

ВИЛЬНЮССКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

АНАСТАСИЯ БЕЛОВОДСКАЯ

СЕТЕВАЯ ПАРОДИЯ КАК ЛИНГВОКОГНИТИВНЫЙ ФЕНОМЕН
(В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО АНОНИМНОГО СЕТЕВОГО
ТВОРЧЕСТВА)

Докторская диссертация
Гуманитарные науки, филология (04 Н)

Вильнюс, 2012

Исследование выполнено в Вильнюсском университете в 2001 – 2012 гг.

Научный руководитель:

Проф., габил. др. Элеонора Лассан (Вильнюсский университет,
гуманитарные науки, филология – 04 Н)

VILNIAUS UNIVERSITETAS

ANASTASIJA BELOVODSKAJA

INTERNETINĖS PARODIJOS KAIP LINGVOKOGNITYVINIS FENOMENAS
(ŠIUOLAIKINĖS ANONIMINĖS INTERNETINĖS KŪRYBOS KONTEKSTE)

Daktaro disertacija
Humanitariniai mokslai, filologija (04 H)

Vilnius, 2012 metai

Disertacija rengta 2001 – 2012 metais Vilniaus universitete

Mokslinė vadovė:

Prof. habil.dr. Eleonora Lassan (Vilniaus universitetas, humanitariniai mokslai,
filologija – 04H)

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	9
ГЛАВА I. Методологические проблемы изучения пародии	23
<i>I.1. Пародия в исследовательской литературе</i>	23
I.1.1. Пародия в исследованиях по теории и истории литературы	23
I.1.2. Пародия в философско-культурологических исследованиях	27
I.1.3. Пародия в исследованиях народной культуры и сетевого фольклора	30
I.1.4. Пародия в исследованиях по теории интертекстуальности	33
I.1.5. Пародия в исследованиях по теории постмодернизма	35
<i>I.2. Основные проблемы определения пародии</i>	36
I.2.1. Пародия как прием и пародия как жанр	40
I.2.2. «Долитературные» и литературные пародии	41
I.2.3. Пародичность и пародийность	44
I.2.4. Вопрос об обязательности комической окраски пародии	46
<i>I.3. Классификации типов пародии</i>	47
I.3.1. Классификация типов пародии по Арнольд	48
I.3.2. Классификации типов пародии по Лушниковой	48
I.3.2.1. Классификация по технике пародирования	48
I.3.2.2. Классификация с точки зрения временной соотнесенности	49
I.3.2.3. Классификация с точки зрения четкости границ жанра	50
I.3.2.4. Классификация по цели пародирования	50
I.3.2.5. Классификация по ведущей функции	51
I.3.2.6. Классификация по объекту пародирования	51
<i>I.4. Пародия как лингвокогнитивный феномен</i>	53
<i>I.5. Выводы</i>	60

ГЛАВА II. Эволюция пародии	62
<i>II.1. Ритуальная пародия</i>	64
II.1.1. Объекты ритуальной пародии	66
II.1.2. Приемы создания ритуальной пародии	67
II.1.3. Функции ритуальной пародии	73
<i>II. 2. Античная пародия</i>	75
II. 2.1. Объекты античной пародии	75
II.2.2. Приемы античной пародии	76
II.2.3. Функции античной пародии	78
<i>II.3. Средневековые пародии</i> <i>(западноевропейская и древнерусская)</i>	79
II.3.1. Объекты средневековых пародий (западноевропейских и древнерусских)	80
II.3.2. Приемы и функции средневековых пародий	82
II.3.2.1. «Антиповедение» в древнерусской и западноевропейской пародии: инверсия, «карнавальное снижение» и гротеск	82
II.3.2.2. «Логика наоборот» или мотив безумия: образ древнерусского дурака и западноевропейского шута	88
<i>II.4. Сатирические модификации средневековых народных пародий</i>	89
<i>II.5. Оппозиция</i> <i>«пародия Нового времени» — «средневековая народная пародия»</i>	92
II.5.1. Оппозиция «авторская пародия» – «анонимная пародия»	92
II.5.2. Оппозиция «профессиональная пародия» – «любительская пародия»	93
<i>II.6. Выводы</i>	94

