

Marko Juvan, *Domači Parnas v narekovajih. Parodija in slovenska književnost*, Literatura, Ljubljana 1997, str. 296.

В наши дни, когда литература постмодернизма обильно питается цитатами и, более того, ими живёт, когда художественный текст обрисовывается и образовывается именно благодаря внедрению в него различных дискурсов, Марко Юван в своей книге *Domači Parnas v narekovajih. Parodija in slovenska književnost* (Домашний Парнас в кавычках. Пародия и словенская литература) решил основательно рассмотреть один из типов этих „заимствований“: пародию и пародийность как общее явление художественной литературы и как особое явление словенской литературы. Марко Юван научно мотивирует выбор области своих исследований следующим образом: „Наследие эстетической маргинализации пародии и её поверхностной трактовки, запертой в противоположные поэтические модели, прервалось лишь в XX веке, и не только потому, что наука – особенно после русской формалистской школы, которая впервые теоретически выдвинула понятие литературной эволюции как диалектических отношений между центром и периферией, канонизацией и деканонизацией – была более склонна к неканонизированным и даже тривиальным областям художественной литературы, куда, начиная с XVIII века, в основном помещались пародийные произведения (в юмористических газетах и журналах или в комическо-развлекательных театральные жанрах).¹ В XX веке самое понятие пародии приобретает вес в литературной и даже философской (авто)рефлексии, в согласии с самим явлением пародии, которое вступает в центр художественных процессов и таким образом вплетает свою ткань в модернистский и постмодернистский литературный канон.” (стр. 47). Таким „строго научным” авторам, каким является Юван, конечно не до синтеза, он не „забывает” о многочисленных подробностях во имя целого и, более того, не отходит ни на шаг от всего того, что уже было сказано на эту тему, чтобы найти свой путь и чтобы открыть то, что другие (многие другие!) ещё не открыли. Ювана интересуют как теоретические исходные точки (о пародии и пародийности существует на всех евро-

1 Гёфеле, например, показал, как пародия к концу XIX века освобождалась от маргинального положения (в юмористической продукции *Пунча* она лишь подтверждала доминирующий эклектически-исторический канон) и что в силу полемических инверсий консервативной и тривиальной модели викторианской пародий она пробивалась в доминирующие направления неоромантической и модернистской литературы (Swinburne, Wilde, Joyce, Eliot). См. Andreas Höfele, *Parodie und literarischer Wandel: Studien zur Funktion einer Scheribweise in der englischen Literatur des ausgehenden 19. Jhdts*, Heidelberg 1986.

пейских языках огромная литература и Юван знает и перечисляет её целиком), так и пародийные тексты в словенской литературе. В обеих этих областях М. Юван является представителем нового, современного типа эрудиции: если довести до крайности исходное наше положение, то можно сказать, что его книга представляет собою положительный пример возможных достижений „интернетской” культуры. Автор буквально *всё* подряд прочитал и сравнил с „живым” материалом словенской художественной литературы: и получилось требовательное, высоко профессиональное и обширное исследование.

Единственное серьёзное замечание, которое всё-таки можно сделать автору, – это отсутствие синтетического заключения при сверх-капиллярности трактовки, как-будто у Ювана не хватило энергии (или желания) собрать в одну точку, как в своё время полагалось исследованиям „старого” типа, широкие и разветвлённые знания о пародии. И ещё одно замечание технического порядка: хотя анализ движется от теории к праксису на основе европейского и домашнего научного опыта, теория вновь и вновь проникает на поверхность и тогда, когда речь идёт о произведениях словенского Парнаса; складывается впечатление, что автор не может удовлетвориться формулировками, которые он сам раньше выдвинул: они всё расширяются и углубляются, и каждое исходное положение порождает очередное, более точное и новое положение.

