Литература:

1. Тынянов. Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М, 1977
2. Бахтин М. М.. Вопросы литературы и эстетики. М.,1975
3. Морозов А. А. «Пародия как литературный жанр» // Рус. литература, 1960, №1.
4. Рассадин Ст. «Законы жанра» // Вопросы литературы, 1967, №10
5. Щербина А. А. Сущность и искусство словесной остроты (каламбура). Киев, 1958.
6. Пропп В. Я. Проблема комизма и стиха. М., 1976.
7. Пасси Исаак «Хитрости пародии» // Вопросы философии, 1969, №12.
8. Норман Б. Ю.. Язык: знакомый незнакомец. Минск. «Высшая школа», 1987.
9. Новиков Вл. «Книга о пародии». Советская школа, 1989.
10. Вербицкая М. В.. Литературная пародия как объект филологического исследования. М., 1987.
11. Гридина Т. А. «Языковая игра: стереотип и творчество». Ек-г, 1996.
12. Земская Е. А. Русская разговорная речь. Фонетика. Морфология. Лексика. Жест. М., 1983. Глава IV, с. 172.
13. Щерба Л. В. «Опыты лингвистического толкования стихотворений», сб. «Советское языкознание», ч. II, Л., 1936, стр. 129.
14. Литературный энциклопедический словарь, М., Советская энциклопедия, 1987.
15. Трик Х. Е. Основные направления экспериментального изменения творчества. // Хрестоматия по общей психологии. Психология мышления. / Под ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, В. В. Петухова, М., 1981., с. 298-303.
16. Бегак Б.. Пародия как жанр литературной критики. // Сб. Русская литературная пародия, 1930.
17. Паперный З. За здоровый смех! (Опыт научно-популярного пособия) //

103

Юность, 1964г., №7.

1. Семёнов В. Б. Перепев как литературный жанр. М., 1975.
2. Путилов Б. Н. Пародирование как тип эпической трансформации. // От мифа к литературе. М., 1993.
3. Будагов Р. А. Что такое лингвистическая поэтика? // Филологические науки, 1980 г., № 53.
4. Будагов Р. А. Филология и культура (сборник статей). М., 1980.
5. Вербицкая М. В. Филологические основы пародии и пародирования. М., 1981.
6. Вербицкая М. В., Тыналиева В. К. вторичный текст и вторичные элементы в составе развёрнутого произведения речи. М., 1984.
7. Виноградов В. В. Этюды о стиле Гоголя. // Поэтика русской литературы, М., 1976.
8. Молдавский Д. Добро пожаловать. Пародия! // Звезда, 1956 г., №12.
9. Харитонов М. Пародия. Лики и гримасы. // Наука и жизнь, 1971 г., №11.
10. Архангельский А. Г. Пародии. Эпиграммы. М., 1988.
11. Иванов. А. А. Откуда что … Литературные пародии и эпиграммы. М., Сов. шк., 1975.
12. Иванов. А. А. Не своим голосом. Литературные пародии. М., Сов. писатель, 1972.
13. Басё. Стихи. М., 1985.
14. // Аврора, 1990 №5, 1991 №8, №10, 1992 №3, 1993 №4.
15. // Юность. 1982 №5, 1980 №4.

104

Содержание.

 Стр.

 **Введение**

**§ 1**. Объект, предмет, задачи исследования.\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_3

**§ 2**. Стилеобразующие факторы пародии.\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_7

 **Глава I.** Языковая игра – стилеобразующий фактор

литературной пародии как жанра имитационного типа

 **§ 1**. Конструктивные принципы языковой игры и

ассоциативный контекст слова в пародии

как имитационном жанре.\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_13

 **§ 2**. Комическая стилизация как частный

приём имитационного принципа языковой игры

 в литературной пародии.\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_44

 **Глава II.** Языковая игра – стилеобразующий

фактор малых пародийных жанров.

 **§ 1**. Реализация конструктивных принципов

 языковой игры в пародиях на школьные

ошибки в сочинениях. \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_86

 **§ 2**. Пародирование публицистических

штампов как форма реализации различных

принципов языковой игры. \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_96

 **Заключение.**

#### Языковая игра основной стилеобразующий фактор

####  пародии как жанре имитационного типа.\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_101

2

**Введение.**

 **§** **1. Объект, предмет, задачи исследования.**

 Игра – традиционное занятие человечества. Философы часто утверждают, что в отличие от других видов деятельности, игра не преследует каких то конкретных практических целей, но обязательным её условием является испытываемое человеком удовольствие. Отмечается также, что игра – вид творчества, игра служит обучению, в игре человек отдыхает. Всё это можно отнести и к языковой игре – объекту нашего исследования.

 Вопрос о том, каким образом языковая игра проявляет себя в пародии как жанр имитационного типа, является предметом нашего исследования. Несмотря на то, что литературная пародия постоянно привлекает внимание литературоведов и лингвистов, её сущность, её филологические основы остаются не выясненными окончательно, поскольку изучение данного жанра требует единства языковедческого и литературоведческого знания.

 Цель языковеда при анализе художественного текста – «показ тех лингвистических средств, посредством которых выражается идейное и связанное с ним эмоциональное содержание произведений». Эта задача, поставленная Л. В. Щербой [13, с. 129] перед филологами, изучающими словесно-художественное творчество, остаётся актуальной и для современного исследования.

 Актуальность изучения феномена ЯИ определяется тем, что эта проблема находится в русле современных исследований динамики языковой системы, в частности связана с вопросом о том, как говорящий пользуется языком и какие аспекты речевой деятельности говорящих (в том числе в сфере художественной речи) оказываются «отмеченными»; ошибка, парадокс, аномалия становятся предметом изучения с точки зрения потенциального

3

игрового аспекта, возможности намеренной имитации. Специфика пародии

как имитационного жанра художественной литературы (и не только) делает

возможным изучение имитации как механизма языковой игры и в то же время позволяет выявить «аномальные» прототипические черты текста, на основе которых строится пародия.

 Говоря о жанровом своеобразии пародии, Вл. Новиков [9, с. 15] отмечает как необходимое условие восприятия пародии выработку навыка двойного зрения. По его мнению «… умелый читатель не должен полностью избавляться от наивно-непосредственного восприятия текста пародии. На какое-то время надо поверить, что перед нами серьёзное произведение, даже если нам прямо заявлено, что перед нами пародия. Это нужно для того, чтобы отчётливо отпечатать в своём сознании первый план – буквальный план пародии.

 Но за этим, явным и буквальным планом пародии скрывается второй – план объекта».

 Опираясь на это положение, мы можем говорить о двуплановой природе жанра пародии как о соотношении внешнего (отсубъектного) и внутреннего (отобъектного) восприятия. Имитационный принцип лежит в основе данного жанра. Но это не просто подражание, а подражание, комически мотивированное.

 Однако, как считает Вл. Новиков, ни первый план пародии, ни ставший нам известным второй план её, ещё не дают нам художественного смысла. Пародия не просто «двусмысленность», она обладает и сложным, многозначным и конкретным третьим планом, представляющим соотношение первого и второго планов как целого с целым. Третий план – это мера того неповторимого смысла, который передаётся только пародией и непередаваем никакими другими средствами. Наше прочтение третьего плана – это сопоставление в сознании планов первого и второго. В нём –

4

глубинное измерение пародии, её потенциальная многозначность, богатство

смысловых оттенков.

 Словарь [14, с.350] определяет литературную пародию как «комическое подражание художественному произведению или группе произведений»,что позволяет нам сделать следующий вывод: комический эффект для жанра литературной пародии – результат предполагаемый и ожидаемый. Этот эффект достигается, в частности, различными приемами языковой игры. Основываясь на специфике пародии как имитационного жанра, мы выдвигаем гипотезу о том, языковая игра является для неё конструктивной стилистической доминантой. Цель нашего исследования состоит в том, чтобы показать на конкретном языковом материале, что языковая игра является средством имитации, а также основным конструктивным принципом пародии как литературного жанра имитационного типа. Мы считаем, что сама сущность (имитационная природа) пародии определяет её ориентацию на использование приёмов языковой игры.

 Мы придерживаемся ассоциативно-прагматической концепции языковой игры, которая предложена Т. А. Гридиной.[11, с. 8]. В основе этой концепции языковой игры лежит представление о ней как о механизме деавтоматизации стереотипов речевой деятельности, высвечивание языковой закономерности или тенденции через аномалию. В самих механизмах принципах языковой игры есть пародийное (в широком смысле этого слова) начало, так как объектами языковой игры становятся разного рода отклонения от нормы, естественные парадоксы языкового развития и нереализованный потенциал языковых форм и значений, создающие возможность намеренного разрушения языкового канона.

 Одним из конструктивных принципов языковой игры, по Т. А. Гридиной, является имитационный принцип, заключающийся в воспроизведении эффекта отклонения от нормы в речевом функционировании лексем, его

5

тиражировании, пародировании, экспрессивной стилизации особенностей

речевого функционирования лексем в разных сферах языка и речевом поведении индивидуума; в более узком смысле – в звукоподражательной мотивации и актуализации звукосимволического аспекта восприятия слова.

 Пародия же есть форма имитации, но имитации с целью оценки имитируемого объекта, выдвижения его характерных особенностей в гиперболизированном виде.

6

 **§** **2. Стилеобразующие факторы пародии**.

 В этимологии слово ПАРОДИЯ находит своё выражение мотив «против» (ср. para, «против» и ode, «песен»).

 Пародия литературная прежде всего направлена против безвкусицы, но оценка предстает в виде комического подражания образцу. Ср. «Пародия [14] (греч. parodia, букв. «перепев») в литературе и (реже) в музыке и изобразительном искусстве – комическое подражание художественному произведению или группе произведений. Обычно строится на нарочитом несоответствии стилистических и тематических планов художественной формы; два классических типа пародии (иногда выделяемые в особые жанры) – бурлеска, низкий предмет, излагаемый высоким стилем и травестия, высокий предмет, излагаемый низким стилем. Осмеяние может сосредоточиться как на стиле, так и на тематике, высмеиваться как заштампованные, отставшие от жизни приёмы поэзии, так и явления действительности; разделить то и другое иногда очень трудно (напр., в русской поэзии 19 века, обличавшей действительность с помощью «перепевов» из Пушкина или Лермонтова). Пародироваться может поэтика конкретного произведения, автора, жанра, целого идейного миросозерцания (все примеры можно найти в произведениях Козьмы Пруткова). По характеру комизма пародии могут быть юмористические и сатирические, со многими переходными ступенями. По объему пародии обычно невелики, но элементы пародии могут обильно присутствовать и в больших произведениях («Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф. Рабле, «Орлеанская девственница» Вольтера, «История одного города» Салтыкова-Щедрина, «Улисс» Дж. Джойса.).

7

 Таким образом, все виды пародии объединяют три чрезвычайно важных момента:

1. двуплановость восприятия (всякая пародия вторична: должно существовать нечто первичное, самостоятельное для того, чтобы могло осуществляться подражание ему);
2. имитационность (использование различных приёмов имитации, например стилизации);
3. насмешливое, ироническое отношение к имитируемому, представление текста пародируемого автора в гротескном виде.

 А. Морозов [3, с. 48] выделяет ещё одну деталь: по его мнению, необходимо различать понятие «пародия как жанр» и понятие «пародийность». «Понятие «пародийность», -- пишет А. Морозов, -- значительно шире понятия «литературная пародия». Пародирование старо как мир и начинается с детских игр и обрядов первобытных народов. В основе его лежит передразнивание, утрирующее и представляющее в смешном виде те или иные черты своего «оригинала». Пародирование может быть враждебным, возникающим из недовольства или раздражения. Но оно может быть и дружественным, когда заранее подразумевается то, что во всём этом заключена шутка или игра.»

 Это положение кажется нам очень важным для выяснения вопроса о языковой игре как стилеобразующем факторе пародии, о её функции в пародировании изображаемого объекта, так как, как отмечает Морозов, следует отличать также пародирование самой действительности и пародирование отражения этой действительности в художественном произведении.

 Литературная пародия осмеивает уже не саму действительность, а её изображение в литературном произведении или в литературной традиции, причем в тех же формах и теми же средствами, которыми оно осуществлено.

8

 Здесь нам необходимо обратиться к явлению стилизации. А. Морозов [3, с. 50] разграничивает понятия «комическая стилизация» и «пародия». По его мнению, значительная часть пародии является комической стилизацией, но далеко не всякая комическая стилизация является пародией. В то же время не всякая пародия – комическая стилизация.

 Так, «… понятие пародии только как стилистической пародии противоречит реальным фактам из истории этого жанра. Пародия может заключать в себе различную направленность или даже совмещать в себе несколько направленностей. Пародическое переосмысление – это прежде всего снижающее переосмысление. Оно захватывает не только стилистическое, но и живое эмоциональное и предметное наполнение пародируемого оригинала. Пародиста часто раздражает не только стиль, но и вся художественная концепция, тематическое и идейное содержание пародируемого произведения, общественные и политические позиции и мировоззрение пародируемого автора». В таких случаях, как считает А. Морозов, «… пародия на стиль или на жанр переходит на идейное содержание и нападает на него под забралом пародирования художественных средств».

 Мы считаем, что реализация имитационного принципа языковой игры в пародии происходит путём пародирования художественных средств имитируемого объекта.

 М. Бахтин [2, с. 235], характеризуя явление стилизации, пишет: «… всякая подлинная стилизация есть художественное изображение чужого языкового стиля, есть художественный образ чужого языка.

 В ней обязательно наличие двух индивидуальных языковых сознаний: современный язык даёт определённое освещение стилизуемому языку, выделяя одни моменты, оставляя в тени другие, одним словом, создавая свободный образ чужого языка, выражающий не только стилизуемую, но и

9

стилизующую языковую и художественную волю.»

 Но «образ чужого языка» – это ещё не пародия. По М. Бахтину, пародия должна быть пародийной стилизацией, т.е. «должна воссоздать пародируемый язык как существенное целое, обладающее своей внутренней логикой и раскрывающее неразрывно связь с пародируемым языком».

 На основании концепции М. Бахтина мы можем сделать следующий вывод: стилизация может быть пародийной и подражательной. Очевидно, что простое подражание не есть пародия, которая всегда доводит стилистические особенности пародируемого текста до абсурда, до противоположности, акцентируя, «выпячивая» пародируемые черты исходного текста (прототипа).

 О сложной взаимосвязи пародии и стилизации рассуждает и Ю. Тынянов [1, с. 44]. Исходя из конкретного анализа текстов Гоголя и Достоевского, он обращается к теоретическим основам пародии и смежных с нею явлений.

 Стилизация в представлении Ю. Тынянова очень близка к пародии. Он пишет: «Достоевский так явно повторяет, варьирует, комбинирует стиль Гоголя, что это сразу же бросилось в глаза современникам. Достоевский отражает сначала оба плана гоголевского стиля, – высокий и комический».

 Здесь стилизация; здесь нет следования за стилем, а скорее игра им.

 В таком случае, можно поставить вопрос: является ли стилизация приёмом языковой игры? Нам представляется, что ответ на этот вопрос может быть положительным. Игра стилем и пародийная стилизация – это форма языковой игры имитационного типа.

 Ю. Тынянов выделяет одно существенное отличие между стилизацией и пародией: «… в пародии обязательна «невязка» планов пародируемого и пародирующего, смещение их. Пародией трагедии будет комедия (всё равно, через подчёркивание ли трагического или через соответствующую подстановку комического), пародией комедии может быть трагедия.

10

 При стилизации этой «невязки» нет, есть, напротив, соответствие друг другу обоих планов: стилизующего и сквозящего в нём стилизуемого.»

 Т.о., в пародийной стилизации мы наблюдаем полное противопоставление объекта пародии произведению пародиста.

 Несмотря на это существенное различие, Ю. Тынянов всё же подчёркивает, что от стилизации до пародии один шаг: стилизация, комически мотивированная, становится пародией.

 Мы остановимся на этом критерии разграничения стилизации и пародии и при выборе произведений для анализа будем руководствоваться именно фактом «невязки» планов пародии и гротескным, комическим их воссозданием с помощью приёмов языковой игры (ЯИ).

 Вл. Новиков продолжает мысли Ю. Тынянова о «невязке». «Невязка» лишь настораживает читателя: перед нами пародия. Но восприятие наше такой констатацией не ограничивается. Мы начинаем читать текст в качестве пародии, всматриваться в него как в картину. Мы вступаем в своеобразный диалог с пародируемым текстом, задавая ему вопросы и получая ответы. Что здесь пародируется? Почему, как и зачем? Что хотел сказать автор своим текстом?

 Все эти вопросы мы будем иметь в виду при анализе текстов пародии.

 Сопоставление двух планов пародии даёт возможность выявить имитируемые черты.

 Учитывая перечисленные особенности пародии как жанра и как формы ЯИ, в качестве методологии анализа мы избираем принцип «наложения» текста – образца на текст пародии.

 Здесь уместно вспомнить о существовании третьего плана пародии, который является результатом сопоставления в сознании первого и второго планов. Смысловая неисчерпаемость, присущая любому явлению искусства, открывается перед нами в третьем плане пародии.

11

 Задачей нашего исследования является проникновение в глубину пародийного замысла путём анализа приёмов ЯИ, т.к. в пародии то, что автор говорит своим произведением, совершенно не отделимо от того, как он это делает.

