

**Анастасия Беловодская**

Вильнюсский Университет

Филологический факультет

Кафедра русской филологии

Universiteto 5, 01513 Vilnius, Lietuva

E-mail: belovodskaja\_anastasija@hotmail.com

## ПАРОДИЯ В ЭПОХУ РИМЕЙКА

Статья посвящается исследованию пародии в контексте современного культурного пространства, в частности, в связи с явным доминированием римейка среди так называемых «продуктов творческого процесса». При этом пародия и римейк, грань между которыми на сегодняшний день принято усматривать в том, что пародия, в отличие от римейка, является *иронической переделкой* определенного произведения, исследуются с точки зрения определенного типа речевого акта (игрового) и его перлокутивной функции. В качестве материала для исследования используются как произведения известных современных авторов (Б. Акунин), так и анонимные пародии, размещенные на юмористических порталах Интернета. Кроме того, феномен пародии рассматривается и в более широком контексте – на примерах из современной политической жизни, СМИ и т. д.

Автор полагает, что и в явлении, именуемом «пастиш», реализуется не просто игровое начало, диктуемое постмодернистским духом эпохи, но определенный способ восприятия мира, выражающийся в виде протеста против декларируемой системы ценностей и общепринятых установок.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** пародийное намерение, постмодернистская ирония, игровой речевой акт, перлокуция, римейк, пастиш.

«Конец XX века подарил человечеству гениальные изобретения – римейк и ремикс. Нужное и полезное дело переосмысления шедевров наконец-то нашло признание в мире...», – иронизирует по поводу засилья римейков в современном культурном пространстве один из идеологов «ОСП-студии» и автор множества звучавших в этой передаче пародий Леонид Каганов<sup>1</sup>. Однако, несмотря на иронию, факт остается фактом: римейк (от англ. *remake* – переделывать; исправленный, переделанный или восстановленный

вариант художественного произведения<sup>2</sup>), со всеми своими разновидностями вроде сиквела (от англ. *sequel* – следствие, продолжение<sup>3</sup>), приквела и прочих «вариаций на заданную тему», явно доминирует в современной культуре среди т. н. «продуктов творческого процесса». Более того, римейк сегодня стал тем объектом научных исследований, «по которому можно составить общее представление о сегодняшней литературе в целом»<sup>4</sup>. Интересная параллель – 13 лет назад на свет появился сборник «Русская

<sup>1</sup> КАГАНОВ, Л. О текстовых ремиксах. <http://www.o-s-p.ru/semchki/default.htm>

<sup>2</sup> БЭС. <http://liverum.com/content/RIMEJK-53380.html>

<sup>3</sup> НИКУЛИНА, Е. Нет сиквела без приквела. <http://www.bumer.ru/10-2001/10.html>

<sup>4</sup> БОГУСЛАВСКАЯ, О. Римейки как «зеркало» литературного процесса. In ВМУ, сер. 9, 2003, № 5, с. 158–159.

литература XX века в зеркале пародии»<sup>5</sup> (тут и далее выделено мною. – А. Б.), а через 10 лет, в 2003 году, появляется статья Богуславской, в которой литературный процесс рассматривается в зеркале римейка. Римейк и пародия, безусловно, понятия родственные: оба они живут отраженным светом текста-предшественника. «Без объекта нет пародии», – замечает Григорий Амелин<sup>6</sup>, и это же утверждение вполне справедливо и по отношению к римейку, и по отношению к любому другому типу двуголосого слова – стилизации, подражанию и т. п. Но «в пародии обязательна неувязка обоих планов, смещение, комическое принижение предшествующего текста»<sup>7</sup>. Иначе говоря, пародия – это «иронический римейк»<sup>8</sup>.

