**Глава I. *Пародия как способ актуализации категории интертекстуальности в тексте художественного произведения.***

* 1. **Интертекстуальность как глобальная текстовая категория.**

Вся познавательная и коммуникативная деятельность человека теснейшим образом связана с интерпретацией тех или иных знаков, жестов, слов, произведений литературы, музыки, живописи и тому подобных знаковых систем. В повседневной жизни мы постоянно истолковываем жесты, слова, факты и события, с которыми сталкиваемся. Поэтому вполне очевидно, что интерпретация как процесс не ограничивается областью языка, а охватывает иные сферы деятельности человека. Язык же служит универсальным средством общения и выражения мысли, поэтому он ближе и теснее всего с интерпретационной деятельностью человека. А феноменом интерпретации текста, как знаковой системы, занимается герменевтика – «наука не о формальной, а о духовной интерпретации текста» (Арнольд,1993:4).

Ведущим понятием герменевтики является понятие духа / души. Как указывает Г.Я.Фогелер, «основой той или иной эпохи в истории общества и ее истоками является «душа», субъективное «самопонимание» каждой личности, непостижимая наукой взаимосвязь всех сторон сознания участников исторического творчества» (Фогелер,1985:23).

Герменевтика уже с античной эпохи занимается проблемами интерпретации, понимания и объяснения различных исторических и религиозных текстов, юридических документов, произведений литературы и искусства. Она выработала множество специальных правил, методов истолкования текстов (подр. см.: Рузавин,1985). Существует мнение, что каждое толкование литературного текста – «это форма сознательно-бессознательного изображения интерпретируемого» (Hoesterey,1988:33).

В процессе любой интерпретации мы всегда имеем дело с фактами, которые стремимся понять и объяснить, для этого мы раскрываем их смысл и значение, «Интерпретация начинается с фиксации первого впечатления от художественного творения и должна выявить, углубить это впечатление, сделать его «говорящим», «выраженным в словах» (Куркина,1985:275).

Итак, одной из ведущих категорий герменевтики как науки толкования текстов является категория интертекстуальности [термин Ю.Кристевой]. Сама интертекстуальность понимается при этом, согласно Ю.Лотману, как проблема «текста в тексте» (см.: Лотман,1992). Она существует с начала письменной цивилизации [но и не только, кстати, письменной]. Поскольку духовная деятельность человека направлена на познание единой истины, постольку каждый культурный факт есть продолжение духовной традиции, ее усвоение на новой ступени развития. «Включение другого текста в свой собственный текст есть своего рода «игра в бисер» (Юшева,1993:108).

Чтобы понять художественное произведение, необходимо воспринять его как целое. Понять, пережить, переосмыслить можно лишь то, на что откликаются твои чувства. Разбор включений интекста в текст художественного произведения дает основание рассматривать их как один из самых важных приемов в стилистической системе писателя.

Термин «интертекстуальность» стал появляться в исследованиях, в рамках осуществлявшихся в 60-х годах изменений в системе парадигм внутри литературоведения, и призван был служить «сигнальным словом, сопроводительным понятием этих существенных изменений (Heinemann,1997:22).

Существенный вклад в исследование этого нового явления внесли работы известного отечественного ученого-филолога М.М.Бахтина, который развивает свою теорию «диалогизированного сознания», или диалогичности текстов, применительно к жанру романа. Бахтин исследует диалог в области слова, «в котором воплощаются отношения сознаний в жизни, - роман изображает эти отношения сознаний, сам строится на них» (Рымарь,1989:9). Ученый особое внимание уделяет соотношению текста, языка и общества. И именно эти отношения между общественными и языковыми структурами реализуются в универсальном тексте, и поэтому мы можем рассматривать общество тоже как текст (см.: Holthuis,1993:13).

Ю. Кристева расширяет понятие диалогичности, разработанное М.Бахтиным. Она также считает, что текст можно рассматривать как общество или как историко-культурную парадигму. Вследствие этого исследователь говорит о введении нового обособленного понятия текста, согласно которому текст является «транссемиотичной вселенной, конгломератом всех смысловых систем, культурным художественным кодом» (цит. по: Holthuis,1993:14). В этом смысле интертекстуальность является сводом общих и частных свойств текстов, поэтому ее [интертекстуальность] можно рассматривать как синоним понятия “текстуальность”

Основная идея теории Ю.Кристевой сводится к тому, что текст – в процессе интертекстуализации - сам постоянно абсорбируется и трансформируется, создает и переосмысливает. Поэтому данный процесс является гарантией открытости текста.

В результате интертекстуальность возводится к парадигме открытого и поливалентного текста, и подобное понимание феномена текста становится важным для нового и радикально интертекстуального способа повествования.

Теория интертекстуальности нуждается во всеохватывающей и интегративной концепции, которая принимала бы во внимание как основные свойства текста, так и аспекты значения текста. Только такой двойной параметр включает в себя статические и динамические аспекты интертекстуальности. И, таким образом, момент включения других текстов или его элементов будет считаться основным способом проявления категории интертекстуальности.

Итак, интертекстуальность и диалогичность присущи изначально всякому осознанному бытию как его конституирующий признак, необходимое условие существования, ибо бытие это (социальное или духовное) предполагает наличие как минимум двух сознаний, двух текстов, пересекающихся друг с другом до полной погруженности одного в другой так, что каждый из них является совокупным контекстом другого, гарантом его существования. Подобную способность впустить, усвоить в себе иной текст и способность входить текстом в иное сознание, по мнению С.Р.Абрамова, можно обозначить термином «интертекстуализация» (см.: Абрамов,1993:15). В результате при абсолютном взаимоприникновении двух текстов наблюдается предел интертекстуализации. Причем, для рассмотрения проблем интертекстуальности важным является фактор обращенности художественной структуры текста не только вовнутрь, но и вовне. Она [обращенность] «предполагает открытость «незамкнутость» художественного текста по отношению, во-первых, к иным художественным системам и структурам, а, во-вторых, к читателю, тезаурус которого также представляет собой определенную незамкнутую систему пресуппозиций…» (Гончарова,1993:21).

Пратексты, интертексты, «тексты в голове» – на основе концепции Ю.Кристевой эти понятия должны характеризовать все то, что должно получиться в результате обработки текстов. Здесь имеется в виду возможность дополнения смысла текста на основе знания интертекста, к которому сам автор может ссылаться как имплицитно, так и эксплицитно.

И текстуальность, и интертекстуальность являются основополагающими принципами, присущими каждому тексту, т.е. автор любого текста может сознательно ссылаться на другие конкретные тексты, это может происходить также и бессознательно. Но не всегда автор может быть уверен в том, что реципиент информации в состоянии адекватно интерпретировать или идентифицировать эти «сигналы» интертекстуальности, в чем заключается особая прагматическая специфика данной категории.

Вопрос о понятии текста имеет большую историю в теории литературы и лингвистики. В целом, языковой текст – это результат диалогического действия, ему присущи различные вербальные элементы: объемность (обширность), когезия и когерентность, контекст, структурность, систематичность. В лингвистике с понятием текста связывают два вида – эстетический и поэтический тексты (Hess-Luettich,1997:128).

И о поэтическом тексте говорит в своих культурно-семиотически ориентированных учениях Ю.М.Лотман, внесший существенный вклад в разработку этой проблемы. Такой текст он называет «семиотически насыщенным» (цит. по: Hess-Luettich,1997:128). Он предлагает рассматривать и исследовать не текст вообще, в широком смысле этого слова («**ein** Text»), а определенный текст («**der** Text») (подр. см.: Лотман,1992). Такой текст будет выполнять две функции: это адекватная передача значений и порождение новых смыслов. Во втором случае он (т.е. текст) перестает быть пассивным участником в передаче какой-либо информации, а для этого ему необходим «собеседник», тогда он будет приведен в работу. Чтобы активно работать, сознание нуждается в сознании, текст в тексте, культура в культуре. Именно введение внешнего текста в мир данного текста играет при этом большую роль. Такой вводимый текст трансформируется, образуя новое сообщение. И трансформация может быть совершенно непредсказуемой. И уже дальше будет меняться вся структура внутри того текста, в который происходит введение другого текста. Это может быть, согласно Лотману, картина в картине, фильм в фильме или же роман в романе и т.д. И прекрасным примером «романа в романе» является роман М.Булгакова «Мастер и Маргарита», где в основной текст, созданный Булгаковым вводится мир Мастера.

Характерно, что только в последнее время интертекстуальность как термин проникает в литературу и используется в филологических исследованиях. Она «обозначает взаимодействие двух текстов друг с другом внутри одного произведения, выступающего по отношению к ним как целое к части» (см. введение в: Интертекстуальные связи,1993:3). Интертекстуальность является формой существования литературы. В процессе коммуникации активным участником при толковании текста является читатель. Понимание смысла происходит благодаря жизненному, культурному и историческому опыту читателя. Понимание тоже является в некотором смысле участником диалога, оно есть «воссоздание заложенного в нем авторского понимания действительности… После того, как литературный текст закончен автором и доходит до читателя», который должен прореагировать на то, что прочитал (Арнольд, Иванова,1991:15).

Под влиянием воспринятого читатель видит окружающий его мир в новом свете. Чтобы текст не остался непонятым или понятым поверхностно, частично, читатель должен быть высоко эрудированным и должен уметь найти необходимую информацию. Отметим, что интертекстуальные включения обладают свойством двойственности, они одновременно принадлежат тексту, а также прошлому, другим текстам. Благодаря своему опыту и под влиянием исторических изменений читатель может иногда даже обогатить, расширить содержание текста. Наталкиваясь на такие, на первый взгляд, чужие данному тексту элементы, мы пытаемся их понять, объяснить. Когда же это происходит, тексту придаются совершенно новые оттенки и смысл. В этом нам часто помогают сами авторы произведений, вводя маркеры интертекстуальности в виде прямого указания на источник в сносках или в словах кого-нибудь из персонажей или в эпиграфах. Все это играет важную роль для установления связи с прототекстом. По этому поводу существует следующее мнение немецкой исследовательницы Р.Лахман (R.Lachmann): подобные контактные отношения между текстом и включенными текстами следует описывать как работу ассимиляции, транспозиции и трансформации чуждых знаков (Lachmann,1990:57).

Мы должны заметить, что сталкиваясь с текстами, где представлено явление интертекстуальности, реципиент информации при реконструкции и осмыслении текста все больше пользуется возможностью безграничной свободы истолкования текста. Таким образом, интертекстуальность не имеет границ и универсальна.

Интертекстуальность – многослойный феномен. Она может развиваться, с одной стороны, согласно литературным традициям, специфике жанров, с другой стороны, на основе связи ситуации и смысла.

А вот один из немецких лингвистов Свен Загер (Sven Sager) предлагает нам следующие тезисы, на которые он опирается при исследовании явления интертекстуальности. Он считает, что культура вообще объяснима лишь в рамках интертекстуальности. Существует три ступени развития культуры: бесписьменная, культура со времен возникновения письменности и гипертекстуальная культура; и каждая из этих ступеней обозначена специфическим проявлением принципа интертекстуальности (Sager,1997:109). Добавим, что культура – это всегда нечто целое, это совокупность способов учреждения человеком окружающего мира и действительности таким образом, что сам человек находится внутри этой действительности, живет в ней.

Такая же примерно организация происходит и в отношении текстов. Тексты – это есть непосредственная манифестация и реализация культуры.

Но в культуре тексты не существуют изолированно друг от друга, наоборот, они связаны, совмещены, сплетены в целостную сеть. Они образуют так называемую «семиосферу» [понятие введено Ю.М.Лотманом]. Ю.М.Лотман говорит, что «все семиотическое пространство можно рассматривать как единый механизм», и первичной окажется… «большая система», именуемая семиосферой. Семиосфера – это и есть то семиотическое пространство, вне которого невозможно само существование семиозиса» (Лотман,1992:13).

Неразрывность текстов семиосферы (или культуры) решающим образом основывается на принципе интертекстуальности, то есть неразрывность, целостность текстов возникает в том случае, когда тексты связаны друг с другом или вступают в отношения, которые и составляют, в свою очередь, связную, совокупную культуру.

Итак, можно сделать вывод, что интертекстуальность делает возможным существование культуры.

Как полагает Н.О.Гучинская, интертекстуальность – это также средство текстопорождения. На основе уже известных текстов или определенных элементов создается новый текст. Процесс текстопорождения включает в себя соответственно два компонента: «вопрос интертекстуальности, то есть мотивной, сюжетной и персонажной прагматики, и вопрос внутритекстуальности, то есть речекомпозиционной синтагматики» (Гучинская,1993:47).

В заключение этой части хотелось бы отметить, что особенно обширным использованием различных форм интертекстуальности отмечены периоды модернизма и постмодернизма.

Существуют так называемые мозаики текстов, за которыми «скрывается» основной текст. Часто текст воздействует как игра «пазл», которую читатель должен распутать» (Weise,1997:45).

Таким образом, интертекстуальность оказывается центральной категорией, с которой сталкивается современный читатель, вступающий в прямой диалог с художественным текстом и его создателем.

* 1. **Формы проявления категории интертекстуальности.**

Итак, в аспекте интетекстуальности каждый новый текст рассматривается, как некая реакция на уже существующие тексты, а существующие могут использоваться как элементы художественной структуры новых текстов. Основными маркерами, т.е. языковыми способами реализации, категории интертекстуальности в любом тексте могут служить цитаты, аллюзии, афоризмы, иностилевые вкрапления.

В связи с этим рассмотрим вначале на материале немецкой литературы 19-20 веков такое широко распространенное явление, как ***цитация***. Известно, творчество классиков немецкой литературы оказало существенное влияние на развитие немецкой литературы 19 века и на становление немецкого языка. Главная роль в этом процессе принадлежит, безусловно, И.В.Гете. Как отмечает И.П.Шишкина, именно «им был введен в обиход литературного языка ряд словообразовательных моделей, получивших в дальнейшем широкое распространение, укрепились в словарном составе авторские неологизмы, вошли во фразеологический фонд в качестве «крылатых» выражений многочисленные цитаты из его произведений» (Шишкина,1993:29).

Цитаты могут быть дословными. Они в этом случае маркируются графическими средствами, что может также подчеркиваться вводящим цитату высказыванием, которое служит исходным пунктом для дальнейшего рассуждения персонажа.

Дословные цитаты обладают функцией характеризации персонажей произведений. Возможно, это самая главная функция, которую цитаты выполняют в тексте.

Цитаты могут включаться в текст также и без графической маркировки. Для описания событийной ситуации используется не только цитата, но и ассоциации, связанные с ней. Немаркированные графически цитаты в большинстве случаев модифицируются автором, подчиняются тому контексту, в который они включены. Однако эти модификации не затрагивают семантического и образного ядра цитаты. «Немаркированные цитаты включаются, как правило, в структуру сложного предложения либо в вопросно-ответное единство в качестве ответной реплики. Основная функция этих включений – повышение образной выразительности речи персонажей, а также косвенная характеризация интеллектуального и социального статуса говорящего» (Шишкина,1993:31).

Кроме того, существуют маркированные цитаты, преобразованные в такой степени, что они воспринимаются как пародия на цитату.

Очень часто в заглавии художественного произведения можно встретить так называемое «чужое слов» (термин М.М.Бахтина). «Наличие «чужого слова» в заглавии – сильной позиции художественного произведения – еще в большей степени подчеркивает интенцию автора выйти на уровень интертекстуального диалога, внести свою лепту в разработку общечеловеческих проблем. При этом цитируемый текст выступает в качестве интерпретирующей системы по отношению к тому, в заглавии которого он цитируется» (Мальченко,1993:76).

Некоторые цитаты-заглавия являются загадкой и побуждают читающего проникнуться той идеей, которую пытается преподнести автор.

Следующим, довольно распространенным, способом языкового проявления интертекстуальности является ***аллюзия***. Значение самого термина «аллюзия» неоднозначно и допускает целый ряд самых разнообразных толкований. В немецком литературном предметном словаре определение аллюзии трактуется следующим образом: «Аллюзия – это скрытый в речи или при письме намек на какого-либо человека, событие или ситуацию, которые предположительно заведомо известны читателю» (Wilpert,1969:29).

Широкое распространение в литературе аллюзия получила в так называемых «Schluesselromane». Это роман, в котором зашифрованно представлены действительные личности, состояния и события. Используя аллюзии, автор пытается блеснуть собственной эрудицией, хочет объединить себя и читательскую публику указанием на общий объем знаний (тезаурус), а также стремится включить собственное произведение в контекст устойчивых литературных традиций. Само слово «аллюзия» в переводе с латинского «allusio» обозначают «шутку, намек» (ЭСЮЛ,1998:14).

Так, в первой главе романа «Евгений Онегин» А.С.Пушкин намекает на свою ссылку, на фоне бытовой ситуации, словно ведется разговор о здоровье: «Но вреден север для меня». Эта аллюзия однопланова: здесь речь идет о ссылке в холодном крае, и только о ней. Аллюзии часто носят политический характер, когда при помощи намека указывается на то, что по цензурным условиям нельзя высказать прямо (например, так называемый «Эзоповский язык»).

Исследователь Л.Машкова понимает под аллюзией «не что иное, как проявление литературной традиции; при этом не проводится принципиального различия между имитацией, сознательным воспроизведением формы и содержания более ранних произведений и теми случаями, когда писатель не осознает факта чьего-либо непосредственного влияния на свое творчество…» (Машкова,1994:120).

После того, как мы вычленим аллюзивное слово или словосочетание из текста произведения, мы вновь возвращаем его в текст, но уже обогащенное соответствующей гаммой ассоциаций, параллелей, дополнительных смысловых оттенков, которые в каждом случае будут абсолютно индивидуальны, уникальны и различны по объему.

Таким образом, явление аллюзии тоже есть способ реализации категории интертекстуальности. При этом в качестве интертекста выступают те слова, которые используются для намека на какое-либо качество героя или же историческую ситуацию и так далее.

Следующим способом проявления интертекстуальности в тексте является ***афоризм***. В переводе с греческого «aphorismos» - краткое изречение; «это мысль, выраженная в предельно сжатой и стилистически совершенной форме. Очень часто афоризм представляет собой поучительный вывод, широко обобщающий смысл явлений» (ЭСЮЛ,1988:24).

В немецкоязычном словаре литературных терминов под редакцией Г.фон Вильперта дается, в частности, следующее определение афоризма, а именно под афоризмом понимается предложение, представляющее собой авторскую мысль, оценку, результат действия или жизненную мудрость и выраженное предельно кратко, точно и убедительно» (здесь и далее см.: Wilpert,1969:35).

Афоризм отличается от пословицы остроумным содержанием и индивидуальным авторским стилем. Он может быть стилистически представлен в форме антитезы, гиперболы, эмфазы, это как бы осколочные мысли. Афоризм отличается логичностью, но иногда может приобретать полушутливый характер. Это сгусток жизненной мудрости в остроумной форме, поэтому требует того, чтобы читающий поразмышлял над содержанием.

В настоящее время существует тенденция рассматривать афоризм как самостоятельный жанр, определенный тип текста. Так, Н.О.Гучинская полагает, что «афоризм представляет собой форму лирическую и в связи с этим следует говорить о нем как о лирическом типе текста» (Гучинская,1993:41).

Очередным способом языковой реализации категории интертекстуальности в тексте являются ***иностилевые вкрапления***. В их основе лежат стилистически окрашенные слова – это «слова, в лексическом значении которых имеются коннотации, указывающие на их принадлежность к тому или иному стилю» (Фомичева,1993:82).

По мнению Ж.Е.Фомичевой, «при смешении регистров и стилей происходит основанное на интертекстуальности противопоставление кодов двух произведений. В этом случае имеет место деформация старого кода и перераспределение некоторых элементов… старый код приспосабливается к выполнению нового коммуникативного задания» (там же:85).

Под влиянием такого иностилевого вкрапления происходит преобразование общего смысла произведения, и «чужой» текст подстраивается, трансформируется уже как часть произведения.

Таким образом, иностилевые вкрапления – это тексты с иным субъектом речи. При смешении стилей, как указано далее Ж.Е.Фомичева, «…происходит стилистическое и функциональное преобразование инородного фактологического материала… Иностилевые включения, объединенные одним общим признаком – сменой субъекта речи, являются видом интертекстуальности, более или менее маркированных следов другого текста» (Фомичева,1993:90-92).

Как очевидно, категория интертекстуальности может реализоваться в художественном тексте в самых разнообразных формах, важнейшие из которых и были рассмотрены выше. Однако в связи с объектом нашего исследования, наибольший интерес представляет для нас тот факт, что интертекстуальность может проявить себя и во вторичных литературных жанрах таких, как пародия, бурлеск и травести (подр. см.: Тураева,1993).

Об одном из данных жанров, а именно ***пародии***, пойдет речь в следующем разделе настоящей работы.

* 1. **Жанровая и языковая специфика текста пародии.**

Как уже говорилось в предыдущем разделе, интертекстуальность может проявляться во вторичных литературных жанрах. Одним из них является жанр ***пародии***. Возникает сразу же вопрос о том, что представляет собой вторичный жанр. По мнению отечественной исследовательницы З.Я.Тураевой, «вторичные жанры – это сложная система, которая строится на противоборстве двух знаковых систем – текста-основы и текста-прототипа… Возникает новая структура, которая предполагает алогичный мир (Тураева,1993:3).

