

УДК 821.111

КОНЦЕПЦИЯ ПАРОДИИ М. БРЭДБЕРИ И ЕЕ РЕАЛИЗАЦИЯ В РОМАНЕ «В ЭРМИТАЖ!»

Максим Сергеевич Ромаданов

аспирант кафедры литературы и журналистики

Волгоградский государственный университет

400062, Волгоград, пр. Университетский, 100. maksim-sergeevich@inbox.ru

Статья посвящена концепции пародии британского писателя и исследователя литературы Малколма Брэдбери, разработанной им на фоне общих тенденций к пересмотру сущности этого явления в европейском и американском литературоведении, и ее художественному воплощению в программном романе «В Эрмитаж!» (2000). В концепции Брэдбери литературное пародирование в историческом взаимодействии текстов приобретает культуuroобразующее значение. Механизм функционирования этой формы определяется стремлением сохранить предшествующую традицию через ее искажение. Объектом переосмысления в книге Брэдбери становится роман Д. Дидро «Жак-фаталист и его хозяин» (1796). В свою очередь, он трактуется как сходная по сути переработка книги Л. Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» (1759–1767). Пародийная форма романа «В Эрмитаж!» подчинена идее репрезентации многомерной преемственности от Стерна к Дидро и далее к роману Брэдбери.

Ключевые слова: пародия; постмодернизм; саморефлексия; литературная ирония.

Пародия во все времена была значимым аспектом литературы, но в XX в. произошел комплексный пересмотр сущности смехового начала и его роли в культуре. Впрочем, еще до 1950-х гг., пародия нередко воспринималась как достаточно простая «сниженная комическая форма, в действительности, имевшая небольшое значение для истории литературы и других искусств» [Rose 1993: 5], на что указывает одна из наиболее авторитетных зарубежных исследовательниц этого явления М. Роуз. Во второй половине столетия пародия становится ключевой тенденцией искусства.

Уже в начале века в трактате «Дегуманизация искусства» (*La deshumanización del arte*, 1925) утрату искусством «серьезности» отмечал один из крупнейших мыслителей эпохи модернизма Х. Ортега-и-Гассет. Философ указал на сформировавшуюся тенденцию к «смене литературного курса»: от свойственного классическому реализму стремления «властвовать над думами» к фикции, игре и самовысмеиванию. Фарс (безусловно, в широком понимании), по мысли философа, сделался «главной миссией искусства и его благодетельной ролью» [Ортега-и-Гассет 1991: 254]. Воззрения Ортега-и-Гассета были во многом пророческими, он охарактеризовал не столько модернистскую ситуацию, только наметив-

шую эту трансформацию, сколько грядущий постмодернизм, доминантами которого стали пародия и литературная игра.

В те же годы в работах Ю. Н. Тынянова было обосновано разграничение «пародичности» и «пародийности». Понимая под пародичностью «применение пародических форм в непародийной функции» [Тынянов 1977: 290], Тынянов выступал против трактовки пародии как простого комического пересмеивания «серьезного» произведения. Главным его достижением в этом направлении стало выявление и обоснование *формы пародии* как текста, направленного на другой текст, и ее различение с комической *пародийной функцией*.

Пародия была немаловажным аспектом и концепции М. М. Бахтина. Уже в «Проблемах творчества Достоевского» (1929), говоря о диалогичности, Бахтин утверждал, что авторское слово Достоевского «двухголосо», т. е. реакционно на другое слово и сознание. Разграничивая формы двухголосого слова, Бахтин определял пародию как «арену борьбы двух интенций» [Бахтин 2000: 90], собственной и чужой, по определению прямо противоположных друг другу.

Осмысленная этими и другими исследователями идея неразрывной связи каждого нового произведения с предшествующей культурой,

впоследствии стала общим местом теории американского и европейского постмодернизма. Опираясь на эту идеологию, Х. Блум утверждал, что «ни один поэт не говорит на языке, свободном от того, что создан его предшественниками» [Блум 1998: 27], выражая, по большому счету, общую тенденцию в понимании истоков литературного творчества своим поколением.