 Необходимо также отметить, что ЯИ в пародии – это прежде всего приём речевой маски. Вл. Новиков рассуждает об этом явлении так: «Пародист может выглядывать из-под маски пародируемого автора, может даже демонстративно снять её на какое-то время. Но если маска не надевалась, то пародии не было».

 Определяющим моментом для жанра пародии является также стремление её к лаконичности.

 Реализация принципов ЯИ будет нами рассмотрена на материале пародий А. Иванова, А. Архангельского, А. Хорта, А. Мурая, М. Владимова, К. Мелихана и др. авторов.

12

**ГЛАВА I.**

**§** **1. Конструктивные принципы ЯИ и ассоциативный контекст слова в пародии как имитационном жанре**.

 При определении понятия «конструктивный принцип» и «ассоциативный контекст слова» мы будем опираться на концепцию Т. А. Гридиной о ЯИ как явлении, обусловленном реализацией ассоциативного потенциала слова в нестандартных условиях речи.

 Согласно этой теории конструктивные принципы ЯИ – это принципы моделирования ассоциативного восприятия слова в соответствии с «факторами креативности»». [11, с. 12]

 В качестве основных факторов креативности языкового мышления отмечаются:

1. оригинальность – способность продуцировать ожидаемые ассоциации;
2. семантическая гибкость – способность выделять функцию объекта и предлагать его новое использование;
3. образная адаптивная гибкость – способность изменить форму стимула так, чтобы увидеть в нём новые возможности;
4. семантическая спонтанная гибкость – способность продуцировать разнообразные идеи в сравнительно неограниченной ситуации. [15, с. 298].

 С точки зрения Т. А. Гридиной, ЯИ как форма лингвокреативного мышления эксплуатирует механизмы ассоциативного переключения узуального стереотипа восприятия, создания и употребления языковых единиц, характеризуется условностью и интенциональностью – установкой на творчество, эксперимент над знаком на основе различных лингвистических приёмов его трансформации и интерпретацииё. «Эффект ЯИ обусловлен включением знака в новый ассоциативный контекст,

13

обеспечивающий прогноз восприятия языковых единиц с расчётом на определённую (запрограммированную) реакцию адресата (реального или воображаемого)» [11, с. 12].

 Функция ассоциативного контекста – это обеспечение направленного прогноза интерпретации слова при его восприятии адресатом. Ассоциативный контекст слова при установке на ЯИ должен обеспечить деавтоматизацию знака, будучи созданным по принципу отклонения от стандарта. Ассоциативный контекст слова как условие реализации эффекта ЯИ предполагает панорамное (объёмное) выделение языковых фактов и деятельностное отношение к их интерпретации. [11, с. 13]

 Особенность пародии как жанра также предполагает объёмное (ассоциативное) видение литературного произведения. Такое видение совмещает в себе сопоставление объекта пародии и его интерпретации в тексте пародии.

Текст пародии= интерпретации объекта пародирования

Объект пародии=

Пародируемый текст

 Эффект узнаваемости является очень значимым для создания игровой ситуации и работы творческого воображения; «Особую значимость для адекватного восприятия запрограммированной ассоциативным контекстом

14

интерпретации слова имеют также языковые способности, как чутьё системы, лингвистическая ситуация, «эвристичность» языкового мышления, позволяющие в специально сформированном (смоделированном) объекте ЯИ осознать черты системного прототипа тот или иной языковый стереотип». [11, с. 13].

 Ассоциативный контекст ЯИ вскрывает «… не столько существенные для понимания того или иного явления связи, сколько связи, определяющие неожиданный аспект видения предмета, в первую очередь, ассоциации, обусловленные способом выражения (языкового представления) передаваемой информации. Это соответствует самой сути игры, которая предполагает наличие условной ситуации и допустимость отхода от реальных видов имитируемой деятельности (в том числе языковой)». [с. 16] В свете данного ей понимания определяются основополагающие конструктивные принципы ЯИ: принципы ассоциативной координации и принцип ассоциативного контраста. «И тот и другой моделируют игровой парадокс восприятия слова. Частными конструктивными принципами продуцирующими определённый эффект ассоциативной координации или ассоциативного контраста восприятия лексических единиц, являются:

1. ассоциативная интеграция совмещения планов восприятия формы и содержания ассоциантов в гибридном образовании;
2. ассоциативное наложение (одновременная актуализация – сближение, сопоставление, противопоставление – планов восприятия и возможной интерпретации лексем; параллелизм семантического осмысления формы слова);
3. ассоциативное отождествление (принцип игровой идентификации ассоциантов);
4. имитация (воспроизведение эффекта отклонения от нормы в речевом функционировании лексем, его тиражирование, пародирование,

15

экспрессивная стилизация особенностей речевого функционирования лексем в разных сферах языка и речевом поведении индивидуума; в более узком смысле – звукоподражательная мотивация и актуализация звукосимволического аспекта восприятия слова);

1. ассоциативная выводимость (моделируемая деривационно-мотивационная связь ассоциантов);
2. ассоциативная провокация (намеренное столкновение прогнозируемой и актуальной функции слова)». [11, с. 16, 17].

 Имитационная природа жанра пародии обуславливает применение всех принципов ЯИ с целью создания ассоциативного контекста восприятия объекта пародии через заданную пародистом интерпретацию.

 Рассмотрим само понятие «имитация».

 Необходимым свойством жанра пародии является имитационность, вторичность текста, его «стилистическая несамостоятельность» [10, с. 8]. Это обстоятельство позволяет нам выдвинуть гипотезу о том, что основным стилеобразующим фактором для пародии выступает такой конструктивный принцип ЯИ, как имитация, который предполагает отталкивание от конкретного образца и реализуется в языке как явление вторичное.

 Однако, с нашей точки, следует разграничить понятие «имитация» как конструктивный принцип ЯИ и «имитация» как основной механизм создания пародии.

 Имитация как механизм создания пародии включает в себя следующие приёмы, сформированные в работе Б. Бегака: [16, с. 98]

1. снижение стиля;
2. введение нового материала, его вставка и подстановка;
3. замена поэтической лексики прозаической;
4. окарикатуривание;
5. гипербола;

16

1. гротеск;
2. создание пародийного персонажа;
3. остранение композиции;
4. введение авторской самохарактеристики.

 Данная классификация, безусловно, учитывает основные черты пародии как имитационного жанра, однако она, с нашей точки зрения, построена не на едином основании. В ней смешиваются механизмы пародии, её частные приёмы, функции употребления средств и т.д.

 Мы предлагаем свою систему распределения факторов жанрообразования литературной пародии с учётом следующих рубрик (критериев).

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **Механизмы создания текста пародии** | **Стилизующие средства** | **Объект пародирования** | **Композиционные особенности** |
| Трансформация текста пародируемого произведения, направленная на выявление пародируемых черт оригинала+введение нового материала, его вставка подстановка. | Снижение стиля, окарикатуривание гротеск гипербола приём речевой маски | 1.Речевые аномалии (обыгрывание ненормативных фактов речи).2.Неудачная форма – и словотворчество3.Стиль автора (отсутствие языкового чутья, стилистическая несостоятельность)4.Содержание.5.Жанр.  | Сюжетная переориента-ция текста = выстраивание нового сюжета на основе пародируемого фрагмента текста. |

 Следует отметить, что пародия ничего не повторяет пассивно. Вл. Новиков [9, с. 45] замечает, что ни один из элементов её (пародии) первого плана не тождественнен объекту – даже когда отдельные слова, выражения и обширные фрагменты внешне совпадают. В то же время в структурной основе пародии нет и не может быть элементов, не имеющих никакого отношения к объекту, не служащих задаче создания комического образа объекта. Процесс пародирования нельзя вычислить арифметически, здесь нужен широкий и системный взгляд, нужно оперировать обобщенными и в

17

то же время конкретными величинами. Пародист не просто «правит» текст

объектов, что-то вычёркивая в нём и что-то вписывая. Он, переписывает его заново и если повторяет какие-то моменты этого текста, то лишь потому, что такое повторение оказалось в свете его целей равноценным изменению.

 Это явление можно определить как закон единства воспроизведения и трансформации в процессе создания пародии.»

 Нам представляется возможность дать определение имитации – «механизма создания пародии как набора стилистических приёмов, употребление которых в пародийном тексте обусловлено закона единства воспроизведения и трансформации и принадлежит к области литературоведческого знания.

 Имитация же как конструктивный принцип ЯИ определяется Т. А. Гридиной [11, с. 24] следующим образом: «… принцип ЯИ, который моделирует ассоциативный контекст, в котором слово воспринимается:

а) как намеренно воспроизведённая речевая ошибка, тиражирование которой служит целям подчеркивания экспрессивного эффекта, связанного с отклонением от нормы и осознанием «аномальных» параметров такого отклонения;

б) как сигнал пародирования какого-либо явления, в том числе стиля и манеры речи;

в) как окказиональная реализация языковой схемы, служащей для образования лексических единиц однотипной структуры и семантики, или имитация структурных и семантических особенностей конкретного узуального слова («образца»)».

 При этом в качестве приёмов имитации с целью юмористического пародирования выступают:

1. воспроизведение характерных особенностей речи конкретного лица (известного адресату), определённого стиля речевого общения (например, сниженного разговорного стиля), особенностей диалектного

18

 произношения слов и т.п. в расчете на эффект их узнаваемости. При этом имитация принимает утрированный характер, получая функцию скрытой «ходячей» цитаты с заданной экспрессией или используясь в качестве образца для продуцирования аномальных форм;

1. подражание национальному колориту речи (подчеркивание характерных для того или иного языка фонетических и лексических особенностей). [11, с. 25,26]

 Примером имитации конкретной речевой ошибки и её тиражирования могут служить:

 1) намеренное воспроизведение различных типов фонетических деформаций, деавтоматизирующих восприятие языковой формы при осознании их аномальности; 2) метатезные формы и деформации протетического характера, тиражируемые в целях ЯИ; обыгрывание грамматических ошибок; 3) имитация лексических и семантических «аномалий», возникающих как непреднамеренные речевые ошибки, там, например, паронимические и парономастические подмены, случаи ложной этимологизации, использование слова в несвойственном ему значении. [с. 25].

 Имитация как конструктивный принцип ЯИ включает, как мы видим, различные лингвистические языковые приёмы, которые опираются на какой-либо исходный материал (объект), т.е. являются вторичными по своему происхождению, но носят более конкретный, частный характер, чем приёмы имитации как «механизма» создания пародии.

 Все выше перечисленные приёмы имитации языковых особенностей объекта могут стать предметом литературной пародии. Вследствие этого факта классифицирование литературного материала будет нами осуществляться с учетом объекта пародирования (поэтика конкретного произведения, автора, жанра, целого идейного миросозерцания).

19

 Анализ текстов пародий будет производиться нами в соответствии с целью нашего исследования – «показ тех лингвистических средств, посредством которых выражается идейное и связанное с ним эмоциональное содержание произведений» [13, с. 129], т.е. имитация как «механизм» создания пародии и имитация как конструктивный принцип ЯИ будут отражены нами как явления, тесно взаимосвязанные между собой.

 Мы считаем, что отношения между имитацией как принципом создания пародии и имитацией как принципом ЯИ носят иерархичный характер, т.е. явления эти не равны между собой, а принцип ЯИ имитационного типа есть одна из составляющих имитации как механизма создания пародии.

 Однако, пародия – жанр многогранный, и нельзя, как нам кажется, рассматривать принцип имитации как единственный и достаточный для анализа явления ЯИ в данном жанре. Скорее всего этот принцип необходимо выделять как нечто общее по отношению к другим принципам ЯИ. [11, с. 16]

20

Текст пародии=

Интерпретация объекта пародирования

Объект пародии=

Пародируемый текст

# Имитация как «механизм»

**создания пародии**

трансформация текста

остранение

композиции

снижение стиля, окарикатуривание

# Имитация как конструктивный

**принцип ЯИ**

ассоциативная провокация

ассоциативное наложение

ассоциативное отождествление

ассоциативная выводимость

Ассоциативная интеграция

# Различные приёмы ЯИ

21

 Имитация как конструктивный принцип ЯИ реализуется в пародии постоянно. Но наиболее часто текст пародии строится на совмещении принципа имитации и других принципов ЯИ. Органичное взаимодействие различных приёмов ЯИ и приёмов имитации как «механизма» создания пародии составляют её лингвистическую сущность как жанра, вторичного по своему происхождению.

 Принципы ЯИ могут быть направлены на различные объекты в тексте пародии.

 Обратившись к объектам имитации как частного конструктивного принципа ЯИ (см. выше), мы обнаружим, что все они могут стать и объектами пародии, т.е. быть составляющими её частями.

 Обратимся к пародиям, в качестве объекта которых выступает авторский стиль.

А. Иванов.

Делай как я.

 Когда, смахнув с плеча пиджак,

 Ложишься навзничь на лужок, –

 Ты поступаешь, как Жан-Жак,

 Философ, дующий в рожок.

 Александр Кушнер.

Когда пьёшь кофе натощак

И забываешь о еде,

Ты поступаешь как Бальзак,

Который Оноре и де

## Когда ты вечером один

И с чаем кушаешь безе,

Ты Салтыков тире Щедрин

И плюс Щедрин тире Бизе.

22

Когда ж, допустим, твой стишок

Изящной полон чепухи,

То поступаешь, ты, дружок,

Как Кушнер, пишущий стихи.

 Объект данной пародии – стиль А. Кушнера. Пародисту кажется неудачной рифма «лужок – рожок», которая придаёт стиху примитивный характер. Третья строка также не нравится пародисту, вероятно потому, что в погоне за рифмой и необычной образностью автор допускает стилистическую ошибку, а именно здесь сказывается недостаточно развитое языковое стилистическое чутьё. Рифма «пиджак – Жан-Жак» неудачна и в плане нарушения общей стилистической тональности текста.

 А. Иванов имитирует стиль, форму стиха – оригинала и тиражирует неудачный авторский образ путём привлечения в пародию аналогичных образований и обыгрывания их различными способами: «Бальзак, который Оноре и де» – намеренная трансформация частей имени, а также вкрапление союза и между именем и французской частицей де ; «Салтыков тире Щедрин» – намеренная буквализация интонационного знака; «Щедрин тире Бизе» – обыгрывание парономазов (пирожное «безе» и фамилия «Бизе»).

 Пародист утрирует авторскую неудачу, гиперболизирует её, преподнося в пародии в трёх имитационных игремах с использованием сложных составных имён в качестве материала для имитации.

 Комический эффект и снижение объекта пародии происходит также за счет имитации пародистом авторской рифмы «лужок – рожок». У Иванова мы находим ту же рифму, тот же аффикс, но в пародийном варианте этот аффикс получает пренебрежительную окраску (вместо уменьшительно – ласкательной в объекте пародии) – «дружок – стишок».

 Имитация эксплуатирует часто различные приёмы создания ассоциативного

контекста. Таким приёмом в данном случае является приём обыгрывания

23

парономазов («безе» – «Бизе»). Этот приём является, в свою очередь одним из составляющих принципа ассоциативного отождествления, игровой идентификации. [11, с. 22].

А. Иванов.

Бутылка.

##  Среди развалин, в глине и в пыли

 Улыбку археологи нашли …

###  Молчок. Щелчок. И – праздник позади…

 В. Берестов.

Среди развалин, в глине и в пыли

Бутылку археологи нашли.

Кто знает: сколько ей веков иль дней

«Московская» написано на ней

«Особая» добавлена внизу.

Я улыбнулся и смахнул слезу.

Взошла луна, и долго при луне

Находку созерцал я в тишине.

… Пещера. Питекантропа рука.

Пол-литра. Птеродактиль табака

Сгрудились питекантропы. У них

Глаз – ватерпас – чтоб ровно на троих:

Иначе в глаз – и впредь не подходи,

Кусок. Глоток. И эра позади.

 В качестве объекта следующей пародии также выступает авторский стиль. Пародия носит юмористический, дружеский характер, и комический эффект здесь достигается при помощи такого «механизма», как введение нового материала, его подстановка. Согласно логике жанра пародии, автор создаёт свой сюжет, утрированный, гиперболизированный и использует в нём свой образ, которым он подменяет метафору В. Берестова: «улыбка – бутылка». В данном случае наблюдается снижающая тематическая идентификация, подмена «денотата» темы.

24

 Т.о., в данной пародии реализуются два конструктивных принципа ЯИ – имитация, которая заключается в имитации отрывочного ритма стиха – оригинала (обилие односоставных предложений, количество которых, по сравнению с текстом—объектом значительно больше), и принципа ассоциативного отождествления, формой проявления которого в данном случае является снижающая тематическая идентификация слова «улыбка». Наличие этих принципов ЯИ в данном случае и определяет комический эффект пародии А, Иванова.

 Стилистическая неудача автора осмеивается и в пародии А. Мурая.

 Пародист имитирует неудачную образность стиха—оригинала путём подбора однотипных конструкций, в которые входило бы сема со значением «растение»: «клюква», «липа», «клён», «дуб».

 А. Мурай обыгрывает многозначность слова «дуб» – дуб в значении «дерева» и «дуб» в значении «глупый человек». Этот приём рассматривается как один из способов реализации такого принципа ЯИ, как ассоциативное наложение. [11, с. 20].

