

УДК 82

*А.В. Сеницкая**

**PARODIA SACRA ИЛИ АПОКРИФ?
(ФЕНОМЕН АЛЬТЕРНАТИВНОЙ КЛАССИКИ)**

В статье рассматриваются особенности функционирования «культовых произведений», феномен переписывания и пересоздания классики, в частности в пародийном контексте. Модель «классика – культовый текст – альтернативная классика» анализируется как один из механизмов культурной памяти.

Ключевые слова: пародия, коммуникативная практика, культовый текст, альтернативная классика, культурная память.

В современном литературоведении принято разделять пародию как собственно жанр, обычно четко вписанный в сферу комического, и – пародийный образ в непародийной функции, то есть, следуя известному определению Ю. Тынянова, не пародийность, а пародичность как напоминание о принципе романтической иронии, направленной уже не на конкретное произведение, а на механизмы самого искусства и творческую деятельность в целом [12, с. 176]. Таким образом, «если пародийная литература комически обыгрывает тематические и стилистические особенности текста, выходящие за пределы сложившейся к данному времени художественной системы, то пародическая совершает пересмотр той культурной традиции, из которой она произрастает, и сопоставление разных точек зрения служит выработке нового видения мира и новых художественных форм», – пишет Н.А. Петрова [9, с. 119].

В литературе рубежа XX–XXI веков направленность на «чужое слово», постоянные акценты на взаимной литературной проекции оказываются настолько важной категорией художественного языка, что пародирование воспринимается уже не просто как жанровая составляющая или прием, а как основополагающий принцип пересмотра культурных парадигм. Не случайно Жерар Женетт оттачивал свои наблюдения над природой пара- и интертекстуальности на материале пародий классицизма. Подтверждаются и замечания формалистов о пародийности как главнейшем законе изменения и развития литературных систем в целом.

Стоит напомнить, что есть любопытный семантический нюанс и в истории использования самого термина. В частности, немецкие литературоведы подчеркивают, что в античную эпоху под пародией понимался жанр исполнительского искусства, то есть способ «сценического воспроизведения древнегреческой поэзии, благодаря чему смысл читаемого текста воспринимался по-другому» [10, с. 132]. Кроме того, отмечается, что приставка «рага», помимо значения «против», имеет и два других: «соответственно», «дополнительно к».

Обратим внимание: истории развития жанра изначально сопутствовало значение не только «противопесни», но «припева», творческой трансформации хрестоматий-

* © Сеницкая А.В., 2014

Сеницкая Анна Владимировна (vidha@yandex.ru), кафедра преподавания языков и литературы Самарского областного института повышения квалификации и профессиональной переподготовки работников образования, 443111, Российская Федерация, г. Самара, Московское шоссе, 125 а.

ных, прецедентных, то есть узнаваемых текстов, которые входят в общекультурное ассоциативное поле.

Поэтому теория пародии, пародийности в широком смысле оказывается необычайно важной для изучения проблем интертекстуальной поэтики, в том числе и в русле современных постмодернистских тенденций. Отмечается, что пародия в художественной практике постмодерна часто становится пастишем, гипертрофированную функцию получает самопародирование: высмеиваются не просто устаревающие литературные формы, но проблематизируются сами литературные авторитеты, а также, по словам Р. Пойриера, «даже само усилие установить их истинность посредством акта письма» [6, с. 223].

Если пародия может пониматься как особое выражение интертекстуальности, то на современном фоне активного «переписывания классики» оказывается важна не просто смеховая активность, а энергия притяжения текстов, воспринимаемых как образцы, и условия формирования читательской реакции на их «перепевание». Соответственно, эффект пародийности способен проявляться уже в силу самого такого взаимного отражения произведений.

При всей новизне современной литературной ситуации, актуальные теории постмодернистской пародии вовсе не противоречат ни истории жанра, ни давним теоретическим наблюдениям. Вспомним, что исследовательский интерес к пародии у русских формалистов в немалой степени был определен и вниманием к эффекту читательского восприятия: В. Шкловский говорит о пародии как искажении литературного текста, которое может быть трех видов: 1) канонизация, когда пародируемый автор является объектом поклонения пародиста; 2) *демифологизация, или, иначе, конец мифа*, где иногда адресатом становится *зачарованная публика*; 3) умышленная *десакрализация* (выделено автором), которая снижает пародируемое, часто в целях, не имеющих непосредственного отношения к литературе [15]. Пародические связи оцениваются не только как внутренние структурно-семантические, образные особенности двух и более текстов, а в социально-коммуникативном аспекте.

