

Два лика пародии

Ю.В. Шатин
НОВОСИБИРСК

К теоретическому осмыслению пародии Ю.Н.Тынянов обратился дважды: первый раз в 1919 году в статье «Достоевский и Гоголь (К теории пародии)», опубликована в 1921 году, второй в 1929 в статье «О пародии», опубликована в 1977 году. Сравнение двух текстов позволяет увидеть, сколь далеко в методологическом отношении продвинулся исследователь за 10 лет.

В первой статье Тынянов, верный принципам ОПОЯза, сосредоточился на дифференциальных признаках, разводящих стилизацию и пародию. «И та, и другая живут двойной жизнью: за планом содержания стоит другой план, стилизуемый или пародируемый. Но в пародии обязательна неувязка двух планов, смещение их»¹.

В 1929 году происходит существенный сдвиг в толковании механизма пародии, характеризуемый как отказ от эмпирического понимания в пользу функционального. Пародия интерпретируется теперь как сущностный элемент в матезисе художественного языка. По Тынянову 1929 года, «важный пункт, относительно которого следует условиться, - это вопрос о пародичности и пародийности, иначе говоря – вопрос о пародической форме и пародийной функции. Пародичность и есть применение пародических форм в непародийной функции»².

По сути такой подход удивительным образом напоминает идеи «Курса общей лингвистики» Ф. де Соссюра, связанные с разграничением языка и речи. То, что подобное совпадение носит абсолютно закономерный характер, выясняется при переходе к новаторской концепции жанра, семиотический смысл которой до сих пор не принят на вооружение филологией.

¹ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С.201.

² Там же. С.290.

«Жанры, - пишет Тынянов, - различаются как системы сразу по двум разрезам: во-первых, они соотносятся между собою в литературной системе; во-вторых, они соотнесены с тем или иным направлением речевой деятельности»¹. И далее исследователь показывает, как два разнонаправленных механизма коррелируют друг с другом. «Так как каждое произведение представляет собою системное взаимодействие, корреляцию элементов, то нет неокрашенных элементов; если какой-нибудь элемент заменяется другим, - это значит, что в систему включён знак другой системы; в итоге этого включения системность разрушается»².

Последнее замечание особенно значимо, поскольку представляет собой проекцию на категорию жанра одного из главных тезисов Соссюра: «система никогда не изменяется непосредственно, сама по себе она неизменна, изменению подвержены только отдельные элементы независимо от связи, которая соединяет их со всей совокупностью. Это можно сравнить с тем, как если бы одна из планет, обращающаяся вокруг Солнца, изменилась в размере и массе: этот изолированный факт повлёл бы за собой общие последствия и нарушил бы равновесие солнечной системы в целом»³.

Таким образом, семиотический механизм взаимодействия языка и речи применительно к любому жанру (пародии в том числе) носит не телеологический и/или детерминированный, но имманентный, вернее вероятностно-случайный характер, связанный с самим механизмом орации или скрипции.

С точки зрения теории 1929 года попытки раннего Тынянова объяснить пародирование гоголевского стиля в «Селе Степанчикове» историко-литературными причинами представляются избыточными. Даже если реконструкция Тынянова справедлива, она не объясняет главного: почему пародирование происходит так, а не иначе, ибо сама пародия у позднего Тынянова зависит не от внешней или внутренней установки, но от способа письма, замкнутого в границах дискурса «Села Степанчикова и его обитателей».

Вместе с тем, абсолютно новаторская и до сих пор неостребованная концепция жанра позднего Тынянова требует, на наш взгляд, продолжения. Если пародичность есть свойство художественного языка, а пародийность явление художественной речи и механизм их взаимодействия носит случайный характер, то насколько семиотичными оказываются тот и другой эпифеномены. В то время как семиотический характер пародичности, выступающий элементом художественного языка, не вызывает у специалистов принципиальных возражений, теоретический статус пародийности оказывается под вопросом.

