

© 2023. Серенков Ю. С.



Пародия в литературе



оригинальная статья

Пародия в литературе. Опыт культурологического видения феномена

Серенков Юрий Сергеевич

Сибирский государственный индустриальный университет, Россия, Новокузнецк

<https://orcid.org/0000-0001-7677-8837>juriyy-serenkov@rambler.ru

Поступила в редакцию 26.10.2022. Принята после рецензирования 16.01.2023. Принята в печать 16.01.2023.

Аннотация: В процессе освещения двусторонней проблемы интеграции творческой личности в культурный контекст / суверенности творческой личности предпринята реконструкция обстоятельств, окружающих создание двух признанных литературных шедевров XIX в. (рассказы «Лигейя» и «Без дыхания» Э. А. По) и двух произведений автора, ассоциируемого с популярной жанровой литературой XX в. («Эмиссар» и «Жила-была старушка» Р. Брэдбери). Принимая во внимание растущий интерес к литературной (и иной) пародии как способу социокультурной коммуникации в постинформационную эпоху, конгенитальность двух хронологически удаленных творчеств (как и современный контекст их реализации) впервые рассматривается через призму теории пародии. Поставив задачу проследить, насколько изменили свое положение жанровые механизмы фантастической новеллы со времен европейской литературной готики до эпохи массовой литературы и какую роль при этом играл культурный и социальный контекст Нового Света, автор сводит упомянутые рассказы в две условные пары и демонстрирует скрытые связи между двумя творчествами. Благодаря методам нарративного анализа и литературной компаративистики, пользуясь возможностью прочтения выбранных художественных текстов с позиций теории интертекстуальности, автор обнаруживает в условных парах произведений Э. А. По и Р. Брэдбери множественные уровни латентного присутствия чужих текстов. Работая над «Лигейей», Э. А. По заимствовал жанровые условности английского готического романа, но одновременно пародировал велеречивый повествовательный слог французских романтиков и риторику страха произведений немецкой литературной готики. Р. Брэдбери в рамках одного художественного текста подражал стилю и тематике *экстравагант* Э. А. По и пародировал приемы сюжетосложения и художественный язык своего старшего современника Г. Ф. Лавкрафта и т. д. В итоге можно вести речь об эволюционной схожести поэтики пародирования у изучаемых писателей. На раннем этапе творчества Э. А. По и Р. Брэдбери направляли пародийный смех против злоупотреблений авторов, печатавшихся в художественной периодике. Позже оба писателя приходят к пародийной рецепции уходящего в века литературного наследия, ориентируясь на высокие образцы пародийного мастерства и внося каждый свой вклад в развитие жанра пародии в XIX и XX в. соответственно. Статья приурочена к 10-летию со дня смерти Рэя Брэдбери (1920–2012).

Ключевые слова: культурное наследование, литературная традиция, пародия, Эдгар Аллан По, Рэй Брэдбери, готика, макабр, жанровое мышление

Цитирование: Серенков Ю. С. Пародия в литературе. Опыт культурологического видения феномена. *СибСкрипт*. 2023. Т. 25. № 4. С. 577–586. <https://doi.org/10.21603/sibscript-2023-25-4-577-586>

full article

Parody in Literature: A Culture-Determined View

Yuriy S. Serenkov

Siberian State Industrial University, Russia, Novokuznetsk

<https://orcid.org/0000-0001-7677-8837>juriyy-serenkov@rambler.ru

Received 26 Oct 2022. Accepted after peer review 16 Jan 2023. Accepted for publication 16 Jan 2023.

Abstract: The integration of the author into the cultural context is a two-faceted problem. In the post-information age, literary parody is regarded as a way of socio-cultural communication. The article features the congeniality of two chronologically distant works of science fiction against their contemporary context, namely Edgar Allan Poe's *Ligeia* and *Loss of Breath* vs. Ray Bradbury's *Emissary* and *There Was an Old Woman*. This pioneering research is an attempt

to trace how the genre of science-fiction short story changed from the age of European Gothic to the era of mass literature, as well as to define the role of the cultural and social context of the New World in this process. The author reduced the short stories into two conditional pairs to demonstrate the hidden connections between the two sets. The methods of narrative analysis, literary comparison, and the theory of intertextuality revealed a multiple latent presence of other texts. In his *Ligeia*, E. A. Poe borrowed the genre conventions of the English Gothic novel while parodying the grandiloquent style of the French Romantic literature and the rhetoric of fear typical of the German Gothic style. R. Bradbury, in his turn, imitated the style and subject matter of Poe-esque *extravaganzas* while parodying the plot composition and artistic language employed by his older contemporary H. P. Lovecraft. Ultimately, the study revealed the evolutionary similarity of the two poetics of parody. In their early career, both Poe and Bradbury mocked the style of popular magazines. Later, both writers came to the parody of the literary classic and focused on high examples of parody art. Poe and Bradbury contributed to the development of the genre of parody in the XIX and XX centuries, respectively. The article marks the ten-year anniversary of Ray Bradbury's death.

