

Эти и другие примеры использования старых пословиц, поговорок, афоризмов в видоизмененном или демегафоризированном значении либо создания новых мыслей, претендующих на статус мудрых изречений, показывают существующую тенденцию к пересмотру, трансформации, а иногда и дискредитации вековых назиданий. Важно, что эти процессы сопровождаются приемом пародирования. С помощью пародии и свойственной ей языковой игры осуществляется перестройка нашего восприятия не только созданной человечеством «копилки» мудрости, но и в какой-то мере самой действительности.

Karasik B. I. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. М., 2004.

Янкевич В. Ирония. Прощение : пер. с фр. М., 2004.

Leacock St. Perfect Lover's Guide and other Stories. М., 1963.

Pratchett T. Pyramids. Great Britain, 1990.

Sellar W.C., Yeatman R.J. 1066 and All That. L., 1999.

Squire J.C. School of Wilde. Epigrammatic Comedy // The Way It Was Not. English and American Writers in Parody. М., 1983. P.76-79.

Thurber J. The Little Girl and the Wolf // The Way It Was Not. English and American Writers in Parody. М., 1983. – P. 290.

Wilde O. The Importance of Being Earnest // Selections. Vol. 2. М., 1979. P. 7-94.

Статья поступила в редакцию 26.11.2008 г.

УДК 82-7 + 82-821

А. В. Волков

ЭПИГРАММАТИЧЕСКАЯ ПАРОДИЯ А. ИВАНОВА: ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРА В XX в.

Указываются основные тенденции развития жанра пародии в русской литературе XX в. и анализируются разные пародийные направления. Обосновывается понимание творчества А. Иванова в контексте сатирической традиции русской пародии.

Ключевые слова: пародия, творчество А. Иванова, стилевая пародия, пародия-эпиграмма, юмор и сатира.

Творчество А. Иванова, поэта-пародиста второй половины XX в., вызывало и вызывает самые противоречивые отклики. Одни маститые критики и пародисты (например, Б. Сарнов) вообще отказывали ему в «звании» пародиста, называя ивановские опусы «в лучшем случае... растянутыми эпиграммами», а творчество самого А. Иванова – «тенденцией... ведущей к деградации жанра» [Антология сатиры, 2006, 291]. Другие, не менее маститые критики и пародисты (к примеру, З. Паперный), награждали его такими поэтическими прозвищами, как «полезный волк» и даже «Александр Второй», а некоторые коллеги по литературному цеху (А. Пьянов), отдавая дань памяти известному пародисту и

тому вкладу, какой внес А. Иванов в развитие литературной пародии, говорили, что он «практически из полного забвения вернул на поэтический Олимп в каждодневный литературный обиход сам жанр литературной пародии» [Антология сатиры, 2006, 15]. Уже сама широта диапазона неоднозначных оценок настораживает и побуждает взглянуть на творчество «самого плодovitого пародиста наших дней» [см.: Новиков, 506] ретроспективно и «объемно», в контексте истории развития жанра.

Считается, что история советской литературной пародии начинается с «Парнаса дыбом» (первый сборник пародий Александра Архангельского был издан двумя годами позднее), и не только из-за колоссальной популярности «в народе» этой уникальной книги, мгновенно ставшей «пародийным бестселлером», но и благодаря ее чисто литературоведческой ценности. Но все же первой (и хронологически, и идейно) знаковой фигурой в истории русской пародии XX в. следует назвать не «парнасцев». «Кривое зеркало» А. Измайлова, впервые опубликованное в 1908 г., по своей популярности превзошло все пародийные сборники, появлявшиеся в начале XX в. Его пародии и фельетоны перепечатывала провинциальная пресса, их читали с эстрады, нередко путая с оригинальными произведениями пародируемых авторов. Название книги до настоящего времени используется как метафорическая дефиниция жанра пародии.

Обладая, по мнению В. И. Новикова, «уверенной и гибкой версификационной техникой» [Там же, 412], А. Измайлов смело пародировал в этой книге самых разных поэтов, творивших в очень непростое время, в атмосфере эстетического многообразия, интенсивных духовных и творческих дискуссий, где далеко не последнюю роль играла пародия. Его пародийной критике подвергались К. Бальмонт и В. Брюсов, А. Белый и З. Гиппиус, С. Городецкий и И. Рукавишников. Высмеивая поэтические «эксперименты», А. Измайлов использовал любопытный прием «псевдоархаичного» языка, когда пародируемый автор, злоупотребляя в стихах тем или иным речевым оборотом, вышедшим из употребления, или слишком явно подражая стилю XVIII в., вдруг начинал в пародиях «вещать» «изуродованным» голосом Тредиаковского или Державина:

Хмель чарый, звончат глас, свирель утомных кущ,
Я паки в стих приял, – стих плесни полн и ржавин.
Сокровный мне в волшебстве из крутовратных пущ,
Взревев, возревновал Державин [цит. по: Новиков, 414].