Известно, что пародии были присущи всем временам и народам, и в равной степени мы можем говорить о том, что и наше время не осталось безразлично к созданию пародий (здесь и далее см.: Wilpert,1969:553). Первые образцы пародии появились еще в античности. До нас дошли, например, пародии Гиппократа на героический эпос; поэмы «Батрахомиомахия» (8-7 в. до н.э.), присываемая Пигрету, и «Гигантомахия» (5 в. до н.э.) Гегемона, пародирующие Гомера. Еще в Древней Греции к пародиям обращался Аристофан: «Облака» – пародия на софистов и Сократа, «Лягушки» – пародия на трагедии Еврипида. Расцветала пародия в средние века и в эпоху Возрождения. В Италии известны средневековые пародии-бурлески Д.Буркьелло, Ф.Берни, Дж.Б.Лалли и других писателей. Также широко бытовали в это время пародии на библейские и литургические тексты. Во Франции пародия была популярным и излюбленным жанром. Так, например, в 17 веке появился «Экстравагантный пастух» Ш.Сореля – пародия на галантные пасторали. В Англии 17-18 веках в жанре пародии были написаны пьесы «Рыцарь пламенеющего пестика» Бомонта и Флетчера (1607) на пьесу Т.Хейвуда «Четыре лондонских подмастерья». Нередко использовали пародии внутри пьес английские драматурги, в том числе и У.Шекспир, ср.: пародия на любительские представления ремесленных цехов в «Сне в летнюю ночь». Кстати, и сам Шекспир стал объектом пародии: Дж.Марстон пародирует его поэму «Венера и Адонис» в «Метаморфозах образа Пигмалиона».

Считается, что временем наибольшего расцвета жанра пародии является эпоха реформации и барокко, а в Германии – это, в особенности, время «Alamode-Kampf». Подтверждением могут служить слова немецкого исследователя В.Дитце (W.Dietze): “Это звучит парадоксально, но такова реальность: час рождения немецкой лирической пародии приходится на эпоху барокко”( Dietze,1968:780).

Литературная борьба в эпоху Просвещения (18 век) дала толчок для сочинения многих острых пародий в европейской литературе: Например, пародийные памфлеты Д.Дефо и Дж.Свифта, “Шамела” и “Джозеф Эндрюс” ГФилдинга и многие другие. Во времена позднего Просвещения намечается тенденция борьбы против писателей, представляющих новое направление в литературе, так называемое течение «штурма и натиска». Создаются пародии на произведения Гете и Шиллера, которые сами являлись ярыми противниками этого жанра.

 А стихотворение «Lied von der Glocke» Шиллера считается произведением, которое пародировалось наибольшее количество раз, в истории немецкой литературы. В эпоху борьбы между романтиками и классицистами, между левым и правым крылом романтизма, в начале 19 века пародии писали Л.Тик, Дж.Г.Байрон, В.Скотт, Г.Гейне и др. С пародиями, в частности, связано возникновение оперетты (ср.: пародийные оперетты Ф.Эрве и Ж.Оффенбаха (50-е гг.19 в).

Интересно развивается жанр пародии в Германии: в 19 веке здесь отчетливо выделяются три основные направления (см.: «Wer wagt es…»,1990:239). С одной стороны, пародия становится творческим принципом романтизма, так как она [пародия] отвечает его требованиям, предполагающим субъективность, поэтичность, слегка ироничное мировоззрение, владение искусством арабески. Вследствие этого пародия начинает рассматриваться как специфическая форма повествования и выступать в литературе в качестве оригинального и требовательного жанра. Суть третьего направления заключается в том, что в писательской среде стало престижным пародировать великих писателей, прежде всего – Гете и Шиллера: тот, кто не был Шиллером или Гете, хотел стать хотя бы псевдо-Шиллером или псевдо-Гете.

В 20 веке к пародированию прибегает ряд крупных писателей: Дж.Джойс, «Улисс» которого представляет собой как пародию в целом, так и серию мелких пародий на разные периоды и стили английской прозы, на язык прессы и так далее, К.Чапек, С.Ликок… В театре, цирке и на эстраде пародия также обязательно предполагает узнавание пародируемого предмета. Итак, жанр пародии обладает достаточно богатой историей и сохраняет свою актуальность в современном обществе.

Однако прежде чем рассмотреть специфику данного жанра, нам хотелось бы подробнее проанализировать само понятие жанра в литературе. Каждая из существующих художественных категорий: метод, стиль, жанр - закрепила в себе определенную важнейшую функцию искусства, определенный художественный закон, согласно которому произведение искусства возникает и существует. Современная эстетика в принципе выработала представление об основных функциях искусства: это познавательная (гносеологическая), оценочная (аксиологическая), моделирующая (созидательная), знаковая (семиотичская) функции (подр. см.: Лейдерман,1976). Жанр – категория, разрабатывающая по преимуществу созидательную функцию искусства.

В результате под жанром следует понимать «исторически сложившийся тип устойчивой структуры художественного произведения, организующей все его компоненты в систему, порождающую целостный образ – модель мира [мирообраз], который выражает определенную эстетическую концепцию действительности» (Лейдерман,1976:7).

В своих исследованиях мы будем рассматривать пародию как тип текста и как определенный самостоятельный жанр, который реализуется в других жанрах, в других текстах. Но, например, немецкие лингвисты Теодор Фервейен (Th.Verweyen) и Гунтер Виттиг (G.Wittig) предлагают во избежание смешения понятия жанров исходить из того, что пародия это не жанр, а определенный способ повествования, то есть здесь речь идет о константной обработке текстов разной жанровой принадлежности (Verweyen, Wittig,1984:311).

Следует подчеркнуть, что существует множество трактовок определения жанра пародии. Вот одно из них, которое мы можем найти в театральной энциклопедии: «Пародия (греч. , от - против, вопреки, и песнь, букв.- песнь наизнанку) – литературный жанр, произведение, представляющее собой комическое или сатирическое переосмысление какого-нибудь явления искусства. Темой пародии может быть также определенное общественно-политическое, бытовое или другое событие» (ТЭ,1965:282).

В литературоведении известен перевод слова « » (пародия) словом «*перепеснь*». «Слово это не привилось; как термин оно неприменимо, потому что «песнь» излишне точный и буквальный перевод компонента « », - а между тем слово это отводит от приевшегося, мнимо точного слова «пародия» и, что еще важнее, содержит сближение понятий пародии и подражания, вариации «перепеснь – перепев» (Тынянов,1977:292). К сегодняшнему времени вышли в свет многочисленные значительные исследования о пародии, преимущественно о пародии 18-начала 20 веков. Владимир Даль в своем «Толковом словаре живого великорусского языка» определил пародию так: «забавная переделка важного сочинения или насмешливое подражание, перелицовка, сочинение или представление наизнанку» (Даль,1955:556). В «Поэтическом словаре» А.Квятковского пародия определяется следующим образом: «Жанр критико-сатирической литературы, основанной на … карикатурном подчеркивании и утрировке особенностей писательской манеры» (Квятковский,1966:195). В «Толковом словаре русского языка» (под редакцией Д.Н.Ушакова) пародия определяется как «сатирическое произведение в прозе или в стихах, комически имитирующее, высмеивающее какие-нибудь черты других литературных произведений» (ТСРЯ,1994:50). В «Словаре литературоведческих терминов» (под редакцией Л.И.Тимофеева и С.Я.Тураева) указано, что «пародия может быть направлена против определенных особенностей литературных произведений – тематики, идейного содержания, особенностей сюжетов, образов героев, композиции, языка. Основное ее средство – ироническое подражание осмеиваемому образу, передача в гиперболизированном, шаржированном

виде свойственных ему характерных черт, доведение их до абсурда, нелепости, чем и достигается сатирико-комический эффект» (СЛТ,1974:259). В литературном энциклопедическом словаре нам предложено следующее определение: «Пародия – в литературе и (реже) в музыкальном и изобразительном искусстве – комическое подражание художественному произведению или группе произведений» (ЛЭС,1987:268). Это определение довольно узкое, здесь учитывается только один аспект, а именно осмеяние на уровне текста произведения, в то время, когда процесс пародирования может происходить не только на уровне тематики, но может быть пародирован и стиль, и время и множество других аспектов, о которых будет рассказано далее. Любое из этих определений в качестве предварительного, рабочего может быть принято. Но далее, попадая в область смехового мира и социальной иронии, оно потребует уточнения.

Существует также мнение, что пародия является как бы ответвлением жанров комедии и сатиры, так как пародия, тоже высмеивая то или иное явление, вызывает ироническое, критическое либо отрицательное отношение к изображаемому. Пародия может быть действенным и остроумным средством литературной критики, но ее сущность не исчерпывается только одной критикой. Задача ее – как отрицательная, так и положительная оценка, эстетическая оценка субъекта. И одно из наиболее удачных определений мы можем прочитать в краткой литературной энциклопедии. Оно звучит следующим образом: «Пародия – жанр литературно-художественной имитации, подражание стилю отдельного произведения, автора, литературного направления, жанра с целью его осмеяния. Автор пародии, сохраняя форму оригинала, вкладывает в нее новое, контрастирующее с ней содержание, что по-новому освещает пародируемое произведение и дискредитирует его» (КЛЭ,1968:604).

Для изучения пародии как фактора литературного стиля в литературе двадцатых годов было сделано немало. Ю. Тынянов в своей книге «Мнимая поэзия» писал: «Пародия может быть направлена на отдельные стороны стиля, на отдельные особенности, и вместе с тем, так как нет нейтральных качеств в литературном произведении как системе, это стилистическое пародирование легко переходит в пародию целого и часто является ею» (Тынянов,1978:56).

Важно подчеркнуть то обстоятельство, что литературная пародия может «передразнивать» как саму действительность (а это реальные события, лица, время и т.д.), так и ее изображение в литературном произведении, но в любом случае она представляет собой «юмористичекую или сатирическую стилизацию» (КЛЭ,1968:604).

Пародия непременно должна снижать, дискредитировать стилизуемый объект, и в этом ее отличие от комической стилизации или шуточных подражаний, лишенных такой направленности. И в данном случае очень важно определить объект пародирования. Естественным и неизмененным фактором воздействия пародии является текст-оригинал, то есть пародия существует в паре со своим оригиналом.

Как правило, по объему пародии обычно невелики, но элементы пародии могут обильно присутствовать и в больших произведениях: например, «Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф.Рабле.

А вот отечетственный исследователь Дмитрий Молдавский предлагает в своей работе «Литературные шаржи» рассмотрение пародии с позиций литературного жанра. Пародия может быть очень похожей, а может схватывать лишь какие-то черты оригинала, что-то очень важное для пародируемого персонажа – его взглядов и его настроений. «И подобно тому, как мы видим это в шарже, мы находим в пародии и восхищение, и раздражение, и радость, и – бывает и такое! – зависть» (Молдавский,1980:213).

Многие работы немецких исследователей тоже посвящены жанру пародии. Так, в немецкоязычном словаре литературных терминов понятие «пародия» трактуется следующим образом: в литературе – это насмешливое, искаженное или гиперболизированное подражание какому-либо уже существующему произведению серьезного жанра или его отдельным частям, при этом внешняя форма сохраняется, а изменяется содержание (в отличие от жанра травести, где это происходит наоборот) (здесь и далее см.:Wilpert,1969:553-554). Цель пародии – это или раскрытие (обнажение) недостатков и слабых сторон произведения (тип критической пародии); резкое, острое фанатичное нападение на автора и на его произведение с целью придать ему комичность и усилить чувство собственного превосходства (полемическая пародия); или же это безобидная шуточная вариация оригинального текста какого-либо произведения (комическая пародия).

Хотелось бы сказать, что пародия, по мнению Бахтина, «антитематично» относится к своему прототипу. Другими словами, пародия не только перенимает определенный метод создания текста, но также обращается против тематики оригинала. Пародия не содержит какое-нибудь собственное послание, а [как писал М.Бахтин] все высказывания образно заключены в шуточно-насмешливые кавычки (см.: Bachtin,1979:314). И именно потому, что пародия не сообщает ничего собственного, ее едва ли можно подвергнуть критике за ее часто чрезмерные преувеличения.

Раньше часто можно было столкнуться с довольно узким определением функции жанра пародии, которая исчерпывалась лишь в насмешливом представлении пародируемого материала. Естественно, такое определение было недостаточным для полной характеристики исследуемого феномена. Следовательно, нам необходимо более конкретное, полное определение, которое отражало бы все особенности исследуемого жанра.

Современный немецкий писатель П.Рюмкопф совершенно прав в том смысле, когда он - в оправдание своей лирической пародии – считает объектом пародии не само пародируемое произведение, а «проблему времени», «результат, заключение прошлого», «состояние общества» (Parodie,1989:47). Пародированное предъявление текста-оригинала становится как бы «фильтром», «прозрачной фольгой» последующей критики. Эрвин Ротермунд, крупный знаток современной пародии, дает ей свое определение, принимая во внимание историю этого жанра и учитывая новые формы развития пародии. В принципе он не вводит какого-то совершенно нового понятия, отличного от общепринятого, но он предпринимает попытку модифицированного определения жанра пародии, которое бы особенно хорошо подходило при комплексном анализе текста пародии. По его мнению, «пародия – это литературное произведение, которое перенимает на себя формально-стилистические элементы, часто также предмет повествования, какого-либо произведения любого жанра, но заимствованное может быть частично изменено так, что перед нами предстает отчетливое расхождение между отдельными структурными пластами (там же:48). Изменение оригинала, которое может быть всего лишь фиктивным, достигается полной или частичной карикатурой, заменой, добавлением или выпуском различных элементов текста, и является определенной интенцией пародиста, в большинстве случаев для него это или только лишь развлечение, или сатирическая критика.

По мнению В.Л.Новикова, «пародия – это комический образ художественного произведения, стиля, жанра» (Новиков,1989:5). Из этого, довольно короткого, определения можно видеть, что героями пародии выступают не люди, не животные, а литературные произведения, стили, жанры. Поэтому пародии, даже самые веселые, читать трудно: здесь нужна определенная эрудиция, культура, а самое главное – нужно овладеть художественным языком необычного жанра.

Пародия – это, прежде всего, явление искусства. Следовательно, ей присуще общее свойство искусства – «смысловая неисчерпаемость» (там же:8). И перед читателями, независимо от степени их подготовленности, стоит единая главная задача – продвинуться как можно дальше в глубину пародийного текста. Чтобы понимать пародию, надо как бы вступить с этим жанром в условное соглашение, надо выработать навык «двойного зрения» (там же:8). Двойное зрение – важный элемент искусства, а именно быть читателем и зрителем – этот навык полезен не только для чтения пародий. Таким образом, чтение пародий, помимо прочего, - хорошая тренировка читательского и зрительского мастерства. При первом столкновении с текстом пародии надо представить, что перед нами – серьезное произведение, даже если и объявлено, что это пародия. Это нужно для того, чтобы отчетливо отпечатать в своем сознании первый план – буквальный план пародии (там же:9). Но за этим, явным и буквальным, планом неизменно скрывается второй – план объекта. Двуплановая природа пародии – это непременное условие существования этого жанра. Этим феноменом занимался отечественный исследователь Юрий Николаевич Тынянов. Пародия существует постольку, поскольку сквозь произведение просвечивает второй план, пародируемый; чем уже, определеннее, ограниченнее этот второй план, чем более все детали произведения носят двойной оттенок, воспринимаются под двойным углом, тем сильнее пародийность (цит. по:Новиков,1989:12). Ю.Тынянов говорил в своих исследованиях о «невязке» этих двух планов. Именно невязка сигнализирует о том, что перед нами пародия. И уже только теперь мы начинаем читать текст в качестве пародии, всматриваться в него, как в картину. Мы вступаем в своеобразный диалог с пародийным текстом, задавая ему вопросы и получая ответы. Но ни первый, ни второй план пародии не открывают нам художественного смысла. Пародия обладает «сложным, многозначным и конкретным третьим планом, представляющим собой соотношение первого и второго планов как целого с целым. Третий план – это мера того неповторимого смысла, который передается только пародией и непередаваем никакими другими средствами» (Новиков,1989:13).

Следовательно, при прочтении мы сопоставляем в сознании первый и второй планы. Не обязательно то, что мы сразу поймем, распознаем этот третий план или придем к нему в результате некоторого раздумья. Это уже зависит от особенностей индивидуального восприятия, от степени информированности читателя о возможных объектах пародии. Важно выйти на третий план, на глубинное измерение пародийного смысла. Подлинное понимание пародии начинается тогда, когда в читательском сознании выстраивается третий план. Здесь мы прибегаем к интерпретации третьего плана, но единственно верной и окончательной интерпретации произведения быть не может. Даже автор произведения, начиная о нем рассуждать, становится уже читателем, критиком, и с предложенной им трактовкой своей вещи мы можем спорить. Но надо помнить о том, что никакое объяснение смысла произведения не заменит нам живой конкретности этого смысла. Однако это не значит, что мы должны отказаться от попыток объяснения.

Чтобы проникнуть в глубину художественного произведения, необходим обмен интерпретациями между читателями и исследователями. В данном случае интерпретация, истолкование, объяснение текста – это уже не цель, а средство понимания. Интерпретация должна быть такой, которая бы емко и энергично схватывала множество смысловых оттенков в их художественном единстве. Абсолютной, исчерпывающей все богатство произведений интерпретации не даст никто и никогда. Нам надлежит лишь максимально приблизиться к точной трактовке. И более истинной будет такая интерпретация, которая способная в наибольшей степени охватывать художественную целостность произведения, его неповторимый художественный мир. Таким образом, пародию можно считать своеобразной моделью искусства, моделью, наглядно демонстрирующей нераздельное единство содержания и формы, смысла, и структуры, присущее всякому подлинно художественному творению. Третий план пародии – это ее высшая смысловая инстанция. Верно истолковать пародию можно, только сосредоточив свое внимание на внешне всегда скрытом, но внутренне всегда реальном третьем плане. Третий план – глубинное измерение пародии. В нем таится ее потенциальная многозначность, богатство смысловых оттенков. Постигается этот план не одним чтением, а многократным перечитыванием. Поэтому к пародиям мы обращаемся не один раз.

Когда мы говорим о художественном языке пародии, мы имеем в виду образ произведения. Здесь очень важен контакт между пародистом и читателем. Пародист может прямо заявить нам, что перед нами – пародия, но это не облегчает нам чтение, а, наоборот, произведение должно быть прочитано очень внимательно. Считается, что пародия не исключает полное уважение любви пародируемого материала, вернее говоря, допускает такую возможность (Подр. см.: Karrer,1977:27).

Не раз возникал перед исследователями вопрос о том, как создается пародия, но ответить на него всякий раз оказывалось не просто. Пародия – жанр, творимый почти на глазах у читателя: ведь мы довольно часто доподлинно знаем объект, материал пародии, а значит, можем судить, чем автор располагал перед началом работы.

Написать пародию не просто. Нужно попытаться выявить черты, присущие лирическому герою пародируемого писателя, а “для этого необходимо постичь лексику и образный мир данного автора, освоить его поэтическую систему” (Ефимов,1988:15).

Пародия как жанр характеризуется некоторыми универсальными законами ее построения, которые, при всем многообразии типов пародийных произведений, присущи в той или иной мере каждому из них, независимо от языка, на котором они написаны. В.Л.Новиков выделяет следующие приемы: снижение стиля, введение нового материала, его вставка и подставка; замена поэтической лексики прозаической; гротеск; переворачивание сюжета; создание пародийного персонажа; отстранение композиции, введение авторской самохарактеристики (подр. см.: Новиков,1989:56). Мы можем продолжить этот ряд: связь с пародируемым произведением и пародийное переосмысление его через субъективную оценку пародиста посредством применения особых приемов пародирования – дублирования и трансформации в определенном их сочетании (подр. см.: Кобылина,1988:80).

Одним из таких частных видов пародийной трансформации является гиперболизация, т.е. «намеренное преувеличение, утрирование каких-то черт прототипа на любом уровне структурно-семантической организации пародийного текста» (там же:81). Это не просто один из пародийных приемов, гипербола является как бы связующим звеном между всеми приемами пародирования, она объединяет их в целостную систему.

При создании пародии важным является интерес, так как пародист исходит из прототипа и моделирует в пародии именно то, что ему кажется интересным и существенным в оригинале. Этого автору помогает добиться конкретный язык во всей совокупности его материальных единиц – слов и выражений – с их языковыми свойствами – фонетическими, лексическими, грамматическими и т.д. Подвергая анализу язык пародии, лингвисты исходят из особенностей данного жанра, «т.е. точкой отсчета, отправным моментом подхода служит сам жанр, и языковые средства пародирования изучаются с точки зрения их принадлежности к жанру, вернее, только так и не иначе…» (Кобылина,1988:8).

В своей книге В.Л.Новиков говорит о «законе единства воспроизведения и трансформации в процессе создания пародии» (Новиков,1989:61). Он заключается в том, что пародия ничего не повторяет пассивно. Этот закон делает процесс пародирования творчески трудным и увлекательным делом, а не механическим копированием или искажением объекта и служит изобразительной задаче, задаче создания комического образа произведения.

Нельзя считать, что пародия – это просто элементарная имитация. Пародия иногда обличает бездарных литераторов, но никогда не ограничивается этой скромной задачей. Опыт жанра показывает, победа пародиста бывает тем убедительнее, чем увереннее пародист владеет оружием своего соперника, а для этого ему необходимо пойти на выучку к пародируемому автору.