Однако как определить иронию? Традиционное определение иронии сводит ее к антифразису, т. е. употреблению слов в отрицательном смысле, прямо противоположном буквальному, например: *Да ты – герой!* (при оценке неблагоприятного поступка); *Эй ты, неутомимый труженик, иди-ка сюда!* (по отношению к лежебоке, отлынивающему от работы) и т. п.<sup>9</sup> Но в контексте эпохи постмодернизма как понимание иронии, так и сама ее техника существенно изменились и усложнились. Многие исследователи отмечают, что ирония – это уже не только и даже не столько стилистический прием, сколько «способ мировосприятия», «состояние духа», «способ мышления», и делают вывод о

«многоликой вписанности иронии в различные культурные контексты»<sup>10</sup>. И если ирония сегодня – это не риторический прием, а способ мышления, то размышление о пародии как феномене современной культуры и о ее отношении к римейку требует когнитивного подхода.

Итак, грань между пародией и римейком на сегодняшний день принято усматривать в том, что если пародия содержит, по Бахтину, второе враждебное слово, что проявляется в ироническом понижении первого объекта, то римейк представляется лишенным такой враждебности, то есть ему не приписывается ироническое снижение объекта.

С другой стороны, и пародия, и римейк нередко определяются в терминах игры: «содержание римейков колеблется от а) чистой манипуляции со смыслами, *игры ради игры*, до б) скрывающейся за игрой претензии на переосмысление вечных сюжетов»<sup>11</sup>.

Возведение пародии к игре – достаточно хрестоматийное место теории литературы, причем по определению игра в пародии «может быть как а) *самоцельной*, так и б) *агрессивной*, оспаривающей предшественника и систему литературы, в которой он работал...»<sup>12</sup>

И если вторая часть данных определений вполне соответствует приведенному выше утверждению о том, что различие пародии и римейка заключается в наличии или отсутствии враждебного голоса (пародия – *оспа-*

<sup>5</sup> Русская литература XX века в зеркале пародии. Москва, 1993.

<sup>6</sup> АМЕЛИН, Г. Лекции по философии литературы. Памяти Мераба Мамардашвили. Лекция XII. [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/filos/lec/content.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/filos/lec/content.html)

<sup>7</sup> АМЕЛИН, сноска 6.

<sup>8</sup> НИКУЛИНА, сноска 3.

<sup>9</sup> Энциклопедия «Кругосвет». <http://www.krugosvet.ru/articles/76/1007618/print.htm>

<sup>10</sup> ФАРХИТДИНОВА, О. Ирония: проблема определения и роль в философском познании. Автореф. дис. ... канд. филос. наук. Екатеринбург, 2004, с. 15.

<sup>11</sup> БОГУСЛАВСКАЯ, сноска 4, с. 159.

<sup>12</sup> ЗЕНКИН, С. Словарь литературных терминов. <http://slovar.lib.ru/dictionary/parodija.htm>

ривает предшественника, агрессивна, враждебна; римейк – **переосмысливает**, то есть не обязательно проникнут духом отрицания), то первая часть определений сводит и пародию, и римейк к «игре ради игры». Однако если рассматривать «игру ради игры» с позиции теории речевых актов, то и собственно игровой речевой акт, возможно, реализующий только эстетическую функцию языка, должен иметь какую-то реакцию со стороны потенциальных адресатов, быть ориентированным на перлокутивный эффект. Игровые речевые акты принципиально нацелены на демонстрацию своей локутивной части широкой аудитории, о чем свидетельствует, среди прочего, массовое распространение игровых текстов-переделок в Интернете, где они становятся доступными максимальному количеству как случайной, так и целенаправленно обращающейся к ним публике.

Перейдем к рассмотрению конкретных примеров речевых актов, которые принято относить к категории игровых. Сегодня существует множество переделок и популярных, и классических текстов, начиная от распространенных в Интернете «перепевов» всем известных песен и заканчивая увидевшими свет в солидных издательствах переделками классических произведений (пр. пьеса Б. Акунина «Чайка» 2001 года или вышедший в том же году роман некоего Федора Михайлова «Идиот»). Как отмечает О. Богуславская, «Чайка» Акунина «являет **пример безыдейной игры** со смыслами в чистом виде. Она ни на что не покушается и не претендует»<sup>13</sup>. Акунин переигрывает финал чеховской драмы – Треплев не застрелился, его убивают, причем убивают пооче-