Keywords: cultural heritage, literary tradition, parody, Edgar Allan Poe, Ray Bradbury, Gothic, macabre, genre thinking

Citation: Serenkov Yu. S. Parody in Literature: A Culture-Determined View. *SibScript*, 2023, 25(4): 577–586. (In Russ.) <https://doi.org/10.21603/sibscript-2023-25-4-577-586>

Введение

С целью дальнейшей разработки темы культурного наследования литературных традиций представляется важным и своевременным заострить внимание на исторической специфике интеграции творческой личности писателя в текущий литературный контекст, причинах возникновения симпатий и антипатий у авторов более поздних эпох к творчеством авторов более ранних эпох. Принимая во внимание недоверие многих литературоведов к заявлениям о конгенитальности творчества хронологически и географически далеких авторов, а также растущий интерес исследовательского сообщества к литературной (и иной) пародии как способу социокультурной коммуникации в постинформационную эпоху, ставится задача рассмотреть через призму теории пародии связь между рядом произведений нашего старшего современника Р. Брэдли и американского романтика Э. А. По. Сопутствующей задачей стал анализ трансформации жанровых общих мест фантастической новеллы, зародившейся в контексте европейской литературной готики, но оставшейся жизнеспособной и востребованной в эпоху массовой литературы. Исходя из гипотезы о том, что произведения Э. А. По были не только способом заставить звучать актуально идеи и голоса великих предшественников (от античных классиков до французских философов XVIII в.), но вместе с тем являлись «кривым зеркалом» мнений и манер окружающих его образованных современников, автор ищет свидетельства схожей писательской стратегии в произведениях Р. Брэдли. Неизбежно конкретные рассказы Э. А. По и Р. Брэдли рассматриваются на фоне довольно широкого литературного контекста – в этом состоит новизна исследования. Следовательно,

тема актуальна в плане исследования форм интертекстуальных связей, которые становятся возможны именно в жанре литературной пародии.

В ходе решения поставленных задач попробуем реконструировать обстоятельства, окружавшие создание двух признанных литературных шедевров XIX в. (рассказы «Лигейя» и «Без дыхания» Э. А. По) и двух произведений автора, ассоциируемого с популярной жанровой литературой XX в. (рассказы «Эмиссар» и «Жила-была старушка» Р. Брэдли).

Теория пародии продолжает вызывать споры. Традиционное определение литературной пародии как комической переделки серьезного художественного произведения, при которой в старую форму вкладывается новое содержание [Бен 1968: 604], допускает резкий разрыв между формой и содержанием. Кроме того, данное определение устанавливает лишь одну функцию пародии – негативную. В то же время оно не касается многих других вопросов, в частности особенностей пародии литературной, ее отличия от политической пародии и комической стилизации. Но не лишены противоречий и более поздние по времени происхождения зарубежные определения пародии. Цитируем одно из них: «Пародия. Исходно – перепев уже существующей песни. Из идеи подобного сопоставления вытекают два основных элемента пародии: комедия и критика. В качестве комедии пародия преувеличивает или искажает примечательные черты стиля или содержания произведения»¹ [Frye et al. 1985: 387]. Далее авторы определения уходят от объяснения, ради чего разыгрывается комедия, и переходят к пояснению второго элемента пародии. Продолжим цитату: «В качестве

¹ Здесь и далее цитаты из англоязычных научных и критических источников даны в переводе автора статьи.

критики пародия передразнивает язык и логику произведения, заимствуя слова или целые фразы, либо характерный ход рассуждений для того, чтобы вывести на передний план как недостатки замысла, так и способ его воплощения» [Frye et al. 1985: 387].

Тем не менее приведенные дефиниции проясняют следующие признаки литературной пародии – ее направленность на литературный оригинал, который становится каким-то образом искажен, и ее терпимость к симбиозу критики и искусства. Существует и обоснованное мнение, что пародия – художественное произведение, в котором пародируемый оригинал оценивается с помощью его собственных средств [Яковлева 1981: 25]. Но какие именно средства заимствует пародист из оригинала? Ю. Н. Тынянов считал, что пародируется стиль произведения [Тынянов 1977: 199]. Но стиль можно понимать как чисто языковое явление, а можно понимать и гораздо шире – как «темы, образы, композицию произведения, его художественное содержание, воплощенное словесными средствами, но не исчерпывающееся словами» [Жирмунский 1961: 29], поэтому установление факта пародирования требует пристального и многоуровневого изучения как текста пародируемого произведения, так и произведения, задуманного стать «кривым зеркалом» хронологически предшествующего оригинала.

Сложность заключается и в том, что почти вся теория пародии иллюстрируется примерами из поэзии, тогда как в нашем случае речь идет о прозе. Проза – более идеологична, социальна: любого рода новации в ней касаются содержания прежде, чем формы. Авторское Я заслонено эпическим повествованием, прячется в глубинах лексики и синтаксиса. Поэтому количество прозаических пародий во все времена было во много раз меньше, чем пародий стихотворных. Первые читаются с большим интеллектуальным и творческим усилием, поскольку, повторимся, механизм узнавания оригинала достаточно сложен, тип комизма – иной.

И все же опознание в прозаической пародии возможно именно потому, что она, как правило, существует в пограничных областях литературы и культуры; пародируемое произведение (или целый жанр) может быть только предлогом для высказывания по поводу того или иного культурного, либо социального явления. И связь между пародируемым и пародирующим текстами подчас восстановима именно благодаря внелитературным свидетельствам. Именно в таком русле понимания пародии создавались исследования в последние десятилетия. Указывая на амбивалентность границ жанра пародии,

ее постоянное развитие и формально-содержательные модификации, Г. И. Лушникова намечает путь эволюции пародии «от формы критики предшествующих авторов и литературных направлений к форме литературной игры, шутки и далее к основополагающей позиции в художественном осмыслении действительности, к самокритике современных авторов» [Лушникова 2010: 10–11]. Л. Прокопович, автор монографии о роли пародии в системе социокультурной коммуникации, приходит к выводу о литературной пародии как форме творческой дискуссии, сотворчества, межкультурного диалога [Прокопович 2017]. Е. Н. Шапинская и А. В. Денисов анализируют исторические формы актуализации пародии в литературе и музыке, ставя вопросы о статусе пародии в постнеклассическую эпоху, когда связь с текстом-первоисточником нередко утрачена [Шапинская, Денисов 2015]. Современные теории литературы, ведущие университетский курс и ориентирующие свои работы на читателя, только овладевающего азами литературоведческого знания, не ограничиваются представлением исторически сложившихся разновидностей пародии (травестия, бурлеск, «перепев») и их взаимодействия с другими жанрами, но делают акцент на обусловленности исторических разновидностей пародии жизненным и общественным контекстами [Новиков 2019].