Британский писатель и литературный критик Малколм Брэдбери (*Malcolm Bradbury*) по характеру своего художественного и исследовательского мышления, – очевидный постмодернист, которым преемственность художественных форм и их пародийное преобразование, цитирование на разных уровнях других текстов воспринимаются как объективные, культурологически осмысленные законы художественного творчества.

С точки зрения Брэдбери, форма и функции пародии на разных этапах мировой художественной культуры различны. Современность он называет «веком пародии, более того, веком *современной* пародии» [Bradbury 1987: 52], специфика которого определяется «зависимостью от художественных форм прошлого» [ibid.: 53]. В этом своем понимании пародии Брэдбери оказывается единомышленником Л. Хатчен, справедливо заметившей, что «пародия: ее формы, функции и отношения к “целям” изменяются вместе с культурой» [Hutcheon 2000: 3]. В 1960–1980-е гг. пародия в ее новом понимании стала одним из самых «популярных» объектов изучения исследователей многих стран мира. Среди наиболее значительных следует назвать работы Дж. Дейна (США), М. Роуз, М. Брэдбери (Великобритания), Б. Мюллер, А. Хефеле (Германия), Л. Хатчен (Канада), П. Машере (Франция), В. И. Новикова, Н. Т. Рымаря (Россия) и мн. др.

Говоря о перспективах литературы, Брэдбери подчеркивает амбивалентность художественного языка. С одной стороны, он провозглашает мысль об «обязанности романиста мыслить в рамках собственной культуры с особой ответственностью перед языком» [Haffenden 1985: 31], с другой – здесь же подчеркивает, что «язык постоянно приобретает новую форму». Иными словами, современный роман строится на стыке двух тенденций: сохранения предшествующей культуры и ее языка и ее обновления, с учетом внутренней сущности.

В соответствии с идеей российского исследователя В. И. Новикова о пародии как «своеобразной модели искусства» [Новиков 1989: 17] Брэдбери строит свой концептуальный роман «В Эрмитаж!»¹ (*To the Hermitage!*, 2000) как пародийную модель литературного произведения, выводя на первый план его литературную генетику.

Пародирование у Брэдбери – часть художественного мироощущения, неотъемлемая черта стиля. Не случайно писатель обращает внимание на то, что пародия – это «ироническая переработка отношений между стилем и содержанием, заключающаяся в выведении на первый план стилистического представления, а содержания – на второй, что зачастую создает комический эффект» [Bradbury 1987: 55].

Объектом пародирования в «Эрмитаже» становятся романы: «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» (*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, 1759–1767) Л. Стерна и «Жак-фаталист и его хозяин» (*Jacques le fataliste*, 1795) Д. Дидро. Выбор этих произведений не случаен. Известно, что именно вдохновенность оригинальной повествовательной техникой Стерна послужила для Дидро толчком к созданию собственного произведения, где используется та же литературная стратегия романа, опровергающего собственную «романность». Крайне важно, что «Жак-фаталист» стал не «рабской» подражательной копией «Тристрама Шенди», а оригинальным произведением, органично соединившим «свою» и «чужую» стилистику. Реализуя идею «книг, рождающих книги» [Брэдбери 2003: 405], Брэдбери пародийно цитирует приемы Дидро и Стерна, делая их стилистику органичной составляющей своей собственной.

Цитата из «Жака-фаталиста» используется Брэдбери в качестве эпиграфа, где упоминается мотив «великой Книги Судеб», один из ключевых в романе Дидро, определяющий философию Жака: «Все, что случается с нами хорошего или дурного, все уже записано или пишется сейчас в великой Книге Судеб – там, наверху... у всякой пули – свой жребий» [там же: 7].