 В данной пародии комический эффект достигается как результат одновременной реализации принципа имитации как «механизма» создания пародии, имитации как конструктивного принципа ЯИ (лексический уровень, смысловой параллелизм), а также принципа ассоциативного наложения (приём обыгрывания многозначности слова):

Андрей Мурай.

Ботаника любви.

 Но отчего же так тоскливо

 Девчонка, цедящая смесь,

 Ведь что-то есть у ней от ивы

###  И от берёзы что-то есть …

 Вл. Андреев.

Ты почему так неприступна,

Девчонка, цедящая смесь?

25

Ведь что-то есть в тебе от клюквы,

От липы тоже что-то есть.

Она сказала: «Ты влюблённый!

Ко мне с ботаникой не лезь.

В тебе нет ничего от клёна,

А вот от дуба что-то есть!»

 Стиль является также объектом пародии М. Владимова.

Михаил Владимов.

Погорелец.

 Ты гори, мой огонь, мой мужчина,

##  Чтобы сбиться с пути не смогла …

 Ах, луна, словно шапка на воре,.

 Так горит, что не выдержит взгляд!

 Татьяна Кузовлева.

Ни луны нет, ни бра, ни лучины…

Отчего ж мне светло, словно днём?

Это ты. Ты горишь, мой мужчина,

Синим пламенем, ясным огнём!

Подожгла я тебя ненароком,

Разрешая немного потлеть.

Но потом это вышло мне боком:

Стал ты шапкоопасно гореть!

Ты сбивайся с пути, я не против.

Просвещу я тебе, темноту,

До сих пор ты горел на работе,

Ничего, погоришь и в быту!

 Пародия построена на таком приёме имитации – «механизме» создания пародии, как прём включения в текст – оригинал нового материала и трансформации объекта. Метафорическое сравнение «огонь-мужчина», оборот «словно шапка на воре» приобретают в тексте пародии буквальное

26

значение. Обыгрыванию подвергается также глагол «гореть», который тиражируется в интерпретации пародиста. Имитация объекта пародии производится на синтаксическом и на интонационном уровне. (наличие обращений, сравнительных оборотов, восклицательных предложений.)

 Принцип ассоциативного наложения реализуется в данной пародии при помощи приёма обыгрывания значения слова «гореть» (в значении «подвергаться действию огня» и в значении «отдаваться полностью какому-либо делю, идее» по Ожегову).

 Комический эффект возникает при одновременной актуализации значении слова в данном ассоциативном контексте.

 Стилистическая несостоятельность стиха—оригинала в пародии Ю. Переверзева раскрывается путём использования зеркального параллелизма построения текста с введением новых ассоциантов в готовый контекст.

Ю. Переверзев.

Удалые стихи.

 Мерцают, как сад на пригорке,

 мои удалые года,

 которые небом прогоркли

 и сладкими будут всегда.

 И, словно белесая птаха,

 летит, распластав рукава,

 моя озорная рубаха

 в мои молодые слова.

 Феликс Чуев.

Мерцают, как пни на опушке,

стихи удалые мои,

весомы, как медные чушки,

и сладки как грёзы любви.

Но бьются – как тело на плахе,

когда отлетит голова,

27

в смирительной белой рубахе

мои молодые слова.

 Варьируя текст – оригинал, пародист включает в него свои образные средства: «пни на опушке», «медные чушки», с помощью которых дискредитирует исходный стих.

 Трансформация стиха Ф. Чуева производится также с помощью приёма игровой идентификации созвучных слов: «птаха» – «плаха», «распластав рукава» – «отлетит голова». Комический эффект в данной пародии является результатом сложного взаимодействия имитации и ассоциативного отождествления как конструктивных принципов ЯИ.

 Обратившись к пародии А. Иванова «Лирик» мы обнаружим, что он пародирует и форму, и стиль, и содержание стиха – объекта. Для этого пародист использует приём стилевого несоответствия содержания форме. Именно несоответствие лексического, содержательного уровня синтаксическому (деревенские реалии выражаются посредством синтаксических конструкций, свойственных высокому книжному стилю) является объектом насмешки пародиста. В общий пафос стиха – оригинала не вписываются слова, составляющие пласт разговорной лексики: «взбрыкивая», «ржал», «покрикивал».

 А. Иванов насыщает высокую по своей стилистической окраске форму стихотворения ещё более низменным содержанием, используя уже грубо – просторечные слова, например, «орали петухи», и разговорную лексику: « потел от жаркого волнения его не знавший ласки круп»… (сочетание высокого по своей стилевой окраске сочетание «жаркое волнение» и слова «потел» в пределах одного предложения создают ещё более резкий контраст при восприятии пародии). Авторские сказуемые «покрикивал», «взбрыкивал» реализуются в пародии в другом контексте, уже не по отношению к жеребёнку, а по отношению к человеку. Герой стихотворения – жеребёнок, также огрубляется автором:

28

 получает название «мерин» (снижающая оценка).

 Все эти моменты можно обозначить как частные приёмы имитации как конструктивного принципа ЯИ. А вот приём обыгрывания многозначности слова «ржал» ( 1) о лошади: издавать крик; 2) слишком громко смеяться (прост.) (сл. Ожегова)) является приёмом ассоциативного наложения как принципа ЯИ. Второе значение слова «ржал» в данном контексте реализуется наряду с первым значением, но второе значение снижает исходный текст и служит эстетическим целям А. Иванова – разоблачению объекта пародии и созданию комического эффекта.

 В качестве пародии на стиль выступает пародия А. Иванова на творчество Б. Заходера.

А. Иванов.

Для наших маленьких друзей.

(Борис Заходер)

Жили были Зах и Дер

Дер – охотник на пантер.

А его приятель Зах –

Укротитель черепах.

Зах однажды крикнул: «О!»

Дер не крикнул ничего

Надоело нам читать.

Мы хотим теперь считать

Зах плюс буква «О» плюс Дер –

Получился Заходер.

 В данной пародии имитация не преследует цели дискредитации текста – объекта. Это имитация игрем, используемых Заходером – игра авторским именем.

 А. Иванов расчленяет фамилию поэта на две составляющие, соединённые между собой соединительной гласной О (по аналогии с типичными для

29

русского языка словами, совмещающими в себе два корня (например, водовоз)). Такая игра именем позволяет А. Иванову использовать приём псевдовосстановления производящей основы. Он заключается в том, что восстанавливается предполагаемая или создается возможная базовая основа для данного слова, которое в современном русском языке является непроизводным.

 Принцип имитации заключается в пародировании стиля Б. Заходера, его творческого кредо – поэзии для детей. По форме это стихотворение – детская считалка. Иванов заимствует рифмы Заходера и добивается, т.о., эффекта узнаваемости пародируемого автора.

 Принцип ассоциативной выводимости также реализуется в данной пародии, т.е. слово воспринимается в определённом контексте как элемент, зависимый от того или иного вида устанавливаемой мотивационной связи, в результате чего слово получает различную интерпретацию. [11, с. 27].

 Пародированием стиля автора пародия, как правило, не ограничивается. Так, наряду с обыгрыванием стиля, очень часто пародист дискредитирует содержание текста – объекта, хотя во многих случаях обыгрывание содержания носят не критический, а юмористический характер.

 Так, К. Мелихан, сохраняя форму стиха – танка, наполняет эту форму совершенно неподобающим содержанием.

 Танка – японское пятистишие, имеющее не только характерный ритм (обычно цезура после третьего стиха), но и характерное содержание как правило философского, эстетического характера. Основные мотивы танка – темы любви и природы, мотив бренности человеческой жизни. На уровне поэтики характерна аллегоричность, игра на ассоциациях, использование готовых образов. Часто это поэтический экспромт, сложенный по конкретному поводу. Приведём для примера классическую японскую танка:

30

Словно где-то

Тонко плачет

Цикада.

Как грустно

У меня на душе.

 К. Мелихан обыгрывает философское отвлечённое содержание стиха с помощью следующих приёмов: 1) имитации:

пародирование образной структуры танка, в частности её метафоричности. Так, в 1-ой танка возникает метафорическое сравнение танка (в значение «машина») с зелёной гусеницей, а в 4 танка по отношению к железной машине употребляется эпитет «верный друг», что приводит к комическому эффекту. Автор заимствует стиль, поэтику, содержание танка, но утрирует их, доводя до абсурда в целях создания комического эффекта.

 Принцип ассоциативного наложения реализуется в омонимичной игре словами «танк» и «танка», а также «дуло» (безличный глагол) и «дуло» (сущ. ср. рода в значении «ствол огнестрельного оружия» по Ожегову) (см. 5 танка).

 В пародиях одновременно реализуются оба значения омонимичных слов, и в результате возникает каламбур, двусмысленность, приводящая к комическому эффекту.

К. Мелихан.

Подражания японской поэзии.

Танки.

По дороге ползёт

Зелёная гусеница.

Осторожно!

Смотри, раздавить

Может она тебя

 \* \* \*

Так мне грустно,

Что хочется в башню забраться

31

## И оттуда

В кого-нибудь

Метко стрельнуть.

 \* \* \*

Укроюсь в листве,

Закутаюсь,

Чтоб не видел меня

Сверху

Чужой вертолёт.

 \* \* \*

Сколько раз он мне жизнь спасал.

К своему верному другу

Подойду

И похлопаю его

По броне.

 \* \* \*

Помню,

Дуло из люка.

Захлопнул я люк –

И дуло

Исчезло!

 В пародии М. Глазкова мы находим насмешку, критику содержательной стороны поэтов, а именно «заумь» и апофеоз «безумия» в текстах прототипах. Доведение этой мысли до абсурда воплощено в слове «бред».

Михаил Глазков.

Бред в квадрате.

 Я как поезд,

 Что мечется столько уж лет

 Между городом «Да»

 И городом «Нет».

 Ев. Евтушенко.

 С ума схожу. Иль восхожу

 К высокой степени безумства.

 Белла Ахмадулина.

32

 Невозможно расправиться с нами.

 Невозможнее – выносить.

 Андрей Вознесенский.

Мы как те буфера, что бренчат столько лет.

Между пульманом «Смысл» и пульманом «Бред».

В однатыщдевятьсотнепонятном году

Он бредёт, я бреду, мы бредём – всё в бреду.

Не поймут нас Рязань, Бузулук иль Зима?

Но зато за кордоном от нас без ума.

Наплевать, как нас будут потомки терпеть, –

Нам при жизни скорей воплотиться бы в медь!

 В этой пародии нет определённых черт чьего-либо стиля, но есть обобщения на уровне семантики. Принцип имитации реализуется за счёт выявления тематических особенностей пародируемых авторов.

 В этой же пародии мы находим обыгрывания парономазов: «он бредёт, я бреду, мы бредём – всё в бреду».

 Глагол «брести» (ЛЗ « идти с трудом или тихо») вступает отношения взаимозаменяемости с существительным «бред» (перен., «нечто бессмысленное, вздорное, бессвязное»), причём значения этих слов моделируют эффект смысловой координации ассоциантов.

 Принципа ассоциативного отождествления в данном случае подчинён не целям создания комического эффекта, а стремлению автора пародии раскритиковать данные образцы поэзии на идейном уровне, т.е. поэзия содержит критическую направленность.

 Пародированию содержания стиха – прототипа подчинена также следующая пародия:

А. Иванов.

Мотив.

 Первое,

 что я услышал

 при рожденье,

33

 был мотив.

 То ли древний,

 то ли новый,

 он в ушах моих крепчал

 и какой-то долгой нотой

 суть мою

 обозначал.

 Роберт Рождественский.

Я родился,

я резвился,

постепенно шёл в зенит.

И во мне

мотив развился

и в ушах моих

звенит.

В голове он кашу месит,

нет спасенья от него.

За себя пишу я

 песни

и за парня

за того …

Свадьба пела и плясала,

в этом был особый смысл

и перо моё писало,

обгоняя даже

 мысль.

В общем,

 может я не гений

и впадаю в примитив,

для «Семнадцати мгновений …»

песню сделал.

 На мотив

мне знакомый каждой нотой,

34

чей – не вспомню нипочём …

То ли древний,

 то ли новый,

впрочем,

 я тут ни при чём.

А мотив звучит

и просит

новых текстов и баллад.

Отчего же …

Я не против.

С удовольствием.

Я рад.

Композиторы не чают,

чтобы дольше он звучал …

И во мне мотив крепчает!

Примитив бы не крепчал.

 Принцип имитации заключается в варьировании пародистом стиля, образных средств автора, которые попадают в новые языковые условия в другом контексте и приобретают новый смысл. Пародист дискредитирует содержание стиха с помощью языковых средств объекта: так обыгрываются созвучные слова «мотив» – «примитив». Через этот частный приём в пародии реализуется принцип ассоциативного отождествления.

 Комический эффект возникает как следствие параллельной реализации в пародии принципа имитации и ассоциативного отождествления.

 В пародии А. Иванова «Каков вопрос» обыгрывается ситуация, положенная в основе стиха – оригинала.

А. Иванов.

«Каков вопрос».

 И всё же я спросил урода,

 Который сам себе не мил:

35

«Ты был ли счастлив, Квазимода?

Хотя б однажды счастлив был? …»

 Диомид Костюрин.

## Хотя и вежливо, но твёрдо

Я собеседника спросил:

«Ты был ли счастлив, Держиморда?

Хотя б однажды счастлив был?»

Ответил Держиморда гордо:

«Я так тебе, сынок, скажу:

Я счастлив, только если морду

Хоть чью-нибудь в руке держу!»

Оно б и дальше продолжалось,

Свидание на коротке …

Но вдруг расплющилось и смялось

Моё лицо в его руке.

 В качестве приёмов имитации здесь можно выделить:

1. цитирование авторских строк в другом контексте;
2. соотносительная замена одного имени литературного персонажа, ставшее нарицательным, на другое.

 Принцип ассоциативной выводимости реализуется с помощью ситуативного обыгрывания внутренней формы слова «Держиморда» – «держать морду». Так в последней строфе возникает синоним слова «морда» – «лицо», что усиливает комический эффект.

 Неудачная ЯИ автора также становится объектом пародии.

М. Глазков.

Авторитет и приоритет.

 Во всяком случае, я хлеба

 Побольше Хлебникова ел.

 Павел Мелихин.

Мой род с десятого колена

С деревней прочно связь имел.

36

Во всяком случае, я хрена

Побольше Хренникова ел.

 Бывало, только в лес заеду –

 Ажиотаж берёт грибной.

 Ни Грибачёв,

 ни Грибоедов

 Не угнались тогда б за мной.

А сколько я съедал за сутки

Пупков утиных по весне!

Пожалуй,

 даже Ося Уткин

Не видел столько и во сне.

 И если хлеб,

 Нутром рискуя,

 Я хлеще Хлебникова ел,

 То в лужу сяду уж такую,

 В какой Лужанин не сидел.

 В данном тексте пародист находит неудачной ЯИ автора (хлеба ел больше Хлебникова). М. Глазков доводит этот мотивационный каламбур с именем собственным до абсурда путём тиражирования модели через подбор имён известных поэтов с прозрачной внутренней формой.

 Пародист также вводит элемент шутливого «панибратства»:

«То в лужу сяду уж такую,

 В какой Лужанин не сидел»,

элемент снижающего переосмысления.

 Объект следующей пародии – «скороспелость» и неудачная ЯИ в оригинале (ср. скорости – вскорости, черта – ни черта).

Михаил Глазков.

Памятник Скорописи.

 Мы памятник Скорости

 Поставим вскорости

37

 У постамента черна черта

 На постаменте – ни черта!

 Роман Солнцев.

В эпоху космической скорости,

Немыслимо вострубя,

Я, мастер неслыханной Скорописи,

Спешу обогнать себя.

Достойны лишь эпитафии

Медлительные письмена.

Гиперболам плюс метафорам

Пришла, наконец, хана.

Толкнём колесо истории, –

Эй, граждане, торопись!

По заданной траектории

Летит моя Скоропись – пись!

 Пародист использует приём тиражирования, подмены однокоренных слов, в результате чего возникает эффект актуализации причинно-следственных отношений между ассоциантами: скорость – скоропись – скоропись – пись.

 Отношения взаимопереходности, парадоксальной взаимозамены ассоциантов обуславливают комический эффект восприятия пародии.

 Т. о. принцип ассоциативного отождествления реализуется в данной пародии при помощи обыгрывания парономазов.

 Принцип имитации реализуется при помощи пародирования авторского стиля: использование грубо-просторечного ругательства «ни черта» в тексте-оригинале в пародии имитируется с помощью другого грубо-просторечного выражения – «хана»; сохранение ритмической структуры стиха, аллитерации (звуки [р], [с]), характерных для исходного текста. Максимального снижения авторского текста пародист достигает при имитации рифмы оригинала «скорости – вскорости». В пародии она получает звучание «скоропись – пись –торопись» (взаимодействие приёмов имитации и приёма ассоциативного отождествления).

38

 В следующей пародии производится дискредитация авторской ЯИ, а также разоблачение гигантомании лирического героя.

А. Иванов.

Я и Соня,

или Более чем всерьёз.