Приведенный отрывок из пародии на Вяч. Иванова перекликается с целой галереей портретных образов из измайловского цикла «История русской лирики от Тредиаковского до Кузмина». Вот как, например, пародист «аттестует» школу Тредиаковского:

Купид твоих ланитах на
Уст томных поцелуй слагает.
Вонь роз, тюлипов и вина
Твоей перед воней стихает.
В твой зрак возрев, о Лисавета,
Во прах мечусь пред зраком света [Антология сатиры, 2000, 29].

Спустя почти семьдесят лет А. Иванов в 1970–1980-е гг. по измайловскому принципу создаст немало блестящих примеров псевдонародной поэтической речи, нещадно пародируя поэтов-деревенщиков с их нарочито-показной любовью к русской глубинке и крестьянской избе, скрывавшей зачастую элементарную ограниченность и отсутствие вкуса. Типичный пример – пародия на В. Гордейчева «Стоеросовый дубок»:

... Я седалил у тына развалисто
и стихи горлопанил им вслед.
На меня близоручил мигалисто
Мой родной глухоманистый дед.
– Хорошо! – бормотал он гундосово,
ощербатя беззубистый рот. –
Только оченно уж стоеросово..
да иначе и быть не может! [Иванов, 2004, 75].

Конечно, излишняя критическая категоричность А. Измайлова, его недоверчивость к новаторским поискам, стремление оценивать новую символическую образность с точки зрения лишь здравого смысла приводили порой к консервативному педантизму, затеняя незаурядное комическое своеобразие и смысловую глубину его пародий. Но все же огромную историко-литературную ценность его вклада в развитие русской пародии трудно переоценить. И дело не только в том, что именно ему принадлежит авторство универсального образного определения пародии как литературного жанра («кривое зеркало»), позднее широко использовавшееся литературоведами в своих выкладках. Огромная заслуга А. Измайлова в том, что он задолго до А. Иванова возглавил пародийное направление, гораздо позднее обозначенное теоретиком Л. Гроссманом как к р и т и ч е с к о е: «Пародия на литературное произведение является почти всегда 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» [Гроссман, 39].

Конечно, было бы исторически некорректным отдавать пародисту здесь первенство: до него жанром пародийной критики с успехом пользовались К. Прутков, Н. Добролюбов, Д. Минаев. Но все же пародия всегда была для них побочным средством идейной полемики, Измайлов сделал ее изобретательным и виртуозным орудием литературы. Такую функцию выполняют его увлекательные критические шаржи «Пятна на солнце», где «литературный скептик» Диодор Диодорыч находит много фактических неточностей 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 орлы летают исключительно поодиночке» [Новиков, 416]. В наши дни форму измайловского «занимательного литературоведения» возродил к жизни опять же А. Иванов, создав целый микрожанр «пародии-ошибки» (или «пародии-эпиграммы»), целиком построенной на гиперболлизации авторских огрехов. Увидев в стихотворении А. Ибрагимова «14 декабря 1825» строчки: «Посредине зимы

перед Зимним дворцом / Нам стоять на плацу с обнаженным лицом. /...Чтобы здесь, на Сенатской, посреди декабря / Расцвести...», пародист отвечает пародией под названием «Зимняя фантазия на Сенатской»:

Я стою на плацу перед Зимним дворцом
С искаженным от страха и горя лицом.
Что такое – скандал, наваждение, бред?
Где Сенатская площадь?! Должна быть, а нет!
На Сенатской стою... Страх не сходит с лица:
Нету Зимнего здесь, хоть убейте, дворца!
...Мне со смехом сказал пробежавший юнец:
«Отродясь не стоял здесь твой Зимний дворец.
Ты бы, дяденька, прежде чем что-то писать,
Потрудился хотя бы об этом узнать...» [Иванов, 2000, 72].