Жизненный и общественный контексты приоритетны и в ряде зарубежных исследований пародии. Социолог Дж. Патрик Уильямс анализирует возможности пародии как инструмента фиксации блогерами внимания аудитории на контенте, аутентификации и монетизации своей идентичности в социальных сетях, построению и развитию отношений блогеров с коммерческими и культурными отраслями, официальным дискурсом эпохи [Williams 2021]. Л. Боксман-Шабтай пишет о распространении пародии в культурной среде, сложившейся в сетевом пространстве благодаря воле к участию, партиципации; исследователь иллюстрирует свой тезис о потенциале «пассионарного» культурного производства в рамках сетевого хостинга YouTube материалами интервью с 22 ютуберами, ставшими авторами музыкальных пародий с самым высоким рейтингом [Boxman-Shabtai 2019]. Румынская исследовательница К. Кушнир рассматривает пародию как орудие быстрой и эффективной деконструкции господствующего общественного дискурса, иллюстрируя свой тезис материалами сатирической прессы в Румынии и Франции, а также контентом со страницы Facebook², носящей

² Компания Meta Platforms, владеющая социальными сетями Facebook и Instagram, признана экстремистской организацией, ее деятельность запрещена на территории РФ. *Meta Platforms, the parent company of Facebook and Instagram, is banned in the Russian Federation as an extremist organization.*

название «Думнезеу» (Bor) [Cuşnir 2017]. В более академически оформленном исследовании К. Синклер рассматривается важность контекста, роль бахтинского понятия двухголосого дискурса в понимании пародии; К. Синклер видит процедуру игры в создании словесной пародии на определенные сетевые жанры (например, фейковые новости) как значимый ресурс для обучения медиаграмотности [Sinclair 2020].

Учитывая все сказанное, но следуя ходу своих рассуждений, мы обнаруживаем признаки пародирования конкретных произведений американского романтика Э. А. По в творчестве писателя XX–XXI вв. Р. Брэдли – опять же, указывая на конкретные рассказы последнего. При этом предположим, что как Э. А. По, так и Р. Брэдли прибегли к возможностям, открываемым литературной формой пародии, для того, чтобы высказаться по поводу волновавших их – каждого в свою эпоху – явлений культурного и социального порядка.

Методы и материалы

Изучение оригинальных прозаических текстов с позиций теории жанровой структуры рассказа [Кудрина 2003] позволило увидеть, что и Э. А. По в XIX в., и Р. Брэдли более века спустя были склонны к эксперименту со структурой жанра. Благодаря методам нарративного анализа и литературной компаративистики, пользуясь возможностью прочтения выбранных художественных текстов с позиций теории интертекстуальности, удалось обнаружить в произведениях Э. А. По и Р. Брэдли, сведенных в условные пары, множественные уровни латентного присутствия чужих текстов.

Реминисценции Э. А. По в некоторых рассказах Р. Брэдли («Изгнанники», «Ашер II») очевидны. Р. Брэдли тем не менее скептически относился к замечаниям критиков о типологической близости его фантастической прозы прозе Э. А. По. Одному из критиков он сказал: «Да, я много имитировал Э. А. По в юности и всегда с ужасным результатом: там, где у Э. А. По было две фигуры в шафрановом одеянии, у меня их было шесть» [Mogen 1986: 31]. Поэтика композиции у Р. Брэдли действительно носит следы влияния Э. А. По, но, как представляется, не определяет взглядов Р. Брэдли на сюжетосложение. Вот что сами Э. А. По и Р. Брэдли писали по этому поводу:

Э. А. По: «Если уже первая деталь не содействует достижению единого эффекта, значит, писатель с самого начала потерпел неудачу. Во всем произведении не должно быть ни единого слова, которое прямо или косвенно не вело бы к единой задуманной цели» [По 1977: 124].

Р. Брэдли: «<становление рассказчика подобно мастерству лучника,> а в искусстве стрельбы из лука, годы и годы должны пройти, прежде чем научишься простому действию – вкладывать стрелу в прорезь. Затем – всегда щекочущий нервы и даже мучительный процесс, когда готовишься отпустить тетиву и выпустить стрелу. Но правильно пущенная стрела сама должна достичь цели, которую лучник никогда не может предугадать»³.

Тем не менее образ творчества Э. А. По проник в глубинную тектонику ряда произведений Р. Брэдли, добавил им романтический колорит и сделал их привлекательными для многомерной целевой аудитории, от любителей популярной фантастической и детективной прозы до университетских профессоров-гуманитариев. Попробуем проникнуть в эти тектонические глубины.

Начиная с общих мест популярного готического материала (убийства, дүхи, безумцы), Э. А. По далее выстраивал детективную историю, психологическое исследование, мистификацию или научную фантастику в зависимости от того, что он устанавливал в качестве экстралитературной рамки: здравый смысл, обман восприятия, чей-то неправдоподобный рассказ или технический трюк.

Создавая некоторые из своих рассказов в середине XX в., схожим образом поступает и Р. Брэдли. Начиная повествование так, что в нем угадываются конвенциональные элементы «темной» фэнтези: животное в качестве посредника между миром живых и мертвых (рассказ «Эмиссар»), ведьма (рассказ «Выпей до дна: против безумия толпы»), призрак умершей старой девы (рассказ «Жила-была старушка»), Р. Брэдли далее вводит реалистичные сюжетные мотивы (ведьма оказывается красавицей-женщиной и становится женой соперника главного персонажа новеллы, старая дева находится в состоянии клинической смерти, но ее удается спасти и т. д.). Становится очевидным своего рода подшучивание над читателем, купившимся на эффектное фантастическое начало. Подшучивание, в свою очередь, снимает вопрос о здравом смысле, причудах восприятия, чьем-то неправдоподобном рассказе или технократии. Играя с читательским восприятием, Р. Брэдли тем не менее остается собой – минимум бравады, тень печального созерцания-раздумья, названного одним чутким критиком *reverie* (reverie) [Toupronce 1984].