В связи с этим хотелось бы поставить вопрос о том, как можно было бы оценить пародию и пародичность через призму феномена сакрализации текста, ритуализованного к нему отношения, в частности, в рамках так называемого литературного культа. Именно здесь эффект «зачарованной публики» налицо, здесь мы сталкиваемся с весьма специфическими проявлениями межтекстовых связей, механизм реализации которых обнаруживается как часть не только обычной читательской, но и коммуникативной практики. Произведение включается в некие ритуализованные, игровые отношения, а его поклонники стремятся постоянно воспроизводить сюжет любимой книги в своей жизни.

Понятия «культового текста», «культового автора» содержат в себе немало противоречий и выглядят некоторыми метафорами, не обладающими академической строгостью, хотя тема «культовости» активно обсуждается сегодня. Обратимся к рабочему определению, предложенному участниками «круглого стола», организованного несколько лет назад в ИМЛИ: «литературный культ — это явление эпохи «модерности», и его истоки следует искать на стыке XVIII—XIX веков; «культовая литература» возникает как явление, альтернативное институту классики, и тяготеет к локализации, защите «наших» ценностей от «чужих»; чтение в рамках культа становится актом ритуального самоутверждения» [5, с. 133–134].

По словам С. Зенкина, «всякое наделение текста сакральным значением является одновременно его деструкцией<...>, вообще говоря, всякая классикализация или же сакрализация текста — это некоторое его разрушение: текст подменяется чем-то другим. Процедуры этой подмены различны в случае классики и в случае литературного культа» [5, с. 133–134].

Хотелось бы отметить, что «деструкция» в данном случае, конечно, должна пониматься как творческое освоение, использование внутренних возможностей текста. Представляется не совсем точным и резкое противопоставление «культовой» и классической литературы: если социологический инструментарий и позволяет эту разницу подчеркивать, то с точки зрения филологической, скорее, приходится говорить о сакрализации текста в целом, о феномене настойчивого приписывания ему внехудожественной ценности, сверхлитературного смысла. И тогда разговор о «литературном культе» окажется в плоскости проблемы «культы литературы». А создание «священного авторитета» в литературе и реакция на него способны высветить различные стороны литературного процесса.

Несомненным проявлением «культовости» можно считать такой механизм присвоения и работы культурной памяти, как создание пародии на тексты, едва ли не в буквальном смысле воспринимаемые определенным кругом читателей как «священные». Актуализация таких понятий, как «каноническое» и «апокрифическое», «еретическое» четко прослеживается даже на уровне собственных наименований. Например, в рамках толкинистской субкультуры кроме собственно пародий, появлялись и концептуальные «перепевы»: в знаменитой «Черной книге Арды» Натальи Некрасовой (середина 1990-х годов) моделировался анти-Текст, предлагающий перевернутую картину толкиновского мира, историю Средиземья, рассказанную Сауроном. И сам толкиновский «Сакральный Текст», и его «Анти-вариант» воспринимается почти в полной аналогии с оппозицией «Библия» и «Евангелие от Сатаны». Примечательно, что сюжет «Черной книги Арды» строится вокруг чисто филологической, герменевтической проблемы: герой-книжник расшифровывает, интерпретирует, сравнивает священное и еретическое писание и переживает мировоззренческую катастрофу. Однако и «анти-Толкин», в силу своей «односторонней серьезности», вызвал новые пародии (например, позже появляется «Серая книга Арды» — отражение оппозиции «священных» сюжетов), ставшие частью комического толкинистского фольклора.

Подобные проявления напоминают о «священной пародии», жанре, который четко вписан в средневековое мировоззрение [4, с. 175–179]. Само понятие *parodia sacra* подразумевает, что выворачивание наизнанку системы ценностей свидетельствует все-таки о наличии такой системы. Иначе говоря, сакральный смех возможен только там, где есть общая для всех сакральная сфера. Между тем отнесение к современной ситуации таких терминов выглядит проблематичным: традиционные модели осмеяния заменяются всеобщим «стёбом», кажется, что циничное отрицание или уравнивание любых ценностных координат делает невозможным установку на разделение: «антимир» пародии / мир «серьезный», мир привычного порядка.