Самым непреложным, самым неопровержимым доказательством правоты пародиста является «узнаваемость». Если мы сразу узнаем, на какое произведение написана пародия, стало быть, пародист прав, справился со своей задачей. Необходимым условием искусства пародиста является, таким образом, «способность к имитации, умение воспроизвести особенности художественного мышления поэта, гипертрофировав, усилив, заострив те черты его художественной манеры, которые пародисту кажутся заслуживающими внимания» (Сарнов,1984:110)

При помощи пародии обозначается результат определенной переработки текста, который обращен против оригинала, служит для его снижения. Этой мысли придерживается также знаменитый немецкий психоаналитик Зигмунд Фрейд, который пишет, что карикатура, пародия и травести, так же как и их практическая функция разоблачения, направлены против претендующих на уважение и авторство персонажей и объектов оригинала. Это определенный «способ снижения» (Подр. см.: Freud,1961:28).

Все, что делает пародист, - это преувеличение. Сам объем пародии также выбирается пародистом и воспринимается читателем как гиперболизированный. Так же, как и гиперболизирование пародируемого произведения, автор может использовать совершенно противоположный способ – литоту. Иначе говоря, язык пародийного искусства гиперболичен сплошь, насквозь. Без гипербол и литот невозможно ни создание пародии, ни ее восприятие. Но сфера распространения этих приемов в искусстве гораздо шире области пародии. При пародировании эффекта гиперболы помогает достичь использование двух классических типов пародии – бурлеска (низкий предмет, излагаемый высоким стилем) и травести (высокий предмет, излагаемый низким стилем).

Существует мнение, что самая строгая форма пародии – «минимальная пародия» (см.: Gerard,1993:29). Ее цель – дословное повторение известного текста и придание ему нового значения. Такая элегантная и экономная пародия являет собой ни что иное, как вырванную из текста цитату, первоначальное значение которой обыграно и изменен тон.

Как известно, существуют сходные с пародией литературные жанры, и их надо уметь отграничивать как друг от друга, так и от самой пародии.

Одним из первых является жанр ***травести*** (с итальянского “travestire” – переодеваться) (Parodie,1989:48). Существует второй способ написания данного термина, а.и. травестия. Но мы будем пользовать первым вариантом. В отличие от пародии травести сохраняет предмет повествования текста-оригинала, который может быть сильно видоизменен, чем и достигается часто эффект комического воздействия. Травести встречается довольно редко, по сравнению с пародией и преследует функцию лишь простого развлечения.

Травести, так же как и пародия обладает свойством, называемым «комической дисгармонией».

А главным показателем данной дисгармонии является оппозиция «серьезный – смешной».

В подобной связи Э.Ротермунд утверждает, что травести намного безобиднее пародии, это необходимая форма интеграции чужих временных и пространственных элементов в пространство настоящего (Rotermund,1963:23).

Следующим смежным жанром является ***контрафактура*** (противопоставление) (от лат. «contra» – против; «factura» – изготовление, составление) (Parodie,1989:48).

Этим понятием обозначают, как правило, переработку какой-либо светской песни в стиле церковной литературы, реже – преобразование какого-либо церковного текста на светский лад, при сохранении формальной структуры. То есть, ключевым принципом для создания данного вида произведения является исторически обусловленная связь: духовный – светский или светский – духовный. Именно в этом противопoставление наблюдается родство двух жанров: пародии и контрафактуры. Контрафактура также использует формальную структуру текста пародии.

Но в одном пародия и контрафактура различаются: контрафактура должна представлять новую эстетическую общность имитированных, измененных и добавленных элементов; о дисгармонии структурных слоев можно говорить тогда, когда эта новая общность не достигнута (см.: Rotermund,1963:24).

Еще один, мало известный жанр, сходный с пародией – ***ченто*** (лат. “платье, сшитое из кусочков, заплат; халтура) (Parodie,1989:49).

Этим определением обозначают литературное произведение, которое состоит из цитат (это могут быть целые четверостишья, или части стихотворения, отдельные выражения) известных стихотворных текстов, и эти цитаты используются для развлечения или же для сатирической критики нового предмета. Этот жанр [считается излюбленным и был довольно широко распространен в средние века и во времена барокко] сегодня называется не иначе, как стихотворение с сатирической тенденцией.

Рассмотрим теперь ***карикатуру*** (с итал. «caricare» – перегружать, преувеличивать) (Здесь и далее см.: Parodie,1989:50).

Первоначально карикатуру использовали только по отношению к произведениям изобразительного искусства, но позднее и применительно к литературе. Существует следующая трактовка определения карикатура: - это искажение излишне подчеркнутых отдельных и узнаваемых свойств характера какого-либо человека, являющееся средством юмора и сатиры. В литературоведении известе тип карикатирующей пародии.

А следующий наиболее распространенный жанр, смежный с пародией - это жанр ***сатиры*** (с лат. «satura» – сытый, плодородный, полный, в связи с «lanx» – ключ: чаша, наполненная всевозможными фруктами) (Здесь и далее см.: Parodie,1989:50-51)

Под сатирой понимают в общем насмешливое произведение с воспитательно-дидактической тенденцией. Немецкий исследователь Рудольф Зюнель (R.Suenel) занимался изучением определений сатиры и в результате проделанной работы выявил основные пункты в трактовках данного жанра:

1. критикуются недостатки в характерах главных персонажей;
2. эта критика располагается на протяженной шкале интенсивности выражения;
3. сатира как искусство косвенной речи, кодирование, пародичное упразднение, снижение традиционных форм.

Еще одной распространенной формой, близкой жанру пародии, является ***ирония***.

В стилистике и риторике ирония дефинируется как фигура, которая обозначает предмет через противоположное по значению слово или которая обозначает мысль противоположным или резко отличающимся образом (Rotermund,1963:27). А в немецкоязычном словаре стилистических терминов сказано, что ирония – это высказывание с противоположным воздействием, и это воздействие проистекает из контекста (WST,1977:42).

Немецкая литература конца 18 – начала 19 века создала особый тип романтической иронии и разработала ее теорию. Одним из основателей данного типа иронии был Ф.Шлегель. Он проповедовал отрыв искусства от жизни. Центром его эстетики была теория иронии, обосновавшая и провозглашавшая неразрешимость жизненных противоречий. При общей несостоятельности его теории мы должны отметить противоречивость и сложность природы иронии: “… в иронии все должно быть шуткой, и все должно быть всерьез, все простодушно-откровенным и все глубоко-притворным,… ирония есть форма парадоксального” (Борев,1957:156).

В принципе для иронии как стилистической фигуры характерно такое же отношение к пародии, как и для сатиры: имитация формального элемента для иронии не обязательна, даже можно сказать, наоборот: не в каждой пародии используются возможности иронии, это подходит, скорее всего, для подражения.

Важно добавить то, что критика в жанре сатиры и средства юмора, используемые для этого: ирония, шутка и так далее, не являются единственной целью. Они всегда служат для положительной оценки, для устранения изъянов, дефектов. Несмотря на различия в определениях жанров сатиры и пародии, оба этих жанра могут пересекаться в тексте на основе выполняемых ими функций: гиперболизации и искажения. Формальное подражание литературному произведению – это существенный признак каждой пародии, но когда мы сталкиваемся ч подражанием в сатире – это всего лишь частный случай.

Как указывает в этой связи Ю.Борев, “в основе юмора и сатиры лежит единое особо эмоционально-критическое и комедийно-эстетическое отношение к действительности” (Борев,1957:152).

Весомую роль в пародии имеет смех; при этом мы можем наблюдать комизм разных видов. Комическое нередко противопоставляется серьезному. Смех бывает и серьезный, и несерьезный. “Пародия – как пародия – связана только с серьезным смехом, тонкой комической игрой двух планов. И третий план пародии – это одновременно всецело комический и всецело серьезный ее элемент” (Новиков,1989:86).

Если бы не было пародийного комизма, то чтение пародий превратилось бы в разгадывание утомительных ребусов. Именно комизм помогает нам воспринять пародию как единое целое. При этом смех помогает понять пародию и получить эстетическое наслаждение.

Напомним, что в качестве средств юмора и сатиры часто используются двойной смысл, игра слов, нарушение стиля и так далее (Здесь и далее см.: Riesel, Schendels,1975).

*Двойной смысл* – это стилистическая фигура, которая возникла благодаря многозначности и омонимичности слов. Данное стилистическое средство часто можно встретить в произведениях народного творчества, также оно захватывает большое количество загадок и шуточных вопросов. Широко используется двойной смысл в эзоповом языке.

Следующее средство – *игра слов*; в тексте – это фонетически сходные языковые образования: два разных слова связываются на основе их фонетической или словообразовательной вариации, при помощи контаминации, т.е. слияния различных лексем на основе общих частей, а также при помощи «игры» с лексическими элементами имеющегося образования и т.д. При нарушении стиля речь идет о каком-то неожиданно появляющемся элементе, который не соответствует данной норме языка и стиля. Такое стилистическое несоответствие часто воспринимается адресатом сообщения как «сдвиг, смещение в прагматической установке адресата» (Овсянников,1983:92).

В тексте функцию иронического и сатирического изображения может выполнять и антитеза. *Антитеза* – древний стилистический прием, на протяжении многих веков привлекавший внимание исследователей. «Антитеза рассматривается как резкое противопоставление понятий и образов, создающее контраст» (Золина,1983:40). В своей работе исследователь Н.Н.Золина анализирует данный стилистический прием как один из основных способов сатирического осмеяния, который богато представлен на лексическом уровне. В процессе работы автор статьи пришла к выводу, что «эффект антитезы усиливается сочетанием ее с другими стилистическими приемами, в частности, повтором и параллелизмом» (там же:48).

Повтор, в широком смысле этого слова, объединяет в себе следующие виды: просто повтор, грамматический параллелизм и перечисление (подр. см.: Riesel, Schendels,1975). Повтор может происходить на уровне всех языковых единиц: фонемы, морфемы, слова, словосочетания, предложения для определенного стилистического воздействия. Существуют также лексические, фонетические и грамматические повторы. Повторы используются довольно часто при создании пародий. Если авто хочет подражать какому-либо стилю для сатирических целей, он накапливает в своем произведении типичные особенности этого стиля так, что они выполняют свое назначение, которого хотел добиться автор: так возникает эффект сатирической пародии.

Как очевидно в большинстве случаев пародия – это особая форма сатирического описания. При анализе текстов пародий надо учитывать тот момент, что пародия может выполнять одновременно многие функции. Важно сказать о том, что анализ текста, который принимает во внимание только факторы автора и предмета, – а именно творческий и изобразительно-эстетический фактор, - является слишком узким, так как таким образом остается без внимания апеллизирующая (призывная) функция текста, его направленность на реципиента, получателя информации. И именно эта связь текста и читателя является решающим фактором при создании сатирической ситуации. Здесь имеется в виду норма, на которую ссылается пародист при пародировании предмета повествования, – как правило, оно является сознательным – и норма, которая должна быть узнаваемой читателем, в том случае, когда определенный текст он должен воспринять как пародию. В своей работе «О наивной и сентиментальной поэзии» Ф.Шиллер обозначил встречающееся как в сатире, так и в пародии противоречие между объектом критики и нормой, которая видима в критике, как «противоречие действительности с идеалом» (здесь и далее см.: Parodie,1989).

Таким образом, пародист должен создать пародию, превосходство которой над оригиналом было бы недвусмысленным и однозначным.

Следует отметить, что существует множество сигналов, маркеров эффекта иронии в тексте, раскодирование которых происходит на основе различных факторов, как на уровне текста, так и на уровне читателя. Согласно норме, читатель должен быть в состоянии адекватно раскодировать эти сигналы. Но иногда в силу объективных или субъективных причин могут происходить нарушения процесса коммуникации между читателем и произведением. В связи с этим в немецкой литературе есть три типа пародий. Следовательно, теперь объясним различия между тремя типами пародий:

К первому типу относятся литературные пародии, которые были особенно популярны в 18 и 19 столетиях. Основной функцией таких пародий была (чаще всего банальная) имитация повествования и в основном они обнаруживали тенденцию разговора.

Второй тип объединяет в себе те пародии, которые критикуют как представленные в тексте эстетические, политические и социальные темы и положения вещей, так и интересы данного автора.

Третий тип – это те тексты, которые близки типу контрафактуры, то есть тексты, не только ссылающиеся на используемый ими текст-оригинал и его темы, но и тексты, которые используют его литературный образ как средство для совершенно самостоятельных высказываний.

Важнейшие условия для соответствующего понимания и анализа пародий первого и второго типов – это знание и понимание текста-оригинала, а также правильная оценка отношения текста пародии к тексту-оригиналу. Если эти условия частично или в целом не выполнены (соблюдены), то энергия пародии погаснет. В результате такого нарушенного процесса понимания могут возникнуть следующие непредвиденные моменты:

а) текст может быть непонятым читателем;

б) текст может быть понятым читателем неверно; всерьез он воспринимает только то содержание, которое является всего лишь иронической имитацией текста-оригинала, и даже смотрит на это критически. И как следствие, дело сводится к так называемому эффекту бумеранга: предполагаемое воздействие происходит в совершенно ином русле, и как следствие, текст истолковывается превратным образом. В принципе возможны соответствующие и несоответствующие способы рецепции определенного текста. А то, какой из представленных возможных случаев может реализоваться в процессе коммуникации, зависит как от текста, так и от «эффекта ожидания» читателя (подр. см.: Parodie,1989).

При работе с пародиями третьего типа условия для их соответственного анализа и понимания несколько отличны от тех, которые свойственны пародиям первого и второго типов. Знание и понимание используемого текста-оригинала не обязательно нужны для оценки основной мысли текста пародии. Тем не менее, знание оригинала помогает открыть возникающие семантические коннотации, обертоны смысла. Но, как правило, для пародий третьего типа прототексты (оригиналы) выбираются таким образом, чтобы они были известны широкому кругу читателей, и незнакомое содержание сообщается читателю привычным образом. Причины всевозможных нарушений процесса коммуникации зависят как от текста, так и от читателя. Из этого следует, что структура «эффекта ожидания» читателя решительно влияет на границы и направления понимания. Важные факторы «эффекта ожидания» располагаются наряду с историческими, литературными, историческими знаниями прошлого, но, прежде всего наряду с существующими установками и нормами в центральных социальных и политических областях действия. Почти все эти факторы зависят от принадлежности читателя к какому-либо социальному классу и от исходящих отсюда процессов социализации личности в семье и в школе.

Ниже предлагаем схему рассмотренных выше типов пародии:

Схема 1-ого и 2-ого типов пародии:

Схема 3-его типа пародии:

**Выводы к главе I.**

На основании вышеизложенного представляется возможным констатировать следующее:

**1**.Категория интертекстуальности является относительно новым объектом исследования в современной филологии. Интерес к ней вызван тем, что перед нами открываются новые возможности в области интерпретации художественного текста. При этом под интертекстуальностью понимается взаимодействие тепкстов друг с другом внутри одного произведения, выступающего по отношению к этим текстам как целое к части.

 Сама категория интертекстуальности рассматривается как глобальная текстовая категория, присущая изначально всякому осознанному бытию, так как оно предполагает наличие как минимум двух сознаний, двух текстов, вступающих в диалог друг с другом.

**2**. Вполне очевидно, что формы проявления категории интертекстуальности в художественных текстах могут быть самыми различными. Это, например, цитаты, аллюзии, афоризмы, иностилевые скопления. Каждая данная форма выполняет в тексте определенные функции, такие как, например:

* характеризация интеллектуального и социального статуса персонажей произведений;
* описание событийной ситуации;
* повышение образной выразительности речи персонажей;
* намек на какое-либо качество героя или историческую ситуацию;
* стилистическое преобразование текста.

**3**. Особым видом языковой реализации категории интертекстуальности является жанр пародии.

Под **пародией** в литературоведении традиционно понимается литературное произведение, которое представляет собой насмешливое, искаженное или гиперболизированное подражание какому-либо уже существующему произведению серьезного жанра, его отдельным частям, подражание стилю автора произведения или литературного направления, при этом внешняя форма произведения сохраняется, а изменяется содержание. Объектами пародии выступают литературные произведения, стили, жанры.

Характерными особенностями пародии служат следующие факторы:

* пародия существует в тесной связи с текстом-оригиналом;
* пародия может перенимать на себя формально-стилистические элементы, часто предмет повествования;
* объектами пародии выступают литературные направления, стили, жанры;
* по объему пародии различны: это могут быть либо стихотворные пародии, либо пародии-повести или –романы;
* цель пародии – это или раскрытие (обнажение) недостатков и слабых сторон произведения (тип критической пародии); резкое, острое фанатичное нападение на автора и на его произведение с целью придать ему комичность и усилить чувство собственного превосходства (полемическая пародия); или же это безобидная шуточная вариация оригинального текста какого-то произведения (комическая пародия).

**4**. Следует отличать пародию от смежных с ней литературных жанров, таких как травести, конрафактура, ченто, карикатура, сатира, ирония.

**5**. И в заключение хотелось бы отметить, что пародия – жанр довольно элитарный. По своей природе она обращена если и не к слишком искушенному читателю, то, во всяком случае, к человеку читающему, эрудированному. Художественное наслаждение, которое испытывает читатель удачной, талантливой литературной пародии, непременно включает в себя радость узнавания.

**Глава П. *Лингвостилистические средства создания текста пародии У Пленцдорфа “Die neuen Leiden des jungen W.”***

**2.1. Композиционный уровень.**

Время появления романа И.В.Гете «Die Leiden des jungen Werther» - 1774 год. Это важная дата не только для немецкой литературы, но и для мировой литературы в целом (Lukacs,1989:181). Еще до появления в свет этого романа в арсенале немецких писателей уже имелись произведения, пользовавшиеся мировым успехом. Достаточно вспомнить таких авторов как Винкельман, Лессинг и другие. Широкое и глубокое влияние романа И.В.Гете «Die Leiden des jungen Werther» на читательскую публику утвердило ведущую роль немецкого Просвещения во всем мире.

Ни одно из произведений Гете не имело такого феноменального успеха, как этот роман. Трагическая судьба молодого героя произвела огромное впечатление на современников. В то время среди молодого поколения прокатилась волна самоубийств. В судьбе Вертера, как в капле воды отразилась вся жизнь немецкого общества конца 18 века. Этот роман считается образцом творчества Гете периода «бури и натиска» в Германии, образцом романа эпистолярной формы. Это произведение, примыкающее к европейскому сентиментализму, заинтересовало сразу большое количество читателей именно тем, что оно явилось типичной историей жизни современника, не сумевшего в полной мере реализовать свои силы и возможности в обывательской среде.

Главным действующим лицом романа является Вертер, молодой человек, не удовлетворенный своей жизнью и вступающий в конфликт с высшим обществом. Единственным просветом в его жизни оказалась любовь к Шарлотте, юной девушке, которая была помолвлена с его другом. Чувство к ней захватывает все мысли Вертера, он влюбляется в нее. И единственный выход, который он видит в сложившейся ситуации – это сознательно уйти из жизни, чтобы не мешать любви другого человека, что он и делает в конце романа.

Два столетия спустя вертеровская тема получает новое специфическое воплощение в литературе Германской Демократической Республики. Развитие этой литературы происходит «по пути преодоления схематизма, поверхностности, к многогранному, художественному поиску, к более глубокому, всестороннему постижению действительности» (Млечина,1984:79). Происходит активное включение чувств и мыслей отдельного человека в поле зрения немецких писателей. Литература ГДР в семидесятые годы тяготеет к более многоплановой картине современности и современника, чем в предыдущие десятилетия.

Развитие судьбы главного героя произведений этого периода происходит довольно своеобразно. Это « сложное движение, чреватое ошибками, заблуждениями и неудачами…» (Гугнин,1987:26). В 70-е годы отчетливо обнаружилось и усиление интереса современных авторов к писателям эпохи «бури и натиска» и некоторым немецким романтикам. Известно, что развитие каждой национальной культуры связано с исследованием традиций, использованием художественного опыта писателей предшествующих поколений и литературных течений. Духовное наследие прошлого существует объективно как модель известного жизненного опыта, как отражение определенных представлений о мире наших предшественников.

Согласно утверждению Г.А.Фролова, «созданные столетия назад, творения минувших эпох не теряют своего значения для нас, сохраняют способность служить новым поколениям, остаются существенным фактором последующего развития» (Фролов,1987:9). Обращение к жизни и творчеству предшественников было вызвано стремлением выявить свои собственные эстетические и нравственные позиции и явилось одним из способов выражения своего отношения к проблемам современной действительности. Вполне очевидно, что творчество классиков немецкой литературы 18 века оказало существенное влияние как на развитие немецкой литературы 19-20 веков, так и на становление немецкого литературного языка, и первостепенная роль в этом влиянии по праву отводится И.В.Гете (см.: Шишкина, 1993:29).

Проблема отношения к Гете – и в его лице к немецкой классике – имела важнейшее культурно-политическое значение. В этом смысле несомненный интерес для выяснения характера отношений литературы ГДР к классическому наследию представляет собой повесть молодого прозаика Ульриха Пленцдорфа «Die neuen Leiden des jungen W.». Это произведение появляется в 1973 году, почти два столетия спустя, после издания романа И.В.Гете «Die Leiden des jungen Werther» и имеет колоссальный успех среди читателей того поколения.

Писателей 70-х годов более всего занимает вопрос о том, как человек распоряжается своей жизнью, «удается ли ему осуществить свой жизненный проект» (Млечина,1984:85) в соответствии с его мечтами и желаниями. Конечно, уже сам по себе факт, что этот новый герой чаще всего оказывается человеком интеллектуальной профессии (молодой ученый, журналист и т.д.) подтверждает новые жизненные шансы, открывшиеся для миллионов. И именно выполнение этого «жизненного проекта» становится вопросом личной ответственности каждого за избранный вариант судьбы.