При такой строго научной книге одним из возможных путеводителей по её страницам является перечень содержания. Книга делится на восемь глав: Трудности с пародией (*Težave s parodijo*, 13-20), О пародии когда-то (*O parodiji nekoč*, 21-44), О пародии сегодня (*O parodiji danes*, 45-77), О пародии по-словенски (*O parodiji po slovensko*, 79-100), Пародия как интертекстуальный род (*Parodija kot medbesedilna vrsta*, 101-157), Варианты и жанры пародии (*Različice in žanri parodije*, 159-196), О словенском литературном каноне (*O slovenskem literarnem kanonu*, 197-212), Пародия, литературный канон и эволюция (*Parodija, literarni kanon in razvoj*, 213-296). Каждая глава, в свою очередь, делится ещё на отдельные части; и по содержанию, которое занимает три полных страницы, читателю сразу становится ясно, что пародия будет трактоваться как по отношению к эпосу, роману и стиху, так и по отношению к бурлеску, травести, имитации и карикатуре; дальше речь будет идти о том, как пародию понимали когда-то (как низкий и тривиальный жанр) и как её понимают сегодня (как центральный эволюционный жанр, который сыграл важную роль в процессе самоутверждения современной литературной самобытности).

В своём вступительном слове, как видно уже в только что упомянутом содержании, Марко Юван подчёркивает, что он не пишет историю словенской пародии: „Такую книгу предстоит ещё написать (по крайней мере хотя бы книжку о пародийности в лудизме, которой я в своём исследовании занялся лишь частично); мою трактовку проблемы (...) можно в каком-то роде считать теоретической подготовкой к ней”. Будет жаль, если Юван такой истории не напишет (и как можно скорее), наряду с антологией пародийных текстов, ведь кроме него нет на словенском литературоведческом горизонте человека, который смог бы написать историю словенской литературы с точки зрения пародии: что и как подвергалось пародированию, почему, когда и кто подсмеивался над кем-то, какие последствия можно обнаружить в эволюции словенской литературы, благодаря „развёртыванию” канона пародийным текстом. „Дыша” пародией, Юван до такой степени проник в её недры, что он мастерски владеет всеми подробностями, затронутыми в самом её понятии. Как научный исследователь он нашёл свою золотиносную жилу, которая много обещает. Он сам объясняет, что пародия не подвергается имманентному анализу, ведь „пародия порождается как следствие интертекстуального отношения текста к широко опознаваемому субстрату” (стр. 20). Пародия – это всегда диалог и поэтому совсем неудивительно, что Юван – наряду с целой серией теоретиков пародии (несмотря на совершенство примечаний, неплохо было бы добавить в конце книги и список употреблённой литературы) – более глубоко и основательно опирается на Бахтина как теоретика диалога. Его прочтение Бахтина и подчёркивание его вклада в теорию диалога для понимания понятия пародии (стр. 51-77) можно воспринимать как плодотворное проникновение в суть бахтинской мысли, да ещё как наглядный пример логичного и творческого чтения „другого” теоретика. В главе *Пародия как интертекстуальный род* и в особенности в той её части, где речь идёт об отношении между пародией и другими интертекстуальными родами и жанрами (бурлеск, имитация, травести, стр. 109), Юван указывает на возможность комбинаций различных теорий и на их тесное взаимоотношение.

Юван довольно упорно настаивает на различии между пародией когда-то и сегодня, – что вообще является предварительным знаком для любой дальнейшей трактовки пародии (т.е. для исторической перспективы эволюции жанра), – на специфичности пародии в период постмодернизма; кроме того особое внимание уделяется разнородному, разнovidному и разветвлённому появлению пародии как интертекстуального жанра (рода), так и пародийности. Разницу между пародией и пародийностью устанавливает сам автор: парод-

дия определяется как интертекстуальный литературный род, в то время как пародийность является свойством данных тропов, мотивов, стихов. Таким образом подчёркивается разница между обоими понятиями: в то время как пародийность может являться не более, чем с трудом узнаваемой карикатурой или вообще любым уклоном от нормы, пародия гораздо более сильна, часто сатирична и юмористична, или гротескна. „В художественной литературе пародия всегда рассматривалась в роде придаточного атрибута самостоятельных текстов (у Аристотеля, Квинтилиана, Скалиджерия, в некоторых кодификациях классицизма и иллюминизма), хотя порою обращалась и к отдельным текстовым элементам или пластам – к комическим ссылкам, намёкам, имитациям, к бурлескному или героическо-комическому стилям. Пародию как определение стоит поэтому сохранить для отдельных, целостных текстов или совокупности текстов, связанных между собой рядами инвариантов или родовых сходств (таким образом пародия становится генологическим понятием), остальное можно определить как пародийное (пародийные ссылки, пародийный стиль и т.п.)” (стр. 41).