Известно, что комическая стихия занимала немалое место в творчестве Э. А. По, выражаясь и в пародировании. Критики писали о том, что для раннего Э. А. По «пародирование – форма отталкивания

³ Bradbury R. Zen and the Art of Writing and the Joy of Writing. Santa Barbara: Capra Press, 1973. P. 67.

от литературных канонов традиционного романтизма» [Николюкин 1970: 717], им пародировалась «немецкая литература призраков и привидений <...>, английский романтизм с его байроническими аксессуарами <...>, велеречивость и напряженность действия французского романтизма» [Николюкин 1970: 717]. Для нас же обращение к Э. А. По, и Р. Брэдбери к пародированию концептуально важно, т. к. в разговоре о пародии (как и сатире) актуален вопрос о влиянии культурного и социального окружения на писательское творчество. В ходе нашего исследования были рассмотрены «Рассказы Фолио-клуба» (1830-е гг.) и ряд более поздних юмористических и фантастических новелл Э. А. По. Из рассказов Р. Брэдбери рассматривались те, которые составили англоязычный сборник «Осенняя страна» (*The October Country*, 1-е изд., 1956 г.). Были найдены две условных пары произведений Э. А. По и Р. Брэдбери, которые перекликались мотивами, образами и философскими идеями, и высказано предположение, что в случае каждой из условных пар может идти речь о пародии: «Лигейя» (Э. А. По) и «Эмиссар» (Р. Брэдбери); «Без дыхания» (Э. А. По) и «Жила-была старушка» (Р. Брэдбери).

Результаты

«Лигейя» (1838) – одна из самых сложных новелл Э. А. По. Обращаясь к исследованиям филолога-американиста А. Н. Николюкина, мы узнаем, что «художественное решение темы в этом повествовании неоднозначно, так что критики с одинаковой убедительностью относят его к жанру историй кошмара и ужаса или к пародии на ужасы и кошмары готического романа и его последователей среди английских романтиков» [Николюкин 1970: 719].

Мы постараемся эксплицировать пародийные моменты новеллы, обратившись к образу «самопоглощенного» рассказчика (новелла написана от первого лица). Действительно, при чтении новеллы создается впечатление, что рассказчик в «Лигейе» в большей мере сосредоточен на том, что происходит в его сознании в ходе попытки выразить словами переживаемые им сострадание и ужас. Сам процесс повествования призван дополнить образ возлюбленной, т. к. описание не способно достоверно передать красоту Лигейи.

Разделим новеллу мысленно на две части. В первой части рассказчик показан в поисках Лигейи среди своих воспоминаний, которым он задает направленность и порядок посредством говорения с самим

собой. Высказывания вслух служат катализатором для работы памяти, помогают появиться образу Лигейи в воображении рассказчика:

Ligeia! Ligeia! Buried in studies of a nature more than all else adapted to deaden impressions of the outward world, it is by that sweet word alone – by Ligeia – that I bring before mine eyes in fancy the image of her, who is no more. And now, while I write, a recollection flashes upon me (р. 134)⁴ – Лигейя! Лигейя! Поглощенный занятиями, более прочих мертвящими впечатлениями внешнего мира, одним лишь этим милым именем – Лигейя – я вызываю пред взором моего воображения образ той, кого более нет⁵.

Вторая же часть становится своего рода иллюстрацией, содержащей отчет о более или менее конкретных обстоятельствах того, что происходило в сознании рассказчика в первой части, причем иллюстрацией, не играющей особо важной роли. Обратимся к тексту за подтверждением этой мысли. Новелла начинается с названия имени Лигейи, которое немедленно сопровождается уже приведенным выше сознательным заявлением рассказчика: *while I write, a recollection flashes upon me* (р. 134).

В середине новеллы рассказчик начинает привлекать внимание к самому акту рассказывания, при этом считаясь с тем, что действительно произошло с Лигейей. Вспоминая отчаянное тяготение умирающей Лигейи к жизни, он говорит:

I have no power to portray – no utterance, capable of expressing (р. 143) – я не в силах живописать, не способен выразить.

Далее, лишь касаясь вида английского аббатства, рассказчик спешит дальше, говоря:

I must not pause to detail (р. 146) – Но не буду задерживаться на перечислении всех нелепостей.

И другие его воспоминания, связанные с тем местом, очень отчетливы:

that are not visibly before me (р. 146) – <Нет такой мельчайшей подробности в зодчестве и убранстве того брачного покоя,> что ныне не представляла бы зримо предо мною.

⁴ Poe E. A. *The Works of Edgar Allan Poe*. Vol. 7: Tales / Fantasy and Extravaganza. NY-L.: Funk and Wagnalls, 1913. 213 p. Здесь и далее по тексту в скобках указана страница, на которой расположена цитата.

⁵ Приведен перевод В. Рогова. URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/lit/text/2215/59996/Poe/ligeiya.htm> (дата обращения: 16.09.2022).

Некоторое время спустя рассказчик напоминает:

I have said that I minutely remember the details of the chamber (p. 146) – Я сказал, что в точности помню любую мелочь покоя.

С третьего по последний абзац рассказчик многократно просит читателя быть внимательным к самому процессу рассказывания. Абзац начинается со слов:

And again I sunk into vision of Ligeia – and again, (what marvel that I shudder as I write) again there reached my ears... (p. 155) – И вновь погрузился я в грезы о Лигейе, и вновь (удивительно ли, что я дрожу, пока пишу все это?), вновь до ушей моих донеслось <тихое рыдание со стороны эбенового ложа>.

А заканчивается словами *let me hurry to conclusion* (p. 156) – Нет, поспешу к развязке.