Два столетия, исполненных острых исторических катаклизмов, отделяют два произведения: роман И.В.Гете и повесть У.Пленцдорфа. Но тема и герои остаются прежними. В центре художественного изображения снова стоит человек со своими чувствами и мыслями, непонятый обществом и изолировавший себя от него. Как считает Н.А.Рудяков, «место человека в иерархии объектов художественного изображения обусловлено тем, что только человек является субъектом действительности и только он обладает способностью сущностного отражения действительности, только человек способен относиться к окружающему с целью, с представлением об идеале, к которому надо стремиться и который надо постичь» (Рудяков,1977:22).

Задумываясь о достижении гармонии личности с окружающей действительностью, с другими людьми, личности с ее идеальными устремлениями и реальными делами, Ульрих Пленцдорф обратился к литературному опыту Гете. «Страдания» вертеровского героя почти буквально перенесены на почву новой исторической действительности. Они продолжены применительно к судьбе молодого рабочего-строителя Эдгара Вибо.

Прочитав два произведения, а именно роман И.В.Гете и повесть У.Пленцдорфа, мы сразу можем сделать вывод о том, что сюжетная структура и система персонажей повести Пленцдорфа представляет собой современный вариант истории, рассказанной Гете: молодой человек, Эдгар Вибо, уходит из жизни, не реализовав себя как личность. В последние недели своей жизни он встречает девушку, помолвленную с другим. Но Вибо – это всего лишь жалкая пародия на Вертера. Это мы увидим далее, когда рассмотрим внутренние миры обоих героев, то, как они относятся к своим возлюбленным, друзьям, родителям и вообще к жизни.

Для чего же современному писателю понадобилась гетевская модель взаимоотношений молодого человека с окружающим обществом? Почему, рассказывая о судьбе молодого немца середины 20-го столетия, У.Пленцдорф считает существенной параллель с персонажем классика Гете? Видимо, для него важно было не ограничить случай Эдгара Вибо частной судьбой рабочего паренька. Ощущалась необходимость рассмотреть проблему на широком фоне национальной жизни. Авторитет Гете «способствовал осмыслению ее как значительной для различных форм немецкого общественного бытия» (Фролов,1987:21). Однако герой Вибо не дорастает до духовных высот своего предшественника: он ведет себя как вредный мальчишка, который хочет доказать всем, что он на что-то годен. И терзания его «непонятой души» порой слишком амбициозны, и источники этих терзаний довольно мелочны, а со своей возлюбленной он ведет себя как настоящий Казанова, о чем бедный Вертер не смел и помышлять. Да и сам объект его «воздыханий» – воспитательница Чарли – достаточно ограниченное существо.

Таким образом, перед нами явное сходство двух текстов в целом, но серьезное различие их в деталях: все высокое «снижено» до уровня тривиального. Налицо – классический прием «снижения», являющийся одним из ведущих средств создания пародийного эффекта.

Перед нами четко встают три плана пародии: 1-й план – буквальный, то, с чем мы непосредственно сталкиваемся при прочтении, 2-й план – план объекта, и когда мы сопоставляем два этих плана, возникает третий – то, что мы как бы «читаем между строчками», то, к чему мы сами должны прийти.

Итак, в своей повести У.Пленцдорф пародирует чувства молодого человека, своего современника, который хочет поставить свои ощущения наравне с чувствами романтического Вертера, но явно не дорос до этого. Именно этим целям пародизации внутреннего мира молодых людей 70-х годов служат и сюжетная структура, и система персонажей, и целый ряд деталей повести Пленцдорфа, которые ассоциативно связаны с романом Гете. Попытаемся проследить моменты подобной интертекстуальной связи на уровне двух текстов, один из которых, роман Гете, является текстом-оригиналом (**ТО**), а другой – повесть Пленцдорфа – текстом-пародией (**ТП**).

Беря в руки две эти книги и не открывая их, мы видим их сходство на уровне названий произведений, т.е. в сильной позиции: Johann Wolfgang von Goethe “Die Leiden des jungen Werther” и Ulrich Plenzdorf “Die neuen Leiden des jungen W.” Мы знаем, что именно заголовок является «первым знаком художественного произведения… В содержательной структуре произведения заголовку принадлежит существенная роль: он передает в концентрированной форме основную его [произведения] тему и идею» (Домашнев, Шишкина, Гончарова,1986:43). Но существует еще целый ряд функций, которые может выполнять заглавие. Это «актуализатор практически всех текстовых категорий» (подр. см.: Кухаренко,1988:101): категории модальности, завершенности текста, категории связности, проспекции и т.д. И первое, что сразу же бросается в глаза, это сравнение: “Die **Leiden**” и “Die *neuen* **Leiden**” – ключевое существительное одно – “**Leiden**”, но в ТП добавлен аттрибут “*neu(en)*”. Т.е. автор повести выводит нас на новый исторический этап, когда мы говорим “Die *neuen* **Leiden**”, мы имеем ввиду другое, новое время.

Отсюда мы можем сразу определить, что речь в обоих произведениях пойдет о «страданиях», но в тексте повести У.Пленцдорфа они будут «новыми», современными. Автор в данном случае задает новое направление читательского восприятия старого сюжета. При дальнейшем сравнении двух заголовков перед нами предстает следующая ситуация: в заголовке романа И.В.Гете все предельно точно и ясно, герой назван полным именем. В названии “Die neuen Leiden des jungen **W**.” присутствует закодированное имя главного героя, начинающееся одинаково, на ту же самую букву, что и у Гете. Оба заголовка выполняют тематизирующую и проспективную функции, причем название повести Пленцдорфа является модификацией названия гетевского романа.

Кроме того, у обоих произведений есть небольшие вступления. Вот как звучит это вступление у Гете:

“Was ich von der Geschichte des armen Werther nur habe auffinden koennen, habe ich mit Fleiss versammelt, und lege es euch hier vor, und weiss, dass ihr mirs danken werdet. Ihr koennt seinem Geiste und seinem Charakter eure Bewunderung und Liebe, seine Schicksale eure Traenen nicht versagen…” (здесь и далее см.: Goethe, J.W. Die Leiden des jungen Werther:8). – Отсюда мы узнаем, что в романе пойдет рассказ о печальной судьбе Вертера, но что с ним случится, об этом автор не сообщает.

А что же мы видим у Пленцдорфа? – Это соболезнования из различных газет по поводу гибели некоего Эдгара Вибо. Но имя главного героя мы узнаем по частям: из первой выписки – имя, из второй – фамилию:

“Notitz in der “Berliner Zeitung” vom 26.Dezember:

Am Abend des 24.Dezember wurde der Jugendlich Edgar W. in einer Wohnlaube in der Kolonie Paradies 2 im Stadtbezirk Lichtenberg schwer verletzt aufgefunden. Wie die Ermittlungen der Volkspolizei ergaben, war Edgar W., der sich seit laengerer Zeit unangemeldet in der auf Abriss stehenden Laube aufhielt, bei Basteleien unsachgemaess mit elektrischem Strom umgegangen” (здесь и далее см.: Plenzdorf, U. Die neuen Leiden des jungen W.:7).

Edgar W. – это сокращение как нельзя лучше отражает стиль современной жизни, а именно деловую сухость, официальность речи. С одной стороны, здесь не придается никакого значения фамилии умершего, с другой – речь идет об анонимности газетного стиля. Однако уже на этом уровне просматривается связь имен “**W**.” и “**W**erther”.

Далее следует еще одно сообщение:

“Anzeige in der “Berliner Zeitung” vom 30.Dezember:

Ein Unfall beendet am 24.Dezember das Leben unseres jungen Kollegen

# Edgar Wibeau

Er hatte noch viel vor!

VEB WIK Berlin

AGL Leiter FDJ”

(Pl.,S.7)

Отсюда мы узнаем полную фамилию главного героя, место, где происходит действие, а также то, что происходит с главным героем и когда. Таким образом, вкратце мы имеем представление об основных событиях повести. Итак, несчастный случай с Эдгаром Вибо происходит в Берлине в районе Лихтенберг: молодой человек погиб в результате неосторожного обращения с электрическим током. У Гете нет никаких подобных указаний. О его несчастной судьбе мы узнаем позднее, ознакомившись с текстом. Но в романе Гете обращает на себя внимание тот факт, что место, откуда Вертер в основном пишет письма, - это деревушка Вальхайм. И в тексте мы видим следующее примечание Гете:

“Der Leser wird sich keine Muehe geben, die hier genannten Orte zu suchen; man hat sich genoetigt gesehen, die im Originale befindlichen wahren Namen zu veraendern” (G.,S.19).

Таким образом, писатель намеренно использует выдуманное название, о чем он сам сообщает читателю, в то время как У.Пленцдорф указывает совершенно реальные пространственно-временные координаты. Такие точные, деловые указания, возможно, даже как бы «принижают» повествование, лишают его романтизма по сравнению с текстом Гете, где неизвестные местности навевают сентиментальные, романтические мечты.

Итак, У.Пленцдорф начинает свою повесть как бы с конца, это доказывают нам приведенные выше никрологи о смерти некоего Эдгара Вибо. У Гете мы тоже можем наблюдать аналогичное построение начала романа. И его роман начинается с конца, от лица автора-«издателя», который вводит нас в суть дела, но здесь нет обозначения финала. У Гете – это как бы элемент интриги, кроме того он подчеркивает роль художественного вымысла, ведь он говорит об изменении имен собственных. И то, что у Гете является подчеркнуто вымышленным, у Пленцдорфа претендует на подчеркнутую аутентичность и достоверность.

Рассмотрим теперь композиционный уровень и архитектонику обоих текстов. Повествование в романе Гете «Die Leiden des jungen Werther» (ТО) построено в форме писем главного героя Вертера к своему другу. Можно говорить о последовательности развития событий, так как письма выстроены в хронологическом порядке. Сначала это 4 мая 1771 года, далее 10 мая, 12 мая… С уверенностью мы можем также говорить в данном случае о связности повествования.

Форма субъективного повествования, характерная для ТО, сохранена и в ТП. Это «преимущественно монолог-излияние, в обоих случаях, выступающий как средство раскрытия внутреннего содержания личности, ее заветных и спрятанных от внешнего наблюдения импульсов» (Ботникова,1980:57). Однако это не письма, и при первом прочтении вообще трудно понять, кто общается и с кем. Мы только видим, что это диалог, а.и. изолированные реплики, но кто их произносит – нет никаких указаний.

Идентификация говорящего происходит на основе смыслового содержания высказывания, т.е. из реплик мы как бы угадываем того, кто говорит, так как в диалоге называются также имена тех, о ком идет речь. Таким способом, путем анализа, домысливания, нам удается установить личность говорящего. После неоднократного прочтения текста мы понимаем, что здесь мы имеем дело с таким стилистическим приемом, как полифония, или многоголосие. Тут представлены реплики отца Эдгара Вибо, его друга Вилли, возлюбленной Эдгара – Чарли, его товарищей по работе Адди Берлинера и Зарембы. Но интересно совершенно другое. В повести, имеющей такую сложную композиционно-речевую структуру, где повествование ведется несколькими рассказчиками, сменяющими друг друга, без специальной маркировки лексическими средствами, основной голос принадлежит самому погибшему Эдгару Вибо, т.е. ведущей формой повествования является, так называемая «Ich-Form». Основное повествование в ТП ведется, таким образом, самим Вибо, а реплики других героев служат для усложнения данной формы повествования. После первых страниц, когда разговор ведется отцом Вибо и другом Эдгара Вилли, происходит включение в разговор самого Эдгара Вибо. Но сложность состоит в том, что диалог, который ведется об Эдгаре, происходит уже после его смерти, т.е. Эдгар включается в разговор как бы «с того света» и подтверждает или опровергает слова участников диалога. Приведем следующий пример: отец Вибо расспрашивает друга своего сына, Вилли, об Эдгаре. Вилли отвечает:

“…spaeter kam ein Maedchen vor, mit der es dann aber auseinanderging. Sie heiratete! Solange ich ihn hier hatte, hat er nichts mit Maedchen gehabt. Aber es war doch kein Fall fuer die Polizei!”

И тут же следует комментарий самого Эдгара Вибо:

“Stop mal, stop! – Das ist natuerlich Humbug. Ich hatte ganz schoen was mit Maedchen” (Pl.,S.10).

Но это включение слов Вибо никак не обозначено, об этом мы лишь догадываемся по смыслу.

Возможно, главный эффект пародии еще и не в этом, хотя в какой-то степени мы можем предположить и обратное. Как уже было сказано выше, Вертер пишет письма своему другу. А что же делает Эдгар Вибо? А Эдгар Вибо, как настоящий современный человек, который может наслаждаться всеми достижениями цивилизации, посылает своему другу записи на магнитофонной ленте. И содержанием этих лент является ни что иное, как цитаты из текста романа Гете. Эдгар Вибо пытается сопоставить себя с гетевским героем. Это сопоставление реализуется В ТП включением цитат из ТО в моменты наибольшего внутреннего напряжения главного персонажа повести. Так, в тексте повести Пленцдорфа звучит голос самого Гете. *Именно здесь и пародируется – никчемность, низменность чувств молодого Вибо, который хочет «примерить» на себя истинные, неподдельные страдания Вертера.* Тут-то мы и наблюдаем проявление жанра пародии. В тексте повести У.Пленцдорфа графика и орфография этих цитат стилизованы под расшифрованную магнитофонную запись. Вот, например, одна из них:

“genug / wilchelm / der braetigam ist da – gluecklicherweise war ich nicht beim empfange – das haette mir das herz zerrissen – ende” (Pl.,S.18).

Сравним с текстом Гете:

“Genug, Wilchelm, der Braetigam ist da! Ein braver, lieber Mann dem man gut sein muss. Gluecklicherweise war ich nicht beim Empfange! Das haette mir das Herz zerrissen” (G.,S.57).

Мы видим, что происходит здесь на графическом уровне. В ТП предложения отделены косыми штрихами, существительные написаны с маленькой буквы, нет никаких знаков препинания. Обозначены лишь паузы. Однако – это цитата в чистом виде из ТО Гете. Здесь мы выходим на другой уровень интертекстуальности – цитацию. Правда, цитируемый текст не совпадает полностью с текстом романа Гете. Иногда некоторые фразы выпускаются, или же происходит слияние двух самостоятельных высказываний в одно. Но существенным является то, что все преобразования происходят только на основе ТО без каких-либо авторских дополнений и модификаций. И вышеприведенная цитата является примером выпуска одной фразы, что происходит в том случае, когда данную фразу нельзя связать с реалиями ТП.

А вот пример слияния двух самостоятельных высказываний в одно. Так представлено предпоследнее послание Эдгара другу Вилли в ТП:

“o meine freunde / warum der strom des genies so selten ausbricht / so selten in hohen fluten hereinbraust und eure staunende seele erschuettert – liebe freunde / da wohnen die gelassenen herren auf beiden seiten des ufers / denen ihre gartenhaeuschen / tulpenbeete und krautfelder zugrunde gehen wuerden / die daher in zeiten mit daemmen und ableiten der kuenftig drohenden gefahr abzuwenden wissen – das alles / wilchelm / macht mich stumm – ich kehre in mich selbst zurueck und finde eine welt – ende” (Pl.,S.19).

Данная цитата представлена в тексте Гете в виде двух самостоятельных высказываний. Кроме того, в ТП они соединены не в той последовательности, в которой они написаны в ТО.

“Am 22.Mai.

…da man sich die Waende, zwischen denen man gefangen sitzt, mit bunten Gestalten und lichten Aussichten bemalt - das alles, macht mich stumm. Ich kehre in mich selbst zurueck und finde eine Welt” (G.,S.17).

Мы видим, что эта фраза соответствует второй части послания Эдгара, а следующая фраза будет началом послания, хотя в ТО она следует за второй частью записи на ленте:

“Am 26.Mai.

O meine freunde! Warum der Strom des Genies so selten ausbricht, so selten in hohen Fluten hereinbraust und eure staunende Seele erschuettert? – Liebe Freunde, da wohnen die gelassenen Herren auf beiden Seiten des Ufers, denen ihre Gartenhaeuschen, Tulpenbeete und Krautfelder zugrunde gehen wuerden, die daher in Zeiten mit Daemmen und Ableiten der kuenftig drohenden Gefahr abzuwenden wissen” (G.,S.21).

Таких цитат в виде расшифрованных магнитофонных лент в тексте повести семь. При сопоставлении их с текстом романа Гете оказывается, что порядок их следования не соответствует порядку их расположения в романе. У.Пленцдорф выстраивает цитаты как некие этапы в развитии сюжетной линии «Эдгар Вибо – Чарли».

Прежде чем непосредственно перейти к последовательному анализу и сравнению двух текстов, важно отметить еще следующий момент. Речь идет о героях и их именах. Как считает В.А.Кухаренко, «выбор имени персонажа – очень ответственный момент в создании художественного произведения. Он актуализирует и авторскую модальность, и проспективность, и прагматическую направленность текста на читательское соучастие» (Кухаренко,1988:104). Итак, в романе И.В.Гете перед нами следующие основные действующие лица: Вертер, Шарлотта (Лотта), Альберт (жених, а впоследствии муж Лотты) и друг Вертера Вильгельм. Вот каких героев представляет нам Пленцдорф: Эдгар Вибо, Чарли, ее жених и далее муж – Дитер и друг Эдгара Вилли. Основная сюжетная линия, как в романе, так и в повести – любовный треугольник, эта извечная тема «третьего лишнего».

У Гете: У Пленцдорфа:

 Вертер \_ \_ \_ Вильгельм Вибо \_ \_ \_ Вилли

 Лотта Альберт Чарли Дитер

Важно еще отметить тот факт, что в повести Пленцдорфа Эдгар совершенно случайно находит книгу, которая оказывается ни чем иным, как романом И.В.Гете “Die Leiden des jungen Werther”. Сначала Эдгар не подозревает о том, как он в конце концов проникнется событиями этой «книжонки», как он ее называет. И имя для своей возлюбленной он берет тоже из этой книги, и сам потом пытается понять, что же произошло в душе Вертера.

Итак, герой Гете властно вторгается во внутренний мир героя Пленцдорфа, и отныне жизнь «нового» Вертера будет развиваться и строиться по уже написанному некогда сценарию.

**2.2. Лексический уровень.**

Итак, обращает на себя внимание выбор имен собственных в ТО и ТП. Мы уже сравнивали имена «Werther» и «Wibeau». Одна и та же буква «W» в именах главных героев заставляет нас задуматься: классический источник – гетевский «Werther» - обнаруживает себя с самого начала, в заголовке повести «Die neuen Leiden des jungen W.». А теперь сравним: имена возлюбленных из обоих произведений – «Charlotte» и «Charlie». Мы сразу обнаруживаем их графическое и фонетическое сходство. Можно предположить, что «Charlie» – это современный американизированный вариант имени «Charlotte». Но в ТП мы узнаем, что возлюбленную Эдгара Вибо зовут вовсе не «Charlotte». Об этом говорит отец, отвечая на вопрос Чарли, что ему известно, благодаря магнитофонным записям о ней:

“Wenig. Dass sie Charlotte heissen und verheiratet sind. Und dass sie schwarze Augen haben” (Pl.,S.44).

И вот какова реакция самой Чарли:

“Wieso Charlotte? Ich heisse doch nicht Charlotte!” (Pl.,S.44).

И тогда в текст включается сам Эдгар Вибо. Он предлагает Чарли успокоиться, так как это довело ее до слез, и объясняет все:

“…Das ist doch kein Grund zum Heulen. Ich hatte den Namen aus dem bloeden Buch” (Pl.,S.44).

То есть, имя для возлюбленной прямо заимствуется из текста романа Гете и американизируется в духе времени. И еще интересно отметить сходство имен друзей Вертера и Вибо: «Wilchelm» и «Willi». Последнее тоже можно рассматривать как разговорный вариант имени «Wilchelm». Вот как обращается Вертер к своему другу: «lieber Freund», «bester Freund», «mein Lieber», «mein Schatz» – здесь действительно чувствуется дружеская симпатия к близкому человеку. А друг Вибо предстает перед нами как «mein bester Kumpel Willi», «old Willi». Такие обращения ярко свидетельствуют о снижении стилистического уровня в ТП – высокий стиль в ТО и низкий разговорный в ТП. В то время, как Вертер уважительно, с любовью обращается к своему другу, у Вибо – это всего лишь молодежный слэнг, так как патетика здесь неуместна.

Особая роль при этом отводится использованию в разговорной речи модных иностранных слов, как, например, в данном случае – американизм «old». В результате извечная тема «любовного треугольника» переносится из времени Вертера в двадцатое столетие. И анализ имен указывает на новое время, «новые» страдания участников треугольника. А, как известно, «…временная ориентация повествования – одна из наиболее существенных характеристик художественного текста, так как она определяет характер используемых автором произведения языковых средств» (Гончарова,1983:27).

Сопоставляя ТО и ТП, мы видим большую разницу в использовании авторами лексического материала. Роман Гете – эталон классической прозы, является шедевром периода романтизма, и все в произведении говорит нам об этом. Читая его, мы действительно можем насладиться красотой высокого стиля. Язык Гете изобилует возвышенной лексикой. И мы чувствуем всю глубину жизненной трагедии Вертера.