Если постараться выявить механизмы сакрализации литературного авторитета, истории его формирования, то неизбежно придется обращаться к той социокультурной ситуации, когда понятия «культовый» или «сакральный» имели буквальный смысл.

Признаками ситуации «культового» бытования текста следует назвать:

- зыбкость границ между литературным миром и жизненной реальностью, их активное нарушение;
- включенность текста в некие ритуализованные, игровые отношения, стремление поклонников постоянно воспроизводить сюжет любимой книги в своей жизни;
- особый тип восприятия, смысловой переработки «сакрального текста» и тип словесного, игрового, творческого поведения тех, для кого текст обладает метафизической ценностью и в творчестве, отсюда — порождение слоя субкультуры;
- «проблемный» режим существования текста (либо на уровне биографии и творческого пути самого автора, который не вписывается в норму или сознательно ее нарушает, либо на уровне чисто материального бытия произведения: библиографи-

ческая редкость экземпляров произведения или самиздат, запрет публикации, слухи о якобы более полном варианте, либо особенности цитирования, когда произнесенная цитата становится знаком особого фрондерского оттенка общения и т.д. Любопытно, что чертами «культовости» могут в равной степени наделяться и тексты, обладающие качеством афористичности и легко входящие в устную практику, и, наоборот, подчеркнута «сложные», с установкой на «заумность», эзотеричность текста. И в том, и другом случае открывается возможность для читательского сотворчества, «когда литературное произведение возвращается в фольклорную стихию серийного воспроизводства, варьирования и вольного подражания» [5, с. 133–140].

Однако при более внимательном анализе можно увидеть, что отрицание ценностей и авторитетов в современной литературе далеко не абсолютно, а бинарная модель «сакральный текст/смеховой двойник» оказалась на удивление жизнеспособной, в частности, в субкультурных пластах, в так называемой «нишевой литературе» (например, в фантастике и фэнтези). Даже если оценивать такую бинарность всего лишь как игру в узнаваемость оппозиций «сакральное/профанное».

Обратимся к сборникам, появление которых разделено во времени уже почти двадцатью годами, но представленные в них тексты демонстрируют определенное развитие идеи трансформации «сакральной» классики (в широком смысле) и манипуляций читательскими ожиданиями: «Приключения Великого Детектива Шерлока Холмса (Приключения Шерлока Холмса в русских переводах и перевоплощениях)» (1992) и «Герои: Другая реальность» (2008), «Герои: Новая реальность» (2010). По сути, принципы построения сборников во многом напоминают схему, предложенную для анализа пародийного механизма медиевистом П. Зюмтором: очень важны «комментарии», которые делаются непосредственно в процессе чтения или же при последующем его осмыслении: а) комментарий к исходному тексту, к фигуре автора; б) комментарий о мире, к которому принадлежит читатель; в) комментарий ко всей пародии как реализации некоторой идеи, лежащей в основе созданного текста [1, с. 11].

Примечательно, что в поле притяжения авторской игры попадают приключенческо-фантастические жанры с их доминированием поэтики цикла/поэтики героя и сюжеты классики русской и зарубежной литературы (разница нивелируется, поскольку все это — часть общекультурной мозаики, давным-давно присвоенной российским читательским сознанием, и «место встречи» многих книг одно — полки детских библиотек). В результате хрестоматийный глянец сходит с привычных образов, а «авторские» сюжеты вновь становятся «бродячими», получают новую жизнь и вновь утверждаются как ценности.

Все три сборника («Герои...») состоят теперь уже из двух антологий, но могут рассматриваться как целостный проект) вызывают в памяти понятие, несерьезное с академической точки зрения, но необычайно важное для жизни субкультурной среды, литературных клубов и поклонников того или иного «культа». А именно: фанфики, вкупе со всевозможными приквелами и сиквелами (предысториями и продолжениями любимых произведений, написанными фэнами).

