборниках «Тайна» и «Сад».

Условно-комические сюжеты пародийных циклов изрядно нейтрализуют порой реальную сюжеттику и тематику пародируемых авторов. Их жизненные позиции становятся в пародиях неощутимыми. А стремление во что бы то ни стало создать собственную галерею пародийных портретов приводит к малопродуктивным крайностям. Так, талантливо работающий Владilen Прудовский сложил пародийный венок сонетов. Внешне красиво, но такая жесткая форма мешает индивидуализации, душит смех.

Порою слишком почтительной становится пози-

ция пародиста, подражающего стилю авторитетных мастеров, а почтительность все-таки — не очень органичная для жанра черта: есть опасность сбиться на внешне комичное подражание, на чисто ученическую стилизацию. Словом, ощущается необходимость в обновлении, в большей раскованности и смелости.

Помимо двух вышеописанных пародийных школ сегодня можно говорить еще и о, так сказать, «третьем направлении», наиболее рельефно представленном в работе Александра Хорта, Семена Лившина, Михаила Казовского. Это все пародисты-прозаики, возделывающие, так сказать, участок, запущенный и брошенный их коллегами в последнее время. Ведь, честное слово, сегодняшнему читателю более интересна не сто первая стихотворно-пародийная вариация в стиле Ахмадулиной или Окуджавы, а разговор о новой повести Маканина или об Окуджаве-романисте. Таким разговором на языке пародии и занимается «третье направление» (куда помимо названных авторов можно добавить еще Б. Брайнина и Ф. Ефимова с их прозаическими работами).

Что здесь главное? Стремление разобраться в потоке прозы и в творческих позициях конкретных прозаиков. Здесь нет склонности к фельетонно-уничтожающим пародийным разносам — и в то же время нет почтительности, нет осторожно-добродушного шаржирования «живых классиков». Колкая аналитичность, испытание пародируемого материала на прочность — вот что ощущается в пародиях А. Хорта на «Морского скорпиона» Ф. Искандера, на «Свидание с Бонапартом» Б. Окуджавы, на «Царь-рыбу» В. Астафьева, на «Кафедру» И. Грековой, в пародиях С. Лившина на «Двухчасовую прогулку» В. Каверина и на позднюю прозу В. Катаева, в пародиях М. Казовского на того же В. Катаева или на Ю. Нагибина. Думается, именно в такой пародийной критике (как и в такой литературной критике вообще) испытываем мы сегодня большую потребность.

Пародисты «третьего направления» не обходят вниманием «массовую культуру» в ее различных проявлениях, включая историческую беллетристику

В. Пикуля, политические детективы Ю. Семенова, «производственную» прозу и драматургию Г. Бокарева, Ю. Скопа, И. Штемлера, произведения о «женской доле» И. Велембовской и М. Ганиной. «Разрезая» ироническим скальпелем широкочитаемые вещи, демонстрируя их сюжетно-тематическое устройство, пародисты помогают читателю понять, что к чему и что почем в современной литературе.



А. Хорт. Шарж В. Мочалова

Говоря о пародии сегодня, приходится иметь в виду, что понятие «сегодня» непрерывно изменяется и уточняется. Краткий очерк не в силах вместить всех, кто сейчас интересно работает в пародийном жанре. Вспомним «под занавес» еще и Лиона Измайлова, М. Задорнова, С. Ванетика, удачно «скрещивающего» пародию с эпиграммой, А. Житницкого, Г. Медведовского, Л. Наумова, Д. Рубашкина, Владимира Орлова и Вадима Левина, широко использующих в своих остроумных детских стихах пародийную иронию... Возможно, пока печатается книга, появятся новые талантливые пародии и талантливые пародисты. Автор настоящих строк был бы в этом весьма и весьма заинтересован.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Наступило время прощания с книгой, работе над которой автор отдал немало лет. Впрочем, слово «отдал» звучит в данном случае не совсем уместно, поскольку за эти годы автор гораздо больше приобрел. От увлекательного контакта с жанром пародии, с множеством умных, талантливых и веселых людей — начиная с безымянных авторов фольклорных пародий и кончая авторами пародий современных. От устного и письменного диалога с коллегами — исследователями жанра. От разговоров с многочисленными читателями пародий. К счастью, круг людей, интересующихся веселым жанром, не ограничен и по существу совпадает с кругом тех, кто неравнодушен к художественному слову, к литературе. Среди тех, кто увлечен пародией, есть настоящие рыцари жанра, как, например, Михаил Ефимович Штемлер (1913—1988), создатель уникального полного собрания русских советских пародий, оказавший автору неоценимую помощь в работе над книгой.