редно все участники пьесы. Однако за этой «игрой с литературным убийством» (выражение Богуславской) скрывается не что иное, как пародия на распространенные литературные, идеологические и эстетические каноны и штампы, что замечает и сама Богуславская:

Первой мишенью оказывается любовный роман. Целая череда убийств Константина Гавриловича связана с множеством любовных треугольников, находящихся во взаимном переплетении. Из-за любви к Тригорину Треплева убивают Нина и Аркадина, из-за любви Маши к Треплеву сама Маша, затем Медведенко, Полина Андреевна и Шамрасв. Писатель-детективщик Тригорин убивает Треплева, чтобы постичь психологию убийцы для убедительного ее описания в своих произведениях. В буквальном смысле из жалости стреляет в Константина Гавриловича Сорин. И, наконец, в целях защиты животных от жестокого обращения ... совершает убийство Дорн. В результате оказываются спародированы заимствованные из «большой» литературы каноны: жанр любовного романа, ... образ униженного и оскорбленного (Медведенко), тема заботы о ближнем (Сорин) и т. д. ... Спародированы, наконец, современные реалии, такие, как движение зеленых в его крайнем проявлении<sup>14</sup>.

Итак, в одном тексте мы встречаем и признаки игры с классическим сюжетом, и признаки римейка как своеобразного переосмысления известного сюжета, его сиквела (как отмечает Богуславская, наибольший эффект от акунинской «Чайки» достигается ее прочтением непосредственно в продолжение «Чайки» Чехова), и все признаки пародийного слова, «борьбу двух интенций», когда голоса «не только обособлены, дистанцированы, но и враждебно противопоставлены»<sup>15</sup>, причем объектом

<sup>13</sup> БОГУСЛАВСКАЯ, сноска 4, с. 159.

<sup>14</sup> БОГУСЛАВСКАЯ, сноска 4, с. 159.

<sup>15</sup> БАХТИН, М. *Проблемы творчества Достоевского*. Киев, 1994. <http://www.vchi.net/dostoevsky/bahtin>

нападения оказывается не конкретный текст – «Чайка» Чехова, а стоящая за текстом система литературных штампов, некие современные реалии и общественные устои. Таким образом, трудно однозначно определить, чем же является данный текст, однако определение его как «безыдейной игры» представляется слишком поверхностным.

Что касается переделок или римейков популярных песен, распространенных в Интернете, то в контексте данной статьи необходимо упомянуть вид текстов, внешне представляющих собой, как и только что рассмотренный пример пьесы Акунина, игру ради игры, ибо они построены по принципу «паразитирования» на форме какой-либо всем известной популярной песни и часто характеризуются как лишенный социальной направленности и сатирического начала – **пастиш**. Как пример можно привести целый ряд переделок всем известной песни «Как упоительны в России вечера». Примечательно, что во всех встреченных нами переделках этой песни обыгрывается тема алкогольной зависимости, поводом к чему, очевидно, послужило созвучие и явное «семантическое родство» прилагательного «упоительный», т. е. «приводящий в упоение, иначе говоря, в состояние наслаждения», и глагола «упиться» (1. напиться до пресыщения, допьяна. 2. **насладиться** чем-н.) – например:

Как **упоительны** rave-party до утра,  
Тусовка, экстази и танцы до упада...

Еще один перепев той же песни:

Как **отвратительно** в России по утрам!  
Похмелье голову корежит, просто муки,  
И в голове стучат мучительные звуки!  
Как **отвратительно** в России по утрам!..

Здесь обыгрывается тема похмелья, причем на смысловом уровне игра выражается через противопоставление слов со значением состояния: «упоительны» (от «упоительный» – вызывающий состояние упоения, восхищения) и «отвратительно» (от «отвратительный» – вызывающий отвращение). Состояние, описываемое в игровом тексте, воспринимается как состояние следствия из предшествующего «упоения», то есть «упития». Автор понимает, что будет понят слушателем / читателем, живущим в той же реальности. Игра, если говорить о чисто технической стороне, заключается в переосмыслении значения слова «упоение».