«Самопоглощенный» рассказчик в конечном счете превращает воскрешение Лигейи в своего рода нарративное событие. Его повествование, сам акт повествования становится предметом всей истории, а это придает новелле отчасти пародийное звучание. Зная о склонности Э. А. По к автопародии, которая близка к романтической иронии, тоже индивидуалистичной по своей сути, возникающей, когда герой рефлексировал, когда его сознание как бы раздвоено между идеалом и реальностью, можно предположить, что в новелле присутствуют оба элемента – мистический и пародийный, настолько органично слитые, что позже это дало автору основание считать «Лигейю» своим лучшим произведением.

Рассказ Р. Брэдли «Эмиссар» переключается с «Лигейей» мотивом жизни в мертвом теле, во многом повторяет сюжет «Лигейи», являя столь характерную для ряда новелл Э. А. По элегическую атмосферу. Погибла во время автомобильной аварии любимая учительница героя новеллы. Живя в мире, окутанном октябрьской дымкой, которая делает все окружающее размытым, полуреальным, Мартин – подросток-инвалид – разговаривает об умершей мисс Хэйет только со своей собакой. И вот однажды пес исчезает и возвращается вскоре, роняя совершенно особую грязь со своих лап, комки земли, пахнувшей тленом. Через несколько минут на крыльце дома слышны странные шаги и скрипит открывающаяся дверь...

На первый взгляд, очень трудно увидеть пародию в этой новелле, это типичный рассказ «макаберного»

раннего Р. Брэдли – «поэтический, вызывающий воспоминания, сознательно символический, с сильным элементом ностальгии и стремлением к жуткому» [The Science Fiction Encyclopaedia 1979: 85]. С другой стороны, «Эмиссар» напоминает новеллы Г. Ф. Лавкрафта (1890–1937), из числа тех, что вошли в посмертную компиляцию «Скиталец тьмы» (*The Haunter of the Dark*, 1963). Творчество этого американского писателя, ставшее известным в России лишь в начале 1990-х гг., «навевало воспоминания о По» [Zool 1989: 85]. У Г. Ф. Лавкрафта тоже присутствовала барочная атмосфера, чувство парализующей неизбежности и отчаяния, принципиальная установка на бессилие героев изменить свою участь. Проза Г. Ф. Лавкрафта «чудовищно изобилвала прилагательными» [Zool 1989: 85].

Отзвуки этого стиля, возможно, слышатся, например, в предложении в рассказе «Эмиссар»⁶:

A stinking and rancid soil fell away in disgusting clods of dissolution from Dog's hairy muzzle and paws (p. 111)⁷ – Запах чужой земли и темной ночи, запах земных недр и того, что схоронено в них и уже тронут тленом? Лапы и нос пса были в чужой земле, пахнувшей чем-то резким, незнакомым и пугающим⁸.

Об очевидном знакомстве Р. Брэдли с творчеством американского короля «черной фэнтези» пишет Б. Эттебери, анализируя его ранние рассказы, позже вошедшие в сборник «Маленький убийца» (*The Small Assassin*, 1947). Критик замечает, что «по контрасту с древними таинствами и зловещими культами у Лавкрафта, Брэдли более заинтересован в видении темной стороны у хорошо знакомых вещей: в песчаном замке, или кукле, или грязи на лапах собаки» [Attebery 1980: 135].

Поместив рассказ «Эмиссар» в свой второй по счету «готический» сборник, Р. Брэдли, очевидно, подводил определенные итоги той линии своего творчества, у истоков которого были самые ранние опыты в жанре хоррор – рассказы «Маленький убийца», «Толпа», «Озеро», ставшие сегодня признанной классикой Р. Брэдли. И, возможно, уже не без элемента пародийной авто-рефлексии, доводя свой «задыхающийся» стиль до апогея в этих предложениях:

He had dug deep. He had dug very deep indeed. That was it, wasn't it? wasn't it? wasn't it! (p. 111) – Пес, должно быть, опять рыл землю и рыл глубоко-глубоко... Нет, этого не может быть! Только не это!

⁶ Название рассказа в переводе Т. Шинкарь – «Гонец».

⁷ Bradbury R. The October Country. NY: Ballantine Books, 1956. VII+311 p.

⁸ Приведен перевод Т. Шинкарь. URL: <https://raybradbury.ru/library/story/47/7/1/> (дата обращения: 16.09.2022).

О «задыхающемся» языке рассказов раннего Р. Брэдли было замечено критиком, одним из первых отреагировавших на его раннее творчество. Речь о Г. Хаизте, написавшем предисловие к сборнику «Марочный Брэдли» [Highet 1965: VI].

Таким образом, мы делаем вывод о схожести структурной модели новелл проанализированной условной пары. И в «Лигейе», и в «Эмиссаре» присутствуют:

- 1) уровень пародируемого жанра, т.е. того жанра, который ненамного предшествовал творчеству Э. А. По (немецкий «страшный рассказ» и английский готический роман), с одной стороны, и творчеству Р. Брэдли (лавкрафтианские образцы «литературы ужаса» довоенного периода) – с другой;
- 2) жанровый уровень существующего литературного направления (это романтическая новелла у Э. А. По и фантастический рассказ у Р. Брэдли);
- 3) уровень художественной авторефлексии, который и придает обеим новеллам дополнительную пародийную окраску.

Ярко выраженное смеховое начало в духе «менипповой сатиры» прослеживается во второй условной паре новелл: «Без дыхания» (*Loss of Breath*) Э. А. По и «Жила-была старушка» (*There Was an Old Woman*) Р. Брэдли. В примечании к новелле «Без дыхания» в «Полном собрании рассказов» Э. А. По сказано, что новелла «была написана как сатирическая пародия на рассказы, печатавшиеся в журнале Блэквуда»⁹. Соглашаясь с тем, что в новелле присутствуют все черты пародии на жанр экстраваганцы, мы хотим обратить внимание на особый характер интриги в новелле, на некоторую ее театральность. Не напрасно герой новеллы, потеряв дыхание, пытается скрыть это обстоятельство особой спазматической манерой произнесения якобы разучиваемых монологов из трагедий.