 Мог ногой

 топнуть

 и зажечь

 солнце …

##  Но меня

 дома

 ждёт

 Лорен Софа.

 Роберт Рождественский.

##  Из книги «Всерьёз»

… А меня

 дома

ждёт

Лорен Соня.

Мне домой

 топать –

что лететь

к солнцу.

А она

 в слёзы,

скачет как мячик:

* Что ж ты так

поздно,

милый мой

 мальчик? –

Я ей

 спокойно:

* Да брось ты,

39

 Соня …

Постели койку

и утри

 сопли. –

А она плачет,

говорит:

* Робик!.. –

и –

 долой платье,

и меня –

в лобик …

Задремал

 утром,

так устал

за ночь …

Вдруг меня

 будто

кто-то хвать

 за нос!

Рвут меня

 когти,

крики:

* Встань,

 соня!

Я тебе,

 котик

покажу

##  Соню!!

 Пародист наполняем мир лирического героя бытовыми реалиями, выражающимися не только в сюжете, который создаёт пародист, но и в просторечной лексике, которую начинают использовать герои: «домой топать», «утри сопли», «хвать за нос» и т.п. При этом гигантомания

40

лирического героя никуда не исчезает, а наоборот, усиливается. К Софи Лорен он обращается не по имени Софа, а по имени Соня – предельно уменьшительном. Лирический герой, возвышаясь сам, снижает образ героини. Но при этом пародист снижает и образ самого героя, т.к. возникает контраст между бытовым содержанием и формой, в которой сохраняются декларативные патетические интонации лирического героя.

 В качестве частных моментов пародирования выступают снижающие оценочные игремы – омонимы («соня» в значении «сонливый, любящий много спать человек» и имя Соня), а также игра с паронимами – топнуть (ногой) и топать (домой). Если в первом случае словосочетание «топнуть ногой» можно назвать фразеологическим оборотом со значением «настоять на своём», то во втором случае словосочетание «топать домой» имеет разговорно-просторечную стилистическую окраску.

 Т.о. снижение образа лирического героя идёт путём трансформации «цитат» из исходного стиха, причём пародист использует такие принципы ЯИ как имитация (ритм, стиль, мотивы первичного произведения), принцип ассоциативного наложения (обыгрывание омонимов «Соня» и «соня») и принцип ассоциативного отождествления (игра с паронимами «топать» – «топнуть»).

 ЯИ автора служит поводом для написания следующей пародии.

А. Иванов.

Кому кого.

##  Не та, что есть. –

 Совсем иная

 Ты плакала легко во мне.

 Себя однажды вспоминая,

 Не думай плохо обо мне.

 Борис Пуцыло.

41

Не ты во мне,

А ты – иная,

Иная, впрочем, не вполне, –

Себя однажды вспоминая,

Тебе нашла себя во мне.

Не я в тебе,

А ты, родная,

В моей запутанной судьбе,

Меня однажды вспоминая,

Себе нашла меня в тебе.

Ты плакала,

Ты мне внимала,

Моя твоя рвалась к себе.

Твоя моя не понимала,

Того, что я себя в тебе.

Косноязычно и занудно

Тянулись мысли в полусне …

И понял я:

Конечно трудно

Не думать плохо обо мне.

 А. Иванов играет с формой стиха пародируемого автора, варьируя её до такой степени, что оригинал приобретает абсолютно абсурдное содержание. Поэтический образ, не совсем удачный с точки зрения Иванова, приобретает в тексте пародии буквальное значение. Намеренное воспроизведение нарушенной литературной нормы, заключающейся в отсутствии логической связи между ассоциантами, служит цели создания комического эффекта. Фраза «ты – во мне, себя однажды вспоминая –» обыгрывается в пародии в каждой строчке, в результате чего возникает ощущение полной бессмыслицы.

 Подобное построение синтаксических конструкций («тебе нашла себя во мне») является одним из видов парадоксальной контаминации, которая

42

является одним из приёмов, составляющих такой конструктивный принцип ЯИ как «ассоциативная интеграция» [11, с. 19], заключающийся в формировании контекста восприятия слова путём совмещения значения и формы ассоциантов. Лингвистический механизм реализации данного принципа – контаминация, т.е. объединение языковых единиц в одну на основе их равноправного участия в формировании звуковой оболочки и значения гибрида.

 Таким образом, А. Иванов обыгрывает ЯИ автора путём подключения своей ЯИ, основанной на том же принципе, (ассоциативная интеграция).

 В результате исследования данных текстов пародии мы установили, что:

1. имитация может быть направлена на различные объекты, например, на стиль, жанр, ЯИ, словотворчество, содержание и т.д.;
2. в пародии наблюдается реализация различных конструктивных принципов ЯИ: ассоциативная интеграция, ассоциативное наложение, ассоциативное отождествление, ассоциативная выводимость, ассоциативная провокация, но все эти принципы накладываются на один, самый важный принцип, который определяет пародию как жанр – принцип имитации. Без имитации пародии нет.

43

**§** **2. Комическая стилизация как частный приём имитационного принципа ЯИ в литературной пародии.**

 Описанные в §1 объекты пародирования позволяют говорить о том, что имитация может иметь содержательный характер (доведение до абсурда неудачной тематики текста—образца) или формально-языковой (т.е. пародирование черт языка-оригинала). Одним из видов пародирования, совмещающих в себе имитацию содержания и формы планов текста-прототипа, является комическая стилизация.

 В основе этого вида имитации лежит подражание стилю того или иного писателя (поэта) с выделением и гиперболизацией «комически» обыгрываемых характерологических примет этого стиля.

 Направленность комической пародийной стилизации может быть различной, как критически ориентированной, так и юмористической.

 В пародии М. Владимова основным приёмом имитации становится намеренное нарушение пародистом литературной нормы в образовании слов и форм слова.

Михаил Владимов.

Утечка взглядов.

##  Что там во взгляде

 взгляд пленило?

 Что вместе там пленило их?

 Или спокойно и лениво

 Втекут назад в глаза двоих?

 Римма Казакова.

Два взгляда шли навстречу сквером…

Мигнул второму первый взгляд—

Второй смутился перед первым

И моментально втёк назад!

Но первый взгляд пошёл с ним рядом…

44

Подмигивая через миг,

Он намигал—моя, вместе, рядом

Должны идти глаза двоих!

Читатель мой! Не зря, конечно,

Ты ждёшь счастливого конца:

Глаза горят их сосердечно,

Согласно бьются их сердца!

А я стихом тебя пленила?—

Узнать немедленно хочу, –

Не то обратно, нелениво

Всё всочиню и встрочу!

 Средством комической стилизации становится обыгрывание словоформы втекут (ср. глагол «втекать» в значении «впадать»), по аналогии с которым создаётся в тексте пародии окказиональные глаголы «всочиню», «встрочу» а также имитация неудачных с точки зрения пародиста его инноваций подобного рода в разряде наречий (сосердечно, нелениво).

 Т.о. основой ЯИ пародиста становится приём сознательного нарушения литературной нормы.

 Примечателен в этом отношении следующий пример: пародия А. Иванова «Хлопцы и шекспиры».

А. Иванов.

### Хлопцы и шекспиры.

 Не надо, хлопцы, ждать шекспиров,

 Шекспиры больше не придут.

 Берите циркули, секиры,

 Чините перья и за труд.

 … Про Дездемону и Отелло

 С фуфайкой ватной на плече.

 М. Горденко.

Не надо, хлопцы, нам шекспиров,

Они мой вызывают гнев.

45

Не надо гениев, кумиров,

Ни просто «гениев», ни «евг».

Неужто не найдём поэта,

Не воспитаем молодца,

Чтоб сочинил он про Гамлета

И тень евонного отца!

Да мы, уж коль такое дело,

Не хуже тех, что в старину…

И мы напишем, как Отелло

Зазря прихлопнуло жену!

##### Все эти творческие муки

В двадцатом веке не с руки –

Все пишут нынче! Ноги в руки,

Точи секиру и секи.

Вот так навалимся всем миром,

Нам одиночки не нужны!

И станем все одним Шекспиром,

Не зря у нас усе равны!

 А. Иванов пародирует стиль поэта, насыщенный разговорной лексикой и в то же время патетической, призывной интонацией. Неудачным пародист находит и обобщённый образ «шекспиры» по отношению к талантливым литераторам. Стилевое несоответствие

«… Про Дездемону и Отелло

С фуфайкой ватной на плече»

также находит отклик у пародиста.

 Перечисление в одном однородном ряду слов «циркули, секиры» также не нравится Иванову.

 Пародия А. Иванова строится во-первых, на повторе синтаксических конструкции автора, которые пародист вписывает в свой сюжет, доводя до

46

абсурда ту мысль, которую хотел передать автор; во-вторых, намеренное гиперболизированное стилевое несоответствие диалектных форм, употребляемых в одном контексте с именами шекспировских героев: « тень евонного отца», «все пишут нынче», «не зря у нас усе равны», а также намеренное изменение орфоэпической нормы в целях сохранения авторской рифмы: Неужто не найдём поэта,

 Не воспитаем молодца,

 Чтоб сочинил он про Гамлета

#####  И тень евонного отца!

 Автор пародии намеренно изменяет родовую принадлежность имени Отелло (в пародии это слово среднего рода), что опят же показывает степень снижения пародистом авторского оригинала.

 Т.о. основным приёмом имитации в данной пародии является намеренное использование диалектизмов, необходимое для разоблачения исходного стихотворения.

 Стилистическая ошибка автора (немотивированное употребление в одном стиле языковых средств, наиболее типичных для другого стиля, в данном случае, разговорного) становится объектом осмеяния пародистом.

А. Мурай.

Изящный слог.

 Ну а всё-таки, я, видимо, старею,

Вот ещё немного вытяну и – ша!

Израсходуется, словно батарея,

Эта самая … которая душа.

 Н. Старшинов.

Утром на столе раскрыв тетради,

Мыслью отрешась от чепухи,

Я люблю писать, в окошко глядя,

### Эти … с рифмами … да как же их…

 Стихи.

47

… Только аришки, бывает, огорчают.

Вот недавно поползла молва,

Будто среди строк моих гуляют

Лишние … ну как они … слова.

 Основной приём имитации в этой пародии – тиражирование однотипных стилевых ошибок на фоне вновь выстроенного комического сюжета.

 В пародии А. Иванова «Стоеросовый дубок» имитация как конструктивный принцип ЯИ будет реализовываться с помощью приёма нанизывания словообразовательных конструкций по аналогии со словообразовательной игрой автора пародируемого текста.

А. Иванов.

Стоеросовый дубок.

… днём весенним таким

 жаворонистым,

я на счастье пожалован был.

Колоколило небо высокое …

### Раззелёным дубком стоеросовым

возле деда я выстоял год.

 Владимир Гордейчев.

Лягушатило пруд захудалистый,

Булькатела гармонь у ворот,

По деревне, с утра наливалистый,

Дотемна гуливанил народ.

В луже хрюкало свинство щетинисто,

Стадо выместо пёрло с лугов

Пастушок загинал матерщинисто,

Аж испужно шатало коров.

## Я седалил у тына развалисто

И стихи горлопанил им вслед.

На меня близоручил мигалисто

Мой родной глухоманистый дед.

48

-- Хорошо, – бормотал он гундосово,

Ощербатя беззубистый рот, –

Только оченно уж стоеросово

Да иначе и быть не могёт.

 В исходном тексте мы видим огромное количество авторских окказионализмов. Это вызывает насмешку пародиста и стремление ещё более растиражировать подобные словообразовательные «шедевры».

 Также не случайно пародист даёт пародии такое название: «Стоеросовый дубок». Словарь Ожегова даёт нам такое толкование этого оброта: (прост., бран.)—о глупом, тупом человеке, дубина стоеросовая или болван. Вся пародия изначально воспринимается в контексте значения этого словосочетания.

 А. Иванов создаёт свои окказионализмы, используя те же словообразовательные модели, что и автор стихотворения. Но при этом вместо идиллического описания природы, как у Вл. Гордейчева, породист воссоздает реальную, лишённую всякой романтики, картину деревенского быта:

По деревне, с утра наливалистый,

Дотемна гуливанил народ.

 В финальной строке пародии Иванов намеренно воспроизводит диалектную особенность произнесения слова может—могёт, что усиливает комический эффект и логически завершает мысль пародиста о несостоятельности подобного рода словообразовательной игры в серьёзном произведении литературы.

 Неудачная ЯИ В. Долиной и её стилистические ошибки становятся объектом пародии А. Иванова «К вопросу о гениях».

49

## А. Иванов

К вопросу о гениях.

## В Лутовинове—Тургенев,

## И в Карабихе—поэт,

## Я не гений. Нету геньев!

## Прежде были—нынче нет!

## Чехов в Мелихово едет.

## Граф гуляет по стерне.

## Только мне ничто не светит,

## Скоро я остервене…

## Вероника Долина

## Я возьму свою гитару

Да спою на целый свет.

Прогуляться бы на пару,

Жаль, что нынче пары нет!

Всё фигуры из картона,

Всё банальные слова …

Нет Ивана, нет Антона,

Нету Феди, нету Льва.

Всё Андреи да Евгеньи,

Всё Булаты среди нас …

Нету гениев! Где вы, геньи?

Одиноко мне без вас!

Поспевает земляника,

Дамы ходят по земле.

Говорят, что Вероника

Совершенно обнагле...

50

####  В качестве стилистических ошибок можно выделить, во-первых, нелитературную форму слова «нет» (у Долиной – «нету»); и во-вторых, просторечную форму наречия «нынче».

 В целом подобные слова и обороты типа «мне ничто не светит» не

вписываются в стихотворение с серьёзной тематикой.

 А. Иванов также обыгрывает и финальную фразу стихотворения Долиной «скоро я остервене…», которую можно охарактеризовать как неудачную попытку ЯИ поэтессы.

 Пародист обыгрывает стиль поэтессы, ритм стиха, но при этом фамильярно называет классиков по именам, причём по уменьшительным. Возникает эффект узнавания при прочтении этих имён, и в результате автор пародии добивается комического эффекта.

 Не упускает пародист и стилистически неоправданные формы слов «нету» и «нынче». Все они возникают в пародии в трёхкратном количестве. Т .е. автор утрирует, осмеивает стихотворение В. Долиной с помощью её же образных средств и стилистических особенностей.

 В пародии Игоря Кореня «Рыбак – рыбака» также обыгрывается стиль, тематика и речевые ошибки оригинала.

Игорь Корень.

Рыбак – рыбака.

Прощайте, сытные обеды,

Мяса и булки, что нежны.

Я уезжаю, уезжаю

В командировку от жены.

Отныне властвуй, властвуй, случай!

Бери в тиски и оборот.

Случайной дамы бюст могучий,

Столовский чёрствый антрекот …

 Вадим Ковда.

51

Житейским опытом научен,

Хоть я с женой нежон и мил,

### Случайной дамы бюст могучий

Мне зенки давеча раскрыл.

Хрустим недельным чебуреком,

Да и вода с любимой – квас,

К тому же лексика навеки

Связала и сроднила нас:

С утра – стихом её уважу,

Который за ночь наболит.

* Ты почитай, а я приляжу,

Она мне тихо говорит.

 Тема, сюжетное развитие стиха – оригинала остаются неизменными, но комический эффект достигается за счёт тиражирования авторской ошибки – нарушения орфоэпической нормы в целях погони за рифмой. В тексте пародии мы видим наряду с орфоэпической ошибкой (нежон) и грамматической (приляжу), ещё и присутствие просторечных оборотов: «зенки давеча раскрыл», «уважу стихом», которых не было в исходном тексте.

 Т.о. мы видим, что главный приём имитации в данной пародии – тиражирование авторских ошибок.

 В следующих пародиях также основным приёмом имитации является обыгрывание авторской ЯИ, неудачный с точки зрения пародиста, и обыгрывание образной системы пародируемого автора путём создания оригинального пародийного сюжета, в котором реализуется совсем другой семантический потенциал пародируемых образных средств.

52

А. Мурай.

Концертик.

От блюдечка до блюдечка,

С цветочка на цветок

Летает пчёлка – дудочка

И собирает сок.

 Анатолий Брагин.

Чуть-чуть дрожит поляночка

На лёгком ветерке.

Уселась арфа—бабочка

На желтеньком цветке.

С комариком—кларнетиком

### Валторночка—жучок

Дудят себе дуэтиком,

Забравшись на сучок.

 В качестве объекта пародирования А. Мурай выбирает неудачную образную игру автора, так метафора «пчёлка—дудочка» привлекает его внимание.

 Излишнее использование автором существительных с уменьшительно—ласкательными суффиксами приводит к тому, что стихотворение принимает примитивный характер и достойно внимания разве только маленького ребёнка. Все эти черты пародист тиражирует в своей пародии. Так мы получаем то же обилие суффиксов к, очк, еньк, выписанные по той же схеме метафорические сравнения: арфа—бабочка, валторночка—жучок, комарик—кларнетик, т.е. наблюдается та же слащавость интонации и примитивная рифмовка. Т.о. пародист имитирует не только образную игру автора и его стиль, но и содержательную сторону этого стихотворения.

 Излишне экспрессивный стиль, черты высокой патетики и несоответствие художественной формы содержанию в стихотворении Л. Хаустова не остаётся без внимания А. Иванова.