Заметим, что темы подобных переделок популярных текстов весьма ограничены – алкогольная, наркотическая либо компьютерная зависимость, секс, и т. п. То же самое можно сказать и о т. н. контр-культурных переделках классических и всем известных сказок. Так, в переделке сказки «Спящая красавица» мы встречаемся с пересказом классического сюжета «от обратного»:

Давным-давно у одной глупой королевы родилась **страшная** дочка. Такая она была **уродина** – **прям в маму**, что созданные на званый ужин феи морщились и с недовольной ухмылкой отходили от колыбельки. Но была среди них **Добрая фея**, которая не морщила носик, а напротив, пригладившись к своей крестнице (ибо... ибо фея была крестной матерью), притронулась к ней пухлым мизинчиком и сказала:

– В тот день, когда этой уродине исполнится шестнадцать лет, она уколется шилом ...и **издохнет на радость** окружающим.

– О да! – в радости вскричала королева, которая была хоть и заботливой мамой, но на вещи смотрела реально.

– Нет, – закричала тут **Злая фея**, которую, собственно, никто **на пъянку** и не приглашал. Злая фея тоже ткнула пальцем в **Принцессу** и изменила решение Доброй феи. Теперь девида должна была, шилом ... уколвшись, только заснуть...<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> *Спящая принцесса*. <http://www.rushumor.com/stories/754.html>

Путем такого рассказа «наоборот» и использования сниженной лексики происходит десакрализация сказочного сюжета и заключенных в нем ценностей: тема любви, побеждающей вечный сон, оборачивается темой некрофилии, т. е. извращенного влечения. Переделка другой сказки – «Аленький цветочек» – превращает младшую дочь купца, попросившую привести ей цветочек, в наркоманку, которой необходим мак для приготовления наркотиков и т. д. Все рассмотренные выше игровые переделки песен и сказок, как будто лишенные какой-либо социальной направленности и сатирического начала, тем не менее, отражают определенный способ восприятия мира, своеобразный протест по отношению к общепринятой системе ценностей, заключенной в тех же привычных сказочных образах, на которых принято воспитывать подрастающее поколение. Здесь пародийное слово проявляется в столкновении «голосов» культуры и контр-культуры, что позволяет говорить о рассмотренных переделках как о пародии, когда объектом нападения оказывается не конкретный текст, не конкретная идея, а целая система строения мира с ее ценностными установками.

Однако игра сегодня вышла за пределы литературного процесса и охватила все стороны человеческой жизни. Теперь любой эпизод из любой области жизни нередко разыгрывается дважды, сначала с серьезным лицом, а затем уже не всерьез.

Параллельно Нобелевской премии вручается Шнобелевская: «Эта премия – пародия на Нобелевскую – присуждается за достижения в области науки, которые «нельзя или не стоит повторять»... Название премии, учреж-

денной в 1991 году научно-юмористическим журналом «Анналы невероятных исследований», происходит от английского слова “ignoble”, что в переводе означает «неблагородный». Надо сказать, что многие лауреаты очень ценят присуждение этой шутовской премии, а в церемонии награждения, проходящей в Гарвардском Университете, принимают участие лауреаты настоящей Нобелевской премии»<sup>17</sup>.

В области СМИ параллельно официальным новостям выходят в эфир новости пародийные. Как пример можно упомянуть очень популярную в Литве еженедельную передачу “Dviraičio žinios”, которая по своей форме пародирует новостные передачи канала “LNK” и выходит в эфир до или после выпуска вечерних новостей на этом канале. По своей структуре она аналогична официальным новостям: передаче предшествует анонс важнейших событий, затем торжественным «голосом за кадром» объявляются имена ведущих, новости сопровождаются «репортажами» с места событий, «интервью» с участниками сюжетов и комментариями известных «политических деятелей», которых играют актеры. Заканчивается программа «прогнозом» погоды. Пародийный эффект достигается при помощи ряда приемов: во-первых, обыгрывается название передачи – “Dviraičio žinios”, что дословно можно было бы перевести как «Велосипедные новости». Видимо, здесь подразумевается известное и в литовском, и русском языках выражение *изобретать велосипед* (лит. *išradinėti dviratį*), то есть «придумывать то, что давно известно», а значит, новости под такой рубрикой собственно новостями не являются. Сами же новостные сюжеты заменяются здесь специ-