В ТП лексика низведена до простой разговорной,.часто фамильярной. Перед нами слова, используемые в повседневном общении. Но не все так просто, так как в тексте пародии сплошь и рядом употребляются грубые, пошлые слова и выражения. Язык снижен до вульгарного. Это молодежный слэнг, который просто кишит «импортными словами», и едва ли при помощи такой лексики можно передать глубину чувства любви к женщине, показать истинное страдание. А вообще - страдает ли Эдгар Вибо? Вряд ли. Он – современный молодой человек, в котором мы не чувствуем способности к настоящей любви, он лишь пытается сравнить, сопоставить свои «страдания» с любовными муками Вертера. Его духовный мир слишком скуден и узок, в нем нет духовного богатства, которое есть у Вертера. Об этом свидетельствует речь и мышление Вибо. Мы видим, как говорит Вертер и о деревушке, куда он приехал, и о ее жителях. В жизни он наслаждается всеми ее духовными ценностями. Мы видим, как Вертер мучительно переживает все неурядицы, которые с ним происходят, он действительно страдает. А Вибо – груб, иногда жесток (в отношениях к Чарли), он всеми путями должен добиться девушки, которая ему понравилась. А в душе настоящих чувств, любви, сострадания у него нет.

С первых строк повести Пленцдорфа мы узнаем, что Эдгар Вибо – «сын какой-то женщины на руководящем посту, до недавнего времени – лучший ученик» («Der Sohn der Leiterin, bis dato der beste Lehrling» (Pl.,S.7)) сбегает из дома. Отец недоумевает, по какой причине совершает такой поступок Эдгар. А ведь Эдгар практически не знал своего отца, и вот как он говорит о нем: «Jeder Bloede haette gemerkt, dass ich eben nichts wissen sollte ueber meinen Erzeuger, diesen Schlamper, der soff und der es ewig mit Weibern hatte. Der schwarze Mann von Mittenberg. Der mit seiner Malerei, die keun Mensch verstand, was natuerlich allemal an der Malerei lag» (Pl.,S.21).

Здесь мы видим, что своего отца он не считает действительно таковым, он называет его «своим производителем», «непутевым человеком», который, кроме того, что произвел на свет Эдгара, еще и рисовал нечто, что не мог понять ни один человек. То есть следует вывод, что у Эдгара в принципе и не было семьи как таковой.

Сравним теперь с подобными высказываниями Вибо упоминания Вертера о своих родных:

«Du bist so gut, meiner Mutter zu sagen, dass ich ihr Geschaeft bestens betreiben und ihr ehstens Nachricht davon geben werde» (G.,S.10).

Оба, Вертер и Эдгар, молодые люди, у которых, естественно, возникают отношения с противоположным полом. И интересно, как Пленцдорф представляет нам первую страсть Эдгара – явную пародию на первую страсть Вертера. У обоих эти отношения долго не длились, но как по-разному о них высказываются герои:

Вертер: «Die arme Leonore! Und doch war ich unschuldig. Konnt ich dafuer, dass, waehrend die eigensinnigen Reize ihrer Schwester mir eine angenehme Unterhaltung verschaffen, dass eine Leidenschaft in dem armen Herzen bildete. Und doch bin ich ganz unschuldig? Hab ich nicht ihre Empfindungen genaehrt?» (G.,S.9).

Вертер в данном случае, впрочем, как и всегда, использует возвышенную лексику с позитивной семой. Леонору он называет «бедной» старается как-то оправдать себя, что он не виновен в том, что увлекся ее сестрой, хотя уже пробудил «страсть» в ее «бедном сердце». Мы чувствуем неподдельное сострадание к девушке, сознание ответственности за ее судьбу. В каком-то смысле Вертер выступает и обвинителем, и защитником себя, он ставит под сомнение тот факт, что он действительно не давал повода бедной девушке надеяться на взаимность с его стороны.

И вот как легко, с мальчишеской бравадой, чисто по-современному, высказывается в аналогичной ситуации Вибо:

«Ich hatte ganz schoen was mit Maedchen. Zum erstenmal mit vierzehn… Sie hiess Sylvia. Sie war ungefaehr drei Jahre aelter als ich. Ich brauchte knapp sechzig Minuten, um sie rumzukriegen» (Pl.,S.10).

Вибо повествует нам о том, что у него уже было кое-что с девушками, ему было 14 лет, когда это случилось в первый раз. И ему понадобилось всего лишь 60 минут, чтобы покорить Сильвию. Речь Вибо просто кишит вульгаризмами. Сравнивая с Гете, здесь, у Пленцдорфа, мы не находим даже слов, которые можно было бы связать с понятием «любовь», это просто похоть, зов плоти, проявление животного начала.

В подобной связи характерен следующий эпизод из ТП: Эдгар и Вилли должны были на занятии по труду обработать напильником пластины. Эдгар возмутился, почему они должны были делать это вручную, тогда как в соседнем помещении для этого есть специальный станок, и преподаватель Флеминг, в свою очередь, мстя Эдгару, произносит неправильно его фамилию – «Wi**e**bau», в то время, когда правильно это звучало так: «Wib**e**au». Автор обыгрывает фамилию, перед нами не что иное, как игра букв, которая изменяет звучание слова и лишает его французских корней. Это очень возмутило Эдгара так, что он «нечаянно» уронил эту железную пластину на ногу преподавателю. Так говорит нам Вибо о случившемся:

«Wie das klingt: Edgar Wiebau! – Aber Edgar Wibeau! Kein Aas sagt ja auch Nivau statt Niveau. Ich meine jeder Mensch hat schliesslich das Recht mit seinem richtigen Namen richtig angeredet zu werden» (Pl.,S.14).

Он придает этому очень большое значение, так как гордится своей фамилией, происходящей от древних гугенотских предков:

«Das war mein Hugenottenblut, oder ich hatte einen zu hohen Blutdruck. Zu hohen Hugenottenblutdruck» (Pl.,S.14).

Он чтит своих предков, и носит с гордостью свою фамилию. Здесь Вибо бравирует, бросает вызов всему обществу, дерзит; он говорит о горячей крови гугенотов, которая течет в его жилах.

Используя молодежный жаргон, У.Пленцдорф намеренно углубляет стилевое различие двух произведений: ТО и ТП. Об одних и тех же вещах оба героя говорят по-разному. И именно анализ подобных примеров дает возможность сделать вывод о возникновении «*оттенка пародийного снижения высокого классического стиля*» (Ботникова,1980:59) , *то есть эффекта пародийности*.

Сравним, что же читают главные герои: у каждого есть своя любимая книга: у Вибо – это роман Сэлинджера, а у Вертера – Гомер. Вертер находит в чтении Гомера покой и мир для своей души:

«…ich brauche Wiegengesang, und den habe ich in seiner Fuelle gefunden, in meinem Homer» (G.,S.14).

Для Вертера Гомер – «колыбельная песня», которая успокаивает его душу.

А роман Селинджера «Над пропастью во ржи» был очень популярен в молодой среде во времена Вибо; естественно Эдгар «восхищается» этим произведением:

«Dieser Salinger ist ein edler Kerl. Wie er da in diesem nassen New York rumkraucht und nicht nach Hause kann, weil er von dieser Schule abgehauen ist, wo sie ihn sowieso exen wollten, das ging mir immer ungeheuer an die Nieren…Er muss genau in meinem Alter gewesen sein… Vor allem haetten wir seine bloeden sexuellen Probleme beseitigt. Das ist vielleicht das einzige, was ich an Salinger nie verstanden habe» (Pl.,S.33).

Кажется доведенной до предела разница между меланхолическим созерцателем Вертером, философски самоуглубленным, мечтательным, тонко чувствующим жизнь природы, и деятельным Эдгаром Вибо, который не мыслит себе жизни вне большого города и может выразить свои мысли, лишь используя фамильярно-разговорную лексику (abgehauen, bloede).

Вертер – настоящий романтик. И это можно чувствовать пости в каждом слове его письма. Сравним, как наслаждается природой Вертер. На лоне природы он воображает себе патриархальную жизнь своих предков и восхищается этим прошлым:

«Wenn ich da sitze, so lebt die patriarchaische Idee so lebhaft um mich, wie sie alle, die Altvaeter, am Brunnen und Quellen wohltaetige Geister schweben» (G.,S.13).

Вертер приезжает в деревушку Вальхайм, а у Вибо в полном распоряжении находится садовый домик друга Вилли, который в скором будущем должны снести. Обратимся к Вертеру:

«Uebrigens befinde ich mich hier ganz wohl, die Einsamkeit ist meinem Herzen koestlicher Balsam in dieser paradiesischen Gegend…» (G.,S.10).

“Ich bin allein und freue mich meines Lebens in dieser Gegend, die fuer solche Seelen geschaffen ist wie die meine” (G.,S.12).

Для него жизнь в этой деревушке – рай, именно здесь он чувствует себя человеком, и одиночество – бальзам для его сердца.

Посмотрим, теперь, какие же ценности своей новой жизни на лоне природы определяет для себя Эдгар:

«Dann fing ich erst an zu begreifen, dass ich ab jetzt machen konnte, wozu ich Lust hatte. Das mir keiner reinreden konnte. Dass ich mir nicht mal mehr die Haende waschen braucht vorm Essen, wenn ich nicht wollte» (Pl.,S.29).

«Ueberhaupt wollte ich es so machen: bis Mittag schlafen und dann bis Mitternacht leben» (Pl.,S.31).

Это речь вредного мальчишки, который хочет жить по-своему, не обращая внимания ни на что и ни на кого: не мыть руки перед едой и спать до обеда. Перед ним стоит лишь единственная сложность новой жизни:

«Ich hatte keinen Stoff… ich meine Hasch und das Opium» (Pl.,S.31).

Таким образом, ко всему прочему, Эдгар Вибо оказывается наркоманом, для полноты жизни ему не хватает гашиша и опиума.

Главные герои живут в разные века, Вертер – в 18 веке, а Вибо – в 20 веке, и оба они современны. Оба они рисуют и сочиняют стихи. Но Вертер рисует все прекрасное, что он видит, а это дети, которых он встречает, крестьяне и, конечно же, природа. А как же дело обстоит с Вибо? Автор снова и снова нарочито подчеркивает чрезмерную современность своего героя.

Вот пример, что и как рисует Вибо:

«Weshalb malten wir denn die ganze Zeit abstrakt? – Weil ich Idiot nie im Leben was Echtes malen konnte, dass man es wiedererkannt haette, einen ollen Hemd oder was. Ich glaube, das mit der ganzen Malerei war eine echte Idiotie von mir» (Pl.,S.23).

Вибо рисует картины с абстрактной тематикой, но эта абстрактность как нельзя лучше подчеркивает абстрактность – несуразность жизни Вибо. Он не был способен что-либо нарисовать конкретно, то, что он рисовал, он не понимал даже сам. И все искусство было для него «идиотской идеей».

Для того, чтобы говорить о современности, Вибо, доходящему до крайностей, достаточно лишь вспомнить о гимне джинсам, сочиненном им самим:

«Oh, Bluejeans

 White Jeans? – No

 Black Jeans? – No

 Blue Jeans, oh.

 Oh, Bluejeans, jeah.» (Pl.,S.30).

Перед нами «песня» – примитивный набор слов на английском языке, это еще раз подчеркивает «современность» Вибо. В последствии мы узнаем, что это конечный результат многолетней «работы» Вибо, а именно, каждый год он изменял эти несколько строк, сочинял что-нибудь новое.

В повести Пленцдорфа Вибо излагает целую тираду по поводу того, как отличить настоящие джинсы от поддельных, и по поводу, как и кто должен носить джинсы. Вибо заботит также другая проблема – волосы. Тогда были очень модны длинные волосы, и он был готов даже носить парик, лишь бы выглядеть по моде, современно.

В этом же тексте читаем о приготовлении Эдгаром какого-то вещества, действие которого похоже на действие гашиша. Этим методом пользовался Вибо, когда у него не было наркотиков.

Таким образом, снова и снова при прочтении двух произведений рождается ощущение почти абсолютной несовместимости обоих персонажей, их чуждости друг другу. И вроде бы возможность понимания одного другим исключается. Мы постоянно чувствуем это расстояние между ними.

А теперь самое время подойти к исследованию появления в тексте пародии записей на магнитофонную ленту. Они включаются в текст, и, как уже было сказано ранее, не соответствуют порядку их расположения в романе Гете. Сюжетно эти включения мотивируются тем, что Эдгар Вибо находит старую книгу без титульного листа, начинает ее читать и размышлять над судьбой Вертера.

«Ich fummelte wie ein Irrer in dem ganzen *Klo* rum. Und dabei kriegte ich dann dieses beruehmte Buch oder Heft in die Klauen. Um irgenwas zu erkennen, war es zu dunkel… Bei Licht stellte ich fest, dass ich tatsaechlich voellig exakt gearbeitet hatte… Leute, das konnte wirklich kein Schwein lesen» (Pl.,S.35).

Вибо находит какую-то книгу, не зная, что это шедевр Гете и мировой литературы в груде ненужных вещей, в туалете, и эта книга будет сопровождать его на протяжении всей повести. Он читает ее и вот как он вкратце рассказывает об истории Вертера:

«…Der Kerl in diesem Buch, dieser Werther, wie er hiess, macht am Schluss Selbstmord… Schiesst sich ein Loch in seine olle Birne, weil er die Frau nicht kriegen kann, die er haben will, und tut sich ungeheuer leid dabei. Wenn er nicht voellig verbloedet war, musste er doch sehen, dass sie nur darauf wartete, dass er was machte, diese Charlotte» (Pl.,S.36).

Мы видим, как опошлено здесь все! Вибо издевается над тем, что Вертер кончает жизнь самоубийством. Как мог Вертер прострелить себе «башку», из-за того, что не «заполучил» женщину, которую хотел. Сама мысль о самоубийстве чужда для Вибо, он считает, что здесь нет никакой причины, чтобы лишать себя жизни. Далее, Вибо пытается поставить себя на место Вертера, как бы сыграть за него, и он поступил бы следующим образом:

«Ich meine, wenn ich mit einer Frau allein im Zimmer bin und wenn ich weiss, vor einer halben Stunde oder so kommt keiner da rein, Leute, dann versuch ich doch alles» (Pl.,S.36).

Из этих слов следует вывод о том, что Эдгар Вибо очень уверен в себе, для него не существует никаких преград, чтобы добиться женщины. Он предстает перед нами в роли Дон Жуана, «пожирателя» женских сердец. Далее любопытным является тот факт, что у Эдгара гораздо больше сочувствия вызывает не «мученик» Вертер, а оставшаяся со «своим тюфяком-мужем» («Kissenpuper») Лотта:

«Wirklich leid tat mir bloss die Frau. Jetzt sass sie mit ihrem Mann, diesem Kissenpuper. Wenigstens daran haette Werther denken muessen. Und dann: Nehmen wir mal an, an die Frau waere wirklich kein Rahnkommen gewesen. Das war noch lange kein Grund, sich zu durchloechen» (Pl.,S.37).

С самого начала Эдгар не воспринимает серьезно найденную книгу, называет ее «жалкой книжонкой» («ein lumpiges Buch») (Pl.,S.35), «дурацкой» («bloedes Buch») (Pl.,S.36).

«Das war nichts Reeles. Reiner Mist! Ausserdem dieser Stil. Das wimmelte nur so von Herz und Seele und Glueck und Traenen. Ich kann mir nicht vorstellen, dass welche so geredet haben sollen, auch nicht vor 3 Jahrhunderten. Das ganze Apparat bestand aus lauter Briefen, von diesem unmoeglichen Werther an sienen Kumpel zu Hause. Das sollte wahrscheinlich ungeheuer originell wirken oder unausgedacht» (Pl.,S.37).

Вибо совершенно не воспринимает и не понимает сути этой книги и высказывается по отношению к ней в грубых выражениях. И тем, кто хочет прочитать настоящую книгу, он советует обратиться к его любимому писателю Сэлинджеру. В таком восприятии романа Гете Вибо не одинок. Все действующие лица повести, столкнувшись с гетевским текстом, ощущают его чужеродность и непонятность, которая ставит их в тупик. Нам предстоит проследить это в тексте.

Как уже было сказано раньше, множество деталей в ТП Пленцдорфа связано с романом великого классика И.В.Гете. Обе девушки, Лотта и Чарли, появляются впервые перед нами, как и перед Вертером и Вибо, в окружении детей. Разница состоит лишь в том, что в случае с Лоттой, все дети были ее сестрами, а Чарли работала воспитательницей в детском саду. И к Эдгару и к Вертеру дети сразу привязываются. Для Вертера дети – залог жизненного счастья:

«Ja, lieber Wilhelm, meinem Herzen sind die Kinder am naechsten auf der Erde. Wenn ich ihnen zusehe und in dem kleinen Dinge die Keime aller Tugenden, aller Kraefte sehe, die sie eimal so noetig brauchen werden; wenn ich in dem Eigensinne kuenftige Standhaftigkeit und Leichtigkeit, ueber die Gefahren der Welt hinzuschluepfen, erblicke, alles so unverdorben, so ganz!..» (G.,S.41).

Вертер всей душой полюбил сестричек Лотты: он рисует их. Как-то произошла история, когда Мальхен принесла воды для Лотты (она должна была попить из кружки первой), и эта детская, наивная чистая и открытая любовь к Лотте настолько захватила Вертера, что он не удержался и поцеловал в щечку Мальхен. В каждой из сестричек Вертер видел частичку доброты души и любви самой Лотты. И поцеловав Мальхен, он почувствовал, что поцеловал саму Лотту.

А Bибо? Нельзя сказать, что Вибо любит детей, но и противоположное мы не беремся утверждать: дети к нему сразу же привязываются. Их привлекает в Эдгаре его «искусство абстрактного рисования» так, что впоследствии они рисуют вместе с Эдгаром. Но для него, дети были всего лишь поводом, единственным шансом быть рядом с Чарли.

«Ich war nie ein grosser Kinderfreund. Ich hatte nichts gegen Kinder, aber ich war nie ein grosser Kinderfreund», – так говорит о себе Вибо: он никогда не был другом детей, хотя не имел ничего против детей. Но, по словам Чарли, он свободно мог найти общий язык с детьми, и этим языком было совместное рисование абстрактных вещей:

«Er konnte mit Kindern umgehen, wie man das bei Maenner ganz selten hat, ich meine bei Jungs» (Pl.,S.64).

«..aber zeichnen konnte er nicht, das sah ich sofort» (Pl.,S.48).

Как и Вертер, Вибо пытается нарисовать свою возлюбленную и оставляет этот рисунок себе. Но Пленцдорф пародирует здесь саму ситуацию, которая заключается в следующем: Вертер с любовью рисует портрет Лотты, а Чарли, заранее будучи уверенной в неспособности Вибо к рисованию, сама приходит к нему, чтобы он ее нарисовал.

Снова вернемся к тому моменту, когда Вибо оказался в окружении детей. Он развлекал их. Они вместе рисуют. Чарли пыталась доказать Эдгару, что он едва ли что-нибудь мог нарисовать, она называет его «большим ребенком», который не сможет жить долго так, как живет сейчас, и что ему потребуется помощь. Но Вибо никак не хочет с ней согласиться:

«Und ich wollte ihr das Gegenteil beweisen. Dass ich ein verkanntes Genie war, dass ich sehr gut so leben konnte, dass mir keine zu helfen brauchte, und vor allem, dass ich alles andere als ein Kind war» (Pl.,S.49).

Так отвечает Вибо, так как он, напротив, хотел доказать Чарли, что он – непризнанный гений, ему не нужна была ничья помощь, и прежде всего, он мог быть кем угодно, но только не большим ребенком. И наконец-то в тексте впервые появляется следующая фраза, когда Вибо возвращается из детского сада и берет книгу в руки, и ему приходит в голову интересная идея: надиктовать на пленку цитату из Гете, которая созвучна его нынешнему настроению:

«Ich krigte wider dieses Buch in die Klauen, diese Heft. Ich fing automatisch an zu lesen. Ich hatte Zeit ind da hatte ich **die Idee**. Ich schoss in die Bude, warf den Recorder an und diktierte an Willi:

Das hatte ich direkt aus diesem Buch, auch den Wilchelm. Kurz und gut, Wilchelm, ich habe eine Bekanntschaft gemacht, die mein Herz naeher angeht… Einen Engel… Und doch bin ich nicht imstande, dir zu sagen, wie sie vollkommen ist, warum sie vollkommen ist, genug, sie hat allen meinen Sinn gefangengenommen. Ende» (Pl.,S.51).

Сравним эту цитату с ТО (она является в ТО первым упоминанием о Лотте):

«…kurz und gut, ich habe eine Bekanntschaft gemacht, die mein Herz naeher angeht. Ich habe – ich weiss nicht. –

…Einen Engel! – Pfui! das sagt jeder von der Seinigen, nicht wahr? Und doch bin ich nicht imstande, dir zu sagen, wie sie vollkommen ist, warum sie vollkommen ist, genug, sie hat allen meinen Sinn gefangengenommen. So viel Einfalt bei so viel Verstand, so viele Guete bei so viel Festigkeit und die Rihe der Seele bei dem wahren Leben und der Taetigkeit» (G.,S.25).

Здесь мы тоже видим фразы, которые Пленцдорф выпускает из-за их ненужности. Вертер называет Лотту «ангелом», он не в состоянии описать, как она совершенна, она заняла все его мысли, он в плену своих чувств. Вибо воспроизводит его фразы, так как в собственном лексиконе не находит ничего подобного.

Как раз после первого знакомства Эдгара с Чарли ему приходит мысль записать на пленку то, чего он никогда не испытывал. Когда эти же слова произносит Вертер, мы действительно можем почувствовать, как очаровала его Лотта. А Вибо лишь пытается встать «на одну ступень» с Вертером, с его чувствами.

А так представлена эта запись в расшифрованном виде:

«kurz und gut / wilchelm / ich habe eine bekanntschaft gemacht / die mein herz naeher angeht – einen engel – und doch bin ich nicht imstande / dir zu sagen / wie sie vollkommen ist / warum sie vollkommen ist / genug / sie hat allen meinen sinn gefangengenommen - ende» (Pl.,S.17).