Подобных примеров, щедро эксплуатирующих «комизм нелепости», мы найдем у А. Иванова немало. Самые известные, кроме вышеприведенной, – «Заколдованный круг» на Ю. Ряшенцева, «Открытое письмо пингвина Пина поэту С. Г. Островому», «Половинчатое решение» на В. Гордейчева, «Высокий звон» на В. Сидорова, «Сколько будет дважды два» на Л. Куклина. Пародисту всегда был смешон дилетантизм, прикрывающийся суровой многозначительностью. Он не уставал разоблачать псевдоинтеллектуальные стихи, самодовольный снобизм, нарочитую углубленность, которые под «увеличительным стеклом» пародии оказывались обыкновенной плоскостью или глупостью. В связи с этим часто в адрес пародиста сыпались упреки в эстетическом консерватизме и критицизме, недоверии к новым, необычным поэтическим образам и словесным конструкциям. Однако не будем забывать, что еще за шестьдесят лет до начала литературной деятельности А. Иванова (его первая книга пародий «Любовь и горчица» вышла в 1968 г.) А. Измайлов не боялся «критиковать» Тредиаковского и Карамзина, И. Тургенева и А. К. Толстого, А. Блока и М. Кузмина, М. Горького и Л. Андреева.

В 1925 г. в Харькове вышел сборник «Парнас дыбом», ознаменовавший собой новую веху в истории русской пародии и явивший собой опыт пародии стилевой, игровой (в противовес критической). Искрящиеся задорным весельем и незлобивым остроумием пародии, метко улавливавшие и выразительно воспроизводившие стилевые особенности писателей разных стран и эпох, сразу завоевали любовь читателей. На протяжении последующих двух лет сборник переиздавался еще трижды, однако кем книга была написана, никто не знал: одни считали ее дебютом Архангельского, другие называли имена Ю. Олеси и В. Катаева. Первое издание вышло в свет анонимно, а в последующих авторы обозначили лишь свои инициалы: Э. С. П., А. Г. Р., А. М. Ф. Покров тайны был снят только в 1960-е гг.: авторами оказался коллектив молодых талантливых филологов, проникшихся идеей смоделировать и воссоздать в игровой форме разработку одного и того же сюжета Данте и Анатодем Франсом, Шекспиром и Волошиным, Симеоном Полоцким и Надсоном, Крыловым и Вертинским, Гомером и Некрасовым.

Э. С. П. – Эстер Соломоновна Паперная, которая отдала свой талант детской литературе и художественному переводу. В конце 1920-х – начале 1930-х гг. вышло несколько ее книг для детей, среди которых повесть «Живая пропажа». Она переводила с английского, французского, итальянского, польского, идиш, семнадцать лет провела в сталинских лагерях. Ее реабилитации и возвращению в литературу много содействовал С. Я. Маршак, высоко ценивший вклад Э. С. Паперной в детскую книгу. А. Г. Р. – Александр Григорьевич Розенберг, знаток французской литературы (Дю Белле, Корнель, Буало, Стендаль, Бальзак, Гюго), хотя его докторская диссертация осталась незащищенной по причине «благородной негибкости автора». В сферу научных интересов Розенберга входили самые разнообразные проблемы: и легенда о граде Китеже, и синтаксис былевого эпоса, и украинская народная песня, и ритмика стихов Шевченко, и учение Потебни. А. М. Ф. – Александр Моисеевич Финкель, профессор Харьковского университета, автор свыше полутора книг и статей по вопросам общего языкознания, лексикологии, фразеологии, стилистики. А. М. Финкель всю жизнь занимался теорией художественного перевода, в частности, осуществив полный перевод сонетов Шекспира, четвертый за всю историю русской шекспиристики. Более половины текстов, вошедших в последнее (1990) издание «Парнаса дыбом», принадлежит перу А. М. Финкеля, поэтому его по праву можно считать основным автором этой книги. Незадолго до смерти А. М. Финкель вместе с Э. С. Паперной рассказали о том, как создавался «Парнас дыбом»: в 1922 г., будучи аспирантами Харьковского университета, они интересовались всем на свете, но родной своей стихией считали литературу, язык, стилистику; им хотелось, чтобы наука была веселой, а веселье – научным. Так, услышав однажды пародийное четверостишие Эмиля Кроткого «В ночи под знаком Зодиака / Хохочет пулеметная тесьма, / А у попа была собака, / И он ее любил весьма», филологическая тройца загорелось идеей обыграть этот немудреный сюжет о поповской собаке (поскольку авторов было три, в «игру» включились еще два похожих сюжета: про серенького бабушкина козлика и про Веверлея с Доротеей) в различных жанрах и стилях от лица самых разных авторов. Вот, например, как «грустит» о козле голосом старушки С. А. Есенин:

Рязанские лощины,
Коломенская грусть.
Одна теперь в долине
Живу я и томлюсь.
Козел мой златорогий
Гулять умчался в лес.
И свечкой четверговой
Горел край небес [Паперная и др., 70].