С точки зрения Соссюра и его ранних последователей, речь, в отличие от языка, выступая механическим конгломератом трёх разных составляющих: физического, физиологического и лингвистического, не обладает собственным семиотическим статусом. Последующие исследования, однако, поставили данный тезис под сомнение. Не вдаваясь в детали спора о семиотичности речи, ограничимся одним примером, заимствованным из книги американских пси-

¹ Там же. С.301.

² Там же.

³ де Соссюр Ф. Труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1977. С.117-118.

хологов, весьма далёких от проблем теоретической семиотики. «Манера речи людей тесно связана с их социальным классом. В одном из экспериментов после того, как были зафиксированы статусы респондентов, им было предложено в течение 40 сек. читать басню «Черепашка и Заяц». Затем эти короткие записи воспроизвели группам из 15 – 30 студентов колледжей из самых разных регионов, которые выступали в роли судей. В среднем их оценки реального социального класса оказались точными в 80% случаев.

Когда же «ораторов» попросили изменить свой голос, чтобы он звучал, как у богатых, точность оценок осталась по-прежнему высокой и равной 65%. Все говорившие соблюдали правила произношения, однако длина и структура предложений, скорость чтения менялись в зависимости от класса. В другом эксперименте, когда говоривших просили сосчитать вслух от 1 до 20, оценки студентов колледжа также были верными в 65% случаев»¹.

Следовательно, пользование одними и теми же элементами языка различными людьми порождает различные знаковые эффекты, ибо как объекты языка, так и субъекты речи оказываются семиотичными и образуют пересекающиеся знаковые системы. Естественно, указанное правило распространяется как на высказывания повседневной речи, так и на художественные дискурсы. Здесь особенно интересным оказывается случай, когда, отталкиваясь от пародичности, автор в процессе развития действия водит момент пародийности. Обратимся к самым общеизвестным примерам. Один из них – стихи Ленского из пушкинского стихотворного романа. Комментаторами многократно назывался источник, послужившей пародией этих стихов. Это перевод элегии Шарля Мильвуа «Падение листьев», сделанный М.Милоновым. Сам перевод оказался довольно неуклюжим, не отличался стилиевой корректностью, но именно он, по замыслу Пушкина, вдохновил Ленского на ночные версификации.

Пародический смысл описи Ленского подчёркивается не только насквозь цитатным характером лексики и фразеологии, но и композиционным приёмом, выделяющим начало и конец текста. Вначале дан острый стилиевой контраст между подчёркнуто официальной авторской речью и сентиментальными штампами речи героя.

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

Не менее значим и конец:

На модном слове «идеал»
Тихонько Ленский задремал.

¹ Энджел Д., Блэкуэл Р., Минард П. Поведение потребителей. СПб.: Питер, 1999. С.500-501.

Эта комическая интенция стихотворений Ленского сохраняется вплоть до столкновения фабулы Мильвуа с сюжетом пушкинского романа. Именно в момент роковой гибели Ленского комический характер дискурса Ленского подвергается вторичному превращению, получая трагическое звучание: пародичность становится пародийностью. Или, как сказал Тынянов: «пародия вся – в диалектической игре приёмом. Если пародией трагедии будет комедия, то пародией комедии может стать трагедия»¹.

В содержательной статье «Пародия как повторная переработка (литературной) истории»² Драган Куюнжич показал тесную связь между словесной деконструкцией чужого стиля и разрушением телесности, которую мы наблюдаем в пародийном дискурсе. Нас же больше интересует сложность самого механизма пародии, с помощью которого пародичность как установка на макет чужого текста перекодируется на пародийность как момент речи, предшествующей смерти героя. Как справедливо пишет комментатор, «Падение листьев» Милонова подсказывает не только фразеологические, но и сюжетно-ситуационные параллели к судьбе Ленского: умирающий юноша поэт мечтает о том, как его возлюбленная будет проливать слёзы на его могиле, но после его смерти невеста не появляется»³.