ГЛАВА III. Специфика анонимного сетевого творчества в контексте пародийного фона эпохи	98
<i>III.1. Пародийный фон «внесетевого» пространства</i>	98
III.1.1. Пародия в СМИ: развлекательные телепередачи	99
III.1.2. Пародия в рекламной коммуникации	109
III.1.3. Пародия в политической коммуникации	115
<i>III.2. Специфика современного карнавального пространства</i>	121
<i>III.3. Специфика сетевого дискурса</i>	125
<i>III.4. Специфика анонимного сетевого творчества</i>	131
III.4.1. Модель анонимной коллективной (авто)коммуникации	132
III.4.2. Специфика анонимных сетевых пародий	137
III.4.2.1. Анонимные сетевые пародии в контексте интернет-фольклора	137
III.4.2.2. Анонимные сетевые пародии в контексте контркультуры	144
<i>III.5. Выводы</i>	146
ГЛАВА IV. Исследование вербальных анонимных сетевых пародий	150
<i>IV.1. Прототексты анонимных сетевых пародий (описание сфер-источников КЗ анонимных сетевых пародий)</i>	153
IV.1.1. Критерии выделения КЗ	154
IV.1.2. Классификация КЗ по сферам-источникам прототекстов анонимных сетевых пародий	156
IV.1.3. Описание КЗ с точки зрения «индекса цитирования»	160
IV.1.4. Описание КЗ как показатель моно- или полиреферентности пародий	167
<i>IV.2. Приметы средневековых народных пародий в современных анонимных сетевых пародиях</i>	169
IV.2.1. Приметы западноевропейской народной пародии	171

IV.2.2. Приметы древнерусской народной пародии	185
<i>IV.3. Приемы создания и функции</i>	
<i>анонимных вербальных сетевых пародий</i>	187
IV.3.1. Приемы коллажной организации современного культурного пространства	188
IV.3.1.1. Центон и «гоблиновская пародия»	188
IV.3.1.2. Ремикс, римейк и пастиш	189
IV.3.2. Приемы коллажной организации текстов анонимных сетевых пародий	193
IV.3.2.1. Приемы микширования КЗ с доминированием одного прототекста	194
IV.3.2.2. Анонимные сетевые пародии с сатирической окраской	211
IV.3.2.3. «Пародия – спор» в современных анонимных сетевых текстах	215
IV.3.2.4. Приемы микширования КЗ при равнозначных прототекстах	223
IV.3.2.4.1. «Синтез текста по ассоциации»	223
IV.3.2.4.2. Микс разнородных КЗ без связующего элемента	231
<i>IV. 4. Выводы</i>	238
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	242
ЛИТЕРАТУРА И СПИСОК ИСТОЧНИКОВ	247
ПРИЛОЖЕНИЕ №1	273
ПРИЛОЖЕНИЕ №2	275
ПРИЛОЖЕНИЕ №3	281

ВВЕДЕНИЕ

Постановка проблемы. Данная работа посвящена установлению и описанию лингвокогнитивных особенностей сетевой пародии как разновидности анонимного сетевого творчества и с учетом пародийного фона¹ современной эпохи (период с 2006 г. по 2012 г.). Постановка данной проблемы мотивируется, прежде всего, популярностью использования пародии в различных формах современной публичной коммуникации, включая такие нетипичные для данного феномена сферы как политическая и рекламная коммуникация. При этом в исследованиях пародии последних десятилетий наблюдается тенденция к определению пародии как безыдейной игры смыслами в контексте бесконечного интертекстуального поля. В связи с этим принято полагать, что пародия в ее традиционном понимании ушла с поля современной культуры и на смену ей пришел пастиш, который определяется как «редуцированная форма пародии» (Ильин 2001), как самопародия (Хассан 1987) и как олицетворение «пустой иронии», в которой отсутствует любой сатирический подтекст (Джеймисон 2000).

В то же время, остается актуальным вопрос о том, что же считается пародией в традиционном смысле. Чаще всего традиционное определение пародии ограничивается сферой литературы, когда сама пародия рассматривается как вид сатирического произведения, а её цели обозначаются как осмеяние литературного направления, жанра, стиля, манеры писателя, отдельного произведения (Лопатина 2007). В соответствии с подходом Михаила Бахтина, заложившего основы рассмотрения пародии как явления культурологического, вписанного в систему миропонимания определенной эпохи, принято противопоставлять

¹ Выражение «пародийный фон» в данной работе применяется для указания на ту часть «внесетевого» культурного пространства, где сегодня наблюдается использование пародии с различными целями (проводимое в работе исследование сетевых пародий предполагает сопоставление различных форм существования пародии как в сети, так и вне ее).