Писатель и общественный деятель Джон Пендлтон Кеннеди, старший современник Э. А. По, который одним из первых обратил внимание на комизм некоторых его «страшных» рассказов, советовал Э. А. По написать «несколько фарсов в манере французских водевилей» (*some farces after the manner of the French vaudevilles* [Kennedy 1902: VII]). Водевилей как таковых Э. А. По не написал, но водевильность прослеживается в ряде его новелл из числа тех, что должны были войти в не вышедший своевременно том «Рассказов Фолио-Клуба» и составившие позже особую группу в «Гротесках и арабесках». Поведение героев новелл

«Четыре зверя в одном», «Очки», «Человек, которого использовали», «Без дыхания» производит комический эффект механичностью, доведенной до уровня фарса. Молодой герой новеллы «Очки» одержим «механическим» желанием жениться на своей избраннице и делает это по инерции даже когда узнает, что ей около 90 лет. Мистер Духвон из рассказа «Без дыхания» всеми своими действиями напоминает большую куклу с ограниченно подвижными суставами и т.д.

Французский философ А. Бергсон, занимаясь проблемой смешного, описал в трактате «Смех» приемы французского водевиля; А. Бергсон обратил внимание на то, что «интерференция рядов, инверсия или повторение» в этом драматургическом жанре имели своей целью «получить то, что мы называем механизацией жизни» [Бергсон 1992: 66]. Говоря, что «нить, связывающая водевиль с действительностью жизни, очень хрупка», философ заключал, что водевиль – «очень искусное преувеличение известной косности вещей» [Бергсон 1992: 67]. Не удивительно, что Э. А. По включил в пародийное пространство новеллы «Без дыхания»¹⁰ элементы водевиля, чтобы подчеркнуть хрупкость нити, связывающей блэквудские «экстраваганцы» с действительной жизнью. Водевильность в новелле дает о себе знать через схему развития сюжета. А. Бергсон сводил «комическую прогрессию» типичного водевиля к следующей схеме: «маскировка», «действие, совершаемое в замаскированном виде», «ошибка» и связанные с ней действия, «прояснение» ситуации и – «результат» (глава «Комические положения и комические речи»). Попробуем привести к этой схеме сюжет новеллы «Без дыхания»:

Маскировка: Мистер Духвон маскирует свою бездыханность особым способом говорить – безголосый, он манерно артикулирует слова трагических монологов, сообщив жене, что увлекся сценой: *suddenly smitten with passion for the stage* (p. 185)¹¹.

Действие: Мистер Духвон отправляется за границу в дилижансе.

Ошибка 1: Попутчики по ошибке принимают м-ра Духвона за мертвеца, которого им подкинули люди, желающие уйти от ответственности за совершенное преступление: *a dead man... palmed upon us during the night for a living and responsible fellow-traveller* (p. 187).

Прояснение 1: Начав анатомирование м-ра Духвона, хирург, купивший его «труп», наблюдает признаки жизни.

Ошибка 2: Выпрыгнувший из клозета в кабинете хирурга м-р Духвон принят за преступника и повешен.

⁹ По Э. А. Полное собрание рассказов. М.: Наука, 1970. С. 733.

¹⁰ Рое Е. А. *Loss of Breath*. В переводе М. И. Беккер – «Без дыхания». URL: <http://poe.velchel.ru/index.php?cnt=7.&tale=t4> (дата обращения: 16.09.2022).

¹¹ Poe E. A. *The Works of Edgar Allan Poe*. Vol. 8: *Tales / Humor*. NY-L.: Funk and Wagnalls, 1913. 170 p.

Прояснение 2: Схвачен и опознан настоящий преступник.

Результат: Появление «воскресших» м-ра Духвона и м-ра Вовесьдуха дает толчок общественной мысли (дискуссия на страницах газеты вигов). М-р Духвон утверждает в мысли, что необходимо заниматься философией, ибо она «заражает бодростью духа».

Обращает на себя внимание повторение фаз ошибка – прояснение: это повторение становится «пружиной» сюжета, срабатывающей по принципу «чертика в табакерке», что добавляет комический эффект новелле в целом. Влиятельный критик А. Тейт писал, что «в истории морального воображения XIX века ни один писатель в Англии или Соединенных Штатах... не продвинулся столь далеко (прим. автора: как продвинулся По) в предчувствии грядущей гуманизации человека» [Tate 1953: 89]. Действительно, комизм подобных новелл Э. А. По – это не только комизм шарад, разыгрываемых марионетками. Возможен и такой культурологический подтекст: через смешную нелепость персонажей Э. А. По уже видится нелепая и ужасная сцена гибели матери Терезы в неоконченном романе Ф. Кафки «Америка», уже просматривается будущее манекенообразие киногероев Чаплина и, наконец, образы «людей-помех» в классических европейских антиутопиях XX в.

Фантастическая фамильярность, с которой окружающие обращаются с лишившимся дыхания м-ром Духвоном, подхвачена в аналогичной манере менипповой сатиры Р. Брэдли в новелле «Жила-была старушка». Ругань героини по имени Тильди перекликается с гневными филиппиками печей м-ра Духвона:

Tell you what. I'm settin' here for the next two hundred years. You listenin'? And every time any of your customers come by, I'll spit ectoplasm right squirt up their nostrils (p. 151)¹² – Что я вам скажу. Я буду здесь сидеть все две сотни лет. И как только кто-нибудь подойдет близко – плеваться эктоплазмой прямо ему в левую ноздрю!¹³

И в той, в другой новелле – говорящие имена персонажей (Mr. Lackobreath и Mr. Windenough у Э. А. По и Mr. Blood'n'Bones и Mr. Cut-'em-up у Р. Брэдли). Наконец, сюжет новеллы вполне отвечает бергсонинской комической прогрессии водовильного фарса.