53

А. Иванов.

На темы марала.

## О, как душа моя стонала!

Так близко было – два шага:

Пилили панты у марала,

Живые, тёплые рога.

Леонид Хаустов.

Какая грустная картина,

Страшней не видел дотоль

Стоит безрогая скотина,

В глазах – смятение и боль.

### Орал марал, душа орала

На расстоянии двух шагов…

Я бы свои отдал маралу,

Но я ведь тоже без рогов.

 А. Иванов, используя ту же форму стиха, утрирует его содержание, вставляя чуждые данному высокому стилю лексические единицы: «безрогая скотина», «орал марал, душа орала», но параллельно мы видим наличие слов, характерных для высокого стиля: «дотоль», «смятение…».

 Т.е. пародист расширяет границы между стилевыми пластами стиха, гиперболизируя авторскую неудачу, при этом использует систему образных средств пародируемого автора (в том числе и ритмо-мелодическую структуру - ассонансное построение четверостиший (звуки о, а)). Комический эффект возникает как следствие сопоставления несопоставимых вещей.

 Образная игра А. Чистякова дала повод к написанию пародии Михаилом Глазковым. Пародист с юмором обыгрывает строки поэта.

М. Глазков.

Печная ода.

Въезжал я в сны на ней,

Как на Савраске.

54

 Я верил: печь – живое

 существо:

Просто я одной ногою –

 в мае,

А другой перешагнул

 в июнь.

 Антонин Чистяков.

## Кто за что, а я в дороге тряской

Обожаю печь, а не авто.

Подо мной как личный мой Пегаска,

Ржёт она хореем на пять стоп,

В современность фертом я въезжаю,

Лихо диффелирую селом.

И на всякий случай выпущаю

Из трубы колдунью с помелом.

Эге – гей! Галопом через реки,

То под гору,

 то под изволок.

Из варяг, да прямо, значит в греки

Жму одной ногою в древнем веке,

А другой упершись в потолок.

 Пародист комически переосмысляет поэтические образы, которые видит в стихотворении, с помощью создания своего небольшого сюжета, утрирующего деревенскую тематику пародируемого текста. В результате в тексте пародии появляются лексические аномалии, которых не было в оригинале: «выпущаю», «из варяг, да прямо, значит в греки». Интересен приём словообразовательной ЯИ пародиста, когда по аналогии с «Савраской», он образует кличку коня – символа «Пегаска».

 Комический эффект возникает за счёт новых образов, возникаемых в

пародии (сюда можно включить и образ деревенского языка, включаемый в 55

текст).

 Имитация образной системы стихотворения лежит в основе следующей пародии.

М. Глазков.

Эмоции на ВДНХ.

## Э – ге – гей ты, Селенга!

Э – ге – гей вы, берега!

Небеса вы – э – ге – гей!..

Слышишь, Селенга!

О – го – го – го!

А – га – га!..

ВДНХа, ВДНХа –

Не очень звучно для стиха.

 Дм. Смирнов.

Иду я по ВДНХа

И во весь дух:

* Ха – ха – ха – ха!

О – го – го – го!

Э – ге – ге – гей! -

Пужаю уток и курей.

* А – га – га – га!

У – гу – гу – гу!..

Ох, братцы, больше не могу.

 Стихотворение – оригинал настолько слабо, что пародисту достаточно внести несколько дополнительных штрихов в череду авторских междометий, чтобы усилить комический эффект, вызываемый самим объектом пародирования. Так в пародии появляются новые междометья:

 Ха – ха – ха,

 У – гу – гу

и фраза с намеренно воспроизведённой особенностью диалектного

56

произношения слова: «пужаю уток и курей».

 В результате возникает образ восторженного деревенского жителя, гуляющего по ВДНХ, но образ более комичный, сниженный, чем в оригинале.

 Таким образом, авторская образная система подвергается переработке пародиста, утрируется им и доводится до абсурда.

 Подобным образом обыгрывается стиль и тематика стиха в другой пародии М. Глазкова «Сибирские ахи».

М. Глазков.

Сибирские «ахи».

Ах, арбузники молодёжные!..

Ах, эта детская смущённость!..

Ах, эти лыжи, лыжи, лыжи!..

Значит, что – то я всё же стою,

Если стоит меня ругать.

 Илья Фоняков.

Ах, какой у арбуза хвостик!

Поросячьему он под стать.

Ах, и здорово можете, гости

Вы меня, Фонякова, ругать.

Ах, меж вами и мной

 положительно

Ничегошеньки общего нет!

Ах, какой же, друзья,

Удивительный,

Темпераментный я поэт!

Восторгаюсь в подлунном мире

Каждой щепочкой –

 там и тут.

Ах, не зря ведь меня в Сибири

Первым ахальщиком зовут?

57

Сохраняя особенности авторского стиля, пародист воспроизводит свой

мини-сюжет, насыщенный авторскими цитатами. Соотнесённость восторженного авторского стиля и содержания пародии (ах, какой у арбуза хвостик! Поросячьему он под стать) вызывает комический эффект.

М. Глазков

Век перепутал.

Ты красива, Матрёна!

Твоя хата – эгей!

Аржаная солома

До самых бровей…

Без Матрёны России

Ни за что не прожить.

 Александр Говоров.

В старомодном уборе

Аржаней спелой ржи

Я по сельским задворьям

Прохожу

 вдоль межи.

Где ты, тётка Матрёна?

Аль ходить не годна?

Твоей древностью тронут

Аж до самого дна.

Приглашай на полати,

Я – за зашшытничек твой!

Подарю уж не платье –

Сарафан расписной.

Хошь стихи почитаю

Про тебя?..

Но в ответ:

 - В прошлом веке витаешь,

Пашанишный поэт!

58

 В следующей пародии основным приёмом имитации будет обыгрывание, тиражирование диалектных произносительных особенностей слов.

 В самом оригинале мы встречаемся с разговорно-диалектной формой один раз («аржаная солома»), а в пародии данная особенность воспроизводится в каждой строфе («аржаней спелой ржи», «аль ходить не годна», «я зашшытничек твой», «пашаничный поэт»).

 Т.о. в данной пародии окарикатуривается, выпячивается на первый план такая деталь авторского стиля, как стремление к использования нестандартных, разговорно-диалектных форм языка.

 Пародисту М. Глазкову кажется неудачной образная игра Риммы Казаковой, в результате чего в пародии эта неудача многократно обыгрывается и высмеивается.

## М. Глазков

Многотиражная руда.

## И я живу, коплю я, собираю…

А запираю? Нет, не запираю.

 Римма Казакова.

## Во время одно жил на свете Плюшкин.

##### Скупей Гобсека был он! Да скупей.

##### О нём поведал Пушкин?

 Нет, не Пушкин,

А Гоголь Н. в одной из эпопей.

О, Плюшкин – жмот! Усердно собирал он

Всё от гвоздя до старого ремня.

А запирал?

 конечно запирал он

В отличие от нынешней меня.

И я коплю, на возраст не взирая,

Отвалы руд словесных, не таю.

59

А запираю?

 Нет, не запираю –

Я их… многотиражно издаю.

Автор пользуется следующими средствами осмеяния текста поэтессы:

1. Создание комического контекста для цитат из текста оригинала («запирал», «собирал»);
2. Создание синтаксических конструкций, повторяющих конструкции стиха Р. Казаковой: у Казаковой – «… А запираю? Нет, не запираю…»;

 у Глазкова – «поведал Пушкин? Нет, не Пушкин!».

 Языковая игра поэтессы доводится до абсурда с помощью трансформации содержания стиха при сохранении его внешней формы.

 Обыгрывание неудачных попыток создать неординарный образ в стихотворении путём окарикатуривания этого образа, выпячивания его на первый план, гиперболизация авторской ошибки – таковы основные средства имитации в рассматриваемых нами пародиях.

 В. Я. Пропп [6, с. 104] определяет так сущность карикатуры: «Берётся одна частность, одна деталь; эта деталь преувеличивается и тем обращает на себя исключительное внимание, тогда как все другие свойства того, кто или что подвергается окарикатуриванию, в данный момент вычеркнуты или не существуют». В. Я. Пропп приводит также высказывание Бергсона, который считает, что «…искусство карикатуриста в том и состоит, чтобы схватить эту, порой неуловимую особенность и сделать её видимой для всех путём увеличения её размеров».

 Не этот ли приём создания пародии мы наблюдаем у А. Иванова, М. Глазкова и других авторов?!

 Но мы упомянули также о роли гиперболы в создании пародического произведения. В чём её отличие от карикатуры, ведь и карикатура – средство художественного преувеличения?

60

 В. Я. Пропп разграничивает эти явления по принципу «целое – часть целого», т.е. «… в карикатуре преувеличивается частность, в гиперболе – целое».

 Несмотря на условность границы между гиперболой и гротеском, мы считаем необходимым развести эти понятия, также пользуясь градацией В. Я. Проппа. Отличие гиперболы от гротеска в том, что в гротеске преувеличение выходит за рамки реальности и переходит в область фантастики. Это обстоятельство нам чрезвычайно важно, т.к. именно фантастическую картину очень часто рисует перед нами пародист.

 На наш взгляд, гротеск как один из художественных приёмов реализуется в следующей пародии:

###  Владимир Скиф.

Буквальная лирика.

## Томилось «О», прислушивалось «У»

Искало «И» и воли, и покоя,

Да выло «Ы»,

Да спрашивать судьбу боялось «А»,

Да «Э» вело рукою …

###### Олеся Николаева

Я помню «Н» пьянила мне глаза,

А «П» паскудно лапами сучило,

Ревело «Р» как вешняя гроза,

А «Т» меня с тобою разлучило.

Бодалось «Б» как буйвол или бык,

И что-то «Ц» циничное бросало,

«Ч» чертыхалось, «К» кроило крик,

А «Д» украдкой дулю показало…

… Я пошатнулась. Буквы надо мной

То «Ф – ыркали», то

«Ш» – елестели сбоку

61

И только «Ж» держалось стороной

В молчании от «М» неподалёку.

 Автор пародии продолжает образный ряд поэтессы, но если у неё это образная игра носила условный характер, то у пародиста воплощается в конкретно—действенную форму. Если у поэтессы ассоциации, рождаемые буквами, несут в себе лирический заряд, даже попытку философствования, то у пародиста ассоциации носят предельно сниженный, утрированный характер («д» – дулю показало» и т.д.). Гротеск проявляется в данном случае за счёт переноса условного плана содержания стихотворения в план буквальный, реализующийся на глазах у читателя и героя пародии, т.е. имитация как принцип ЯИ проявляет себя через гротеск, через смещение грани «условность – реальность». Наряду с этим сдвигом происходит тиражирование образных средств пародируемой поэтессы, в результате чего возникает эффект назойливости, неорганичности, и как следствие всех этих факторов – комический эффект.

 В следующих пародиях, как основной художественный приём создания пародии будет выступать приём окарикатуривания, как и во многих пародиях, рассмотренных нами выше. А. Иванов в пародии «Поездка» обыгрывает строчки, «За наш проезд, за нас двоих

 Я в кассу брошу две монетки».

Он вырывает их из контекста и развивает свой небольшой сюжет на основе ситуации, изложенной в оригинале, причём развитие получают именно эти две строчки, а не весь отрывок, представленный Ивановым.

А. Иванов.

Поездка.

Давай, любимая, начнём,

Как говорится, всё сначала.

Пусть по каляевской везёт

Нас вновь троллейбус двадцать третий.

62

За наш проезд, за нас двоих

Я в кассу брошу две монетки.

И вспыхнет свет в глазах твоих,

Как солнышко на мокрой ветке.

Михаил Пляуковский

… Сияет солнце в синеве,

Копеек горсть ладонь ласкает.

Беру четыре (две и две)

И в щелку кассы опускаю.

Тень грусти на лице моём

Ты взглядом жалобным поймала.

Да, если едем мы вдвоём,

То одного билета мало.

…А я—мужчина и поэт!

На небе ни единой тучки.

Держи, любимая, билет,

Я знаю, ты отдашь с получки…

Люби меня и будь со мной,

Поездка снова нас связала.

Как? У тебя был проездной?!

Ну что ж ты сразу не сказала!..

 Пародист даёт возможность читателю сравнить оба контекста. Эффект возникает за счёт совмещения в нашем сознании восприятия оригинала и пародии.

 Подобным же образом выстраивается пародия А. Мурая.

## А. Мурай.

Уснул, а проснулся … от скуки

От нечего делать во сне.

Какие-то лёгкие руки

Как дождик, бродили по мне.

Глеб Горбовский.

На лавке вокзальной, скучая,

Я спать захотел и прилёг.

63

Спросонок решил выпить чая

И начал искать кошелёк.

Обшарив и куртку, и брюки,

Я вспомнил о том, что во сне

### Какие-то лёгкие руки

## Как дождик, бродили по мне …

####  В пародии А. Мурая обыгрывается образная игра автора. Образ из стихотворения – оригинала «Какие-то лёгкие руки как дождик бродили по мне» вписывается в другой контекст, в котором он приобретает иную мотивировку, в результате чего возникает комический эффект.

А. Иванов.

Разговор.

Бесконечными веками –

есть на то причина –

разговаривал руками

любящий мужчина.

Римма Казакова.

Повстречался мне нежданно

И лишил покоя.

И что я ему желанна

Показал рукою.

Молча я взглянула страстно,

Слово не сказала

И рукой, что я согласна,

Тут же показала.

 Метафора Риммы Казаковой «разговаривал руками» окарикатуривается в пародии А. Иванова. Образ принимает буквальное наполнение, в результате чего возникает комический эффект. А. Иванов перефразирует фразу, многократно её повторяет: «показал рукою», «развести руками», «поговорили». Через тиражирование образа оригинала реализуется принцип его окарикатуривания.

64

Анатолий Парпара.

Не надо.

Рай ты мой адский, прощай и прости!

Хватит и мёда и яда.

Опыт – как надо, смогла обрести,

Только узнав, как не надо.

Римма Казакова.

Муза, неисповедимы пути

Горечи и отрады.

Опыт – как надо, смогу обрести,

Только узнав, как не надо.

Вот заграница прошла, словно миг:

Франция, Рим и Канада …

Разве смогла б описать, как не мил

Мир, где бывать мне не надо.

Муза, ты знаешь ведь, как тяжело

#### Сознанью от скорбного взгляда,

##### Когда от тебя отделяет стекло

Вещи, которых не надо.

Если б не сумочка, что так пуста –

Не то чтоб франка –сантима,

Разве б я знала, что блузка вон та

Мне

Не

Необходима.

Муза, неисповедимы пути

Страдания и услады.

Опыт – как надо, смогла обрести,

Только узнав, как не надо.

Вот и стихи принесла я в печать.

Печать же печатать рада.

Муза, ну что б догадалась сказать:

«Римма, печатать не надо».

65

 ЯИ Р. Казаковой служит объектом для пародирования и другому автору, Анатолию Парпаре.

 В пародии сохраняется стиль поэтессы и её образная игра, но меняется содержательная сторона стихотворения. Пародист имитирует философскую направленность стиха – оригинала, но в пародии размышление лирической героини приобретают меркантильный, бытовой характер:

«Если б не сумочка, что так пуста –

Не то чтоб франка –сантима,

Разве б я знала, что блузка вон та

Мне

Не

Необходима.

Муза, неисповедимы пути

Страдания и услады.

Опыт – как надо, смогла обрести,

##### Только узнав, как не надо.»

Т.е. в пародии присутствуют два семантических пласта: философский и бытовой, в результате чего возникает смысловой оксюморон. Имитируя авторское произведение, пародист использует приём прямой цитации неудачного приёма поэтессы.

 В результате совмещения всех этих приёмов возникает комический эффект.

М. Владимов.

### Ещё раз про любовь…

Я вас люблю ветвями.

Я вас люблю пешком.

И теми горбылями,

Что живы под снежком.

Я вас люблю трамваем,

Идущим не туда.

Владимир Соколов.

66

Я очень энергичен.

И, как дитя искусств,

Ужасно экзотичен

По части нежных чувств.

В любви неподражаем,

Признаюсь без стыда:

Могу любить трамваем,

Запутав провода.

Могу любить машиной,

Могу любить пешком,

Могу любить рейсшиной,

Отбойным молотком…

И все сначала вроде

Довольны. Но затем

Мне говорят: «Володя,

Вы любите не тем!»

 Пародист подвергает осмеянию образную систему стихотворения. По предложенной автором модели пародист продолжает образовывать подобные конструкции: «любить машиной.., рейсшиной.., отбойным молотком». Тиражирование авторского образа приводит к созданию комического эффекта.

Семён Оркин.

Балконный романтик.

С утра до ночи долгими часами

сквозь городской неугомонный гуд

под простынями, как под парусами,

балконы по – над городом плывут.

Иван Бурсов.

С утра до ночи долгими часами

Глаза мои смотреть не устают:

Эскадры бригантин под парусами,

Фрегаты по—над городом плывут …

67

Но женщины того не понимают,

Романтику калечат на корню:

Выходят на балконы – и снимают

Наполненную ветром простыню.

Я с каждим днём гляжу на это строже

И лично обязательство беру:

Настанет день – и, как весёлый Роджер,

Мои штаны взовьются на ветру!