На самом деле пушкинский сюжетный ход оказывается более развёрнутым. Наряду с неуклюжим переводом Милонова Пушкин знал и французский подлинник, причём скорее всего с разными финалами 1811 и 1819 годов. В первом финале мы действительно видим одинокую могилу юноши, в позднем варианте на могиле оказывается фигура старой женщины, скорбящей о сыне. (Прозаический парафраз позднего финала хорошо знаком по роману «Отцы и дети»).

Разрабатывая сюжетно – стилевые приёмы, связанные с посмертной судьбой Ленского, Пушкин выстраивает весьма разветвленную систему градаций. В первом случае рядом с могилей Ленского появляется внефабульный персонаж – некая горожанка, компенсирующая пустоту первого финала Мильвуа.

И горожанка молодая,
В деревне лего провождая,
Когда стремглав верхом она
Несётся по полям одна,
Коня пред ним останавливает,
Ремянный повод натянув,
И флёр от шляпы отвернув,
Глазами беглыми читает
Простую надпись – и слеза
Туманит нежные глаза. (6, XLI).

¹ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы, Кино. С.226.

² См. подробнее: Куюнжич Д. Пародия как новаторская переработка (литературной) истории // Новое литературное обозрение. 2006, № 80.

³ Лотман Ю.М. Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л.: Просвещение, 1980. С.297-298.

Далее по времени сюжета, (но не фабулы) появляются две девы (вероятно, но не обязательно, Татьяна и Ольга).

Бывало, в поздние досуги
Сюда ходили две подруги,
И на могиле при луне,
Обнявшись, плакали оне. (7, VII).

И наконец – переход от настоящего неопределённого через перфект к настоящему авторскому, совпадающему с моментом речи.

Но ныне... памятник унылый
Забыл. К нему привычный след
Заглох. Венка на ветви нет.
Один, под ним, седой и хилый
Пастух по-прежнему поёт
И обувь бедную плетёт. (7, VII).

Благодаря такой разветвлённой модели и постоянной ретардации сюжета Мильвуа Пушкин снимает комический эффект пародии, переводит его сначала в трагический, а затем и в метафизический план:

Так! Равнодушное забвенье
За гробом ожидает нас.
Врагов, друзей, любовниц глас
Вдруг молкнет... (7, XI).

Совершенно ясно, что без механизма расподобления пародичности и пародийности, описанного Гыняновым, подобное превращение не могло бы состояться.

Интересно отметить, что в ходе развития художественного языка пародичность стремится отделиться от пародийности, став макетом, от которого отталкиваются, причём стиль самого макета может быть никак не связан ни с субъектом, ни с объектом пародии. Так, например, пародия Н.Тэффи на стиль И.Северянина никак не отсылает нас ни к текстам пародирующего или пародируемого. В этом случае роль жанрового «корсета» пародии ложится на известный читателю текст, т.е. как бы это описал Северянин, демонстрируя свою манеру стиля.

Зима! Пейзанин, экстазуя,
Ренувеллирует шоссе,
И лошадь, снежность ренифлюя,
Ягуарный делает эссе.
Пропеллером лансуя в али,
Снегомобиль декордит дали,
Шофер рулит; он весь в бандо,

В люнетках, маске и манто.
Гарсонит мальчик в акведуке:
Он усалазил пса на ски,
Мотором ставши от тоски.
Уж отжелировал он руки.
Ему суфражный амюзан,
Вдали ж фенетрится маман.

Не менее значим и другой случай, когда один и тот же прецедентный текст порождает два других, один из которых тяготеет к полюсу пародичности, другой же довлеет пародийности. Сравним фрагменты обоих текстов.

И медленно пройдя меж голыми,
Заламывая котелок,
Шагами скорбными, тяжёлыми
Ступает на сырой песок (...)
Вздыхая древними поверьями,
Шелками чёрными шумна,
Под шлемом с траурными перьями
Идёт на пруд его жена (...)
И странной близостью закована,
Глядит на тёмную вуаль,
И видит берег очарованный
И очарованную даль.