А вот как сурово «высказывается» на ту же тему В. Маяковский:

Скрипела старуха, телега словно,
кха,
кхо,
кхе,
кхи.

Великолепно мною уловлены
 старухины все грехи.
 А мне, козлы, те, кого обидели,
 всего роднее и ближе.
 Видели,
 Как собака бьющую руку лижет? [Паперная и др., 67].

Несмотря на то, что авторы, отдавая дань скромности, не считали свои произведения пародийными («мы не были и не хотели быть пародистами, мы были стилизаторами, да еще с установкой познавательной» [Там же, 122]), и несмотря на «полуофициальность функционирования в литературной жизни, “Парнас дыбом” объективно повлиял на самый облик пародии советского периода» [Новиков, 426]. Игровая энергетика «парнасцев», их мощное стилизаторское начало получило свое дальнейшее развитие в творчестве А. Архангельского и А. Флита, В. Бахнова и Ф. Ефимова, А. Пьянова и Л. Филатова. Не избежал этого влияния и А. Иванов, чей творческий метод тяготел, однако, к гораздо большей сатирической направленности. Посмотрим, как на основе одного и того же пародируемого стиля высветятся разные подходы. Для этого прочтем отрывок «Песни о Гайавате» в «исполнении» двух разных пародийных школ:

Парнас дыбом

В безмятежные дни мира,
 дни и радости и счастья,
 на земле Оджибуэев
 жил седой учитель-кацик.
 У него был Мишенав,
 пес лукавый и ученый...
 ...он подкрался к пеммикану,
 вмиг все съел обжора гадкий.
 Но узнал об этом кацик,
 и, схватив свой тамагаук,
 он убил одним ударом
 злого вора Мишенаву.
 А потом сплел пестрый вампум
 про себя и про собаку:
 «В безмятежные дни мира,
 дни и радости и счастья
 и т. д.».

[Паперная и др., 19–20]

А. Иванов

В современном Ленинграде
 есть Владимир Торопыгин,
 обаятельный мужчина
 и талантливый поэт.
 Правда, он не только пишет,
 он, бывает, и читает,
 Как-то «Песнь о Гайавате»
 Прочитал случайно он.
 Не в стране Оджибуэев –
 в несравненном Комарове
 в окруженьи бледнолицых
 за работу он засел.
 Сидя в творческом вигваме,
 Сочинил про Нанобозо,
 Посвятить забыв Лонгфелло
 эти чудные стихи.

[Иванов, 2004, 294–295]

Для того чтобы точнее прочесть пародийную критику А. Иванова, необходимо знать, что объектом для его пародии (под названием «Голос из вигвама») стало стихотворение В. Торопыгина «Индеец Нанобозо», и в частности следующие строки, вынесенные в эпиграф пародии: «У больших озер когда-то / Жил индеец Нанобозо, / был он сильным, мудрым, смелым – / настоящим храбрецом...». Разница между двумя пародийными вариантами становится яснее, если мы вспомним о «невязке» двух планов, указанной Ю. Тыняновым

в качестве отличительного свойства пародии: «в пародии обязательна невязка (выделено нами. – А. В.) планов пародируемого и пародирующего, смещение их; пародией трагедии будет комедия (всё равно, через подчёркивание ли трагического или через соответствующую подстановку комического), пародией комедии может быть трагедия. При стилизации этой невязки нет; есть, напротив, соответствие друг другу обоих планов: стилизующего и сквозящего в нём стилизуемого» [Тынянов, 201]. У «парнасцев» невязка почти полностью отсутствует, будучи едва-едва уловима в «бесконечности» шутового перепева. В насквозь ироничной пародии А. Иванова она сильнее и видна невооруженным взглядом: возвышенным слогом «Гайаваты» излагается современный, «сниженный» сюжет (банальный плагиат), отчего возникает комедийный контраст, усиленный представлением в образе главного героя вместо индейца самого автора объекта пародии. «Голос из вигвама» имеет явный разоблачительный характер, о чем свидетельствует и эпиграммно-издевательский финал («посвятить забыв Лонгфелло эти чудные стихи»), пародия «парнасцев» же являет образец классической пародийной стилизации: здесь нет иронии, лишь веселый юмор, нет язвительной критики, поскольку комический сюжет гармонично вписан в «индейский» быт оригинала, в песенный стиль бунинского перевода стихов Лонгфелло. Но не стоит забывать также и о том, что перед авторами стояли принципиально разные задачи: «парнасцы» перепевали оригинал, мягко шаржируя его, а А. Иванов высмеивал творческую несостоятельность произведения изначально слабого, подражательного. Отсюда и цель, стоящая перед пародистом, была сложнее – пародийно «переиграть» вторичный продукт творческого эпитонства.