т. наз. «народные» пародии средневековых карнавалов и пародию Нового времени, в рамках которой и оформилась пародия литературная. При этом теория Бахтина говорит о неистребимости народно-карнавального начала, что позволяет рассматривать «народную» пародию как феномен, сопровождающий развитие человеческого общества на протяжении всей его истории, в том числе современной. Более того, современная литературная пародия (форма пародии Нового времени) также определяется как феномен, корни которого следует искать в пародиях «народных», восходящих к древнейшим ритуальным формам. Именно последние, по мнению Ольги Фрейденберг, породили «традиционную литературную форму (пародию – А.Б.)», ушедшую «на службу к новому содержанию» (Фрейденберг 1993: 403 – 404). В связи с этим представляется важным рассмотреть возможные проявления т. наз. «архетипических» признаков пародии в ее современных формах. Такое рассмотрение феномена пародии сквозь призму диахронического анализа и в контексте современного пародийного фона эпохи поможет не только с большей полнотой прояснить истоки и понять функции разнообразных форм пародии, существующих в настоящее время, но и проследить определенную эволюцию коллективных представлений, отразившихся как на содержании пародий, так и на приемах их создания и на выполняемых ими функциях.

Анализ современной сетевой пародии сквозь призму эволюции её форм позволяет также внести большую ясность в вопрос об определении данного феномена. В данном исследовании мы придерживаемся идеи т. наз. «исторического определения» пародии, при котором специфика каждой исторической разновидности пародии рассматривается в когнитивно-дискурсивном ракурсе с учетом влияния исторических, национально-культурных, прагматических и других факторов как на приемы и функции пародии, так и на ее когнитивно-семантическую структуру. При этом фокусирование внимания на анонимных пародиях, существующих в

современном сетевом пространстве, которое сегодня стало полем не только самовыражения, но и практически не ограниченной коммуникации, означает обращение к текстам, которые представляют собой наиболее точное отражение когнитивного портрета коллективного пользователя Рунета.

Актуальность исследования. Выявление когнитивной информации, воплощенной в тексте сетевых пародий, через анализ их прототекстов, приемов созданий и функций, коррелирует с современной научной парадигмой, в которой последние десятилетия характеризуются повышенным интересом к анализу текстов в когнитивно-дискурсивном аспекте.

В литовской науке традиция анализа лингвистических единиц как индикаторов когнитивных установок общества с целью выявления мироощущения эпохи заложена Э. Лассан, в работах которой использование и построение лингвистических единиц определяется как «симптом» общественного состояния. В целом когнитивный подход к анализу текстов пародии не является абсолютно новым. В российской науке когнитивные и лингвостилистические особенности пародии исследовались Галиной Лушниковой, которая, однако, в качестве предмета исследования избрала литературную пародию (Лушникова 2009). С литературной пародией связаны и исследования прагмасемантической структуры пародии, проведенные Александром Лошаковым на материале стихотворных тестов (Лошаков 1995). В течение последнего десятилетия наблюдается интерес к описанию функций и приемов пародии в связи с творчеством конкретных авторов: диссертация «Интертекстуальность и пародия в творчестве Джона Барта» (Волков 2006), диссертация «Поэзия В.А. Жуковского в истории русской пародии» (Лопатина 2007), диссертация «Пародия как жанрообразующий фактор романной прозы Саши Соколова» (Сысоева 2008) и др. Во всех перечисленных работах внимание фокусируется на литературной пародии, имеющей дело с художественными знаками.

Специфика данной работы проявляется в обращении к т.наз. нелитературным текстам: в диссертации анализируются анонимные тексты, которые, в силу размещения в сетевом пространстве, позволяющем эти тексты свободно, стихийно пересылать и модифицировать, часто относятся к интернет-фольклору. В российской науке исследования в области интернет-фольклора наиболее активно проводятся Лутовиновой О.В. (Лутовинова 2008), Ксенофонтовой И.В. (Ксенофонтowa 2009), Рукомойниковой В.П. (Рукомойникова 2004), Алексеевским М.Д. (Алексеевский 2010). Отметим, что в литовской науке также представлены работы в данной области. Однако сугубо научный характер носят лишь единичные исследования (Kriščiūnas 2004).