Сборник, выпущенный в 1992 году Уральским Холмсианским обществом, посвящен шерлокиане — не только и столько конан-дойловским произведениям (которые, кстати, с давних пор именуются поклонниками по всему миру не иначе как Великие Сакральные Тексты, the Sacred Writings), сколько мифу о Шерлоке Холмсе, его приключениям в российской культуре, русско-советских переводах и кинематографических воплощениях — в сборник включены произведения, домысливающие или начало, или конец знаменитых сюжетов, подражания, пародии и бурлески [11]. Сама по себе книга воспринимается теперь как особый артефакт, поскольку объединяет тексты XIX–XX веков (или умело замаскированные мистификации, стилизованные под уз-

наваемые текстуальные стереотипы), малоизвестные факты и редкие иллюстрации. Организаторами этого проекта выступили художник Александр Шабуров и один из идеологов отечественного постмодернизма Вячеслав Курицын. По свидетельству самого Шабурова, «в конце 80-х, когда в Свердловске появились первые частные издательства, мой приятель Курицын ломал голову, что бы такое выпустить. Чтоб и массово, и не противно. Обратился ко мне, а я предложил ему антологию пастишей про Шерлока Холмса. Тогда этого еще никто не печатал. И чтобы комментариев больше, чем самих текстов. Этакую энциклопедию со смещенной точкой отсчета [14]. «Энциклопедия со смещенной точкой отсчета» оказалась знаковым культурным явлением, предвосхитившим современные экспериментальные сборники «альтернативной» классики и проекты Б. Акунина. Вполне в духе постмодернистской игры читателю предлагаются сюжеты, проблематизирующие границы элитарного и массового, перекодировке подвергаются сюжеты приключенческой литературы, которые давно уже стали некоей новой мифологией.

Фигура Шерлока Холмса, получившая, кстати, в советской культуре и школьно-дидактическую роль (научно-популярные книги, адресованные детям, сборники шахматных этюдов органично включали образ Великого Детектива как служебную функцию), оказалась удобной для эксплуатации просветительского пафоса и была в какой-то степени включена в механизм освоения классики (знаменитый цикл «В стране литературных героев» Б. Сарнова и С. Рассадина был призван обеспечить знакомство детско-юношеской аудитории с «занимательным литературоведением», которое и строилось по законам детективной интриги, не говоря уже об участии самих конан-дойловских героев внутри экспериментального сюжета).

Сборник пастишей и фельетонов под редакцией Шабурова и Курицына превращен в энциклопедию советской жизни, воспринятую через жанр детектива как литературы *par excellence*, как текста, который обладает повышенной семиотичностью и сам рассказывает о собственном устройстве. Но и сам этот жанр видится через призму карикатур и анекдотов: о самой читающей в мире стране рассказывает герой, который способен парадоксально объединить школьную хрестоматию, интеллектуальную игру и приключенческую беллетристику, становясь при этом героем травестии и бурлеска.

Возникает эффект двойного пародийного отражения: русская классика становится конструктором приключенческих сюжетов (рассказ Сергея Борисова «Смерть русского помещика» предлагает холмсианскую версию убийства Смердякова-старшего в «Братьях Карамазовых»: убийцей может быть — о ужас! — Алеша?), а образ героя, воплощающего просветительский пафос и обаяние романтики, безусловно положительного «героя нашего детства», «моего Холмса», расслаивается, дробится, предстает в сниженном, лишенном какого-либо пафоса виде. Изначально запрограммированная специфическая реакция читателей оказывается в одинаковой степени болезненной и в случае с деструкцией мифа-стереотипа любимого героя, и в случае «посягательства на святое» — на сюжеты русской культуры. Поэтому Шерлок Холмс может цитировать Лидию Гинзбург и приправить речь крепким словом, использовать указание на мотив двойничества у Гофмана, Достоевского и Курицына как ключ к разгадке и все время мечтать о молочном поросенке с хреном (А. Шабуров. «Убийство на Кукуц-Мукуц-стрит»); миссис Хадсон посещает курсы кройки и шитья при Королевском дворце пионеров имени Маргарет Тэтчер и балотируется в депутаты, а профессор Мориарти ворует продуктовые талоны (В. Петрин. «Гуд бай, Британия!»).

Фрагменты критических статей К. Чуковского и А. Гениса о шерлокиане как о культурном мифе образуют единое целое с пастишами 90-х годов и более давними фельетонами 50–60-х (а также с искусными стилизациями таких текстов), в которых фигура Холмса выступает в функции разоблачителя «позорных пятен» советской жизни,

как, например, в сюжете о расследовании браконьерского нападения в промышленном городке на Оке (М. Семенов. «Поражение Шерлока Холмса»). Литературный миф оказывается жизнеспособнее политического («Наш друг Женя Касимов призывал ставить статуи литгероям, чтоб их соседство выявило невсамделишность истуканов политических» [14]), вернее, перерабатывает его, превращая в свое отражение: один из разделов книги открывается иллюстрацией, на которой образы Холмса и Ватсона оказываются двойниками портретов Сталина и Ленина [11].