Что же мы видим здесь? Автор использует в данном случае технику монтажа. Первое, что бросается в глаза, это то, что все существительные написаны с маленькой буквы, обозначены только паузы, интонация. Если же мы сравним это с оригиналом текста Гете, то видим, что данный знак «/» на письме заменяет запятую, а «-» – это не что иное, как пропуск слов из текста-оригинала или «точка». Вибо не может полностью продиктовать всю фразу, так как он выбирает то, что ему «подходит» для сложившейся ситуации. И после записи Вибо представляет себе, как это шокирует его друга. Но, как уже было сказано выше, все герои по-разному реагируют на слова Вибо, когда он использует цитаты из книги Гете: для Вилли это оказывается просто каким-то непонятным кодом:

«Ich denke manchmal – ein Code» (Pl.,S.19), – здесь отражено не что иное, как низкий уровень мышления молодежи, их необразованность, неэрудированность).

С самого начала Вибо воспринимает книгу о Вертере как нелепый курьез, ему просто захотелось удивить своего друга. Но потом она постепенно начинает завораживать его:

«…bloedes Werther-Heft… Ich hatte mir angewoehnt, es immer im Hemd haben, ich wusste eigentlich selbst nicht, warum» (Pl.,S.70).

Эдгар вчитывается в историю о Вертере, запоминает наизусть, носит с собой. Старая книжка парадоксальным образом оказывается интересной и даже необходимой. Сначала Эдгар Вибо цитирует из «Вертера» только с одной целью – удивить своего приятеля, может быть, даже сбить с толку, но затем он вынужден признать в характерном для него грубоватом стиле:

«Dieser Werther hatte sich wirklich nuetzliche Dinge aus den Fingern gesaugt» (Pl.,S.76).

«Langsam gewohnte ich mich an diesen Werther, aber ich musste den beiden nach… Ich musste sofort an Old Werther denken» (Pl.,S.78).

Вибо удивляется тому, что иногда Вертер мог действительно «высосать полезные вещи из пальца», постепенно он начинает привыкать к этому Вертеру. Это происходит не просто потому, что Эдгар ощущает себя в вертеровской ситуации: сходство с положением вертеровского героя открывает ему высокую правду классического произведения и учит подлинности чувств.

И вот к какому выводу он приходит:

«Ich begriff zwar nicht, was das mit ehrlich zu tun hatte, aber alles andere begriff ich. Ich hatte nie im Leben gedacht, dass ich diesen Werther mal so begreifen wuerde» (Pl.,S.129).

Эдгар ощущает сходство ситуаций, в которые он попадает, с ситуациями в романе Гете. Но Пленцдорф доводит до абсурда эти записи тем, что как-то Вибо в очередной раз диктует на пленку новое сообщение для своего друга, и тут ему не хватает пленки; идти покупать новую ему было лень, да и не было пока на то средств:

«das war eine nacht – wilchelm / nun ueberstehe ich alles – ich werde sie nicht wiedersehen – hier sitz ich und schnappe nach luft / suche mich zu beruhigen / erwarte den morgen / und mit sonnenaufgang sind die pferde…» (Pl.,S.84).

Здесь происходит то, что Вибо даже не пытается довести свое сообщение до конца, он не понимает и не хочет понимать то, в какой ситуации он находится. Он просто живет, наслаждается своей беззаботной жизнью и пытается удивить людей, которые его окружают.

Несколько раз Вибо при диктовке следующей, записи связывает две разных фразы из текста Гете применительно к своему состоянию, своим чувствам; например; вот как выглядит последнее послание Вибо своему другу:

«und daran seid ihr alle schuld / die ihr mich in das joch geschwatzt und mir so viel von aktivitaet vorgesungen habt – aktivitaet – ich habe meine entlassung verlangt – bringe das meiner mutter in einem saeftchen bei - ende» (Pl.,S.19).

Сравним с Гете:

«Am 24.Dezember.

… Und daran seid ihr alle schuld, die ihr mich in das Joch geschwatzt und mir so viel von Aktivitaet vorgesungen habt: Aktivitaet! Wenn nicht der mehr tut…» (G.,S.85).

«Ich habe meine Entlassung vom Hofe verlangt und werde sie, hoffe ich, erhalten, und ihr werdet mir verzeihen, dass ich nicht erst Erlaubnis dazu bei euch geholt habe… weiss ich alles, und also – Bringe das meiner Mutter in einem Saeftchen bei, ich kann mir selbst nicht helfen…» (G.,S.97).

Интересным для нас является еще один факт. Вибо настолько проникся событиями «старой дурацкой книжонки», что цитирует из нее не только для записей своему другу. Очень часто он использует слова Вертера, когда он не находит своих, для выражения охвативших его чувств.

Так, например, когда Чарли доказывала Вибо его бездарность в качестве художника, вот что он отвечает совершенно непроизвольно губами Вертера:

«Es ist ein einfoermiges Ding um das Menschengeschlecht. Die meisten verarbeiten den groessten Teil der Zeit, um zu leben, und das bisschen, das sie alle Mittel aufsuchen, um es loszuwerden» (Pl.,S.56).

Данная цитата полностью соответствует ТО (G.,S.15).

А вот как реагирует Чарли на цитату из классика:

«Charlie sagte nichts. Wahrscheinlich hatte sie kein Wort verstanden» (Pl.,S.56).

Чарли не имеет понятия, о чем говорит Вибо. Она не знает, откуда Вибо мог взять такие слова. Он так шокирует ее, что ей просто нечего ответить, да она и не знает, что ей следовало бы ответить.

А Вибо горд тем, что может так удачно «попасть в яблочко»:

«Ich habe da natuerlich aus diesem Buch. Ich weiss nicht, ob ich schon sagte, das ich mir Sachen aus Buechern hervorragend merken konnte. Das war ein wirkliches Leiden von mir» (Pl.,S.56).

Здесь снова обыгрывается существительное «Leiden». Пленцдорф как бы открывает новый семантический слой данного существительного. Оказывается, что новые страдания Вибо заключаются еще и в том, что *он попадает в плен книги Гете*.

Сначала, как мы видим, Чарли никак не отреагировала на такие странные, чуждые их времени, слова, но потом, чем чаще Вибо их употребляет в ее присутствии, тем невыносимей становится ей их слушать:

«Sie war immer auf die Palme gegangen, wenn ich mit diesem Werther kam» (Pl.,S.70).

Аналогично, когда Вибо посадил все семена, которые были в домике Вилли, и первыми выросли салат и редиска, его переполняли радостные чувства, и ему ничего не остается, как прибегнуть к «помощи Вертера»:

«Wie wohl ist mir’s, dass mein Herz die simple harmlose Wonne des Menschen fuehlen kann, der ein Krauthaupt auf seinen Tisch bringt, das er selbst gezogen» (Pl.,S.70).

Сравнивая с ТО, мы видим, что данная цитата дана не до конца; вот как это звучит у Гете:

«Wie wohl ist mir’s, dass mein Herz die simple harmlose Wonne des Menschen fuehlen kann, der ein Krauthaupt auf seinen Tisch bringt, das er selbst gezogen, und nun nicht den Kohl allein, sondern all die guten Tage, den schoenen Morgen, da er ihn pflanzte,..» (G.,S.40).

В конце концов текст Гете и цитаты из него становятся просто жизненно необходимыми для Эдгара, они являются его главным оружием:

«Ich liess sofort meine schaerfste Waffe sprechen, Old Werther» (Pl.,S.82).

Одну цитату, о которой мы уже вели речь [она начинается словами «Es ist ein einfoermiges Ding um das Menschengeschlecht…»], он использует дважды. Это произошло тогда, когда их группа проводила испытания нового распылителя для краски, на этих испытаниях присутствовали эксперты. После нескольких неудачных попыток, они просто не захотели присутствовать при опробировании этих аппаратов. И тогда Вибо «выстреливает» глубокомысленную сентенцию Гете:

«Und dann kam ich ubd zuckte meine Werther -Pistole» (Pl.,S.100).

Мы уже говорили, что Вибо оказался под влиянием этой книги, она незаменима ничем в его жизни, а следовательно, имел пример судьбы Вертера, у Вибо есть шанс исправить свою жизнь, пойти на другому пути и не оказаться жертвой обстоятельств. Но Вибо не использует свой шанс в полной мере. Он понимает Вертера, но применить к себе его горький опыт не может.

Обращает на себя внимание характер отношений Главных героев с их возлюбленными. Вибо, неравнодушен к Чарли подобно тому, как Вертер влюбляется в Лотту. Но Вертер сам всегда находил какой-нибудь повод, чтобы прийти к своей возлюбленной. А в случае с Вибо первые шаги к встречам всегда делала сама Чарли. В этом существенное различие двух девушек. Лотта оставалась верна своему жениху, а Чарли вела себя более свободно и раскованно; она живет в другое время, когда женщины совсем непохожи на дам 18 века. И в подтверждение сказанного достаточно вспомнить историю с запиской, написанной Чарли Эдгару, где она просила прийти его. Когда Вибо пришел и увидел Дитера, жениха Чарли, он растерялся и повернул ситуацию так, как будто бы он пришел за инструментом («Rohrzange» (Pl.,S.117)). И Чарли начинает подыгрывать Вибо, делая вид, что она совершенно не предполагала о приходе Вибо, и спрашивает у Дитера, есть ли у них такой инструмент.

Лотта, конечно же, никогда не смогла бы так поступить. И чтобы понять, насколько пародирована любовь повести Пленцдорфа, надо упомянуть еще одну историю.

Наивысшим счастьем в жизни для Вертера было поцеловать Лотту. О поцелуе мечтает и Эдгар Вибо, ведь у него никогда не было преград, чтобы добиться понравившейся женщины. И как-то Чарли сама предлагает отдохнуть втроем, но в назначенный день Дитер отказывается куда-либо идти, мотивируя это тем, что ему надо учиться, чтобы поступить в университет на факультет германистики. И, по идее, Чарли должна была остаться домa, но … Чарли идет вместе с Эдгаром кататься на лодке. И вот как ведет себя Чарли:

«Charlie legte den Arm um meinen Sitz und den Kopf auf meine Schulter» (Pl.,S.132).

«Ich fing an, allerhand Kurven zu ziehen. Hauptsaechlich Linkskurven, weil das Charlie so gut gegen mich drueckte. Sie hatte nicht die Bohne was dagegen. Spaeter fing sie an zu lenken» (Pl.,S.132).

Начался дождь, и тут Чарли сама предлагает Эдгару свой поцелуй:

«Willst du einen Kuss von mir» (Pl.,S.134).

И в ответ Эдгар легко и просто целует Чарли. И потом Чарли заторопилась домой, а Эдгару уже было, возможно, неинтересно дальше, так как он добился того, чего хотел.

А каким желанным и страстным был поцелуй Вертера! Это происходит тогда, когда Вертер уже твердо решил уйти из жизни, но сделать это он хотел вполне сознательно. Он нарочно, несмотря на «запрет» Лотты не приходить до рождества, приходит к ней, он слишком взволнован; вдвоем молодые люди читают рассказы Оссиана, в которых описывается трагическая любовь. Рассказы так охватили их, что оба не могут сдержать слез, и тогда происходит следующая сцена:

«Die Welt verging ihnen. Er schlag seine Arme um sie her, presste sie an seine Brust und deckte ihre zitternden, stammelnden Lippen mit wuetenden Kuessen» (G.,S.151).

 В этих словах мы действительно чувствуем настоящую страсть поцелуя, которая никак не могла быть присуща до боли современным Вибо и Чарли.

А что касается Дитера и Альберта? Мы видим, что и здесь не обошлось без пародии на молодых людей. Альберт, жених Лотты, молодой человек, но уже с перспективным будущим, а Дитер – был в армии, и далее мы узнаем, что он будет поступать в университет, то есть когда он женится на Чарли, то образуется современная молодая студенческая семья, которой придется очень постараться, чтобы обеспечить себя. Объединяет двух молодых то, что в комнате у обоих висит оружие: у Альберта – пистолеты, а у Дитера – ружье. Вертер попытался приставить пистолет к виску, что очень разозлило Альберта. А Эдгар тоже разыгрывает подобную ситуацию, но он насмехается над испугавшимся Дитером. Эдгару Вибо была совершенно чужда мысль о самоубийстве, и он просто хочет поставить себя на место Вертера. Здесь автор повести представляет данную ситуацию иронически и, возможно, даже в какой-то степени жестоко. У.Пленцдорф пародирует здесь саму возможность самоубийства.

А что происходит с Вертером и Эдгаром в обществе их современников? Сначала Вертера принимают в свете, он находит себе друзей, но со временем положение его ухудшается. И в конце концов он изгнан из высшего общества. А Эдгар Вибо, будучи довольно самоуверенным, хочет в одиночку завершить свое дело. Он хотел доказать всем, что он не безнадежен, что он «непризнанный гений» («ein verkanntes Genie»).

Сопоставив два текста, мы выявляем следующий момент: оба героя постоянно говорят о приближающемся конце. Только Вертер просто предчувствует его, а Вибо уже после своей смерти как бы говорит о причинах того, что с ним произошло, а именно об этом нелепом несчастном случае.

Обстановка вокруг Вертера усложняется, он ощущает весь ужас своего положения:

«Es hat sich vor meiner Seele wie ein Vorhang weggezogen, und der Schayplatz des unendlichen Lebens verwandelt sich vor mir in den Abgrund des ewig offenen Grabes, kannst du sagen: Das ist! da alles voruebergeht» (G.,S.71).

И здесь появляются первые мысли отчаяния:

«…Himmel und Erde und ihre webenden Kraefte um mich her: Ich sehe nichts, als ein ewig verschlingendes, ewig wiederkaeuedes Ungeheuer!» (G.,S.75).

Снова и снова говорит Вертер о могиле, как о единственном выходе из сложившейся ситуации:

«O, Wilchelm, die einsame Wohnung einer Zelle, das haerene Gewand und der Stachelguertel waeren Labsale, nach denen meine Seele schmachtet. Adieu! Ich sehe dieses Elendes kein Ende als das Grab» (G.,S.75).

Чувство конца нарастает у Вертера с большей силой:

«Ich merke, ich merke, das Schicksal hat mir harte Pruefungen zugedacht. Doch gutes Muts! Ein leichter Sinn traegt alles!» (G.,S.82).

Вертер окончательно решает покончить жизнь самоубийством, пишет письмо Лотте за три дня до Рождества, 21 декабря, когда он и решает поступить так, как задумал. За три дня – роковой момент. Он хочет преподнести «подарок» Лотте, освободить ее от себя.

Все ясней и ясней вырисовывается моральная, духовная смерть Вертера:

«Alles, alles ist voruebergegangen! Kein Wink der vorigen Welt, kein Pulsschlag meines damahligen Gefuehles» (G.,S.103).

«Weiss Gott! ich lege mich so oft zu Bette mit dem Wunsch, ja manchmal mit der Hoffnung, nicht wieder zu erwachen…» (G.,S.113)

«Und dies Herz ist jetzt tot, aus ihm fliessen keine Entzueckungen mehr, meine Augen sind trocken, und meine Sinnen, die nicht mehr von erquickenden Traenen gelabt werden, ziehen aengstlich meine Stirn zusammen» (G.,S.114).

В свою очередь у Эдгара Вибо была единственная цель – он должен был реализовать свой жизненный проект – создать распылитель, который бы позволил экономнее и лучше использовать краску. Он уединяется, чтобы доказать свою изобретательность, собирает везде все, что могло бы ему помочь в конструировании этого прибора, что и послужило «первым камнем» на его могилу = «первым гвоздем» на его гробу:

«Das war der erste Stein zu meinem Grab, Leute. Der erste Nagel zu meinem Sarg» (Pl.,S.109).

Далее указывается другая причина, почему прибор не сработал:

«Ich hoffe bloss, dass der Trafo in Ordnung war, den ich hatte… Das war wahrscheinlich ein wieterer Nagel zu meinem Sarg» (Pl.,S.143).

И, наконец, У.Пленцдорф пародирует чувство духовной смерти, которое испытывает Вертер. В данном случае Вибо сам рассказывает о том, как он умер и что он ощущает в могиле:

«Mir fielen nichts als bloede Sachen ein. Dass ich im Sarg liege, es ist voellig dunkel, und es faengt an, mich grauenhaft am Ruecken zu jucken, und ich muss mich kratzen, weil ich sonst umkomme. Aber es ist so eng, dass ich die Arme nicht bewegen kann» (Pl.,S.136).

Какая жуткая картина. Он умер, а его заботит только то, что он не может из-за тесноты в гробу почесать себе спину.

Также как и в тексте романа Гете, в повести Пленцдорфа имеют решающее значение эти три роковые дня [три дня до Рождества Христова], которые выделил себе Вертер для того, чтобы дожить жизнь и потом осознанно умереть.

Только в тексте пародии эти три дня [также три дня до Рождества] отводит для жизни главного героя молодой парень, который приехал на бульдозере снести домик Эдгара. Он дает ему три дня, чтобы покинуть это жилище. И так это и происходит, только Эдгар Вибо погибает в результате несчастного случая, который в принципе и нельзя таковым назвать, ведь его могло бы и не быть, не будь Эдгар Вибо таким самоуверенным. Несмотря на несомненное сходство, судьба Эдгара Вибо совсем иная, чем судьба Вертера. И все-таки после прочтения книги нас не оставляет чувство того, что рассказанная история тоже по-своему трагична. Здесь мы можем поразмыслить на тему, что послужило причиной гибели обоих героев. Это воля или судьба, или же обстоятельства воли. Вертер и Вибо сами створят свою судьбу. Вертер сознательно уходит из жизни, а Эдгар является жертвой обстоятельств. Но если бы он использовал свой шанс, который был у него вследствие воздействия книги о Вертере, он мог бы стать другим человеком. Значит, можно утверждать и то, что он тоже сам решает исход своей жизни.

Следует упомянуть еще о том, что через всю повесть проходит лейтмотивом фраза: «Ich weiss nicht, ob mich einer versteht Leute!». Слегка варьируясь, она повторяется так часто, что может быть даже рассмотрена как ключ ко всей этой истории. Вибо действительно никто не понимает, ни мать, ни мастер Флеминг, ни бригадир Адди Берлинер, ни даже Чарли. Только старому рабочему Зарембе удалось почувствовать душу Эдгара. Но он один среди многих, и этого слишком мало. Вот пример, когда Вибо употребляет эту фразу: действие происходит после того, как уехал бульдозерщик, который хотел снести домик Вилли. И перед Вибо стоит единственная задача – как можно быстрее сконструировать свой аппарат. Он прогуливал работу на стройке, закрылся в своем домике и не подавал никаких признаков жизни (то есть делал так, чтобы дом казался пустующим), все силы направил на свой проект:

«Ich wollte die Spritze fertigmachen, sie Addi auf den Tisch knallen und dann abdampfen nach Mittenberg und von mir aus die Lehre zu Ende machen. So weit war ich. Ich weiss nicht, ob das einer versteht, Leute! Wahrscheinlich war mir einfach bloss mulmig wegen Weihnachten» (Pl.,S.139).

А у Вертера, наоборот, - это «Ich weiss, du verstehst mich». Вертер все-таки находит понимание, если можно так сказать, у своего друга. Хоть и нет непосредственного контакта с Вильгельмом, но Вертеру, написавшему в письме о своих чувствах, все же становится легче, пример [Вертер делится своими чувствами к Лотте с другом Вильгельмом]:

«Wenn sie gar im Geschpraech ihre Hand auf die meinige legt und im Interesse der Unterredeung naeher zu mir rueckt, dass der himmlische Atem ihres Mundes meine Lippen erreichen kann – ich glaube zu versinken, wie vom Wetter geruehrt. – Und, Wilchelm! wenn ich mich jemals unterstehe, diesen Himmel, dieses Vertrauen - ! Du verstehst mich.» (G.,S.53).

Наделенный искренностью Эдгар пытается в разнообразных попытках осуществить себя как личность: в музыке, живописи, любви, работе. Главное, к чему он стремился, - установить контакт с окружающими людьми, внести свой вклад в совершенствование жизни. Автор повести У.Пленцдорф указывает на чрезмерный юношеский максимализм героя, незрелость ума и души. Но и современное общество (сравнивая с трагедией Вертера) сделало не все, чтобы оградить молодого немца от страданий.

Вертер сделал вывод о невозможности найти себя в условиях сословного неравенства, равнодушия к духовному, человеческому содержанию в личности. Прошло двести лет, и юный В. мучается старыми «новыми страданиями». Значит, несмотря на ход времени, не изжиты причины их вызывающие. Не все сделано для того, чтобы молодой человек смог обрести себя и счастьеб которое не было бы эгоистическим.

По сравнению с гетевским Вертером герой Пленцдорфа более широко и многообразно связан с жизненной реальностью; он переживает и любовную неудачу, и конфликт, выросший в производственной сфереб и конфликт с окружающими.

Оба героя уходят из жизни, не реализовав своих возможностей в полную меру. И их истории должны служить нам уроком. Гибель Вибо, который в одиночку пытается решить сложную техническую проблему и становится жертвой несчастного случая, заставляет читателя активно размышлять о проблемах современной молодежи, о возможностях самоопределения, об отношениях поколений.