Что касается самой пародии, Юван определяет её следующим образом: „Литературная пародия – это понятие, которое захватывает лишь узкое поле в широчайшей и необозримой области пародийных явлений (пародийных интертекстуальных фигур, пародийных пластов и функций текстов, бурлескно-пародийного письма). Пародия является интертекстуальным родом при условии: (а) когда появляется как самостоятельный или как введённый текст (...); (б) когда такой текст обладает приёмами и прагматичными назначениями пародийности (несходством, карикатурностью; комической установкой: иронией, бурлеском, сатирой и т.п.); (в) когда фон, на который пародия интертекстуально опирается, является главным образом гомогенным (как конкретный текст или стилеродовая условность) и когда адресат в состоянии распознать его или, по крайней мере, установить несходство между изображаемым и изображённым языками или же установить хотя бы его гипотетическое назначение и атрибуцию” (157).

Особое внимание стоит обратить на две последние главы (О словенском литературном каноне; Пародия, литературный канон и эволюция), в которых Юван сначала ставит интересный вопрос: почему данные произведения создают канон одной (национальной) литературы и как, когда и благодаря чему художественное произведение становится „классическим”, а потом развивает полную типологию (со)отношений между пародией, каноном и эволюционными процессами в словенской литературе. Кроме „комически-развлекательного и сатирического употребления словенской класси-

ки”, Юван анализирует и „литературно-критическую, сатирическую и рефлексивную тематизацию фонов”, чтобы наконец прийти к постмодернистской пародии. Постепенно складывается впечатление, что нет автора в словенской литературе, который не писал бы пародий, и что пародия действительно незаменимый и вездесущий интертекстуальный род, на который до сих пор обращали слишком мало внимания.

Marija Mitrović

(перевод со словенского: Иван Верч)

Быт старого Петербурга, сост. А. Д’Амелия, А. Конечный, Дж. П. Пиретто, “Europa Orientalis”, XVI, 1997, т.1 (стр.413), т.2 (стр.459).

Изучению петербургской темы в русской литературе посвящено огромное число исследований. От Анциферова до Лотмана, попытка определить роль города в русской истории и культуре породила богатую и своеобразную традицию. В эту традицию настоящий сборник вписывает ещё одну, значительную страницу. Статьи и материалы, собранные здесь, посвящены иллюстрации конкретных, обиходных сторон городской жизни, освещению тех реальностей бытия, которые и составляли важную часть петербургского мифа.

Работа делится на два тома. Составители распределили статьи и материалы хронологически: в первом томе находятся XVIII век и первая часть XIX века, во втором томе XIX и XX века. Сборник открывается библиографией А. Конечного, которая является „первой попыткой собрать материал по быту и зрелищной культуре Санкт-Петербурга – Петрограда”.

Ключевую роль в реконструкции быта Петербурга имеет описание его увеселений театрально-музыкального характера. Многие статьи сборника посвящены именно этому предмету. Театральные представления занимали значительное место в России XVIII века. Н. Огаркова (*Праздники в Павловске при Дворе императрицы Марии Федоровны*) анализирует придворный быт конца XVIII и начала XIX века через призму праздников в Павловске, где в музыкально-театральных представлениях звучат некоторые постоянные сюжеты (темы „семейного очага”, „четырёх возрастов”, „славления монарха”), которые и являются лейтмотивами всех спектаклей. В своей статье (*Комедия масок в России: первые связи с Италией, зарождение нового увлечения*) М. К. Пезенти знакомит читателя с опытом некоторых трупп итальянских комедиантов, которые выступали при дворе императрицы Анны Иоанновны. Пышность и элементы

Slavica tergestina 6 (1998)