В конструкции сборника проявляется любопытная особенность: в данном случае неотъемлемой частью холмсианского мифа воспринимается все, когда-либо написанное о герое. В «теле» сборника включены, как уже отмечено, пародии, бурлески, фельетоны и пастыши, подражания и стилизация – и любые вариации сюжета, где действует «культовый» герой, наделяются эстетической значимостью и активно коллекционируются, вплоть до детских сочинительств. Так, рядом с рассказами В. Курицына и А. Левкина представлены записи пятилетнего Антона Касимова и восьмилетнего Димы Месяца, в полном соответствии с авторской орфографией. Причем такое соседство в какой-то момент уже не воспринимается как дискредитация героя – напротив, возникает ощущение, что Холмс повсюду, текст о нем растет как тесто, в разных направлениях, вбирая в себя любые явления литературы и детали повседневности. Вся культурная жизнь – это всего лишь комментарий к фигуре великого сыщика, и такое комментирование позволяет уравнивать все – карикатуру в советском «Крокодиле» и фрагмент «из классики», трагедию и мелодраматическую историю, энциклопедию и анекдот.

Несколько иную тенденцию в использовании текстов, которые уже давно циркулируют в культуре и языке, в том числе благодаря и школьно-хрестоматийной практике, демонстрирует двухтомная антология «Герои». «Другая реальность» (2008) была отмечена редакцией журнала «Мир фантастики» как лучший тематический сборник сезона.

Обложка первого и второго сборника позиционирует издание как проект фантастической литературы, и данном случае это не «обманка», не постмодернистская игра, а реальный ориентир: подавляющее большинство авторов известны, прежде всего, как писатели-фантасты, часть произведений публиковалась в «нишевых» источниках. Так же, как и в случае с книгой Уральского Холмсианского общества, здесь читателям предлагается результат творчества «фэндомов» (само понятие используется и как обозначение сообщества поклонников «культового» сюжета, например, клубов любителей фантастики, и как совокупность произведений, апокрифов, анекдотов и других устных и письменных паратекстов по какому-либо произведению).

Но таким «фэндомом» становится вся мировая литература: на страницах проекта встречаются сюжеты Толстого и Достоевского, Шекспира и Гомера, Даниэля Дефо и Дюма, Олеси и Чуковского, Мелвилла и Марка Твена. Не забыты и фигуры самих классиков: некоторые сюжеты травестируют образы «забронзовевших» писателей, превращая в объект десакрализации, литературной игры биографические мифы, выворачивая их наизнанку, изображая жизнь классиков через призму массового сознания, превращая их в фольклорных персонажей – но уже в XXI веке: Пушкин пишет в «Живом Журнале» и участвует в телепередаче Малахова, Гоголь ходит в тренажерный зал и высказывается на интернет-форумах против «оранжевой революции» (В. Мидянин. «Что делать, Фауст?»), Чехов оказывается впутан в шпионскую историю (М. Назаренко. «Остров Цейлон»).

Причем текст Мидянина явно «помнит» о хармсовских анекдотах, а рассказ Назаренко посвящен памяти Б. Штерна, автору повести «Второе июля четвёртого года», где представлена альтернативная версия чеховской биографии. Цитатная ирония организуется повествовательную перспективу по матрешечному принципу, выстраивая свя-

зи текста-«первоисточника» со множеством других пародийных и пародических вариаций. «...Если верить Суворину, Достоевский собирался отправить Митю Карамазова в Сибирь не пешком по Владимирке, а кругом Азии на таком вот каторжном пароходе – оттуда побег, Америка, и проч. Самого Достоевского бы сюда, на Цейлон; вот был бы сюжет. Впрочем, у него все романы цейлонские – по экзотическому неправдоподобию. Длинно, нескромно, много претензий» [3, с. 109]. Внутренний монолог Чехова-героя включает отсылки к реальной биографии Чехова-писателя, к его письмам, но также – и к биографическому мифу, сформировавшемуся вокруг поездки на Сахалин, и антимифу – малоизвестным и пикантным фактам знаменитого путешествия.