В чем же трагедия обоих героев? Когда мы говорим о трагедии Вибо, речь идет, в первую очередь о вине самого Эдгара. Юношеский негативизм, понятный в его возрасте, обостренное чувство личности беспорно одаренной, страстная жажда самостоятельности приводят его к такому концу. Принимая общественные институты и нормы окружающего мира, он конфликтует с людьми по мелочам, отстаивает свои нелепые мальчишеские предрассудки, стремится в одиночку удивить мир. Эта своеобразная конфронтация с окружением развивает в его характере самомнение, излишнюю самоуверенность. Все это отражает психологию незрелого сознания и рождает трагедию.

Вертеровский же герой бездействует, он страшится одиночества, на которое Вибо идет сам.

Вертер вынужденно бездействует. Вертер – умный образованный человек, и ему нет места в светском обществе, он просто уходит из него. Однако, автор «Вертера» не ставил вопроса об ответственности личности за собственную судьбу и судьбу мира. А Пленцдорф, используя предшествующий опыт, более требовательно относится к человеку.

В ТП происходит измельчение идеалов, чувств, которые представлены в ТО. И именно их снижением достигается эффект пародийности.

**Выводы к главе П.**

Обобщая результаты сравнительного анализа текстов И.В.Гете «Die Leiden des jungen Werther» и У.Пленцдорфа «Die neuen Leiden des jungen W.», мы считаем нужным отметить следующее:

**1. Повесть У.Пленцдорфа**, построенная на романе И.В.Гете, который является ее структурным элементом и основополагающим вторым планом, то есть элементом глубинной и поверхностной текстовой структуры, **является пародией**. Роман Гете в виде цитации вкраплен в текст пародии и проходит через него от начала до конца.

Перед нами пародия на мироощущение современной молодежи, для которой типичны бездуховность, отсутствие всяких интересов. Духовное убожество внутреннего мира главного героя возникает при сравнении с текстом Гете.

**2.** Ряд закономерностей, сходств на композиционном и лексическом уровне позволяет говорить о связи и взаимодействии ТО и ТП, что является главным принципом явления интертекстуальности.

Как мы выяснили, основной прием создания текста пародии У.Пленцдорфа – ***это пародийное снижение текста-оригинала***.

**3.**На композиционном уровне ТП мы наблюдаем следующие сходства с ТО:

* форма повествования преимущественно монолог – излияние от первого лица (“Ich-Form”);
* сюжетные линии ТП аналогичны ТО;
* тема «любовного треугольника» в обоих произведениях;
* аналогичное развитие основных событий сюжета от начала до смерти обоих героев.

Основное различие двух произведений, а именно ТО и ТП, заключается в том, что реалии ТО обыгрываются пародийно снижены и в ТП. Так же мы наблюдаем различие в названии ТП, которое представляет собой модификацию названия романа Гете с заинтересованным именем главного героя. В ТО форма повествования, как в ТП, представляет собой монолог-излияние, но в романе Гете – это письма Вертера к другу, а в повести Пленцдорфа – запись на магнитофонную ленту и собственно высказывания Эдгара Вибо.

**4.** На лексическом уровне в ТП все средства работают на создание эффекта пародийного снижения текста-оригинала:

* американизация имен собственных ТО или упрощение их до разговорного варианта;
* обильное использование фамильярной разговорной лексики, а также молодежного слэнга и вульгаризмов;
* отсутствие патетики;
* пародийное снижение образов главных персонажей: Вибо, Чарли и Дитера, через их чувства, поступки, любимые занятия, работу, речь.

Мы видим большое стилевое различие романа Гете и повести Пленцдорфа: все описанное высоким стилем в ТО снижено в ТП.

Глава Ш. *Реализация жанра пародии в коротких литературных формах.*

Мы рассмотрели, какие средства применил У.Пленцдорф при создании текста пародии «Die neuen Leiden des jungen W.», используя в пародийно-критических целях в качестве литературного образца роман известного немецкого классика И.В.Гете «Die Leiden des jungen Werther».

Но в литературе имеется множество примеров пародий на относительно короткие лирические произведения, и ими являются стихотворения. Тот факт, что жанр пародии продолжает существовать и более того, развиваться дальше, подтверждает наличие многочисленных примеров тому, так же и здесь соответственное понимание текста пародии неразрывно связано со знанием текста-оригинала. Очень часто из-за незнания оригинала со стороны реципиента информации применяемых иронических сигналов в тексте возникают существенные недоразумения Поэтому необходимо быть довольно эрудированным человеком или же пользоваться примечаниями, которые очень часто предлагают сами авторы пародий.

В данной главе мы пытаемся объяснить способы создания ряда стихотворных пародий, чтобы продемонстрировать действительно обширные возможности данного жанра.

Первая пара стихотворений, которые мы рассмотрим, будут пародия (ТП) Бертольда Брехта «Grosser Dankchoral» и текст-оригинал (ТО) стихотворение Йоахима Неандера «Der Lobende».

Песня Й.Неандера написана в стиле церковного хорала, исполняемого во время христианского богослужения, то есть одного из наиболее часто исполняемых церковных песнопений

В пародии Б.Брехт, как истинный атеист, выбирает объектом критики сами основы христианской многообещающей морали, которую он считал «обольщением», «соблазнением».

Как мы считаем, пародийное снижение является здесь ведущим принципом создания лирической пародии.

Чтобы разобраться в сути обоих стихотворений мы начнем с того, что сравним их названия:

ТО: «Der Lobende» (Joachim Neander) - на основе данного названия мы не можем точно определить, о чем пойдет речь, поэтому предполагаем присутствие в тексте слов с общезначной тематикой.

ТП: «Grosser Dankchoral» (Bertold Brecht) - как очевидно, данное стихотворение должно являться благодарственным гимном Господу. Отсюда мы делаем вывод о том, что данная песнь должна быть написана с использованием религиозной тематики.

Первая строфа у Й.Неандера звучит следующим образом:

«Lobe den Herren, den maechtigen Koenig der Ehren,

 Meine geliebete Seele, das ist mein Begehren,

 Kommet zu Hauf,

 Psalter und Harpfe, wach auf,

 Lasset die Musikam hoeren».

А вот так выглядит первая строфа у Б.Брехта:

«1

 Lobet dei Nacht und die Finsternis, die euch umfangen!

 Kommet zuhauf,

 Schaut in den Himmel hinauf:

 Schon ist der Tag euch vergangen».

Сразу же мы видим, насколько велика разница в содержании обоих стихотворений. Неандер восхваляет Бога, говорит о душе, которая должна проснуться (wach auf) и наслаждаться музыкой дня. А у Брехта идет восхваление ночи, темноты, которые окружают людей, и ночное небо свидетельствует о том, что день уже прошел. Мы видим, как противопоставляются такие сущности, как Господь, (как нечто находящееся вверху, на небе, на то светлое), и ночь, день и ночь. Происходит намеренное снижение пафoса церковной песни и, тем самым, патетика обоих стихотворений совершенно разная. Предложение в тексте-оригинале «Lobe den Herren, den maechtigen Koenig der Ehren» и является одним из предложений, которые отражают жизненную сущность, проповедуемую церковью – господь как вершитель истины, ее хранитель. А Брехт заменяет это темнотой ночи, а ночь, не вершит правосудие.

Читая два текста, мы видим, что в ТО каждая новая строфа начинается со слова «Lobe», а в ТП каждая строфа начинается словом «Lobet».

Lobe – я (ед. число) ------------------------ Lobet – вы (мн. число).

Следовательно, в ТП меняется единственное число на множественное; автор пародии использует множественность. Если в ТО упор делается на одного человека, то есть текст носит более личностный характер, то в ТП это уже много людей, даже толпа. Предложение в ТО «Lobe den Herren» проходит лейтмотивом через весь текст. Это и не удивительно, так как оно отражает суть всей песни. При этом автор использует устаревшие формы спряжения глагола, а, именно, в окончаниях глагола. Это временной фактор, то есть естественный исторический колорит. Приведем пример таких глаголов:

«…komm**e**t zu Hauf…

 …lass**e**t die Musikam hoeren…».

Пародист тоже использует этот прием, но здесь создается, таким образом, искусственный колорит, происходит грамматическая архаизация текста.

…komm**e**t zuhauf…

…seh**e**t das Gras…

И так же изменяется и сам лейтмотив его стихотворения, а именно слово «Lob**e**t», которым также начинаются все строфы. Сравнивая первую пару этих примеров:

ТО: «kommet zu Hauf»

ТП: «kommet zuhauf»

Мы видим, что здесь автор использует варьирования слов, в данном случае соединяет частицу и существительное. Тем самым данное выражение меняет свой смысл, хотя, когда мы произносим эти два варианта, фонетических изменений не происходит. А изменения происходят на графическом уровне, на семантическом уровне – это уже пародийное снижение.

Как мы уже говорили ранее о значении слова «loben» в обоих стихотворениях, - оно является основным носителем смысла. В тексте-оригинале это – «Lobe den Herren…». Пять раз употребляет это предложение автор в качестве анафоры. А в ТП мы видим вместо этой фразы следующие предложения с таким же словом:

«Lobet die Nacht und die Finsternis, die euch umfangen!».

«Lobet das Gras und die Tiere, die neben euch leben und sterben…»

«Lobet den Baum, der aus Aas aufwaechst jauchzend zum Himmel!

 Lobet das Aas

 Lobet den Baum, der es frass…»

«Lobet den Herzen das schlechte Gedaechtnis des Himmels!»

«Lobet die Kaelte, die Finsternis und das Verderben.»

Такие сочетания со словом «Lobet + das Gras» и «Lobet + die Kaelte», то есть множественное число + лексика с определенной негативной тематикой (das Aas, das Verderben) – это почти оксюморон.

Эти предложения всего лишь формулировки, которые, по мнению автора, должны служить здесь как максимы мировоззрения. И такие замены способствуют тому, что прием пародийного снижения, несмотря на все воодушевление доминирует.

Иронию этого стихотворения выделяет также в своих работах и П.Рюмкопф. Он говорит о том, что стихотворение Бертольда Брехта «Grosser Dankchoral» является пародией, несмотря на то, что может оно и не воздействует на читателя так комически, как следовало бы пародии (подр. см.: Verweyen, Wittig,1979:143). Ирония здесь свидетельствует о деградации и упадке мира. Это основная функция данной пародии.

Если мы сравним первую и последующие строфы обоих текстов, то мы приходим к выводу, что Брехт старается подражать мелодике текста-оригинала. Можно сказать, что мелодика в обоих текстах одинакова, даже, несмотря на то, что текст пародии тяжел для того, чтобы его петь, в то время как текст Неандера – это текст песни. И существенную роль в том, что стихотворение «Grosser Dankchoral» тяжело спеть, играет тот момент, что Брехт в своем тексте устраняет вторую строчку, которая должна была бы следовать за первой, чтобы не нарушалась мелодичность произведения. Вмеcто этого он сразу дает нам вариант третьей строчки: «Kommet zuhauf».

Здесь возникает своеобразная задержка, которая нарушает гладкость и гармоничность, противником которых был Б.Брехт.

С другой стороны, В ТП мы наблюдаем то, что Б.Брехт пронумеровал все строфы. Тем самым он пытается максимально приблизить на архитектоническом уровне свой текст к тексту хорала, то есть к ТО.

Также на синтаксическом уровне в ТП происходит соблюдение типа предложений ТО. Сравним:

ТО: «Lobe den Herren, der alles so herrlich regieret,

 der dich auf Adelerfittichen sicher gefuehret,

 der dich erhaelt…».

ТП: «Lobet das Gras und die Tiere, die neben euch leben und sterben!»

Но что здесь бросается в глаза, так это то, что в тексте-пародии в конце первой строчки стоит восклицательный знак, то есть в ТП меняется пафос, или, вернее, создается лжепафос, потому что автор в данной строчке выделяет тему смерти. Он говорит, что и трава, и звери должны умереть, и за это надо хвалить Господа.

Таким образом, мы видим, что автор пародии ставит на один уровень слово «бог» со словом «падаль».

ТО: «Lobe den Herren, der der kuenstlich und fein dich bereitet,

 der dir Gesundheit verliehen, dich freundlich geleitet,

 In wieviel Not

 Hat nicht der gnaedige Gott

 Ueber dir Fluegel gebreitet!».

ТП: «Lobet den Baum, der aus Aas aufwaechst jauchzend zum Himmel!

 Lobet das Aas.

 Lobet den Baum, der es frass

 Aber auch lobet den Himmel».

С какой иронией и сарказмом Брехт говорит о безропотности верующих, которые должны хвалить Всевышнего за все, что он посылает, и хвалить все созданное им, не различая плохое и хорошее, высокое и низкое. Здесь постоянно можно наблюдать то, как поэт-пародист все сводит к конечной гибели, эта тема целиком охватывает все строки его произведения, например:

«Schaut in den Himmel hinauf:

 Schon ist der Tag euch vergangen…

…Lobet das Gras und die Tiere, die neben euch leben und sterben!

…und es muss auch mit euch sterben.

 und ihr koennt unbesorgt sterben».

Тема смерти и завершает стихотворение Брехта, в то время как текст песни заканчивается обязательным словом, присущим всем церковным пениям и молитвам:

«Lobende, schliesse mit Amen».

Как было сказано в самом начале, песня Неандера принадлежит к наиболее часто исполняемым церковным песням и в наше время. А пародия Брехта–атеиста – это типичная критика христианских догматов. Критика, которая действует при помощи приема пародийного снижения и замены (подстановки). Автор-пародист отходит от темы Господа, он представляет нам радикальные изменения животного и растительного мира, а главное то, что изменение обычного состояния человека проходит без обращения внимания на социальное и религиозно-трансцедентное. Песня Неандера проповедует вечную жизнь, а в ТП – это постоянное указание на смерть. ТО и ТП – это полярность ключевых слов: бог – падаль, жизнь – смерть, день – ночь.

Следующая стихотворная пародия, которую мы будем рассматривать, сравнивая с текстом-прототипом, создается несколько иным способом. Эта пародия написана Карлом Краузом на стихотворение известного немецкого классика И.В.Гете «Heidenroeslein». И, как обычно, свой анализ мы начнем со сравнения заголовков двух стихотворений, поскольку именно заголовок является организующим элементом текста:

J.W.Goethe «Heidenroeslein» ------------- K.Kraus «Siedenhoeslein».

Только взглянув на эти два заголовка, мы сразу можем определить, по какому принципу будет дальше создаваться пародия. Как и во многих пародиях на тексты И.В.Гете, пародийная обработка совершается здесь на лексическом уровне. Мы должны выяснить, как будет осуществляться связь между текстом-оригиналом и текстом-пародией. И здесь-то мы выявляем, что эта связь строится на игре слов, или же просто на каламбуре. Мы видим, как обыгрывает пародист название стихотворения, являющего прототипом его пародии, что в корне меняет и название, и смысл стихотворения. В переводе название текста-оригинала звучит примерно так: «Полевая розочка», а название пародии совершенно несопоставимо с оригиналом: «Шелковые штанишки». ТО – это лирический рассказ о непокорной розочке, которую хочет сорвать юноша. Розочка – олицетворяет собой юную девушку. В ТП – это повествование о попытке «сломить шелковые штанишки».

Теперь мы продемонстрируем, как прием игры слов проявляется на уровне текста: Сравним первые строчки:

ТО: «Sah ein Knab ein Roeslein stehn,

 Roeslein auf der Heiden

 War so jung und morgenschoen,

 Lief er schnell, es nah zu sehn,

 Sahs mit vielen Freuden».

ТП: «Sah ein Knab’ ein Hoeslein weh’n

* Hoeslein unter’m Kleide!

War so weiss und blueteschoen

Knisterte beim Geh’n und Dreh’n,

War von feinster Seide!»

Мы сразу выделяем пары слов, которые включены в эту игру: «Roeslein» – «Hoeslein», «Heiden» - «Kleide», «morgenschoen» - «bluteschoen».

Как это становится ясным из данного сравнения, изменения на фонетическом уровне влекут за собой изменения на уровне лексики, что приводит к совершенно иному смыслу, нежели тому, что несет на себе текст-оригинал. Лирическое стихотворение о дикой розочке противопоставлено пародии о шелковых штанишках под платьем: «Hoeslein unter’m Kleide!».

Если просто прочитаем стихотворение И.В.Гете «Heidenroeslein», то в его структуре мы заметим часто повторяющиеся фразы «Roeslein auf der Heiden.».

Эта строчка повторяется дважды в строфе, один раз это самостоятельная вторая строка и в конце строфы второй раз, но теперь уже в сочетании с еще одной строкой:

«Roeslein, Roeslein, Roeslein rot,

 Roeslein auf der Heiden».

Два вышеприведенных примера – это прямого рода рефpен.

Автор пародии пытается стилизовать свой текст под народную песню. Мы видим, что он придерживается структуры текста-оригинала, так как и здесь мы видим повторения такой же частности, только повторяющиеся фразы фонетически изменены и обыграны: « - Hoeslein unter’m Kleide!».

Эта фраза также является второй строчкой каждой строфы; а в конце строфы следующая:

«Hoeslein, Hoeslein, Hoeslein weiss!

 Hoeslein unter’m Kleide!».

Тем самым, все принципы, о которых было сказано выше (и игра слов, и прием недоработки, и повторы) свидетельствуют о том, что в сравнении с нормами оригинала автор-пародист от начала до самого горького конца передает нам тему, соотносимую с девизом: «Таковы женщины в действительности».

Стихотворение И.В.Гете – это лирическое стихотворение. А в пародии мы наблюдаем изменение пафоса, создание лжепафоса. Так как на графическом уровне здесь присутствует много восклицательных знаков. Все предложения заканчиваются этим знаком препинания, в то время как в оригинале он наличествует только один раз:

«Knabe sprach: Ich breche dich,

 Roeslein auf der Heiden!».

Восклицание здесь лишь для того, чтобы выделить обращение. Юноша хочет сломить гордыню и неприступность розочки, и, в конце концов, она сломлена, так как юноша срывает ее.

Автор ТО создает метафорическую картину серьезного сопротивления розочки:

«Roeslein wehrte sich und stach,

 Half ihm kein Weh und Ach,

 Musst es eben leiden.».

В пародии главный герой тоже юноша, он тоже пытается сломить предмет своего вожделения «Seidenhoeslein». Так же, несмотря на оборону, юноша побеждает:

«Hoeslein wehrte sich nicht lang,

 Rauschte, fluesterte und – sank!

 Seligkeit und Freude!».

В случае, когда автор ТП говорит о том, что «Hoeslein wehrte sich» – это чистая метонимия (бахуврихи). А выражение «nicht lang» – это прямая ирония.

И вот как заканчиваются данные стихотворения. В тексте-оригинале это уже привычные нам строчки:

«Roeslein, Roeslein, Roeslein rot,

 Roeslein auf der Heiden».

А в пародии количество строф на одну больше и вот какова концовка:

«Und der Knab’ nahm sie zur Frau!

 Hoeslein unter’m Kleide!

 Doch nach Wochen – schau, schau, schau –

 Trug die holde Ehefrau,

 Dem Gemahl zu Leide:

 Hoeslein, Hoeschen, Hosen grau!!

 Barchent und nicht Seide - - !!».

Как мы видим, две последние строчки, которые должны были в принципе остаться неизменными, как это происходит в оригинале, подвержены обыгрыванию фонетически. Автоp в конце своей пародии продемонстрировал нам заключительный кульминационный момент – это видоизменение «штанишек», представленное в виде антиклимакса: «Hoeslein - Hoeschen - Hosen», вместо белых («weiss») – они становятся серыми («grau»), и вообще не шелковые («nicht Seide»), а бумазейные («barchent»). И в конце мы видим, что автор ставит двойной восклицательный знак, тем самым, выделяя эту развязку событий.

В заключение анализа хотелось бы добавить то, что в тексте пародии мы видим, как автор использует сокращенные формы – гласная «е» в некоторых окончаниях выпадает, то есть, происходит редукция суффиксов и окончаний; например:

«Sah ein Knab’ ein Hoeslein weh’n

 Hoeslein unter’m Kleide!

…Knisterte beim Geh’n und Dreh’n…

…Hoeslein machte leis’:…».

Такое частое использование апострофа наводит на мысль, что автор хочет приблизить данный текст к разговорному, тем самым пародирует стиль И.В.Гете. Хотя в поэзии часто используются такие сокращенные формы – для соблюдения мелодики и рифмы. Но апострофы ставятся очень редко, у Гете это происходит один раз:

«Und der wilde Knabe brach

 ‘s Roeslein auf der Heiden…».

Автор пародии очень ярко и разнообразно обыгрывает слова из текста-оригинала, создавая свою пародию; наглядно мы это продемонстрировали. Карл Крауз переосмысливает и как бы переворачивает тему, которой посвящено стихотворение немецкого классика Гете. Гете изображал действительность, а сатирик пытается как бы сохранить эту действительность перед зеркалом, но он изменяет ее в то же время по своему усмотрению. Карл Крауз отрицает самостоятельную ценность пародии без оригинала (подр. см.: Riha,1992:63). Крал Крауз использует тривиальную неприкрытую лексику, а у Гете – это высокая поэзия.

Для нашей работы было бы довольно интересно и полезно рассмотреть следующую пару стихотворений. Это пародия Петера Рюмкопфа «Auf der Weise des Joseph Freiherrn von Eichendorf» на стихотворение Йозефа Ф. фон Айхендорфа «Das zerbrochene Ringlein». Стихотворение Айхендорфа – это текст часто исполняемой песни на музыку Фридриха Глюка. Данный текст является живым примером народной песни с присущей ей мелодичностью.

Перед нами стоит вопрос, почему именно этот текст Айхендорфа был, подвергнут пародированию. И именно в реконструкции прагматического контекста оригинала лежит ответ.