Действие: Дух умершей тетушки Тильди отправляется в морг, куда санитары только что увезли ее тело;

дух едет пассажиром в машине, за рулем которой находится напуганная до полусмерти внучатая племянница покойной по имени Эмили.

Ошибка 1: Работники морга принимают агрессивно ведущий себя дух тетушки Тильди за сестру-близнеца доставленной в морг покойной и пытаются выставить ее из анатомического кабинета:

The mortician opened the wicker lid casually. Then, in a recurrent series of scrutinies he realized the body inside was... it seemed... could it be? ...maybe... yes... no... no... it just couldn't be, but... (p. 149) – Санитар небрежно откинул крышку корзины. Вглядевшись раз, другой, третий, он понял, что тело внутри – это... кажется... да возможно ли?... похоже... да... нет... пожалуй... не может такого быть, но...

Прояснение 1: Санитары, как и подоспевший заведующий морга, осознают, что гневное существо, препятствующее проведению стандартных анатомических процедур с телом покойной, не человек – дух тетушки Тильди невозможно схватить, выставить из помещения и т. д.

Ошибка 2: Приняв реальность того, что имеют дело с привидением, сотрудники морга тем не менее скептически относятся к возможности возвращения духа тетушки Тильди в тело; патологоанатом делает первый разрез на теле покойной.

Прояснение 2: Упрямый дух не сдаётся, он с большим трудом проникает в остывшее тело, тело оживает; происходящее меняет хрестоматийное представление о необратимости состояния клинической смерти, в котором человек находился не один час:

She was two drops of matter fusing, water trying to seep into concrete. Slow to do. Hard. Like a butterfly trying to squirm back into a discarded husk of flinty chrysalis! (p. 153) – Словно сливаются две капли жидкости. Вода пытается просочиться в дорожное покрытие. Дело не быстрое. Трудное. Словно бабочка старается втиснуться обратно в брошенную сухую оболочку куколки!

Результат: Возвращение тетушки Тильди в собственный дом, на двери которой уже висит траурный венок, становится городской сенсацией; интерес окружающих к ее персоне помогает тетушке Тильди поправить дела в ее маленьком бизнесе и т. д.

¹² Bradbury R. The October Country. NY: Ballantine Books, 1956.

¹³ Приведен перевод Р. Облонской. URL: <https://raybradbury.ru/library/story/44/7/1/> (дата обращения: 16.09.2022).

Следует отметить, что Р. Брэдли – в отличие от Э. А. По – выстраивает центральный образ рассказа с большой любовью и сочувствием. В тихой жизни старой девы, содержащей антикварную лавку и отказывающейся умирать, автор прозревает тихую прелесть в духе рассказов К. Мэнсфилд и особую, глубокую мудрость. Преодоление тетушкой Тильди собственной физической смерти становится метафорой, которая разворачивается во многих более поздних произведениях Р. Брэдли.

Заключение

Отдав должное своим великим предшественникам, создавшим в мировой литературе школу пародийного искусства (которая далеко не исчерпывается влиянием Э. А. По), Р. Брэдли, в силу специфики преломления традиции в своем творчестве, приходит к созданию пародийных рассказов, которые характеризуют определенная симпатия по отношению к пародируемому произведению или жанру, а также элемент интеллектуальной игры, импровизации: Р. Брэдли, пародируя, пытается осмыслить в образно-диалогической форме чужую художественную систему. В глубинах подобных произведений всегда присутствует печально-задумчивое Я автора, что добавляет особый колорит пародированию.

Эти черты наиболее выражены в новелле «Жила-была старушка», но присутствуют в снятом виде в существенно большей части произведений Р. Брэдли-прозаика.

Попутно мы приходим к выводу о диалогичности поэтики пародирования в творчестве Э. А. По и Р. Брэдли. На раннем этапе они оба направляли свой пародийный смех против жанровых злоупотреблений авторов

журнальных небылиц. Для Э. А. По это экстраваганцы из журнала Блэквуд, для Р. Брэдли – лафкрафтианские рассказы ужаса и научная фантастика в традиции журналов, печатавшихся на серой пульповой бумаге. Позже оба писателя приходят к пародийной рецепции уходящего в века литературного наследия, ориентируясь на высокие образцы пародийного мастерства и внося, каждый по мере своих возможностей, свой вклад в развитие жанра пародии в XIX и XX в. соответственно.

Мы считаем, что признаками влияния творчества Э. А. По на творчество Р. Брэдли являются в первую очередь:

- зрелая философская перспектива творчества Р. Брэдли, которая во многом берет начало в «моральном воображении» великого романтического предшественника писателя, а также в обостренной творческой интуиции Р. Брэдли. «Выпускник библиотек» Р. Брэдли (как он любил представлять себя в академическом мире), так же как и Э. А. По, не закончивший университета, «пишет лучше, когда не думает» (*writes better than he knows* [Critical Essays... 1987: 299]);
- обоюдная тонкость писательского инструментария для преобразования жанрового канона – пародия в их творчестве не равняется деконструкции жанра.

Конфликт интересов: Автор заявил об отсутствии потенциальных конфликтов интересов в отношении исследования, авторства и / или публикации данной статьи.
Conflict of interests: The author declared no potential conflict of interests regarding the research, authorship, and / or publication of this article.