«Альтернативная классика», как и «альтернативная история», трактуется как фантастический проект – путешествие во времени героев и сюжетов, их перенос из одной реальности в другую, не важно, будь то историческая эпоха или просто совершенно иные «предлагаемые обстоятельства». Такой трансплантации подвергается не только русская, но и зарубежная классика, вернее, стереотип ее восприятия, когда важен не сам первоисточник, а его жизнь в культурном сознании. Не случайно значительная часть текстов – это произведения, шагнувшие из литературы в быт благодаря «детскому чтению» («Золотой ключик», «Три толстяка», «Путешествие Гулливера», «Приключения Робинзона Крузо»), а также «культовые сериалы», чьи герои перекочевали в анекдоты, в словесно-коммуникативную плоскость. Поэтому и сказки Гримм и Перро, и «Уильям наш Шекспир», и Штирлиц, как и «советский Холмс» или «культовый Толкин», образуют здесь одну апокрифическую мозаику.

В отличие от экспериментов 1990-х и от популярных в начале 2000-х попыток модернизации русской классики (захаровская серия «Новый русский роман») антология не стремится впечатывать в старые культурные рамки современные образы, не придерживается рецепта «римейковости». При всей мощности травестийно-иронического потенциала, сборник «Герои» обнажает такой механизм репродуцирования сакрализованного («культового» или классического) текста, который – через отрицание – вновь утверждает литературные ценности. Именно утверждает, а не только иронически обыгрывает, поскольку актуализируется смысл читательского переживания Приключения, возвращается роль фабулы, ценность авантюрных событий как универсальной формулы судьбы героя. Рассказывание интересных историй оказывается жизнеутверждающим актом.

Прием такого альтернативного моделирования, естественно, предполагает или парадоксальное вывертывание классической схемы «наизнанку», или его постепенное разрушение: сквозь хрестоматийный сюжет проступает другая реальность, иногда страшная, но не менее литературная («Муха-Цокотуха» оборачивается фантастическим повествованием о вторжении «чужих», в сюжет Марка Твена вплетаются мелодрама, готика и триллер, Робинзон Крузо всю жизнь обречен сочинять «романы для клерков» – внутри текстов вмонтированы пародии на узнаваемые жанровые схемы).

Любопытно, причем, что во многих случаях инструментом такой травестии и «кошунственной деканонизации» оказывается использование как раз малоизвестной фактологии, неприятной или просто неочевидной для обывательского сознания. Так, «новый» рассказ о Золушке в реалиях Французской революции как раз больше соответствует оригиналу – авторской версии сказок Шарля Перро, которые, вообще говоря, изобилуют кровавыми подробностями, нежели чем всем известная интерпретация для детской аудитории. Примечателен скандал, который разгорелся несколько лет назад в одном из российских городов: на детских полках книжных магазинов неожиданно появились издания сказок Ш. Перро, бр. Гримм, Г.-Х.Андерсена в авторских вариантах. Давно знакомые сюжеты вдруг стали «чужими» и были квалифицированы

возмущенными родителями как развращающие. Для якобы «подлинных» текстов как угроза воспринимаются сами первоисточники.

История о новом Буратино возвращена к притчевой основе претекста о Пинокио (Ярослав Веров, Игорь Минаков. «Ключ к свободе»). Но вместе с тем читателю предлагается эксперимент в рамках фантастики как жанра: возможно, именно так или почти так творческая интуиция Алексея Толстого, очень чуткого к механизмам беллетристики, могла бы воплотить историю Буратино в XXI веке. Ипостаси автора «Золотого Ключика» и «Аэлиты» получают один иронический знаменатель — образ утопии. Почти киберпанковский апокалипсис разбивает детский розово-карамельный стереотип, при этом актуализируется «эстафета поколений» в фантастике советской и современной.

В результате новые декорации старой истории указывают не просто на постмодернистскую стилизацию: авторы не претендуют на снисходительную игру с массовой литературой, напротив, это классика освобождается от культурных клише, спускается со своего пьедестала и удивительно органично и легко вовлекается (или возвращает-ся?) в игровую приключенческую стихию.