<sup>17</sup> BBC News: Ученые тоже смеются. Пер. с англ. яз. Поповой, Е. In Информационное агентство РОСБАЛТ. <http://www.rosbalt.ru/2002/10/09/67072.html>

ально разыгранными сценками, что, безусловно, подчеркивает существующую и в официальных новостях определенную долю режиссуры. Можно сказать, что такая «новостная программа» деконструирует создание текста настоящих новостных программ, понижая доверие зрителя к ним. «Знаем, как это делается», – должен был бы улыбнуться теперь зритель. По своему содержанию эти новости, в сущности, являются римейком официальной версии, ибо интерпретация сюжетов отличается от официальной версии лишь «несерьезной» формой озвучивания, позволяющей «добавить» к уже прозвучавшим новостям некоторые пикантные детали, например, в связи со скандалом вокруг бизнеса супруги премьер-министра Литвы упомянуть о некоторых фактах из личной жизни первых лиц государства, что было бы непозволительно в официальной новостной программе.

В области политической жизни Литвы мы встречаемся с еще одной разновидностью игры, которую можно определить следующим образом – поступок как пародия. Это игра с двумя скандалами вокруг одного лица – Виктора Успаских. Первый скандал связан с т. н. «делом Агурких», когда изображение популярного политика – тогда еще члена Сейма – на этикетке маринованных огурцов, выпускаемых принадлежащим его семье предприятием, повлекло за собой специальное расследование комиссии Сейма по этике, в результате которого Успаских был признан виновным в нарушении Закона об общественных и личных интересах государственных служащих и вынужден был снять с производства банки с упомянутыми этикетками. Второй скандал связан с «делом о дипломе», когда из-за подозрений в подложности диплома о высшем образовании Успаских

был вынужден покинуть пост министра хозяйства. Оказавшись вне государственных постов и накладываемых ими обязательств, тот же политик, известный в народе как любящий пошутить человек, решил «поиграть» и отдал распоряжение о выпуске новых этикеток для тех же маринованных огурцов – теперь на них опять будет его изображение, но уже с дипломом в руках. Два скандала, вызвавшие большой резонанс в обществе и совершенно серьезно рассматривавшиеся с точки зрения закона специально созданными комиссиями и службой специальных расследований, теперь превращены в игру и визуализованы на банке с огурцами для всеобщего осмеяния. Что это, как не пародия на перипетии политической жизни Литвы?

В связи с этим несерьезным обыгрыванием серьезных вещей, таких как закон и этические представления общества, рассмотрим пародию с уже упоминавшейся выше позиции теории речевых актов, что предполагает анализ влияния пародии на второго участника акта, т. е. на воспринимающего ее человека:

...Творя и разрушая, пародия неоднозначным образом влияет на читателя, разумеется, в том случае, если читатель осознает, что за текст перед ним. Он воспринимает пародию, а значит, отрекается от неких начальных ожиданий, от прочитанных книг, от своего миропонимания. Самое главное, как нам кажется, это то, что читатель иронизирует над самим собой. Поэтому, как уже сказано выше, **читатель, принимающий пародию, — изменившийся человек.** В пародии (но, в общем-то, и в повествовании комического жанра) рассказчик, как правило, ...обращается к публике, ждущей развлечения. ...Все действие строится на несоответствии между ожиданием и удовлетворением этого ожидания. Согласно Яуссу, текст разворачивается как ответ на вопрос: «Где может обнаружиться смешная сторона события?» При этом в пародии не содержится никакого особого, «зашиф-

рованного», «послания» человеческому сознанию, в отличие от пословицы, притчи или аллегории<sup>18</sup>.