Хочется выразить благодарность Е. И. Вербину, М. Э. Виленскому, Ю. П. Ирошникову, А. Е. Крылову, М. В. Панову, Л. И. Соболеву, помогавшим автору в подборе материалов и иллюстрировании книги.

Если автору удалось поделиться с читателями какой-то частью той глубокой и сложной радости, которую доставила ему работа, — то задача книги может считаться выполненной.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава первая.

ЗАЧЕМ И КОМУ НУЖНА ПАРОДИЯ

Что такое пародия	5
Место на карте	33
Как создается пародия?	53
Качество смеха	80
Минус и плюс	90
Достоинство жанра	122

Глава вторая.

ДВОЙНОЕ ЗРЕНИЕ

Все ли можно назвать пародией?	139
Уже круг!	144
Пародирование как прием	149
Не совсем пародия	167
Бурлеск и травестия	172
Преодоление инерции	181
Поэтика графомании	193
Маски и лица	203
Достоевский-поэт	217
На стыке столетий	226
Большое в малом	230
О серьезном несерьезно	243

Глава третья.

ПУТИ И ПЕРЕПУТЬЯ ПЕРЕПЕВА

Веселые оды	257
Имя для жанра	267
От подражаний к перепеву	277
Спор о перепеве	285
Пародический «бум»	291
Шепот и ропот	307
Встреча с новым веком	313
Куда ушел перепев?	318

Глава четвертая.

МАСТЕРА УМНОГО СМЕХА

Вводные замечания	335
Русская народная пародия	337
Древнерусская пародия	342
Александр Сумароков	346
Пародисты конца XVIII — первой половины XIX века	349
Николай Полевой	358
Александр Пушкин	363
Николай Некрасов и Иван Панаев	368
Козьма Прутков	377
Николай Добролюбов	383
Пародисты «Искры»	388
Пародисты второй половины XIX века	397
Пародия начала XX века	404
Александр Измайлов	410
Евгений Венский	417
«Парнас дыбом»	424
Александр Архангельский	432
Александр Флит	443

Пародисты 20—30-х годов	451
Пародисты 40—50-х годов	460
Пародисты 60—70-х годов	468
Юрий Левитанский	485
«Липовые аллеи»	492
Александр Иванов	503
Владимир Высоцкий	514
Пародия сегодня	519
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	537

ВЛАДИМИР ИВАНОВИЧ НОВИКОВ

КНИГА О ПАРОДИИ

Редактор О. В. Тимофеева
Художественный редактор В. В. Медведев
Технический редактор Н. Г. Тимченко
Корректор И. В. Крюкова

ИБ N 7238

Сдано в набор 19.01.89. Подписано к печати 24.10.89.
А 04238. Формат 84×108¹/₃₂. Бумага офс. № 1.
Гарнитура «Балтика». Печать офсетная. Усл. печ. л.
28.56. Уч.-изд. л. 25,15. Тираж. 20 000 экз. Заказ
№ 40. Цена 1 р. 40 к.

Ордена Дружбы народов издательство «Советский
писатель», 121069, Москва, ул. Воровского, 11
Тульская типография Союзполиграфпрома при Го-
сударственном комитете СССР по печати, 300600,
г. Тула, проспект Ленина, 109

Новиков Вл. И.

Н 73 Книга о пародии.— М.: Советский писатель,
1989.— 544 с.

ISBN 5—265—00933—7

Книга вводит читателя в увлекательный и сложный мир литературной пародии, рассказывает о законах веселого жанра, о его роли в истории русской и мировой культуры, содержит творческие портреты русских и советских пародистов: от Пушкина и Козьмы Пруткова до А. Архангельского и А. Иванова.

4603010000—443

Н ————— **454—89**

083(02)—89

ББК 83 ЗР7

**В ИЗДАТЕЛЬСТВЕ
«СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ»
ВЫХОДИТ ИЗ ПЕЧАТИ:**

ЛАКШИН В.