 В данной пародии осмеивается ЯИ автора, основанная на ненормативном образовании предлога «по—над» и неудачное сравнение «под простынями, как под парусами».

 В тексте пародии имитируется образная игра автора, причём первые две строфы как бы продолжают авторский стих. Создать такое ощущение пародисту удаётся за счёт прямого цитирования строк оригинала. Снижение, осмеяние объекта происходит в последней строке пародии, когда пародист вводит свой образ, который по своей уместности в поэтическом произведении адекватен авторскому: «штаны взовьются на ветру» (в оригинале – «над простынями как под парусами,

 балконы по—над городом плывут»). Происходит резкое разоблачение оригинала, и как следствие этого возникает комический эффект.

М. Владимов.

Падеж слов.

Лишь двое ладят с той судьбою,

Что снится одному –

Но ты со мной и я с тобою

Спешим к чему или к кому?

Владимир Савельев.

68

Все падежи перебирая,

Как этажи, – по одному,

Вчера разгадывал тебя я:

Идешь к чему? Или к кому?

Что напишу я, то и тисну, –

Всё будет хейя, до то-го!

Пусть только нечто – в смысле смысла,

Но в смысле формы – ничего!

Твердят: бумагу зря, мол, портит!..

А я своей работой горд:

Когда в газете нет кроссворда,

Мой стих заменит вам кроссворд!

 Разоблачение бессодержательности стиха – оригинала – цель пародии М. Владимова. Пародист сохраняет форму стиха, но утрирует содержание. Абстрактные вопросы, которые задаёт поэт, обретают у М. Владимова конкретное падежное значение, в результате чего стихотворение В. Савельева лишается всякого смысла.

М. Владимов.

Наломала…

Уронила стеклянную вазу,

а она превратилась в ручей…

……………………………….

Голубое разбила я блюдце,

вдруг гляжу – незабудки у ног…

Светлана Соложенкина.

Все – в леса по грибы спозаранку…

Я – с авоськой – в «Дары», на проспект.

Притащила с маслятами банку,

Развернулась и – бац! – об паркет!

Собрала.

 По малину сходила:

Три компота раскокала вдрызг!

69

Мужу летний букет подарила,

Незабудковый грохнув сервиз!

Холодало.

 Сервант стукнув об стол,

Гарнитур превратила в дрова!..

Впрочем, я и пишу так же просто:

Рву стихи – собираю…слова!

 Автор пародии имитирует стихотворение при помощи следующих средств:

1. Имитация синтаксических конструкций объекта (отношения противопоставления между частями сложного предложения: «Рву стихи – собираю…слова»).
2. Варьирование авторскими образными средствами, включёнными в травестийный сюжет, насыщенный разговорно – просторечной лексикой: «грохнула вдрызг», «бац», «притащила…».

 Комический эффект достигается при сопоставлении в нашем сознании плана объекта и плана пародии, которая построена в данном случае по принципу стилевого контраста по отношению к исходному тексту.

А. Иванов.

О пользе скандалов.

Что делать со стихами о любви,

Закончившейся пошленьким скандалом?

Не перечитывая, разорви,

Отдай на растерзание шакалам.

Евгений Долматовский.

Ни разу малодушно не винил

Я жизнь свою за горькие уроки…

Я был влюблён и как – то сочинил

Избраннице лирические строки.

70

Скользнула по лицу любимой тень,

И вспыхнул взгляд, такой обычно кроткий…

Последнее, что видел я в тот день,

Был черный диск чугунной сковородки.

Скандал? Увы! Но я привык страдать,

Поэтам ли робеть перед скандалом!

А как же со стихами быть? Отдать

На растерзанье критикам – шакалам?

Насмешек не боюсь, я не такой;

Быть может, притворится альтруистом,

Свои стихи своею же рукой

Взять и швырнуть гиенам – пародистам?

Но я мудрей и дальновидней был,

Я сохранил их! И в тайник не спрятал.

Не разорвал, не сжёг, не утопил,

Не обольщайтесь – я их напечатал!

 А. Иванов обыгрывает содержательную сторону стиха, а также авторскую метафору – «шакалы…».

 Пародист воссоздает свой сюжет стихотворения, в котором снижается образ лирического героя за счёт контраста между тем, что он описывает и между тем, как он это делает. Возвышенные интонации героя сопоставляются читателем с фразой «Последнее, что видел я в тот день,

 Был черный диск чугунной сковородки».

 Комический эффект возникает и при восприятии растиражированного пародистом сравнения (по аналогии с авторским образом) «критики – шакалы», «гиены – пародисты».

Владимир Прудовский.

Себе, любимой.

Ещё меня никто на белом свете,

71

как я, неудержимо, не любил.

Людмила Кудрявская.

Хотела быть в любви альтруистичной,

Однако выпал жребий мне иной:

Ко всем я оставалась безразличной,

Испытывая страсть к себе одной.

Смотрела на себя влюбленным взглядом,

Была с собою счастлива вполне.

Любовь ко мне других бледнела рядом

С моей любовью собственной ко мне.

Не выдержу с собой ни дня разлуки,

Одной собой живу я и дышу…

Свяжите мне скорей покрепче руки,

Не то себя в объятьях задушу!

 Образная система поэтессы находит отражение в пародии Вл. Прудовского. Он утрирует, доводит до абсурда её строки, образовывая аналогичные по своей семантике и форме конструкции: «испытывая страсть к себе одной», «смотрела на себя влюбленным взглядом», «с любовью собственной ко мне» и т.п.

 Содержание стиха поэтессы приобретает абсурдную форму, полностью обессмысливается, в результате чего возникает комический эффект.

 Принцип ассоциативной интеграции реализуется в гибриде, основанном на парадоксальной контаминации ассоциантов «никто…как я…не любил».

Александр Бобров.

Цыганка с чудовищем.

От судьбы изнуряющей, ноющей,

От утрат, и от ран, и от бед

Прижималась душою к чудовищу

Сколько нищих и каторжных лет.

72

Умирать от любимой руки –

Это высшая доблесть цыганок.

Раиса Романова.

От судьбы изнуряющей, ноющей

Я в кино уходила, скорбя.

Вдруг афиша с названьем «Чудовище».

Вот, подумалось фильм про тебя!

И пошла на него, как наметила,

Разглядеть крупным планом бельмо.

Оказалось, что это – комедия,

И не ты в ней герой – Бельмондо.

Обстановка французская – та ещё.

Я ушла, я покинула зал

От ликующих, праздно болтающих,

Как великий поэт призывал.

И пошла по дороге накатанной,

По цыганской дороге большой,

Нищетою стращая и каторгой,

Чтоб опять прижиматься душой.

Приготовилась я к высшей доблести –

Кто полюбит Раису Ромэн?

Но в ответ пригрозило чудовище:

Не устраивай таборных сцен.

 В данной пародии реализуются два принципа ЯИ – имитация и ассоциативное отождествление. Принцип имитации проявляется в следовании пародиста за стилем поэтессы, в цитировании её строк в трансформированном юмористическом сюжете и обыгрывании тематического плана стиха.

73

 Принцип ассоциативного отождествления реализуется через приём сопоставления созвучных слов. В пародии в этой роли выступает фамилия поэтессы – Романова, которую пародист трансформирует на цыганский манер – Ромэн. Ассоцианты вступают в отношения взаимопереходности, возникает эффект их смысловой координации (Раиса Романова использует в своей поэзии цыганские мотивы, поэтому пародист считает возможным обыграть фамилию поэтессы, стилизуя её соответствующим образом).

 Реализация данных принципов ЯИ приводит к созданию комического эффекта.

М. Владимов.

Без туфты.

И клевало. И брало приманку.

Удилище гнуло. Всё – туфта!..

Жизнь, как молодую хулиганку,

все втроем любили мы тогда.

Юрий Ряшенцев.

И киряли. И спускали башли.

Вместе кайф ловили на крючок.

В жизни хулигански – бесшабашной

каждый за собой имел грешок.

Все втроём от жизни мы балдели,

брали всё что надо – без туфты!..

Но один пробился в менестрели –

двум другим, увы, пришли кранты.

Я теперь весьма известный автор,

обладаю сочным языком.

Вышло в жилу: первый мой редактор

оказался клевым чуваком!

 Комический эффект в данной пародии возникает за счёт тиражирования

74

жаргонизмов, употребление которых в поэтическом тексте кажется пародисту не уместным. Следуя за стилем автора, пародист гиперболизирует стилистическую неудачу поэта с помощью включения таких слов, как «киряли», «ловили кайф», «кранты», «клёвый чувак».

М. Владимов.

Что сказал Фрейд.

А ты сегодня мне приснился

В чудесном разноцветном сне,

Ты из тумана появился

Верхом на розовом коне.

Была луна, и месяц тоже,

И доносилось пенье флейт…

И я подумала: « о боже,

А что б сказал об этом Фрейд!»

Екатерина Горбовская.

Стоял туман. Луна сияла,

И месяц с нею в унисон.

Я, завернувшись в одеяло

Под пенье флейт смотрела сон.

И надо же – такое снится!

Пейзаж до ужаса знаком:

Страна берёзового ситца,

Где сладко шляться босиком.

Был сон цветным. Пьянил и ранил

Всё было правдой в этом сне.

И ты весенней гулкой ранью

Скакал на розовом коне…

Вдруг всё исчезло. Я проснулась,

Закончив этот странный рейд,

И дверь со скрипом распахнулась,

И в спальне появился Фрейд.

Сутулый. Старенький. В халате.

75

Присев устало на кровать,

Он мне сказал: «О liebe Катя,

Коней опасно воровать….»

 В данном случае стихотворение—оригинал представляет собой в некотором роде плагиат поэзии С. Есенина. Это обстоятельство послужило поводом для создания пародии М. Владимову. Текст пародии основан на цитировании строк из есенинских стихов, включенных в сатирический сюжет, при этом пародист следует за стилем поэтессы, копируя её и на лексическом уровне («луна сияла, и месяц с нею в унисон», «пенье флейт» и т.д.), так и на синтаксическом уровне (использование предложения с прямой речью). На семантическом уровне пародист варьирует мотив сна, который мы видим и в оригинале. Комический эффект создаётся за счёт ситуации узнаваемости есенинских строк в тексте пародии.

А. Мурай.

А потом, одаривая душу.

Радостью высокой, молодой,

Выходила на берег катюша,

На высокий берег на крутой.

Н. Палькин.

Сочиняю лихо и не трушу,

Был бы лист бумаги под рукой –

Расцветали яблони и груши,

Поплыли туманы над рекой.

Помогает, если с рифмой туго,

Не поникнуть гордой головой

Три танкиста, три весёлых друга –

Экипаж машины боевой.

 Открытая цитата из известной песни в стихотворении Н. Палькина даёт возможность пародисту осмеять поэта с помощью включения аналогичных строк.

76

Александр Финкель.

Пародии на А. Барто.

«Жил был у бабушки

серенький козлик…»

Наша бабка горько плачет:

* Где мой козлик? Где он скачет? –

Полно, бабка, плачь не плачь –

В лес умчался твой рогач.

А живут в лесном посёлке

Живодёры, злые волки,

И напали на него

Ни с того и ни с сего.

Повалили Козю на пол,

Оторвали Козе лапы,

Сгрызли спинку, шейку, грудь –

Козю нам уж не вернуть.

Тащит бабка по дорожке

Козьи ножки, козьи рожки…

* Ни за что я их не брошу,

Потому, что он хороший.

 За основу пародии А. Финкель берёт поэзию А. Барто для детей, в частности стихи «Наша Таня громко плачет» и «Уронили мишку на пол». В качестве третьего компонента пародии он использует детскую песенку «Жил был у бабушки серенький козлик». Сюжет пародии развивается в соответствии с сюжетом песенки. Автор обыгрывает стиль поэтессы, манеру её письма, сами темы стихов. Детское стихотворение под пером пародиста превращается в страшилку. Он использует намеренно сниженную лексику (бабка, рогач, живодёры), которая вступает в противоречие с уменьшительно—ласкательной окраской лексических средств, составляющий основной фон стихов А. Барто, расчитывающей при создании стихов на восприятие ребёнка. Пародист играет с именем, производным от

77

слова «козёл» (образует по аналогии: медведь – Миша, значит козёл – Козя). Т. е. в данном случае в пародии реализуется принцип ассоциативного отождествления (подмена паронимов). ЯИ в данной пародии основана на совмещении принципа имитации и принципа ассоциативного отождествления.

Александр Хорт.

Просроченный заказ.

 Однажды молодая девушка Ирина Вишнёва из города Овальска написала в газету возмущённое письмо.

 Она принесла в ателье материал и заказала пальто. Заказ в срок не был готов. Его она получила от закройщика Дениса Григорьевича Курицына через три года, да к тому же без пуговиц и рукавов.

 Как бы написали об этом великие юмористы Франсуа Рабле, Антон Чехов и Ярослав Гашек?

Франсуа Рабле.

О том, как Ирина заказала пальто и как у неё началась тяжба с закройщиком.

 Когда Ирина из Сен-Овальска находилась ещё в девичестве, она возымела охоту заказать себе пальто, сшитое по последней моде. Закройщик ателье шевалье де Нис отнёсся к сему пожеланию весьма благосклонно и повелел доставить её сорок локтей плотной фризской ткани, шестьдесят локтей шательродского полотна на подкладку, десять – на ластовицы под мышками и ещё двадцать шесть собачьих шкурок бог знает зачем.

 Ирина была немало удивлена, что материи потребовалось такое количество, будто шьётся наряд для Гаргантюа, но как дева достойная всё нужное доставила.

 Велико же было её изумление, когда через три года, три месяца и три дня она получила пальто без рукавов.

-- Ах ты, байбак, балбес, беззубый поганец, выжига, дубина, лежебока, молокосос, негодяй, обалдуй, обормот, пентюх, пролаза, прощелыга, шваль на палочке, -- сказала нежная дева де Нису и начала дубасить шевалье по черепу, ломать руки и ноги, сворачивать шейные позвонки, отшибать поясницу, расквашивать нос, перекашивать рот, ставить фонари под глазами, пересчитывать зубы, выворачивать лопатки, сокрушать голени, вывихивать бёдра и молотить его, как недоспелую рожь.

78

 В заключение она взяла и привлекла де Ниса к суду за мерзопакостную работу. Шевалье

же, со своей стороны, подал на Ирину в суд за рукоприкладство. Чёртова тяжба затянулась и тянется до ныне. По сему случаю закройщик дал обет не бриться до той поры, пока не будет вынесен окончательный приговор.

 В своих пародиях А. Хорт выбирает для обыгрывания стиль писателей. Условную ситуацию автор поручает описать Ф. Рабле и А. П. Чехову.

 Ф. Рабле.

 Ставя в основу пародии роман Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», А. Хорт в точности следует манере авторского письма, его стилю. Длинное название романа и всех его глав нашло отражение в пародии А. Хорта: «О том, как Ирина…» (сложные синтаксические конструкции с несколькими придаточными характерны для стиля Рабле).

 Автор пародии употребляет устаревшие выражения, при этом уделяя большое внимание приданию тексту национального колорита. Так пародист обыгрывает название города: Овальск – Сен-Овальск и имя закройщика: Денис – де Нис.

 В данном случае здесь реализуется принцип ассоциативного отождествления, т.к. в отношения парадоксальной взаимозамены вступают русское имя Денис и французское омонимичная форма де Нис, а также русский город Овальск и стилизованное на французский манер название города Сен-Овальск.

 Стремление Ф. Рабле детализировать каждое явление жизни, его максимально подробное описание любой мелочи находит отражение в пародии: «Закройщик ателье шевалье де Нис отнёсся к сему пожеланию весьма благосклонно и повелел доставить её сорок локтей плотной фризской ткани, шестьдесят локтей шательродского полотна на подкладку, десять – на ластовицы под мышками и ещё двадцать шесть собачьих шкурок бог знает зачем.». комический эффект создаётся за счёт узнаваемости стиля Ф. Рабле.

79

Активное использование ругательств в художественном тексте как характерная черта стиля Рабле также реализуется в пародии: «байбак, балбес, беззубый поганец, выжига и т.п.». Контраст между книжной и грубо—просторечной лексикой в романе Рабле становится главной пародируемой стилевой чертой.

 Ещё более интересна пародия на стиль А. П. Чехова.

Антон Чехов.

Рыбак рыбака.

 Перед фельетонистом газеты «Вечерний Овальск» Отлукавиным сидит маленький, задрипанный мужичонка в кожаном пиджаке и вельветовых брюках. Он обут.

* Денис Григорьевич! – начинает фельетонист. – Итательница нашей газеты Вишнева пожаловалась на то, что пальто, которое она заказала у вас в ателье, её пошили на три года позже положенного срока, да к тому же без рукавов и пуговиц. Так ли это было?
* Чего?
* Так ли это было, как пишет Вишнёва?
* Знамо, было...
* Хорошо. Про рукава я ещё могу понять. Ну, а куда делись пуговицы?
* Чего?
* Вы это своё «чего» бросьте, а ответьте на вопрос: куда делись пуговицы?
* Пуговицы-то? Мы из пуговиц грузила делаем.
* Кто это – мы?
* Мы, народ… Овальские рыбаки то есть.

 Фельетонист оживляется.