Десакрализации подвергается сам «зацементированный» миф вокруг текста. Конечно, трансформация узнаваемого с детства канона провоцирует читателя воспринимать такие эксперименты как «посягательство на святыни», однако именно эта творческая активность и продлевает жизнь произведению и обнажает механизмы культурной памяти, факты как «классического», так и «культурного» режима бытования текста: неизменность написанных, хрестоматийных строчек и — уже отмеченная — вариативность, которая сегодня из устной сферы переходит в среду интернета, в режим своеобразного письменного неофольклора.

В результате пародический механизм, ориентированный на особый тип восприятия, запускает смысловую переработку «сакрального текста», ироническая реакция включается в рамки словесно-игрового, творческого освоения канона. И здесь вновь уместно вспомнить замечание Ю. Тынянова: «Использование какого-либо произведения как макета для нового произведения — очень частое явление... близкое по формальным признакам к пародии и ничего общего с ней не имеющее» [12, с. 290]. Тыняновское определение «макет» вполне может быть обращено и к современным литературным явлениям и, кажется, более точно отражает суть смехового или несмехового удвоения узнаваемого сюжета, чем, например, термин «римейк».

В изучении феномена пародирования уже накоплен солидный научный багаж. Наблюдения над новыми формами литературных практик позволяют внести существенные дополнения и новые нюансы — хотя бы на уровне нового, еще не «остывшего» актуального материала.

Приведенные выше примеры показывают, что установка на нивелировку ценностей на самом деле вовсе не так уж безусловна, а пастиш, бесконечно умножающий литературную игру, парадоксальным образом утверждает старый добрый литературоцентризм, как бы к этому определению ни относиться. Всем знакомые, «главные» тексты, сакрализованные традицией детского, семейного чтения могут быть помещены в ситуацию разоблачения литературных или политических мифологем, а феномен «культовости» в очередной раз обнаруживает зыбкость границ между литературным миром и жизненной реальностью, делает их активное нарушение предметом рефлексии и основой сюжетного механизма.

В современных исследованиях возрастает интерес к феномену «власти слова» в российской культуре, к текстам, где происходит переосмысление мифологемы «писатель-пророк», «книга — учитель жизни». Думается, что советская, как и постсоветская, ментальность наследует более давней традиции, в русле которой, по словам А. Панченко, книги классиков подобны «творениям отцов Церкви, не подвержены старению и сохраняют качество учительности спустя десятилетия и столетия» [8, с. 392].

Потому и процесс «переписывания» классики, и игра-включение в хрестоматийный текст элементов массовой литературы, как и любовное обживание выдуманного мира и его ревнивая защита от «чужих» могут быть оценены как продолжение жизни текста за пределами литературы. Любопытно, что идея жизнотворческой функции Слова актуализируется, так сказать, в «низовой» традиции приключенческой беллетристики, в литературных экспериментах с массовыми жанрами, в субкультурной читательской практике. Не случайно Лев Лобарев, главный редактор наиболее знаменитого фэнзина (литературного альманаха фантастики и ролевых игр) «Конец Эпохи», говорит о необходимости воскресить не только «проживание» текста, но и древнее, со времен египетских жрецов и первопечатника Гутенберга, чувство причастности к Книге как к штучному произведению искусства [7]. Но трепетное отношение к тексту не мешает авторам фэнзинов увлеченно играть в *kill the tale* – «убийство сказки».

Сегодня изменяется («умирает»), скорее, не сам жанр пародии, а условие его функционирования: с одной стороны, пародия локализуется в замкнутых сферах современной информационной среды, работая в условиях «нишевой» культуры, литературы для «своих», проявляется как специфическая реакция на «культовость» текста. С другой стороны, в русле общих постмодернистских тенденций, когда почти любой текст может восприниматься как палимпсест, пародийность растворяется в общей «римейковости». Думается, что это процесс не периферийный, а общий. А пародия – в широком смысле – может быть оценена как один из индикаторов работы культурной памяти, механизмом читательской коммуникации.

«А кто не верит, что мир есть текст, может предложить альтернативную версию» [13, с. 6].