Исследования на уровне текста наряду с контекстом до обоих стихотворений позволит выделить нам те основы, по которым мы с уверенностью сможем судить о связи текста-оригинала и пародии.

Один из важных принципов создания пародии – это смещение акцента с одной плоскости на другую, что наблюдается уже на уровне заголовка. Стихотворение, или, вернее, песня, Йозефа Ф. фон Айхендорфа называется «Das zerbrochene Ringlein». А название пародии переносит акцент на тот мотив, мелодию, которые были присущи поэзии Йозефа Ф. фон Айхендорфа «Auf eine Weise des Joseph Freiherrn von Eichendorf», как кажется, совершенно два разных названия, но как мы выясним, дальше они связаны друг с другом очень тесно.

Само название пародии предполагает игру двойного значения слова «Weise» (1. метод, способ; 2. мелодия, песня). С одной стороны, - это намек на способ построения текста пародии по тому же принципу, по которому создан оригинал. Например, мы наблюдаем следующие моменты: в тексте пародии столько строф, сколько и в оригинале, а именно пять. В обоих случаях строфы состоят из четырех строчек. С другой стороны, второе значение слова «Weise» предполагает схожесть с тональностью, мелодикой оригинала. Как мы уже говорили ранее, стихотворение Йозефа Ф. фон Айхендорфа – это песня с последовательной мелодичной тональностью, свойственной народным песням. Это же мы наблюдаем и в тексте пародии, что как бы помогает нам забыть автора пародии, создается такое впечатление, как будто мы читаем стихотворение одного и того же автора. Но здесь интересно то, что здесь в шестой строке (во 2-ой строфе) мы видим нарушение этой последовательной мелодики:

«Mein Kopf ist voller Romantik,

 meine Leibste nicht treu –

 Ich treib in den Himmelsatlantik

 und lasse Stirnenspreu».

Получается так, что вторую строчку мы не можем ни прочитать, ни спеть без изменения мелодики.

Для сравнения мелодики приводим вторую строфу текста-оригинала:

«Sie hat mir Treu’ vesprochen,

 Gab mir ein’n Ring dabei,

 Sie hat die Treu’ gebrochen,

 Mein Ringlein sprang entzwei».

Автор пародии чужд романтическим настроениям Айхедорфа. Последовательная мелодика народных песен ведет к их простоте и единству. А пародия их нарушает, что приводит к различным смещениям, оппозициям, расхождениям.

Например, в первой строфе пародии мы видим наличие технического термина «Rollergang», то есть происходит включение слова иной стилевой принадлежности:

«In meinem Knochenkopfe

 da geht ein Kollergang…».

Во второй строфе мотив неверной возлюбленной контрастирует с мета-понятием “романтика”:

«Mein Kopf ist voller Romantik,

 Mein Liebste nicht treu -…».

Формула желания в 3 строфе обращает внимание на экзотическую жизнь одного из персонажей романа Карла Мея:

«Ach, waer ich der stolze Effendi,

 der Gei- und Tiger hetzt…».

А формула желания в четвертой строфе – намек на роман Д.Свифта «Путешествие Гулливера»:

«Ein Jahoo moechte ich lallen

 Leiber als intro-vertiert…».

Здесь, употребляется слово «Jahoo», которое в романе Свифта обозначает класс человекообразных обезьян.

Вышеприведенные формулы желания автора в третьей и четвертой строфе – это «формулы жизни актера и рыцаря» (подр. см.: Verweyen, Wittig,1979:177):

В пятой строфе пародии мы наблюдаем своеобразную переработку песни «Wonnemonat Mai-Lied» (песня восхваления месяца мая, олицетворяющего собой месяц наслаждения и блаженства) в песню «Schimmelmonat August» ( «август – месяц плесени»):

«Ich moechte am liebsten sterben

 im Schimmelmonat August - …».

По этим пяти вышеприведенным примерам мы сможем доказать очень тесную связь текста-оригинала с текстом пародии и выявить один из принципов создания данной пародии – прием стилистического снижения.

Так, например, первое четверостишье пародии обнаруживает момент намека на первую строфу оригинала, а именно на саму мельницу и ее работу:

Сравним первое четверостишье текста-оригинала:

ТО: «In einem kuehlen Grunde

 Da geht ein Muehlenrad…»

ТП: «In meinem Knochenkopfe

 da geht ein Kollergang,

 der mahlet meine Gedanken…»

Картина движущегося мельничного колеса в тексте Айхендорфа противопоставляется прагматичной функции слова «Kollergang». Как мы уже говорили, вторые строфы обоих произведений связаны между собой мотивом неверной возлюбленной. Проследим это на примерах из них:

ТО: «Sie hat mir Treu’ versprochen,

 Gab mir ein’n Ring dabei,

 Sie hat die Treu’ gebrochen,

 Mein Ringlein sprang entzwei».

ТП: «Mein Kopf ist voller Romantik,

 meine Liebste nicht treu –

 Ich treib in den Himmelsatlantik,

 und lasse Stirnenspreu».

Мы сразу же видим различие в том, как описана неверность возлюбленной: в тексте Айхендорфа это выражено образно, метафорично, а в тексте Рюмкопфа используется просто лексика общезначной тематики, а также реалии других уже существующих ранее произведений, как мы это покажем далее. Магическая картина нарушенной верности погашена и эмоциональная история любви и разлуки преуменьшена метафорой «Stirnenspreu» («мякина лба»).

Третья строфа у Айхендорфа о жизни актера:

«Ich moecht’ als Spielmann reisen

 Welt in die Welt hinaus,

 Und singen meine Weisen,

 Und gehn von Haus zu Haus» - накладывается и совпадает у П.Рюмкопфа с намеком на романтику Карла Мея:

«Ach, waer ich der stolzt Effendi,

 der Gei- und Tiger hetzt,

 Wenn der Mond, in statu nascendi,

 seine Klige am Himmel wetzt!»

Желание автора текста оригинала у Рюмкопфа превращается в самую простую тривиальность, тоска по ушедшему миру Айхендорфа заменена современностью Карла Мея.

Четвертая строфа Айхендорфа повествует о возможной жизни автора, если бы он смог быть рыцарем:

«Ich moecht’ als Reiter fliegen

 Wohl in die blut’ge Schlacht,

 Um stille Feuer liegen

 Im Feld bei dunkler Nacht».

Это картина желания автора в пародии подвергнута сатире:

«Ein Jahoo, moecht’ ich lallen.

 lieber als intro-vertiert

 mit meinen Suetterlin-Krallen

 im Kopf herumgeruehrt».

В тексте пародии П.Рюмкопфа мы видим несколько сложных слов, которые тоже играют свою роль, например:

«intro-vertiert».

«Suetterlin-Krallen»

«Bessemer-Brust»

Так, сложное слово «Suetterlin-Krallen» – намек на введение в 1915 году во многих немецких школах шрифта, созданного берлинским графиком Зюттерлином.

«Bessemer-Brust» – намек на английского инженера сэра Генри Бессемера, открывшего свой метод производства стали. Оба эти намека – ничто иное, как аллюзии. Пародист употребляет словосочетание «Bessemer-Brust», заведомо зная о существовании известной метафоры «trojanische Brust» («троянская грудь»).

А теперь, подойдя к завершению анализа, рассмотрим концовки обоих стихотворений:

«Hoer ich das Muehlrad gehen:

 Ich weiss nicht, was ich will –

 Ich moecht’ am leibsten sterben,

 Da waer’s auf einmal still».

Здесь Йозеф фон Айхендорф показывает нам боль в мире лирического художника. Фраза «Ich moecht’ am leibsten sterben» не влечет за собой необходимости осуществления данного намерения.

Лирическое же «я» («ich») в «перепесне», «перепеве» Рюмкопфа можно объяснить неоднозначно. Возможно, сам автор представляется нам как страстный читатель поэзии Айхендорфа, читателем, голова которого объята романтикой, и который хочет от этого освободиться, или, возможно, Рюмкопф говорит словами Айхендорфа, тем самым в конце своей пародии Рюмкопф рисует картину смерти от любви; используя слова Айхендорфа:

«Ich moecht’ am leibsten sterben

 im Schimmelmonat August –

 Was klirren so muntere Scherben

 in meiner Bessemer-Brust?!».

На протяжении всей пародии мы констатируем тесную связь с текстом-оригиналом. При помощи тона, который задает своей песне Йозеф Ф.фон Айхендорф, автор заново выражает романтическое начало, вынося его за пределы ограниченной повседневности. В его поэзии язык становится преддверием, откуда можно обозревать чужую страну, не отказываясь от нормальной привычной жизни. Существует мнение о том, что стихотворный «метод» Айхендорфа обладает свойствами «сладкого наркоза» («suesse Narkose seiner Weisen») (цит. по: Verweyen, Wittig,1979:182) А у пародиста ничего подобного мы наблюдать не можем, у него нет такой «изюминки», которой обладала поэзия Айхендорфа.

Следующей парой стихотворений, которые мы рассмотрим, будет отрывок из стихотворения Ф.Шиллера «Wuerde der Frauen», и пародия на него «Schillers Lob der Frauen. Parodie», написанная А.В.Шлегелем.

Если мы будем сравнивать текст-оригинал и пародию на него, то в рамках структуры мы сможем установить множество совпадений на различных уровнях. Заголовок текста пародии уже открыто содержит в себе указание на тематику данного стихотворения: «Schillers Lob der Frauen». Пародист будет касаться той же темы, что и Шиллер, но в совершенно ином аспекте, так как он сообщает нам также открыто (уже в заголовке), что это пародия: «Schillers Lob der Frauen. Parodie». В построении своей пародии автор придерживается структуры текста-оригинала, а это две строфы, одна из которых состоит из шести строк, а другая – из восьми. Первые три строчки представляют собой законченное предложение; вторые три строчки также являют собой синтаксическое единство. Разница состоит лишь в том, что эти два предложения в тексте пародии разделены между собой точкой с запятой, а в оригинале – это просто точка. Существенной роли этот момент не играет, но он нам необходим для того, чтобы полнее показать связь этих двух текстов. С уверенностью мы можем сказать, что в данном случае пародист «недорабатывает» модель текста-оригинала. Но это не единственный пример для данного приема.

Во второй строфе пародист не придерживается такого четкого разграничения текста на предложения, но в целом структуры одинаковы.

Еще один немаловажный момент следует здесь упомянуть: в пародии также сохранены мелодика, темп, присущие оригиналу. Для этого приведем примеры из обоих текстов и рассмотрим самое начало:

ТО: «Ehret die Frauen! Sie flechten und weben

 Himmlische Rosen ins irdische Leben,

 Flechten der Liebe beglueckendes Band».

ТП: «Ehret die Frauen! Sie stricken die Struempfe,

 Wollig und warm, zu durchwaten die Suempfe,

 Flicken zerrissene Pantalons aus,..»

В этих же примерах мы видим, что они начинаются одной и той же фразой «Ehret die Frauen!». Это главный мотив обоих стихотворений, только авторы будут реализовывать его каждый по-своему. Шиллер воспевает, можно сказать, божественную сущность женщины, которая вплетает небесные цветы в земную жизнь. А в пародии рассказывается о повседневном предназначении женщины-хозяйки. Сравнивая первые две строчки, мы выявляем примеры, которые еще раз подчеркивают использование пародистом приема недоработки текста-оригинала в тексте пародии. Глаголы «flechten», «webben» [это слова - синонимы] – в пародии переходят в глагол «stricken» (вязать). Но первая пара глаголов сочетается со словосочетанием «himmlische Rosen» (небесные розы, или розы небесной красоты) – что способствует метафорическому, образному описанию. А глагол «stricken» согласуется с существительным «die Struempfe» (чулки). В данном случае нет ни метафоры, ни образа-символа, и описание доходит до банального. Прием банализации используется для создания контраста между оригиналом и пародией: «zerrissene Pantalons» и «himmlische Rosen». И здесь мы видим, насколько просто представлена функция женщины в жизни, об этом свидетельствуют и следующие строчки первой строфы в стихотворении А.Шлегеля:

«Sicher in ihren bewahrenden Haenden

 Ruht, was die Maenner mit Leichtsinn verschwenden,

 Ruhet der Menschheit geheiligtes Pfand».

Так рисует нам Ф.Шиллер сильную женщину, являющейся хранительницей жизни человечества. А у Шлегеля ее обязанности сводятся к уходу за мужчинами, детьми и домом:

«Kochen dem Manne die kraeftigen Suppen,

 Putzen den Kindern die niedlichen Puppen,

 Halten mit maessigem Wochengeld Haus».

Во второй части мы видим, что оба автора останавливают свое внимание на мужчине, но подчеркивая его зависимость от женщины.

В тексте пародии автор сохраняет это тематическое соотношение «женщина-мужчина». Первые строфы посвящены именно женщине как основе жизни. A вторые строфы (в оригинале и в пародии) затрагивают только тему мужчин. Так начинается вторая строфа у Шиллера:

«Ewig aus der Wahrhiet schranken

 Schweift des Mannes wilde Kraft,

 Und die irren Tritte wanken

 Auf dem Meer der Leidenschaft».

Мужчина здесь представлен обладающим большой физической силой, но он, как и любой мужчина, ошибается, что часто приносит страдания. Мы видим, насколько различны представления автора о женщине и мужчине. Ведь женщину он идеализирует, а мужчина отнюдь не идеален, он – лишь представитель сильного пола.

Автор пародии А.В.Шлегель рисует нам обычную банальную жизнь мужчины, не имеющую высокой цели или назначения, так как мужчине этого просто не нужно:

«Doch der Mann, der toelperhafte

 Find’t am Zarten nicht Geschmack».

Автор употребляет по отношению к мужчине характеризующий эпитет «toelperhafte», что в переводе означает «дубоватый, тупой». Жизнь такого человека скучна, ограничена, ему неинтересно высокое, нежное и прекрасное.

Свой вариант предлагает Шлегель:

«Zum gegohrnen Gerstensafte

 Raucht er immerfort Taback;

 Brummt, wie Baeren an der Kette,

 Knufft die Kinder spat und fruh».

Мужчина в его пародии курит постоянно табак, рычит как медведь на цепи и дает тумаки детям. Это даже не мужчина, а мужик. И в конце второй строфы автор обращается вновь к женщине, сводит отношения мужчины и женщины к следующей формуле:

«Und dem Weichen, nachts im Bette,

 Kehrt er gleich den Ruecken zu u.s.w.».

Здесь мужчина полностью лишается своего мужского начала.

Довольно своеобразная концовка представлена в этой пародии «u.s.w.» (и так далее). Автор намеренно поставил эту аббревиатуру, так как о такой жизни можно говорить много, но сама такая жизнь бессмысленна. Пародист сатирически рисует нам реалии бытовой жизни.

У Шиллера же это постоянный поиск своей мечты, это присуще романтическому герою:

«Gierig greift er in die Ferne,

 Nimmer wird sein Herz gestillt,

 Rastlos durch entlegne Sterne

 Jagt er seines Traumes Bild».

Мы провели анализ обоих текстов и выявили постоянное противопоставление в ТО и ТП следующих полярных сущностей: низкое и высокое; физиологическое, плотское и романтическое, возвышенное, духовное. Выявляя главную идею пародии Шлегеля, мы видим, что с одной стороны, пародия очень похожа на шутку или забаву, но, познакомившись глубже с причинами возникновения этого текста, мы приходим к выводу, что это может быть что угодно, но только ни в коем случае не шутка и не насмешка над оригиналом. Мы предлагаем, что одной из главных функций данной пародии является критика. Но что здесь подвергается критике? В этом случае нам очень помогло знакомство с записками Каролины Шлегель, тогдашней жены автора пародии. Она интересно рассказывает в своих письмах об основаниях и мотивах критики пародируемого оригинала. В то время в 1796 году в журнале «Musen-Almanach» было напечатано стихотворение Шиллера «Der Metaphysiker», а годом раньше были опубликованы работы В. фон Гумбольдта «Ueber den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluss auf die organische Natur» и «Ueber die maenliche und weibliche Form». Шиллер с большим интересом отнесся к данным статьям, он использовал теорию Гумбольдта в своем творчестве. А Шлегель как раз-таки и выступает на этом основании против «рифмованных метафики и морали» («gereimte Metaphysiken und Moralen») и против типа «гумбольдтианской женственности» («Humboldesche Weiblichkeiten») (Verweyen, Wittig,1979:166).

Делая из всего этого вывод, мы видим, что Шиллер является представителем определенного идеализированного мировоззрения, и темой его стихотворения является тип «гумбольдтианской женщины». А.Шлегель, в свою очередь, критикует шиллеровскую модель мира, опираясь на нее же. И мужчина, и женщина в ТП лишаются своего романтического ореала: женщина первоначально – через свою повседневную бытовую деятельность и, вторично, через мужчину, который, полностью лишается признаков мужественности.

Таким образом, мы представили анализ стихотворений, чтобы обрисовать полную картину возможностей жанра пародии.

# Выводы к главе Ш.

 **1.** Как мы продемонстрировали ранее, пародия существует и в лирических жанрах. Обязательным фактором является наличие текста-оригинала.

Мы можем говорить о том, что в основном в лирических пародиях сохранены архитектоника и композиция текста-оригинала, но на лексическом уровне происходят существенные изменения, которые приводят к проявлению пародийного эффекта.

**2.** Из вышерассмотренных примеров мы выделяем следующие способы, приемы, которые использовали авторы-пародисты при создании своих стихотворных пародий:

ТП – Б.Брехт (ТО – Й.Неандер):

* пародийное снижение пафоса;
* изменение тематики лексики ТО;
* изменение характера текста;
* использование устаревших форм спряжения глаголов;
* создание искусственного колорита (грамматическая архаизация текста);
* варьирование слов;
* оксюморон;
* создание эффекта иронии;
* нарушение мелодики ТО;
* полярность ключевых слов.

ТП – К.Крауз (ТО – И.В.Гете):

(пародированная обработка на лексическом уровне)

* игра слов (каламбур);
* рефрен;
* прием недоработки;
* создание лжепафоса;
* редукция суффиксов и окончаний;
* приближение к разговорной лексике;
* метонимия (бахуврихи);
* антиклимакс.

ТП – П.Рюмкопф (ТО – Й.Ф. фон Айхендорф):

* смещение акцента;
* игра двойного значения слова «Weise»;
* нарушение мелодики;
* смешение стилей (художественного стиля и стиля технической литературы);
* прием аллюзии.

ТП – А.В.Шлегель (ТО – Ф.Шиллер):

* прием недоработки;
* повторы;
* смещение акцента в повествовании;
* прием банализации;
* использование аббревиатуры;
* полярные противопоставления.

Как мы видим, категория интертекстуальности широко представлена в различных литературных жанрах и наиболе ярко в жанре пародии. Всегда мы имеем налицо диалог двух текстов, а именно текста-оригинала и текста-пародии.

***ЗАКЛЮЧЕНИЕ*.**

Как очевидно, явление интертекстуальности давно привлекает внимание литературоведов и лингвистов. Теория интертекстуальности, зародившаяся в середине нашего века, явила собой переход на новый уровень интерпретации художественного текста. М.М.Бахтин отмечал включение в текст элементов других текстов, говоря о «чужом голосе», «диалоге» в художественном тексте. Литературоведческий подход предполагает изучение проблемы интертекстуальности с точки зрения литературных влияний, лингвистический же подход предполагает изучение ассоциаций, возникающих у читателя в процессе узнавания в тексте следов других текстов.

Эта проблема оказывается частью проблемы читательского восприятия. Известно, что совершенно новая информация воспринимается читателем с большим трудом. Он, часто даже неосознанно, пытается найти в незнакомом тексте что-то ему уже известное. Автор, включая в текст произведения цитаты или аллюзии из других текстов, рассчитывает на то, что эти включения будут узнаны читателем и, таким образом, создадут иллюзию как бы общей памяти автора и читателя, что поможет читателю воспринять художественное произведение в соответствии с авторским замыслом.

Явление интертекстуальности широко рассматривается современными исследователями, в результате чего в настоящее время можно говорить о нескольких видах языковой реализации ее в тексте, к которым относятся цитаты, аллюзии, афоризмы, иностилевые вкрапления и пародии. И именно жанр пародии мы избрали объектом своей работы, так как здесь обнаруживаются большие возможности в области исследования текста-пародии при сопоставительном анализе с текстом-оригиналом.

Главной характеристикой феномена интертекстуальности является наличие двух текстов, это необходимое условие существования двух текстов. И на примере жанра пародии мы обязательно демонстрировали связь таких текстов, и ими явились текст-оригинал и текст-пародия. Элементы текста-оригинала включаются в текст пародии и преобразуются под его влиянием. И перед нами уже, если можно так сказать, новый текст, обогащенный новыми коннотациями посредством введенного текста. Таким образом, у нас есть возможность по-новому воспринять, интерпретировать читаемый и исследуемый текст.

Мы проследили этапы реализации жанра интертекстуальности как на примере большого романа, так и на примере коротких литературных форм. Основная функция больших и малых пародий – это пародийное снижение текста-оригинала. А на уровне текста-пародии мы наблюдаем измельчение, в какой-то степени даже банализацию реалий текста-пародии.

Авторы пародий в основном придерживаются структуры текста-оригинала, но каждый автор пытается привнести в структуру своего произведения различные приемы, служащие для создания эффекта пародийности.

Исследованная нами проблема разрабатывается отечественными и зарубежными лингвистами, но пока еще нет полной исчерпывающей концепции для данного феномена. И мы попытались привнести свою лепту в разработку этой проблемы. Ей необходимо уделять особое внимание, так как это позволит нам по-новому понимать и интерпретировать художественные произведения.