* Но для грузила можно взять свинец, гвоздик какой-нибудь, отвинтить гайку, коей рельсы прикрепляют к шпалам.
* Лучше пуговицы и не найтить. И тяжёлая, и дыра есть.
* А ежели живца на крючок сажаешь, он пойдёт с пуговицей ко дну? – спрашивает Отлукавин.
* Знамо дело, – говорит Денис Григорьевич. – И с выползком пойдёт. Щука и налим за всегда на донную идёт, а без пуговицы разве только шилишпер схватит…
* Вы мне ещё про шилишпера расскажите, – с мольбой в голосе просит фельетонист.

80

 Денис Григорьевич увлекается и рассказывает ему про шилишперов, где те водятся, на что клюют… Отлукавин всё аккуратно записывает в свой блокнот, после чего они расстаются чрезвычайно довольные друг другом.

 Каждая строчка рассказа Чехова «Злоумышленник» отражается в пародии «Рыбак рыбака». Сопоставим оригинал и пародию:

|  |  |
| --- | --- |
| У А. Хорта. Перед фельетонистом газеты «Вечерний Овальск» Отлукавиным сидит маленький, задрипанный мужичонка в кожаном пиджаке и вельветовых брюках. Он обут.* Денис Григорьевич! – начинает фельетонист… –

… Так ли это было?* Чего?
* Так ли это было, как пишет Вишнёва?
* Знамо, было...
* Чего?
* Вы это своё «чего» бросьте, а ответьте на вопрос: куда делись пуговицы?
* Пуговицы-то? Мы из пуговиц грузила делаем.
* Кто это – мы?

Мы, народ… Овальские рыбаки то есть. | У А. П. Чехова. Перед судебным следователем стоит маленький, чрезвычайно тощий мужичонка в пестрядинной рубахе и латаных портах… Он бос. * Денис Григорьев! – начинает следователь… –

… Так ли это было? * Чаво?
* Так ли всё это было, как объясняет Акинфов?
* Знамо, было.
* Ты это своё «чаво» брось, а отвечай на вопрос: для чего ты отвинчивал гайки?
* Гайка-то? Мы из гаек грузила делаем…
* Кто это – мы?

Мы, народ… Климовские мужики то есть. |

81

 А. Хорт имитирует стиль, язык Чехова, используя те же речевые обороты, но в другой ситуации. Это столкновение знакомых фраз и незнакомой ситуации порождает комический эффект.

 Пародист использует приём антонимичной замены чеховских слов: сидит – стоит, бос – обут. (В данном случае здесь реализуется принцип ассоциативного отождествления).

 Комического эффекта А. Хорт достигает и приёмом замены чеховских фраз своеобразными перевёртышами, отражающими реалии нашего времени: пестряная рубаха – кожаная куртка, латаные порты – вельветовые брюки, чаво – чего. В данном случае также реализуется принцип игровой идентификации.

 Подобные замены создают комический эффект, при этом текст продолжает быть узнаваемым.

 Имитируя диалог чеховских героев, А. Хорт ситуацию разрешает по-своему. Финал также антонимичен чеховскому. У Чехова героя уводят в тюрьму, а у Хорта – «уходят … чрезвычайно довольные друг другом».

А. Архангельский.

Классики и современники.

 А. Пушкин.

 Я приближался к месту моего назначения. Вокруг меня простирались печальные пустыни, пересеченные холмами и оврагами. Всё покрыто было снегом. Солнце садилось. Кибитка ехала по узкой дороге, или, точнее, по следу, проложенному крестьянскими санями. Вдруг ямщик стал посматривать в сторону и , наконец, сняв шапку, оборотился ко мне и сказал:

* Барин, не прикажешь ли воротиться?
* Это зачем?
* Время ненадёжное: ветер слегка подымается: – вишь, как он сметает порошу.
* Что ж за беда.
* А видишь там что? (ямщик указал кнутом на восток).
* Я ничего не вижу, кроме белой степи да ясного неба.
* А вон-вон: это облачко.

82

 Я увидел в самом деле на краю неба белое облачко, которое принял было сперва за отдалённый холмик. Ямщик изъяснил мне, что облачко предвещало буран.

 «Капитанская дочка» (Глава II)

 В качестве объекта пародирования в данных пародиях выступает стиль автора. Осмеяние носит дружеский характер и заключается в стремлении вынести на первый план основные особенности манеры письма того или иного автора.

 В пародии на В. Катаева мы обнаруживаем комическое переосмысление образных средств, характерных для данного автора. Яркая метафоричность языка Катаева в трактовке пародиста приобретает физиологический, медицинский характер: «злокачественные опухоли холмов», «чёрные оспы оврагов».

 Пародист нагнетает метафоры, эпитеты, сравнения, в результате чего описание воспринимается, с одной стороны, как картина жуткая, гротескная, а с другой стороны – картина смешная.

В. Катаев.

 Я спешно приближался к географическому месту моего назначения. Вокруг меня простирались хирургические простыни пустынь, пересечённые злокачественными опухолями холмов и чёрной оспой оврагов. Всё было густо посыпано бертолетовой солью снега. Шикарно садилось страшно утопическое солнце.

 Крепостническая кибитка, перехваченная склеротическими венами верёвок, ехала по узкому каллиграфическому следу. Параллельные линии крестьянских полозьев дружно морщинили марлевый бинт дороги.

 Вдруг ямщик хлопотливо посмотрел в сторону. Он снял с головы крупнозернистую барашковую шапку и повернул ко мне потрескавшееся, как печёный картофель, лицо кучера диккенсовского дилижанса.

* Барин, – жалобно сказал он, напирая на букву а, – не прикажешь ли воротиться?
* Здрасте! – изумлённо воскликнул я. – Это зачем?
* Время ненадёжное, – мрачно ответил ямщик, – ветер подымается. Вишь, как он закручивает порошу. Чистый кордебалет!
* Что за беда! – беспечно воскликнул я. – Гони, гони. Нечего ваньку валять!

83

* А видишь там что? – ямщик дирижерски ткнул татарским кнутом на восток.
* Чёрт возьми! Я ничего не вижу!
* А вон-вон, облачко.

 Я выглянул из кибитки, как кукушка.

 Гуттаперчевое облачко круто висело на краю алюминиевого неба. Оно было похоже на хорошо созревший волдырь. Ветер был суетлив и проворен. Он был похож на престидижитатора. Ямщик пошевелил деревенскими губами. Они были похожи на высохшие штемпельные подушки. Он панически сообщил, что облачко предвещает буран.

 Я спрятался в кибитку. Она была похожа на обугленный кокон. В ней было темно, как в пушечном стволе неосвещённого метрополитена.

 Нашатырный запах позёмки дружно ударил в нос. Чёрт подери! У старика был страшно шикарный нюх.

 Это действительно приближался доброкачественный, хорошо срепетированный буран.

 Диалог также носит комический характер, т.к. пародист осмеивает авторскую манеру детализировать каждую реплику, стремление ухватить и прокомментировать малейшее движение в душе героя. Привнесение в диалог разговорно-просторечной лексики («нечего ваньку валять») также служит целям создания комического эффекта.

 На уровне синтаксиса обилие простых предложений отражает синтаксические особенности в прозе в прозе Катаева.

А. Фадеев.

 С тем смешанным чувством грусти и любопытства, которое бывает у людей, покидающих знакомое прошлое и едущих в неизвестное будущее, я приближался к месту моего назначения.

 Вокруг меня простирались пересечённые холмами и оврагами, покрытые снегом поля, от которых веяло той нескрываемой печалью, которая свойственна пространствам, на которых трудится громадное большинство людей для того, чтобы ничтожная кучка так называемого избранного общества, а в сущности, кучка пресыщенных паразитов и тунеядцев, пользовалась плодами чужих рук, наслаждаясь всеми благами той жизни, порядок которой построен на пороках, разврате, лжи, обмане и эксплуатации, считая, что такой порядок не только не безобразен и возмутителен, но и правилен и неизменен,

84

потому что он, этот порядок, основанный на пороках, разврате, лжи, обмане и эксплуатации, приятен и выгоден развратной и лживой кучке паразитов и тунеядцев, которой приятней и выгодней, чтобы на неё работало громадное большинство людей, чем если бы она сама работала на кого-нибудь другого.

 Даже в том, что садилось солнце, в узком следе крестьянских саней, по которому ехала кибитка, было что-то оскорбительно-смиренное и грустное, вызывающее чувство протеста против того неравенства, которое существует между людьми.

 Вдруг ямщик, тревожно посмотрев в сторону, снял шапку, обнаружил такую широкую, желтоватую плешь, которая бывает у людей, очень много, но неудачно думающих о смысле жизни и смерти и, повернув ко мне озабоченное лицо, сказал тем взволнованным голосом, каким говорят в предчувствии надвигающейся опасности:

* Барин, не прикажешь ли воротиться?
* Это зачем? – с чувством удивления спросил я, притворившись, что не замечаю волнения в его голосе.
* А видишь там что? – ямщик указал кнутом на восток, как бы приглашая меня удостовериться в том, что его тревога не напрасна и имеет все основания к тому, чтобы быть оправданной.
* Я ничего не вижу, кроме белой степи да ясного неба, – твёрдо сказал я, давая понять, что отклоняю приглашение признать правоту его слов.
* А вон-вон: это облачко, – добавил ямщик с чувством, сделав ещё более озабоченное и тревожное лицо, как бы желая сказать, что он осуждает мой отказ и нежелание понять ту простую истину, которая так очевидна и которую я, из чувства ложного самолюбия, не хочу признать.

 С чувством досады и раздражения, которое бывает у человека, уличённого в неправоте, я понял, что мне нужно выглянуть из кибитки и посмотреть на восток, чтобы увидеть, что то, что я принял за отдалённый холмик, было тем белым облачком, которое, по словам ямщика, предвещало буран.

 – Да, он прав,—подумал я. – Это облачко действительно предвещает буран. – И мне вдруг стало легко и хорошо, так же, как становится легко и хорошо людям, которые, поборов в себе нехорошее чувство гордости и чванства, мужественно сознаются в своих ошибках, которые они готовы были отстаивать из чувства гордости и ложного самолюбия.

 В данной пародии основной акцент ставится пародистом на синтаксис и на содержание.

85

 На уровне синтаксиса наблюдаем сложные синтаксические конструкции с огромным количеством придаточных предложений.

 Содержательная сторона произведений Фадеева, а именно его обращённость к вопросам классовой борьбы реализуется в пародии в виде утрирования этой темы, её многократного обыгрывания в каждом предложении.

 Пародия на стиль Леонова построена на совмещении принципа имитации и принципа ассоциативного отождествления. Название романа «Соть» вступает в отношения смысловой координации с названием пародии – «Плоть». Пародист обыгрывает ключевые слова исходного текста многократно повторяя их: «оранжевая теплынь разливалась по тулову», «тим-тим-тим», «персты пуховы, губы оранжевы», «оранжевые языки…», «апокалипсическое видение». Путём подстановки нового материала, моделирования нового ассоциативного контекста, пародист добивается комического эффекта при восприятии данных фраз. Авторское слово «тулово» также подставляется в другой контекст, что служит цели создания комического эффекта. Омофоническая игра в данной пародии – основной приём, используемый Архангельским. Сюжетная канва романа, трансформируясь в пародии при помощи авторских же средств (эпитетов, развёрнутых метафор, сравнений) получает гиперболичное, утрированное наполнение, при этом общая тематическая направленность сюжета почти не изменяется.

Л. Леонов.

Плоть.

 Лось пил водку стаканами.

 В дебрях опалённой гортани булькала и клокотала губительная влага, и переизбыток её стекал по волосатой звериности бороды, капая на равнодушную дубовость стола.

 Нехитрая ржавая снедь, именуемая сельдью, мокла заедино с бородавчатой овощью. Огурец был вял и податлив и понуро похрустывал на жерновах зубов, как мёрзлый снежок под ногами запоздалого прохожего.

86

 Оранжевая теплынь разливалась по тулову.

 Мир взрывался и падал в огуречный рассол. Наступал тот ответственный час, в который выбалтывается всё сокровенное и воображением овладевает апокалипсическое видение.

 В ту пору и возникло в позлащенном оранжевом закатом оконце хмурая иноческая скуфья.

 Недоброй чёрностью глаз монашек взирал на пиршество.

* Ты чего, тим-тим-тим, уставился? – превесело и пребодро воскрикнул Лось. – Влезай, присаживайся. Как звать-то?
* Евразий, – проскрипела скуфья.
* Водчёнки небось хочешь, индюшкин кот?
* Правды взыскую, – пробубнил Евразий, облизывая губную сухость. – Бабёночку бы мне.
* Эва, чего захотел! – Лось приударил стаканом по столе. – Дрова руби! Тим-тим-тим! Холодной водой обтирайся!
* Красоты жажду, – сипел монашек. – Нутряной огонь опалят младость мою. Зрел я но не беса. Бабёночку нерожалую. Персты пуховы… губы оранжевы…

 Всё ярилось в нем: и манатейный кожаный пояс на простоватых чреслах и бесстыжие загогулины нечёсаных косм, высунувшиеся оранжевыми языками из-под омрачённой плотью скуфьи.

 Смутительная зудь явно коробила первозданное Евразиево вещество.

* Не дури, парень! Не люблю! – прикрикнул Лось, дивясь иноческому неистовству. – Смиряй плоть, блудливая башка. Тригонометрию изучай! Химию штудируй!
* Пошто супротив естества речешь?! – возопиял Евразий и вдруг преломился надвое в поясном поклоне. – Прости, брат во строительстве. Не помыслю о греховном, доколе не обрету знаний указуемых.

 Дуют ветры – влажные, как коровьи языки.

 На основании вышерассмотренных примеров мы можем сделать следующие выводы:

1. имитация является основным «механизмом» создания пародии как литературного жанра имитационного типа;
2. имитация как конструктивный принцип ЯИ есть частный языковый приём создания пародии, основанный на варьировании авторского стиля;

87

1. комическая стилизация есть проявление имитационного принципа в литературной пародии, и совмещает в себе имитацию содержания и формы планов текста-прототипа.

88

**Глава II.**

**ЯИ – стилеобразующий фактор малых пародийных жанров.**

**§1. Реализация конструктивных принципов ЯИ в пародиях на школьные ошибки в** **сочинениях.**

 Понятие «имитация» является определяющим и для малых пародийных жанров. Данный принцип пародирования хорошо представлен в жанре, намеренной шутливой дискредитации речевой ошибки.

 Такие ошибки очень часто встречаются, например, в сочинениях школьников и абитуриентов и выглядят при осознании их как «ляпсусы», «аномалии» речи. Комический эффект подобного «дефектного» речетворчества сознательно может имитироваться в специально создаваемых «приёмах» такого типа.

 Пародии К. Мелихана на школьные сочинения являются прекрасными примерами для наглядной иллюстрации принципов ЯИ.

 К. Мелихан идёт по пути отбора наиболее употребительных в школьной практике типов ошибок:

а) лексических, например, употребление слова в несвойственном ему значении, или нарушение лингвистической традиции, нарушение лексической сочетаемости, неточный выбор синонимов, не устранённая контекстом многозначность, смешение паронимов и парономазов, употребление лексических анахронизмов, ошибки в употреблении фразеологических оборотов;

б) словообразовательных, т.е. образование слов, отсутствующих в системе языка;

в) морфологических ошибок;

г) синтаксических ошибок, т.е. ошибок, связанных с нарушением грамматических правил сочетания слов в составе простого предложения, а

89

также правил построения сложного предложения;

д) стилистических ошибок, связанных со слабым овладением ресурсами языка.

 На основании этих типов ошибок пародист выстраивает свои мини-пародии.

 Комический эффект возникает за счёт намеренного тиражирования данных «аномалий».

 Наиболее распространенным типом ошибок являются лексические ошибки. К. Мелихан имитирует их, усиливая эффект двусмысленности при восприятии той или иной фразы.

 Неустранённая контекстом многозначность как типичная школьная ошибка обыгрывается пародистом следующим образом:

1) *Онегин вряд ли уехал бы за границу, если бы Ленский не послал ему вызов.* Эффект двусмысленности возникает за счёт реализации в одном ассоциативном контексте двух значений слова «вызов» (1. вызов на дуэль. 2. вызов за границу, документ).

2)*Анна Каренина стояла в туфлях на платформе* пародист обыгрывает словосочетание «туфли на платформе» и слово «платформа» в значении «перрон».

 На данных примерах мы можем проследить реализацию принципа ассоциативного наложения, который моделирует такой ассоциативный контекст, в котором один ассоциант воспринимается на фоне другого, в результате чего возникает неоднозначность восприятия слова в высказывании. Неустранённая контекстом многозначность в данных примерах является формой реализации данного конструктивного принципа ЯИ. Этот принцип является структурообразующим и для других пародий.

 *Базаров полез в погреб без свечки, а вылез с фонарём.*

90

 Ассоцианты «свечка» и «фонарь» вступают в отношения взаимоосвещения, при этом слово «фонарь» в данном контексте отражает два значения, прямое и переносное (переносное «синяк, ушиб»).

 *Перед тем, как отправить сыновей во все концы света, отец расколол кувшин дал каждому сыну по черепку.*

Лексическое значение слова «черепок» реализуется сразу в двух направлениях, т.е. 1. – «черепок от кувшина»

 2. – черепок в значении «голова».