Литература / References

- Бен Е. Пародия. *Краткая литературная энциклопедия*, гл. ред. А. А. Сурков. М.: Сов. энцикл., 1968. Т. 5: Мурари-Припев. С. 603–607. [Ben E. Parody. *Brief literary encyclopedia*, ed. Surkov A. A. Moscow: Sov. Entsikl., 1968, vol. 5: Murari-Priev, 603–607. (In Russ.)]
- Бергсон А. Смех. М.: Искусство, 1992. 128 с. [Bergson A. *Laughter*. Moscow: Iskusstvo, 1992, 128. (In Russ.)] <https://www.elibrary.ru/szfcrr>
- Жирмунский В. М. Стихотворения Гёте и Байрона «Ты знаешь край?...». *Стилистика художественной литературы*: межвуз. науч.-практ. конф. (Москва, 19–21 сентября 1961 г.) М.: МГУ, 1961. Вып. 1. С. 24–35. [Zhirmunsky V. M. Poems by Goethe and Byron Thou knowest the land? *Style in fiction*: Proc. Interuniv. Sci.-Prac. Conf., Moscow, 19–21 Sep 1961. Moscow: MSU, 1961, iss. 1, 24–35. (In Russ.)]
- Кудрина М. В. Жанровая структура рассказа: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2003. 19 с. [Kudrina M. V. *Genre structure of short story*. Cand. Philol. Sci. Diss. Abstr. Moscow, 2003, 19. (In Russ.)] <https://www.elibrary.ru/njqeqv>
- Лушникова Г. И. Когнитивные и лингвостилистические особенности литературной пародии: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Кемерово, 2010. 45 с. [Lushnikova G. I. *Cognitive and linguo-stylistic features of literary parody*. Dr. Philol. Sci. Diss. Abstr. Kemerovo, 2010, 45. (In Russ.)] <https://www.elibrary.ru/qgrult>
- Николюкин А. Н. Жизнь и творчество Э. А. По. In: По Э. А. *Полное собрание рассказов*. М.: Наука, 1970. С. 692–728. [Nikolyukin A. N. Life and work of E. A. Poe. In: Poe E. A. *The complete tales and short stories*. Moscow: Nauka, 1970, 692–728. (In Russ.)]

- Новиков В. И. Литературная пародия. М.: Фак. журн. МГУ, 2019. 36 с. [Novikov V. I. *Literary parody*. Moscow: Faculty of Journalism of MSU, 2019, 36. (In Russ.)]
- По Э. А. Новеллистика Натаниела Готорна. *Эстетика американского романтизма*, ред. и сост. А. Н. Николыкин. М.: Искусство, 1977. С. 122–131. [Poe E. A. Novelist Nathaniel Hawthorne. *The aesthetics of American romanticism*, ed. and comp. Nikol'yukin A. N. Moscow: Iskuststvo, 1977, 122–131. (In Russ.)]
- Прокопович Л. Литературные пародии в системе социокультурной коммуникации: теория и практика. Одесса: Феникс, 2017. 87 с. [Prokopyovich L. *Literary parodies in the system of sociocultural communication: theory and practice*. Odessa: Feniks, 2017, 87. (In Russ.)]
- Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 575 с. [Tynyanov Yu. N. *Poetics. Literary History. Cinema*. Moscow: Nauka, 1977, 575. (In Russ.)]
- Шапинская Е. Н., Денисов А. В. Пародия как культурный феномен: два взгляда на один предмет. *Культура культуры*. 2015. № 4. [Shapinskaya E. N., Denisov A. V. Parody as a cultural phenomenon: two views on one subject. *Culture of culture*, 2015, (4). (In Russ.)] URL: <http://cult-cult.ru/parody-as-a-cultural-phenomemon-two-views-on-one-subject/> (accessed 10 Oct 2022). <https://www.elibrary.ru/uiucsl>
- Яковлева Г. В. Английская литературная пародия начала XIX века и проблема жанра. *Филологические науки*. 1981. № 4. С. 25–29. [Yakovleva G. V. Early XVIII century English literary parody and the genre issue. *Filologicheskie nauki*, 1981, (4): 25–29. (In Russ.)]
- Attebery B. *Fantasy Tradition in American Literature: from Irving to Le Guin*. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1980, 224.
- Boxman-Shabtai L. The practice of parodying: YouTube as a hybrid field of cultural production. *Media, Culture & Society*, 2019, 41(1): 3–20. <https://doi.org/10.1177/0163443718772180>
- Critical Essays on Edgar Allan Poe (Critical Essays on American Literature)*, ed. Carlson E. W. Boston: Perennial, 1987, 302.
- Cuşnir C. Parody and humor challenging the mainstream Religion discourse on Facebook. *Romanian Journal of Journalism and Communication*, 2017, XII(4): 42–47.
- Frye N., Baker S., Perkins G. *The Harper Handbook to Literature*. NY: HarperCollins, 1985, 453.
- Hight G. Introduction. In: Bradbury R. *The Vintage Bradbury*. NY: Alfred A. Knopf Inc., cop. 1965, I–VII.
- Kennedy J. P. Introduction to the Volume. In: Poe E. A. *The Complete Works of E. A. Poe*. NY: Charles Scribner's Sons, 1902, vol. XVIII, I–X.
- Mogen D. *Ray Bradbury*. Boston: Twayne, 1986, 186.
- Sinclair C. Parody: Fake news, regeneration and education. *Postdigital Science and Education*, 2020, 2: 61–77. <https://doi.org/10.1007/s42438-019-00054-x>
- Tate A. *The Forlorn Angel*. Chicago: Simon and Schuster, 1953, 131.
- The Science Fiction Encyclopaedia*, ed. Nicholls P. NY: Doubleday, 1979, 310.
- Touponce W. F. *Ray Bradbury and the Poetics of Reverie: Fantasy, Science Fiction and the Reader*. Ann Arbor (Mich.): UMI Research Press, 1984, VIII+131.
- Williams J. P. "Honestly, you just have to be famous!" Parody and the art of identity authentication in Singapore's social media influencer culture. *Studies on the Social Construction of Identity and Authenticity*, eds. Williams J. P., Schwarz C. K. L.: Routledge, 2021, 127–142.
- Zool M. H. *Good Reading Guide to SF and Fantasy*. L.: Bloomsbury, 1989, 223.