В эпизоде «Эрмитажа», где Дидро пишет финальную часть своего романа и размышляет над вариантами концовки, Брэдбери отмечает, что «один из них был взят прямо из романа Стерна» [там же: 384]. Любое завершение условно, поскольку не является концом в полном смысле этого слова: «не рассказано еще множество историй, но кто только будет их рассказывать?» [там же]. Единственный возможный путь, который и предпочитает Дидро, – оставить Хозяина и Жака на перепутье в разгаре философского спора, который так и не будет окончен. Символична сцена, которой завершается эпизод: Дидро прячет рукопись между страниц томика Стерна, тем самым превращая свой роман в одну из множества внутренних историй «Тристрама Шенди».

Брэдбери пародирует и свойственный художественной прозе Дидро философский диалог. В исторических главах эта форма присуща

диалогам Дидро и Екатерины, причем между оппозициями «Хозяин – Слуга» и «Правитель – Философ» проводится очевидная параллель: в обоих случаях в основе лежит идея принципиальной потребности одного в другом. Не случайно эта тема поднимается в одной из бесед императрицы со своим «месье библиотекарем», когда она спрашивает, в самом ли деле философ и монарх могут быть полезны друг другу, а Дидро развернуто отвечает ей на этот вопрос [Брэдбери 2003: 193–196].

Одновременно с перевоплощением философского диалога, который самым «серьезным» образом раскрывает взаимосвязь образной системы «Жака-фаталиста» и реалий биографии Дидро, Брэдбери вводит и другую весьма примечательную сторону пародии – смеховую. Со свойственной его стилю иронией современный писатель использует тот же философский диалог в эпизодах обсуждения писателем-протагонистом и супругами Лунеберг меню в ресторане. Тем самым происходит «снижение» традиционно «серьезной» формы философского диалога, которое при этом не является снижением в полном смысле этого слова и даже достигает прямо противоположного эффекта. Как писал Г. Д. Гачев, отразив одну из существенных тенденций современности, «нет более радикального средства, чтобы окончательно убить жизнь, человека, чем возвысить их, отделить от всего низменного» [Гачев 2008: 62]. Если для культуры прошедших эпох характерно сохранение прошлого с помощью своеобразных «памятников в мраморе», то современность, по мысли Брэдбери, – это «век пародии», «Конец Истории», когда памятникам место на свалке.

Словами: «...коварный и самонадеянный ленинский секретарь Иосиф Сталин давно уже превратился в каменные и металлические обломки, низвергнутые, развенчанные, обезличенные, затерявшиеся в зарослях бурьяна на окраинах городов» [Брэдбери 2003: 105], Брэдбери не столько констатирует факт гибели «коммунистической мечты» и, тем более, не призывает к вандализму. Скорее, он говорит о том, что место на свалке уготовано не столько самому объекту, а именно памятнику, по существу, имеющему с ним мало общего.

В исторической линии своего романа Брэдбери стремится избежать создания такого «надгробного памятника» Дидро и дать своему герою новую жизнь в современном мире. Именно для этого ему придаются комические черты: «снижение» – попытка избежать «смертельного» возвеличивания. С этой целью Брэдбери называет Дидро «самым очаровательным из философов»

[там же: 10] и вводит в роман ситуации, в которые не искушенный в придворной жизни философ попадает в России; такие ситуации близки типичным сюжетным ходам классицистской комедии положений. Наиболее показательны в этом отношении эпизоды, в которых Дидро начинают считать новым «ночным императором», а французский посол предлагает ему подложить под подушку Екатерине письмо от французского короля.

В двустороннем подходе к истории и реально существовавшей исторической личности, по мнению Брэдбери, проявляется сущность пародийной реконструкции прошлого, свойственной современной литературе. В предисловии к роману писатель замечает: «Дидро и сам чувствовал зыбкость своего существования, сам ощущал себя лишь игрушкой Потомства... Я выступал от имени Потомства и по-своему формировал жизнь философа...» [там же]. Историзм в романе фокусируется как будто на стыке двух тенденций: к «точной документальности» и «свободной интерпретации истории» [Пестерев 2011: 160]. Л. Хатчен называет подобные произведения «историографической металитературой»: в них «интертексты истории и художественной литературы приобретают параллельный статус в пародийной переработке текстуального прошлого и “мира”, и литературы» [Hutcheon 1988: 124].