Библиографический список

1. Бьяджо Д'Анджело. Пародия в средневековой романской литературе (1250–1350). М., 2003.
2. Герои. Новая реальность: Антология альтернативной классики. СПб., 2008.
3. Герои. Новая реальность: Антология альтернативной классики. СПб., 2010.
4. Даркевич В. П. Народная культура Средневековья. Пародия в литературе и искусстве IX–XVI в. М., 1992.
5. Зенкин С. Н. От текста к культу // Культ как феномен литературного процесса: автор, текст, читатель. М., 2011.
6. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996.
7. Лобарев Л. Издательство как предчувствие // Конец Эпохи (альманах). 2009. № 2 (37). С. 6–7.
8. Панченко А.М. О русской истории и культуре. СПб., 2000.
9. Петрова Н.А. Из наблюдений над функцией пародирования в лирике XX века // Проблемы изучения литературного пародирования. Самара, 1996. С. 110–119.
10. Полюдов В. А. Средства создания комизма в немецкой пародии XX века // Проблемы изучения литературного пародирования. Самара, 1996. С. 132–143.
11. Приключения Великого Детектива Шерлока Холмса / сост. А. Шабуров, при участии Вячеслава Курицына. Т. 2. Екатеринбург, 1992.
12. Тынянов Ю.Н. О пародии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
13. Черных В. Русские разборы или игра в бисер? // Герои. Другая реальность. Антология альтернативной классики. СПб., 2008. С. 5–6.
14. Шабуров А. Как Шерлок Холмс чуть не попал на Лубянку // Взгляд. Деловая газета. 28 апреля 2007. URL: <http://www.vz.ru/columns/2007/4/28/79702.html>.
15. Шкловский В.Б. Искусство как прием. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // Шкловский В. О теории прозы. М., 1983. С. 9–25.

References

1. B'iadzhо D'Andzhelo. Parody in medieval Romance literature (1250–1350). M., 2003. (in Russ.)
2. Heroes. New reality: Anthology of alternative classics. SPb., 2008. (in Russ.)
3. Heroes. New reality: Anthology of alternative classics. SPb., 2010. (in Russ.)
4. Darkevich V.P. Folklife culture of Middle Ages. Parody in literature and art of IX–XVI century. M., 1992. (in Russ.)
5. Zenkin S.N. From text to cult in *Cult as a phenomenon of literature process: author, text, reader*. M., 2011.
6. Il'in I.P. Post structuralism. Deconstructionism. Postmodernism. M., 1996. (in Russ.)
7. Lobarev L. Publishing house as premonition, *The passing of an era (almanac)*, 2009, no.2(37). p.6–7. (in Russ.)
8. Panchenko A. M. About Russian history and culture. SPb., 2000. (in Russ.)
9. Petrova N. A. From supervision over functioning of parody in the lyrics of XX century in *Problems of study of literary parodying*. Samara, 1996, p. 110–119. (in Russ.)
10. Polyudov V. A. Means of creation of comic in German parody of the XX century in *Problems of study of literary parodying*. Samara, 1996, p. 132–143.(in Russ.)
11. Adventures of Great Detective Sherlock Holms. A.Shaburov, involving Vyacheslav Kuritsyn (ed).Vol.2. Ekaterinburg, 1992. (in Russ.)
12. Tynyanov Yu.N. On parody in *Tynyanov Yu.N. Poetics. History of literature. Cinema*. M., 1997. (in Russ.)
13. Chernykh V. Russian infightings or The Glass Bead Game? in *Heroes. Other reality. Anthology of alternative classics*. SPb., 2008, p. 5–6. (in Russ.)
14. Shaburov A. How Sherlock Holmes almost hit Lubyanka, *Vzglyad. Delovaiia gazeta*. 28 April, 2007. Available at: <http://www.vz.ru/columns/2007/4/28/79702.html>.
15. Shklovsky V.B. Art as method. Connection of methods of plot formation with general methods of style in *Shklovsky V. Theory of prose*. M., 1983, P.9–25. (in Russ.)

*A.V. Sinitskaya**

**PARODIA SACRA OR APOCRYPHAL STORY?
(PHENOMENON OF ALTERNATIVE CLASSICS)**

In the article some methods of functioning of «cultic works», phenomenon of copying and recreation of classics, in particular, in a parody context are viewed. The model «classics - cultic works - alternative classics» is analyzed as one of mechanisms of cultural memory.

Key words: parody, communicative practice, cultic text, alternative classics, cultural memory.

* *Sinitskaya Anna Vladimirovna* (vidha@yandex.ru), the Dept. of Teaching of Languages and Literature, Samara Regional Institute of Quality Improvement and Professional Retraining for Education Workers, Samara, 443111, Russian Federation.