Итак, в истории развития пародийного жанра в русской литературе XX в. явно просматривается несколько тенденций – сатирическая (критическая, эпиграмматическая) и юмористическая (стилевая, игровая). М. Харитонов (вслед за А. Морозовым) предлагает различать еще пародийное и спользованное, «которое может иметь самый разнообразный характер и обычно не бывает направлено против... оригинала» [Харитонов, 120]. Разумеется, подобное деление весьма условно, поскольку в творчестве крупнейших представителей обеих пародийных школ – А. Иванова (сатирическая) и А. Архангельского (стилевая) – мы найдем немало пародий, относящихся к обоим направлениям. Некоторые исследователи (С. Рассадин, Б. Сарнов, В. Новиков) видят наибольшие перспективы в развитии стилевой пародии, другие (Л. Гроссман, З. Паперный, И. Пасси) отдают должное пародии критической, сатирической, оценивающей. И. Пасси, имея в виду этимологию слова «пародия» ('против песен'), пишет, что имманентно присущий пародии элемент «против» чаще «существует самостоятельно, без добавочной симпатии, он осуществляется неотделимо от негодования, от неукротимого духа противоречия, злой насмешки: будучи саркастичной, язвительной, сатирической, пародия более полно реализует свою сущность. В истории пародия стояла ближе к сатире, чем к юмору» [Пасси, 98]. На такой «ивановской» ноте хочется закончить наше исследование, заметив, что творчество А. Иванова – это безусловно большой этап развития пародии (пусть в ее эпиграмматической форме) в русской литературе XX в.

- Антология сатиры и юмора России XX века : в 50 т. Т. 9. : Лит. пародия. М., 2000.
Антология сатиры и юмора России XX века : в 50 т. Том 46 : Александр Иванов. М., 2006.
Гроссман Л. Пародия как жанр литературной критики // Рус. лит. пародия. М.; Л., 1930. С. 39–48.
Иванов А. Птичку жалко. М., 2000.
Иванов А. Красная Пашечка и другие. М., 2004.
Новиков В. И. Книга о пародии. М., 1989.
Паперная Э. С. и др. Парнас дыбом : лит. пародии. М., 1990.
Пасси И. Хитрости пародии // Вопр. философии. 1969. № 12. С. 97–106.
Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
Харитонов М. Пародии. Лики и гримасы // Наука и жизнь. 1971. № 11. С. 119–121.

Статья поступила в редакцию 05.05.2009 г.

УДК 821.161.1 Бунин

К. В. Анисимов

ТОЛСТОВСКИЕ МОТИВЫ В «СУХОДОЛЕ» И. А. БУНИНА*

На материале повести «Суходол» анализируется рецепция и переработка И. А. Бунинным сюжетных мотивов произведений Л. Н. Толстого (трилогии «Детство. Отрочество. Юность», романа «Война и мир»). Делается вывод о моделирующем воздействии толстовского текста на повествовательную структуру повести И. А. Бунина.

Ключевые слова: Л. Н. Толстой, И. А. Бунин, сюжетный источник, рецепция.

Сюжетное строение повести Бунина «Суходол» основывается, как известно, на нескольких важнейших источниках. Во-первых, это блок семейных преданий, которые неоднократно были зафиксированы биографами Бунина, а также рассказаны им самим [см., например: Бабореко, 2004, 158–160; Муромцева-Бунина, 48, 68]. Во-вторых, как недавно было показано Н. Л. Елисеевым, предметом постоянной раздраженной рефлексии писателя было творчество Достоевского, в частности роман «Братья Карамазовы». К нему, вероятнее всего, восходит персонажная система «Суходола», включающая в себя триумвират братьев и мотив убийства одним из них (незаконнорожденным, лакеем) своего отца [см.: Елисеев]. Автобиографические корни «Суходола» недвусмысленно сигнализируют об особом – исповедальном – характере произведения; в то же время сюжетные отсылки к Достоевскому, напротив, размыкают узкий круг семейных воспоминаний и устанавливают сложную сеть взаимосвязей

* Исследование выполнено в рамках комплексного интеграционного проекта УрО – СО РАН «Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы в системе контекстуальных и интертекстуальных связей (национальный и региональный аспекты)».