Пародирование Дидро тесно связано с пародированием Стерна, о мотивах которого было сказано выше. Образ Стерна в романе Брэдбери – прежде всего его знаменитая техника «перекрестного зигзага», прием «поступательно-отступательного», как его называл сам Стерн, развития сюжета со свободным перемещением от основного повествования к внутренним текстам, с конституирующей фигурой автора произведения, не скрывающего своего «присутствия» и фиксирующего внимание на акте сотворения текста.

При этом в романе Брэдбери нет такого свободного ухода от основной фабулы к внутренним повествованиям. Он структурирует и упорядочивает «перекрестный зигзаг», ставя своей целью не разрушить традиционную романную форму (тот смысл, который вкладывал в него Стерн), а подчеркнуть чужую стилистику как прием. В этом смысле мотив Брэдбери созвучен мысли В. Б. Шкловского, что «старая романная форма остается как предлог для иронии, как повод для анализа; за ней встает уже новая форма» [Шкловский 1983: 99].

Брэдбери создает свой роман как своеобразную «матрешку», внутрь которой пародийно включается цепь его предшественников, при этом не ограничиваемая «звеньями» Дидро и

Стерна. Систему источников «Эрмитажа» составляет в том числе Рене Декарт, чей известный афоризм «*cogito ergo sum*» обыгрывается Брэдбери в одном из современных эпизодов: «Документы у меня есть, следовательно, я существую... смарт-карта у меня есть, следовательно, я покупаю» [Брэдбери 2003: 25]. В другом эпизоде Брэдбери пародийно сталкивает абсолютистскую философию Декарта с ее приматом разума и постмодернистскую идею случайности и одновременности человеческого разума во вселенной. На эту мысль наводит дословная цитата названия известного постмодернистского романа М. Кундеры «Невыносимая легкость бытия» (*Unbearable Lightness of Being*, 1982) и ироничное использование латинского «*cogitos*» вместо современного английского «*thoughts*» в высказывании: «For how else could Americans know their post-modern condition, the strange anxieties of their unbearable lightness of being, their subjectless cogitos...» [Bradbury 2011: 39]. Декарт интересен Брэдбери как своеобразный двойник Дидро, прошедший, хотя и более трагично, через похожую историю со шведской королевой Христиной. Его могилу писатель-протагонист разыскивает, находясь в Швеции, а одним из встроженных текстов является повествование о злключениях философа при дворе.

Немалое значение в романе приобретает интертекстуальное поле русской классики, прежде всего, А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя. Брэдбери вводит в роман узнаваемые эпизодические образы русских персонажей: стюардессу «Татьяну из Пушкина», пародию на Татьяну Ларину, и мелкого жулика Руслана Чичикова. Россия для писателя-протагониста романа – вымышленная страна, составленная из идеалистических впечатлений от прочтения русской литературы и подкрепленная воспоминаниями о близкой к ней Финляндии. Последние составляют отдельную главу «Маленькая финская интерлюдия», в которой писатель-протагонист рассказывает о своем волшебном путешествии по ней, в котором он почувствовал себя «странствующим чиновником, путешествующим сановником, мошенником из великой столицы, въезжающим в городок, допустим, Б***» [Брэдбери 2003: 258].

Посещение Петербурга для писателя-протагониста – это преодоление литературных иллюзий и, как для Дидро, попытка познания подлинной России с ее особым мироустройством и человеческим менталитетом. Пародии на Татьяну Ларину и Чичикова в романе Брэдбери показывают новую сущность этих типажей в современной России: на место меланхоличной девушки эпохи романтизма пришла «перестроечная»

Татьяна, цитирующая наизусть Пушкина и вместе с тем пьющая водку, танцующая в эротическом шоу-балете и мечтающая сбежать с иностранцем. Типаж Чичикова, в свою очередь, хотя и стал одной из характерных примет России рубежа 1980–90-х гг., но заметно «обмельчал». Гоголевский Чичиков – один из гениальных литературных аферистов, а его современный вариант, как и тысячи его прототипов, торгует старыми фотоаппаратами, книгами и иконами.