Итак, то, что на первый взгляд может показаться «игрой ради игры», оказывается способным изменить воспринимающего ее человека, а значит – и повлиять на все человечество в целом. В свою очередь, римейк сегодня нередко тоже оказывается пропитан «духом пародийного противостояния». И если во времена античности подражание мастерским образцам было способом совершенствования<sup>19</sup>, направленного на поиск и отбор лучшего, то пародия, хоть и именуется орудием эволюции, по своему определению направлена все же не на отбор лучшего, а на недостатки либо текста-источника, либо стоящих за ним идей и представлений. Рождение пародиста прекрасно иллюстрирует сказка Андерсена «Снежная королева»: «...Жил-был тролль, злой-презлой, суший дьявол. Раз был он в особенно хорошем расположении духа: смастерил такое зеркало, в котором все доброе и прекрасное уменьшалось дальше некуда, а все дурное и безобразное так и выпирало, делалось еще гаже...» Зеркало разбилось. И когда осколки этого стекла попали в сердце и в глаз Каю, состоялось его превращение в пародиста: Кай стал передразнивать свою бабушку, «ее походку, стал надевать ее очки, говорить ее голосом. Выходило очень похоже, и люди смеялись.

Скоро Кай научился передразнивать и всех соседей. Он отлично умел выставлять напоказ все их странности и недостатки, и люди говорили: – Удивительно способный мальчуган! А причиной всему были осколки, что попали ему в глаз и в сердце». Но судьба пародиста оказалась бы очень печальна – его сердце постепенно превратилось бы в кусок льда, если бы не любовь Герды, растопившей застывшее сердце Кая. Суть пародии – в наведении увеличительного стекла на недостатки, и это не помогло Каю стать лучше, а, скорее, забрала все человеческие чувства, почти превратив его из человека в кусочек льда. И если и римейки, и пародии – это «зеркала», то пародия – это все же «кривое зеркало» и весьма сомнительное орудие эволюции. Однако именно благодаря своей нацеленности на недостатки пародия может оказаться своеобразным тестом на близость к совершенству, перед которым она бессильна, ибо в совершенном пародировать нечего. «Истинные ценности не боятся испытания смехом и даже в какой-то мере в нем нуждаются. Вспомним, как беззаботно смеется пушкинский Моцарт, слушая безбожно коверкающего его музыку трактирного скрипача. И как нетерпим к насмешкам и гримасам Сальери: “Мне не смешно, когда маляр негодный / Мне пачкает Мадонну Рафаэля, / Мне не смешно, когда фигляр презренный / Пародией бесчестит Али-гери”»<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Энциклопедия культуры “Déjà Vu”. <http://deja-vu4.narod.ru/Parodia.html>

<sup>19</sup> Теоретическая поэтика: понятия и определения. Хрест. для студ. фил. факультетов Авт.-сост. ТАМАРЧЕНКО, Н. Д. <http://infolio.asf.ru/Philol/Tamarchenko/hr36.html>

<sup>20</sup> Энциклопедия «Кругосвет», сноска 9.

**Anastasia Belovodskaja**

Vilnius University

## PARODY IN THE EPOCH OF REMAKE

### Summary

The article focuses on the investigation of parody in the context of contemporary cultural space, to be more specific, in relation to apparent prevalence of remake in so called "products of creative process". Therefore, the parody and the remake, while the difference between them lies in the fact that the parody is an ironical alteration of specific works, are analysed from the point of view of a certain type of speech act (game) and its perlocutive function. The source of investigation is works of emi-

nent contemporary writers (e. g. B. Akunin) as well as anonymous parodies found in humorous Internet portals. Moreover, the phenomenon of the parody is analysed in a broader context, i. e. examples of contemporary political life, mass media, etc. The article claims that not the beginning of the game conditioned by the postmodern attitude of the epoch is realized in the phenomenon called pastiche but a certain way of conceiving the world which manifests as a protest against the declared system of values and general attitudes.

**KEY WORDS:** parody intention, postmodern irony, game speech act, perlocution, remake, pastiche.

Gauta 2005 12 22

Priimta publikuoti 2006 01 11