Где, медленно пройдя меж пьяными,
Всегда без спутников, одна,
Дыша духами и туманами,
Присаживаюсь у окна.
И веет древними поверьями
Мой эксклюзивный сэконд-хэнд.
И чёлка, травленная перьями,
И «Прима» в пачке из-под «Кент».
Чтоб незнакомец упакованный
За чаркою очередной,
Внезапной близостью окованный,
Увидел в барышне сюрной
С физиономией зарёванной
Не эту мелкую деталь,
Но некий берег очарованный
И очарованную даль.

Оба отрывка восходят к одному и тому же хорошо опознаваемому источнику. Сохраняя определённое лексическое и ещё более очевидное ритмическое сходство, каждый из них при традиционном подходе может считаться пародией. Однако даже непосвящённому в тайны филологии читателю ясен противоположный пафос двух дискурсов.

В первом случае сюжет излагается от третьего лица. Вот почему, несмотря на гибель главного героя, вся ситуация воспринимается как остранённо трагическая. Неопределённость Веверлея и узнаваемость блоковского стихотворения, сталкиваясь, рожают комический эффект. Такое явление Тынянов назвал бы пародичностью, цель который воспроизвести черты блоковского стиля, придав ему противоположный пафос. Во втором случае введение лирического персонажа и акцент на 1-ое лицо коренным образом меняет ситуацию. Здесь мы одновременно опознаём язык Блока (план языка пародии – пародичность – сохраняется и в данном примере) и прочитываем установку на индивидуальность речи лирической героини Полины Ивановой (план речи – пародийность – выводит текст за границы пародии, придавая ему смысл поэтической исповеди). Однако смысл текста не исчерпывается пародийностью. На текст накладывается дополнительный обертон самоиронии, снимающей оппозицию пародичность \ пародийность и превращающий цельное высказывание в пастиш, который определяется как «метод организации текста как программно электической конструкции семантически, жанрово-стилистически и аксиологически разнородных фрагментов, отношения между которыми (в силу отсутствия оценочных ориентиров) не могут быть заданы как определённые»¹.

Благодаря пастишу происходит свёртывание временной дистанции между объектом пародии и способом пародирования. Пастиш – это всегда актуальное настоящее, пародийность, лишь намекающее на прошлое посредством стиля. Пародичность, напротив, вся устремлена в прошлое. Она педалирует несовпадение временных планов, усиливая интенцию комического расставания с прошлым. Если жанр – генетическая память о прошлом текста, то пародичность – это осмеяние жанрового прошлого текста.

Сам факт забвения тыняновской статьи «О пародии» в течение полувека оказался негативным прежде всего для жанровой теории. Разграничение пародичности и пародийности, как мы пытались показать, оказывается фундаментальным для понимания семиотической составляющей жанра. Пародичность – это макет, корсет, если угодно, жанра, точнее – явление пародии, целиком уложившееся в границы языкового знака. Пародийность разрушает устойчивость языкового знака, превращает его в знак речи, либо взаимодействуя с дальнейшим развитием сюжета, как в «Евгении Онегине», либо путём превращения пародии в пастиш, как в стихотворении Полины Ивановой.

Бесспорно, оппозиция пародичность/пародийность Тынянова обогащает наше понимание поэтики и эстетики жанра. Но более существенным моментом оказывается семиотический аспект проблемы. Без тыняновского разграничения сама постановка вопроса о семиотике жанра показала бы надуманной. При таком разграничении можно сформулировать проблему чисто семиотиче-

¹ Можейко М.А. Пастиш // Постмодернизм: Энциклопедия. Минск, 2001. С.558.

ски. В случае пародичности жанровая составляющая текста целиком поглощается знаком, жанр становится равнопротяжённым знаком. В нём нет ничего такого, что не подчинилось бы закону пародии – комической переделке уже существующего текста. В пародийности знак лишь указывает на источник, открывая новое поле референций, не имеющих прямого отношения к первоисточнику. Иными словами, пародичность – это явление диахронии жанра, в пародийности, напротив, отталкивание от диахронии реализует синхронный аспект, связанный с тем, что Тынянов назвал направлением речевой деятельности.