Цитируя критика Д. Макдональда, Брэдбери пишет: «Все мы оглядывающиеся назад исследователи, а пародия – центральная экспрессия нашего времени» [Bradbury 1987: 52]. «Оглядываться назад» для Брэдбери – это и объективная неизбежность современной культуры, ощущающей позади многообразие разнонаправленных традиций, и, вместе с тем, способ сохранить прошлое, переориентировать его и адаптировать к современности. Концепция Брэдбери в полном соответствии со своей сущностью содержит «следы» «двухголосого слова» М. М. Бахтина, «пародичности» Ю. Н. Тынянова. Тесно связана она и с интертекстуальностью Ю. Кристевой, и со «страхом влияния» Г. Блума.

Немаловажно и переосмысление концепции Р. Барта, которое наглядно характеризует высказывание, вложенное в уста *alter-ego* самого Брэдбери, писателя-протагониста современного плана: «Признавая Смерть Автора, мы провозглашаем Рождение Читателя» [Брэдбери 2003: 174]. Ироническая трактовка одного из ключевых постулатов раннего структурализма состоит в фактическом отрицании «права» на смерть Автора, «слившегося» со своим Текстом. Именно на это указывают другие слова: «Барт и сам уже умер... наверное, можно сказать, что все, чего он достиг, – это его постмодернистское Потомство... но мы научились воспринимать его так, как он, по-видимому, воспринимал сам себя, – как письмо, как текст» [Брэдбери 2003: 173–174]. А текст, Книга – это, далее по тексту, «игра с открытым финалом или промежуточное звено между писателем и читателем», т. е. Смерть Автора при продолжении жизни Текста оборачивается Бессмертием.

Концепция пародии Малколма Брэдбери, с одной стороны, следует общим тенденциям литературоведения последней трети XX столетия, с другой – оригинальна тем, что ее автор, как никто другой, впитывая и переосмысливая чужие идеи, переносит тем самым идеологию постмодернистского художественного творчества в плоскость своего научного метода.

Примечание

¹ В дальнейшем используется редуцированная форма названия – «Эрмитаж».

Список литературы

Брэдли М. В Эрмитаж! / пер. с англ. М. Б. Сапрыкиной. М.: АСТ, 2003. 509 с.

Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского // М. М. Бахтин. Собрание сочинений: в 7 т. М.: Рус. словари, 2000. Т. 2. С. 5–176.

Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания / пер. с англ. С. А. Никитина. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1998. 352 с.

Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. М.: Флинта, 2008. 288 с.

Новиков В. И. Книга о пародии. М.: Сов. писатель, 1989. 540 с.

Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Х. Ортега-и-Гассет. Эстетика. Философия культуры / пер. с исп. С. Л. Воробьевой. М.: Искусство, 1991. С. 218–260.

Пестерев В. А. Романная проза Запада рубежа XX и XXI веков. Статья первая // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2011. Вып. 3(15). С. 155–166.

Тынянов Ю. Н. О пародии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 284–310.

Шкловский В. Б. О повторении старых форм // Шкловский В. Б. Избранное: в 2 т. Т. 1. Повести о прозе. Размышления. Разборы. М.: Худож. лит., 1983. С. 98–104.

Bradbury M. An Age of Parody // Bradbury M. No, not Bloomsbury. L.: Routledge, 1987. P. 46–64.

Bradbury M. To the Hermitage! [Electronic edition]. L.: Pan MacMillan, 2011 (Imprint by edition. L.: Picador, 2001). 415 p.

Haffenden J. Novelists in Interview. L.: Methuen, 1985. 328 p.

Hutcheon L. A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms. Chicago: University of Illinois Press, 2000. 143 p.

Hutcheon L. The Poetics of Postmodernism. History, theory, fiction. N.Y.; L.: Routledge, 1988. 268 p.

Rose M. A. Parody: Ancient, Modern and Post-Modern. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 316 p.