Еще один актуальный аспект проводимого в диссертации исследования касается того, что описание специфики сетевых пародий проводится в свете ретроспективно-диахронического анализа. Диахронический подход предполагает сопоставление текстов современного нам периода с основными историческими разновидностями пародии (начиная с ритуальной пародии и заканчивая пародией Нового времени) с целью фиксирования темпоральных изменений (или констатации их отсутствия) в изучаемом явлении. Заметим, что до сих пор попытки диахронического анализа исторических разновидностей пародии проводились в контексте изучения литературной пародии (в качестве примера приведем исследование Инны Елисеевой, посвященное дискурсивным особенностям текста современной англоязычной пародии на материале романов Д. Лоджа, С. Рушди, Дж. Барнса, Т. Прэтчетта (Елисеева 2011); о фундаментальном труде Маргарет Роуз «Пародия: древняя, современная и постмодерная», в котором также прослеживается история изменения форм пародии от античности до современности, упоминает Ильин в своем словаре терминов «Постмодернизм» (Ильин 2001). Ретроспективный подход в данной работе заключается в исследовании

специфики пародии в каждый конкретный период и предполагает описание объектов, приемов создания и функций исторических разновидностей пародии с учетом соответствующего социально-исторического и идеологического контекста, отражающего дух соответствующей эпохи. С одной стороны, логика преемственной связи способов проявления пародийного начала позволяет предполагать наличие архетипических признаков в современных текстах. С другой стороны, обусловленность приемов создания, объектов пародии и выполняемых ею функций контекстом эпохи позволяет предполагать, что архетипические признаки в текстах разных эпох должны представать в модифицированном виде, что может быть использовано для характеристики мироощущения конкретной эпохи.

Специфика ретроспективно-диахронического анализа исторических форм пародии, проводимого в данной работе, заключается и в том, что особое внимание здесь уделяется описанию средневековых форм и их национально-специфических разновидностей (имеются в виду западноевропейская и древнерусская пародии). Такой выбор мотивирован тем, что именно данная историческая разновидность пародии является наиболее яркой формой проявления «неистребимого» народно-карнавального начала, отголоски которого мы предполагаем найти в анонимных сетевых пародиях как образцах интернет-фольклора, отражающего современное коллективное мировоззрение.

Гипотезы, выдвигаемые в рамках данного исследования, касаются следующих наиболее важных предположений и допущений:

говоря о сходстве *народной пародии* Средневековья и *анонимных сетевых пародий*, мы предполагаем, что в наибольшей степени архетипические начала должны проявляться в вербальных анонимных сетевых пародиях, отличающихся наибольшей близостью к фольклорной традиции благодаря максимальной простоте оформления, что обеспечивает

не ограниченную техническими сложностями стихийность распространения, копирования и модификаций наиболее популярных, т.е. соответствующих народному мироощущению, текстов;

говоря о переключке современных анонимных вербальных сетевых пародий с пародиями Средних веков, можно также предположить, что в анонимных сетевых пародиях, размещенных в Рунете (русскоязычном сегменте интернета), будут доминировать черты, присущие не западноевропейской, а древнерусской народной пародии;

учитывая изменившийся социально-исторический, идеологический и культурный контекст, мы можем предполагать проявление в современных анонимных сетевых текстах коллажного принципа, который характерен для организации культурного пространства эпохи постмодерна и должен проявляться в различных областях как сетевого, так и внесетевого творчества.

Целью данной работы является комплексное многоаспектное исследование и описание разнородных форм современной анонимной сетевой пародии.

Для достижения поставленной цели были сформулированы **следующие задачи:**

1. Рассмотреть и упорядочить критерии выделения пародии. Выделить наиболее характерные и релевантные для данного феномена черты.

2. Провести ретроспективно-диахронический анализ исторических разновидностей пародии – начиная с *ритуальной пародии*, в лоне которой зародились основные приемы создания пародии, и заканчивая *пародией Нового времени*, которую принято противопоставлять *народной пародии Средних веков*. Охарактеризовать наиболее важные с точки зрения объектов (прототекстов), приемов создания и функций аспекты национально-специфических разновидностей средневековой пародии (западноевропейских и древнерусских).

3. Описать специфику современной анонимной сетевой пародии в контексте:

а) пародийного фона современной эпохи, что подразумевает описание когнитивно-дискурсивных аспектов современных форм пародии вне сетевого пространства;

б) специфики сетевого дискурса, что подразумевает рассмотрение вопроса о трансформации модели коммуникации в рамках современного анонимного сетевого творчества;

в) специфики пародийного фона сетевого пространства, что подразумевает описание сетевых анонимных пародий через сопоставление их с такими параллельно существующими в сети формами пародий как контркультурные пародии, авторские литературные пародии, скин-имитация и т.д.

4. Описать типы современной анонимной вербальной сетевой пародии на основе выявленного комплекса их лингвокогнитивных особенностей (с учетом соотношения данного типа пародий со специфическими особенностями пародийных форм в диахронии и в синхронии) и экстралингвистических факторов (с учетом отношения пародийного текста к экстралингвистическому контексту и современному культурному пространству).