Пути журнальные

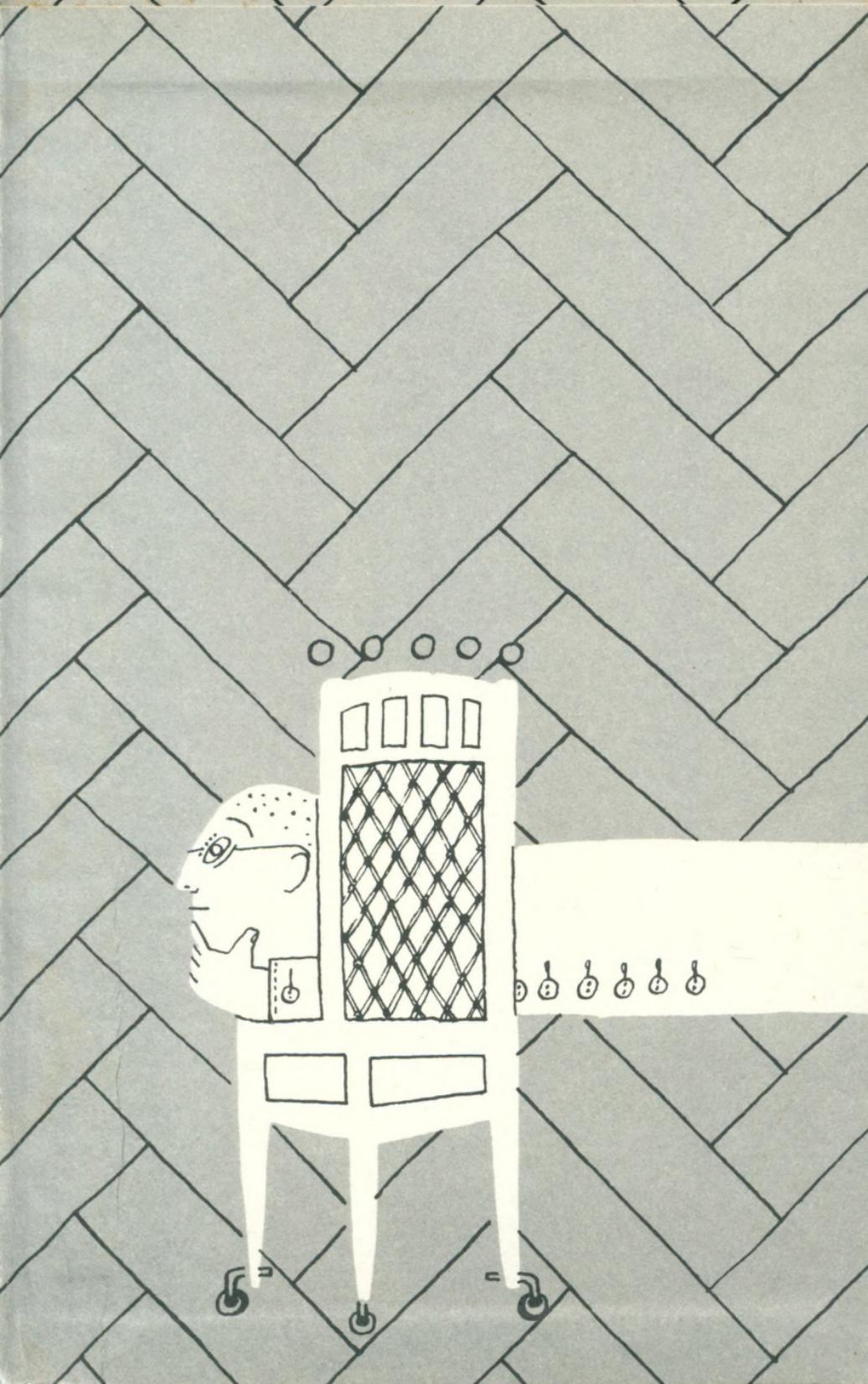
Из литературной полемики 60-х.— М.: Советский писатель,
1990 (11 кв.).— 24 л.— ISBN 5—265—01502—7 (в пер.):
1 р. 50 к., 30 000 экз.

На имени автора долгое время лежал отсвет «опальности». Памятные людям старшего поколения критические выступления В. Лакшина в журнале «Новый мир» под редакцией А. Твардовского вызывали в свое время широкий читательский резонанс и острые споры. Сейчас, сложившись в книгу, они обрели вторую жизнь, оказавшись удивительно созвучными сегодняшнему духу перестройки. Здесь и о романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита», и о литературных дебютах А. Солженицына, В. Семина, П. Нилина, других ныне известных писателей, и целостные обзоры литературного процесса. Интерес представляет и впервые публикуемое полемическое эссе В. Лакшина «Солженицын, Твардовский и «Новый мир».

ПОПРАВКИ К «КНИГЕ О ПАРОДИИ»

С.	Строка	Напечатано	Надо
29	12-13 снизу	Но стилизацией дело не ограничивается, поскольку Пушкин	Он прямо цитирует одну песню из сборника М.Д. Чулкова,
31	1 снизу	Страждущий	Жажущий
37	8-9 сверху	анонимной пародии	пародии М. Воскресенского
145	2 снизу	прочный	даже
249	15 снизу	дугой	другой
252	3 снизу	традиционным	характерным
433	4 снизу	1934	1937
483	4 сверху	Одни	Многие
536	6 снизу	на, Владимира	на. Владимира





1 р. 40 к.