References

Bakhtin M. M. Problemy tvorчества Dostoevskogo [The Problems of Dostoyevsky's Writing] // М. М. Bakhtin. Sobranije sochinenij: v 7 t. T. 2.

[M.M. Bakhtin. Collection of Works: in 7 vol. Vol. 2]. Moscow, Russkie slovari Publ., 2000. P. 5–176.

Bloom H. Karta perechityvaniya [A Map of Misreading]. Trans. from eng. by S. A. Nikitin. Yekaterinburg: Ural Univ. Publ., 1998. 352 p.

Bradbury M. An Age of Parody. M. Bradbury. No, not Bloomsbury. London, Routledge, 1987. P. 46–64.

Bradbury M. To the Hermitage! [Electronic edition]. London, Pan MacMillan, 2011 (Imprint by edition. London: Picador, 2001). 415 p.

Bradbury M. V Ehrmitazh [To the Hermitage]. Trans. from eng. by M. B. Saprykina. Moscow, AST Publ., 2003. 509 p.

Gachev G. D. Soderzhatelnost' khudozhestvennykh form [Content-Richness of Art Forms]. Moscow, Flinta Publ., 2008. 288 p.

Haffenden J. Novelists in Interview. London, Methuen, 1985. 328 p.

Hutcheon L. A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms. Chicago, University of Illinois Press, 2000. 143 p.

Hutcheon L. The Poetics of Postmodernism. History, theory, fiction. New York, London, Routledge, 1988. 268 p.

Novikov V. I. Kniga o parodii [The Book about Parody]. Moscow, Sovetskij pisatel' Publ., 1989. 540 p.

Ortega y Gasset J. Degumanizacija iskusstva [Dehumanization of Art]. J. Ortega y Gasset. Estetika. Filosofija kulture [Aesthetics. Philosophy of Culture]. Trans. from span. by S. L. Vorobjeva. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991. P. 218–260.

Pesterev V. A. Romannaja proza Zapada rubezha XX–XXI vekov [Novelistic Fiction of the West at the Frontier of XX – XXI Centuries. The First Article]. Vestnik Permskogo universiteta. Rossijskaja i zarubezhnaja filologija [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology]. 2011. Iss. 3 (15). P. 155–166.

Rose M. A. Parody: Ancient, Modern and Post-Modern. Cambridge, Cambridge University Press, 1993. 316 p.

Shklovsky V. B. O povtoreнии starykh form [About the Repeating of Old Forms]. V. B. Shklovsky. Izbrannoje: v 2 t. T.1. Povesti o proze. Razmyshlenija. Razbory [The Selected Works: in 2 vol. Vol. 1. Stories about the Fiction. Reflections. Analyses]. Moscow, Khudozhestvennaja Literatura Publ., 1983. P. 98–104.

Tynjanov Y. N. O parodii [About the Parody]. Y. N. Tynjanov. Poetika. Istorija literatury. Kino [Poetics. History of Literature. Cinema]. Moscow, Nauka Publ., 1977. P. 284–310.

**M. BRADBURY'S CONCEPTION OF PARODY
AND ITS ACTUALIZATION IN THE NOVEL "TO THE HERMITAGE"**

Maxim S. Romadanov

**Postgraduate Student in the Department of Literature and Journalism
Volgograd State University**

The article is concerned with the conception of parody by the British writer and literary critic Malcolm S. Bradbury and its actualization in the novel "To the Hermitage" (2000). The conception was developed against the background of the general tendency in European and American literary criticism towards revision of the essence of the phenomenon of parody. According to Bradbury, literary parodying takes on culture forming significance in historical interaction of texts. The mechanism of functioning of this form is determined by the tendency to preserve the previous tradition through its distortion. The object of reconsideration in Bradbury's "To the Hermitage" is Denis Diderot's novel "Jacques the Fatalist and His Master" (1791). In its turn, this novel is interpreted as a remaking of Laurence Sterne's "The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman" (1759 – 1767). The parody form of "To the Hermitage" serves the idea of representing multidimensional succession from Sterne to Diderot and further to Bradbury.

Key words: parody; postmodernism; self-reflection; literary irony.