 *Папа Карло вырубил Буратино.*

 Неустранённая контекстом многозначность слова «вырубил» в данном случае служит эстетической цели создания комического эффекта.

 *Деньги были слабительным Остапа Бендера. Он так и говорил: «Вечером деньги, утром – стул».*

Пародист обыгрывает двусмысленность слова «стул» в данном контексте.

 *Машинист поезда так и не смог объяснить, как он очутился на Анне Карениной.*

 *Чичиков постучался, и из темноты возникло лицо служанки с фонарём.*

 *Прежде, чем раскулачивать, Нагульнов решил поговорить с кулаками, а кулаки у него были –как кувалды.*

Обыгрывание многозначности слова «кулак» создаёт комический эффект.

 *Д' Артаньян упал с лошади, и лошадь под ним заржала.*

 Ещё один тип лексических ошибок – ошибки в употреблении фразеологических оборотов, находит своё выражение в пародиях К. Мелихана.

 *Чтобы утопить своё горе, Катерина бросилась в Волгу.*

Фразеологизм «утопить горе в вине» предстаёт в данном контексте в усечённом виде и выступает в координирующие отношения со словосочетанием «бросилась в Волгу», в результате чего значение

91

фразеологического оборота сопоставляется нами с буквальным значением слов, его составляющих, вследствие чего возникает эффект двусмысленности.

 В данных примерах также реализуется принцип ассоциативного наложения, построенный на обыгрывании многозначности слов.

 *«Нос» Гоголя наполнен глубочайшим содержанием.*

 Эффект двусмысленности возникает как результат сопоставления значения слова «нос» (буквального, не применительно к названию художественного произведения) и словосочетания «наполнен глубочайшим содержанием», которое употребляется обычно по отношению к какому-либо произведению искусства.

 *Три поросёнка сначала решили строить домик на одного, а потом сообразили – на троих!*

 Значение фразеологического оборота «сообразить на троих» вступает в отношение взаимокоординации с буквальным его значением в данном ассоциативном контексте, в результате чего возникает комический эффект.

 *« А ты побудь в моей шкуре!» – сказал Серый волк и проглотил Красную Шапочку.*

 Принцип ассоциативного наложения в данном примере реализуется за счёт реализации в одном ассоциативном контексте прямого значения словосочетания «побудь в моей шкуре» и значения этого сочетания, составляющее его фразеологическое значение.

 Этот же приём обыгрывания буквального значения фразеологического оборота мы наблюдаем в следующих пародиях.

 *Петруша Гринёв вынес из родного дома много хорошего.*

 *У Чеховского злоумышленника для оправдания не хватало гаек.*

 *Когда семь богатырей разбудили спящую красавицу и признались ей в любви, она сказала, что в гробу всё это видела.*

92

 *Многие желали жениться на принцессе, но вылечить её не могли, и король отрубал головы всем желающим.*

 *Пока мушкетёры не привезли королеве подвески, она вешала на уши лапшу.*

 *Князь принял русалку за девушку, потому что не видел её ниже пояса.*

 *Своим гением Моцарт отравил жизнь Сальери.*

 *Ковбои знали, что при встрече с краснокожими будут иметь бледный вид.*

 На основании рассмотренного нами материала мы можем сделать вывод о том, что принцип ассоциативного наложения может использовать приём обыгрывания многозначности не только на уровне слова, но и на уровне словосочетания.

 Ещё один подтип лексических ошибок – употребление слова в несвойственном ему значении. Вариации такого рода мы видим в следующих образцах пародий:

 *Руки у него были плечистые.*

 *У Онегина было тяжело на душе, и он пришел к Татьяне облегчиться.*

 *В сказке выведен образ Иванушки и образина Бабы-Яги.*

Принцип ассоциативного отождествления является основополагающим при создании пародий на лексические ошибки, связанные с подменой паронимов и парономазов.

 *Образ Кащея бессмертен.*

 *Напившись у источника, Грушницкий увидел княжну Мери и дружески ей икнул.*

 *Беляев написал книгу «Голова профессора до дуэли».*

 *Я прочитал книжку «Белый бил чёрного в ухо».*

 *Ленский вызвал Онегина на дуэт.*

 *Крылов писал: «А ларёк-то просто открывался».*

 *В картине «Корова» французский художник Каро добился огромного портретного сходства.*

93

 *Суриков написал картину «Переход Суворова через скальпы».*

 *Всё лето крестьянин растил рожь, а осенью град побил его рожу.*

 Пародист использует приём игровой идентификации паронимов и парономазов, моделируя эффект смысловой координации ассоциантов.

 Мы наблюдаем в данных примерах ситуативно – обусловленную подмену ассоциантов в составе словосочетаний, причём новый ассоциант не адекватен словосочетанию с точки зрения узуальной стилистической окраски.

 Пародист также обыгрывает ещё один тип лексической ошибки школьников, а именно использование лексических анахронизмов. Современные реалии вписываются пародистом в контекст другого исторического времени, в результате чего возникает комический эффект (т.е. смещение понятий разных ассоциативных сфер).

 *Увидев тень своего отца, Гамлет подумал: «Батя или не батя?»*

  *Кулацкая хунта надвигалась на деревню.*

 *Запорожская Сечь привлекала Тараса, потому что там было военное училище.*

 *Купец Калашников убил насмерть молодого опричника бовой и политической подготовки.*

 *На картине изображены: левый крайний—Алёша Попович, правый крайний—Добрыня Никитич и центральный нападающий—Илья Муромец.*

 *И вот в 1236 году на Русь наехал татаро-монгольский рэкет.*

Синтаксические ошибки также имитируются К.Мелиханом.

 *Рахметов был хотя и дворянин, но вполне интеллигентный человек.*

 Пародист даёт пример намеренного нарушения логико-смысловой связи между частями сложного предложения.

 Ошибка, связанная с нарушением видо-временной контекстной соотнесённости глаголов имитируется в следующем примере:

94

 *Из произведения Некрасова крестьяне узнавали как плохо им живётся.*

 Перечисление в одном однородном ряду слов, обозначаемых несовместимые понятия обуславливает комический эффект в такой пародии:

 *Социальные и нравственные истоки бунта Раскольникова находились в его мозгу и каморке, похожей на туалет.*

Нарушение порядка слов, приводящее к двусмысленности наблюдаем в следующем случае:

 *Отелло любил Дездемону больше её жизни.*

 К. Мелихан обыгрывает словообразовательную ошибку, при этом в его пародии реализуется принцип ассоциативной интеграции, а именно происходит перестановка слогов в слове, т.е. явление метатезы, цель которого—создание комического эффекта.

 *Пенелопа была верна Одиссею—в его отсутствие она продемонстрировала женихам свою непокобелимость.*

Игра с созвучными словами «кольт—декольтировал» является приёмом реализации принципа игровой идентификации:

 *«С Чингачгуком не могли справиться даже вооружённые кольтами—он всех декольтировал».*

К. Мелихан пародирует стилистические ошибки, а именно нарушение норм определённого функционального стиля.

 *У Гаврика треснула голова, но, несмотря на это, он кричал: «Тикайте!»*

В данном случае имитируется немотивированное употребление в художественном тексте разговорной лексики («треснула голова»).

 Имитация речевых ошибок в подобного рода «игремах» служит целям не только шутливой их дискредитации но и осмыслению их как «отрицательного» языкового материала, очень важного для предотвращения этих ошибок в устной и письменной речи школьников и абитуриентов.

95

 **§ 2. Пародирование публицистических штампов как форма реализации различных принципов ЯИ.**

 К. Мелихан в качестве объекта пародирования выбирает газетные заметки.

 Принцип имитации реализуется за счёт создания эффекта парадокса, который, в свою очередь является итогом совмещения в одном ассоциативном контексте различных принципов ЯИ.

 *Новая услуга. Большой популярностью пользуется кооперативная фотомастерская г. Бежинска, которая делает не только фотографии для документов, но и сами документы.*

 В данной мини-пародии мы наблюдаем ассоциативные параллели в названии города «Бежинск» с предлагаемым контекстом. Внутренняя форма слова становится очевидной, прозрачной.

 Т.о. в данной пародии реализуется принцип ЯИ «ассоциативная выводимость».

 *Искусство кулинаров. Удивить японского гостя восточной кухней решил повар столовой №00А. А. Семизадов. После того, как японец съел люлю-кебаб по-русски, он сказал Семизадову: «Босая сипасиба!». Исполнил танец живота. И сделал харакири. Сначала – себе. А потом – повару.*

 В пародии имитируется произносительная особенность национальной речи: «Босая сипасиба».

 Принцип ассоциативной выводимости реализуется через приём использования «говорящей» фамилии с прозрачной внутренней формой: «Семизадов».

 *На хозрасчет перешла молочная ферма совхоза «Скотский путь». Теперь все деньги, получаемые совхозом за молоко, коровы делят между собой.*

 В данном случае обыгрывается словосочетание «Скотский путь». В сознании возникает параллель со словосочетанием «светлый путь». Мы наблюдаем приём обыгрывания созвучных слов, в результате чего возникает

96

эффект смысловой координации ассоциантов, т.е. реализуется принцип ЯИ «ассоциативное отождествление».

 *150 лет прожил кавказский долгожитель Тутанхамидзе. На вопрос журнала «Грузинское здоровье»: «Используете ли вы женьшень?» долгожитель ответил: «Да. Патаму что, как поётся в песне, без женьшень жить нельзя на свэте, нэт!»*

 в данной заметке-пародии используется приём подмены паронимов «Тутанхамидзе – Тутанхамон». Имя египетского фараона ассоциируется с прадлагаемой в данном контексте трактовкой.

 Имитация как принцип ЯИ реализуется через приём пародирования особенностей кавказского произношения: «без женьшень жить нельзя на свэте, нэт».

 Подмена паронимов как частный приём принципа ассоциативного отождествления наблюдается в данном ряду: «женщина – женьшень – женьшень».

 *Целый месяц провела английская школьница в одном из наших пионерлагерей. В интервью корреспонденту газеты «Вечерний пионер» маленькая англичанка сказала: «Мы, дети, блин, быстрее взрослых, блин, находим, блин, общий, блин, язык, блин!»*

 Имитация подростковой речи – основной приём создания данной пародии.

 *Американские миномёты на службе афганской контрреволюции. Вот как описывает это обозреватель радиостанции «Эй – Вы—Там»: афганский контрреволюционер берёт в руки миномет, делает на лице страшную мину и метает его в противника.*

 Приём игровой идентификации как принцип ЯИ реализуется через приём обыгрывания названия радиостанции «Эй-Би-Си» путём подстановки комического «эквивалента» «Эй – Вы – Там».

 Обыгрывание омонимов «мина» в значении «гримаса» и «мина» в значении

97

«снаряд», а также однокоренного слова «миномёт» при одновременной игре с его внутренней формой слова (метать, мина) в данном случае является частным приёмом принципа ассоциативной выводимости.

 *С вилами на тигра! Вот уже много лет ходит с вилами на тигра румынский крестьянин Хлебореску. Интересно, что этот «тигр» брошен немцами ещё в 1945 году.*

 Приём обыгрывания омонимов «тигр» в значении «танк» и «тигр» в значении «зверь» является формой проявления принципа ассоциативного наложения.

 Фамилия «Хлебореску» имеет прозрачную внутреннюю форму и построена по аналогии с другими южно-славянскими фамилиями. Приём просвечивания внутренней формы слова есть форма реализации принципа ассоциативной выводимости.

 *Новое в ядерной физике. Студенты института физической и химической культуры им. канала Грибоедова установили, что ядерная реакция возникает, если уронить на ногу ядро.*

В данном примере в одном однородном ряду употребляются слова «…физической и химической культуры». Словосочетание «физическая культура» получает ложную мотивацию от слова «физика». Поэтому подстановка рядом слова «химия» приводит к комическому эффекту, т.к. в контексте происходит одновременная реализация обеих мотиваций словосочетания «физическая культура».

 Принцип ассоциативного наложения реализуется путём одновременной актуализации в данном контексте значения многозначного слова «ядро» – «ядерный».

 В следующих примерах основным принципом ЯИ будет принцип ассоциативной выводимости. Имитация будет производиться при помощи создания «говорящих» имён, которые не просто прозрачны по своей

98

внутренней форме, но и отражают национальную специфику, которая заявлена в контексте.

 *Потрясение дипломата. Потрясённым улетел из Китая датский дипломат Снегсен Грёбсен после того, как на церемонии проводов в пекинском аэропорту 300 китайских дипломатов потрясли ему руку.*

 *Потепление отношений. Потеплели отношения между Исландией и Норвегией после того, как президент Льдинсен Сдомсен принял за круглым столом то, что поставил ему посол Холдсен Дрыгсен.*

 *Один через Гиблоатар. В одиночку переплыл Гиблоалтарский пролив алжирский пловец Мослам Махал.*

(Ср. Мослам Махал – махать мослами,

 Льдинсен Сдомсен – льдина с дом,

 Снегсен Грёбсен – грести снег.)

 На основании вышеперечисленных примеров мы можем сделать вывод, что основным принципом ЯИ в данном типе пародий является принцип «ассоциативная выводимость», основанный на обыгрывании внутренней формы слова.

 Сопутствующими принципами в данном случае будут принципы имитации (обыгрывание национальных произносительных особенностей речи) и принцип ассоциативного наложения, основанный на одновременной реализации в определённом ассоциативном контексте двух и более значений многозначного слова.

 Принцип ассоциативного отождествления реализуется за счёт приёма подмены паронимов и парономазов, а также омофонической игры с фамилиями (см. Снегсен Грёбсен).

 Принцип ассоциативной провокации проявляется в пародиях, основным приёмом создания которых является парадокс, неожиданное развитие темы.

99

 Все данные принципы ЯИ есть частные принципы по отношению к имитации как «механизму» создания пародии, заключающемуся в пародировании публицистических штампов.

100

**Заключение.**

**(ЯИ – основной стилеобразующий фактор пародии как жанра имитационного типа).**

 В русле поставленной проблемы «ЯИ в пародии как в жанре имитационного типа» и ассоциативной концепции ЯИ, которой мы придерживаемся в данном исследовании, представляется возможным сделать следующие выводы:

1. ЯИ является основной стилистической доминантой пародии. Вторичная природа данного жанра обуславливает применение принципов ЯИ с целью создания ассоциативного контекста восприятия объекта пародии через данную пародистом интерпретацию. Развитие ассоциативной стратегии ЯИ, связанной с актуализацией и переключением (ломкой) ассоциативного контекста знака в «игровом поле», определяется относительно рамок жанра литературной пародии факторами креативности речемыслительной деятельности, обусловленными эстетическими задачами автора пародии. Текст пародии равен «игровому полю», и восприятие его «третьего плана» (ассоциативное сопоставление плана объекта и плана его интерпретации пародистом) ставит перед воспринимающим субъектом задачу обнаружения системных параметров функционирования знака в «игровом поле», т.е. в заданном ассоциативном контексте. Аномальный факт речи, привлёкший внимание пародиста, для того, чтобы приобрести статус ЯИ, должен быть введён в игровое ассоциативное поле. Так, имитация речевой ошибки или стиля того или иного автора текста – прототипа ещё не есть факт ЯИ, если она не содержит парадоксального несоответствия между имитируемым явлением и его привязкой в игровом поле (см., например, глава II, § 2: «*150 лет прожил кавказский долгожитель Тутанхамидзе. На вопрос журнала «Грузинское здоровье»: «Используете ли вы женьшень?» долгожитель ответил: «Да. Патаму что, как поётся в песне, без женьшень жить нельзя*

101

*на свэте, нэт!»»).*

2. Развитие ассоциативной стратегии ЯИ зависит от лингвистических механизмов её реализации, конструктивных принципов моделирования ассоциативного контекста слова, текста – прототипа как объекта ЯИ автора пародии (см. принципы ассоциативной координации и контраста и частные реализации этих принципов: ассоциативная интеграция, ассоциативное наложение, ассоциативное отождествление, ассоциативная выводимость, ассоциативная провокация и имитация).

3. Результаты нашего исследования подтверждают гипотезу о том, что в качестве основного стилеобразующего фактора для пародии является имитационный принцип ЯИ, который предполагает отталкивание от конкретного образца и реализуется в языке как явление вторичное; при этом данный принцип есть связующее звено между различными принципами ЯИ и имитацией как «механизмом» создания пародии (см. схему на с. 21).

102

**Примечание к с. 28.**

А. Иванов.

Лирик.

Петух на сумерки покрикивал,

Сухой соломою шуршал…

А он бежал. Ногами взбрыкивал.

 И ржал!..

 Валентин Кузнецов.

 «Жеребёнок».

В деревне хрипло и уверенно

Вовсю орали петухи.

А я стоял, читая мерину

Свои последние стихи.

В глазах круги и мельтешение

Берёза. Сад. Колодец. Сруб.

Потел от жаркого волнения

Его не знавший ласки круп.

А я читал. Порою вскрикивал.

А иногда немножко пел.

Он слушал и ногами взбрыкивал.

Ушами прядал. И храпел.

Тянул к тетрадке морду жадную,

Потом вздохнул. И задрожал.

И в первый раз за жизнь лошадную

Заржал.

105