Объектом исследования в предлагаемой работе являются когнитивно-дискурсивные характеристики пародии.

Предмет исследования – анонимные сетевые пародии в контексте современного сетевого творчества и общего пародийного фона 2006 – 2012 гг.

В качестве основного источника **материала** исследования использовались сетевые ресурсы *РусХумор* (<http://www.rushumor.com>) и *Караоке* (<http://www.karaoke.ru>). Выбор именно этих ресурсов в качестве основных источников мотивирован следующими факторами: популярность;

цитируемость; наличие специального раздела, посвященного пародиям; периодическое обновление текстовой базы; публикация статистики прочитанных рассказов и оценок читателей; «долгожительство» данных сетевых ресурсов, что, на фоне быстро меняющегося сетевого пространства, является косвенным показателем их популярности.

Второстепенными источниками вербальных сетевых пародий стали: энциклопедия интернет – фольклора *Нетлор* (<http://www.netlore.ru>); развлекательные ресурсы <http://www.doodoo.ru>, <http://anekdotypro.h1.ru>; ролики, размещенные на видео-сервисах ролики www.youtube.com и rutube.ru. Материалы, размещенные на второстепенных ресурсах, использовались для сопоставления с анонимными сетевыми пародиями, взятыми на основных ресурсах. Для анализа «внесетевых» форм пародии использовались рекламные ролики, размещенные в русскоязычных СМИ (ТВ, радио, пресса) в исследуемый период, а также сетевые репрезентации популярных телепрограмм и внесетевых мероприятий (*Yesterday live; Прожекторперисхилтон; Мульт личности; Большая разница; Carnaval de Bailleul*).

Использование в качестве источников материала исследования разнообразных сетевых и внесетевых ресурсов позволяет рассмотреть феномен анонимной сетевой пародии в сопоставлении с параллельно существующими формами проявления пародийного начала, что обеспечивает большую достоверность выводов.

Для анализа использовались следующие **методы**: *интертекстуальный анализ* – для определения прототекстов и соответствующих им сфер-источников, входящих в коллективную когнитивную базу лингвокультурного сообщества; *дискурс-анализ* – для интерпретации текстов анонимных сетевых пародий с учетом экстралингвистических факторов, необходимых для понимания текста; *сравнительно-сопоставительный* метод – для проведения ретроспективного

и диахронического анализа эволюции пародии и исследования современных форм пародии, а также для сравнения полученных результатов. Кроме того, использовались возможности *концептуального и когнитивного анализа*, позволяющие через анализ языковых единиц эксплицировать стереотипные культурные сценарии и ценности конкретного лингвокультурного сообщества. Для интерпретации текстов использовались также элементы *композиционного анализа*.

Новизна исследования заключается в следующем:

Рассматриваются и упорядочиваются разнородные критерии определения пародии. Данная работа проводится с учетом не только научных определений, но и т. наз. «стереотипных» представлений о пародии, на основании которых пользователи Рунета размещают понравившиеся им и/или модифицированные сетевые тексты на соответствующих ресурсах в разделе «Пародии». Освещение данного вопроса позволяет понять, на основании каких признаков пользователи Рунета квалифицируют тексты, не соответствующие традиционному определению исследуемого феномена, как тексты пародий.

Разрабатываются механизмы анализа анонимных сетевых пародий. При этом анализ текстов строится на выделении в тексте пародии совокупности экспонентов прототекста, т.е. элементов, отсылающих к тексту-источнику. Эти элементы функционируют как метонимические знаки, активизирующие в сознании реципиента ментальную репрезентацию прототекста и соответствующие концепты. В данной работе экспоненты прототекста описываются как культурные знаки, сферы-источники которых принадлежат культурному пространству, общему для создающего пародию и воспринимающего ее. Благодаря такому подходу через анализ КЗ и соответствующих им сфер - источников оказывается возможным составить представление о наборе прецедентных текстов, входящих в т. наз.

«культурный багаж» представителя конкретной эпохи и конкретного общества.

Результатом проведенного в работе многоаспектного исследования является описание типов современной анонимной вербальной сетевой пародии (с учетом их сопоставления со специфическими особенностями пародийных форм в диахронии и в синхронии, а также с учетом соотношения пародийного текста с экстралингвистическим контекстом и современным культурным пространством).

Практическая ценность исследования состоит в том, что предложенная в диссертации модель исследования анонимных сетевых пародий может быть использована для совершенствования методологии анализа сетевых публикаций в целом. Кроме того, данная модель может быть применена для анализа пародий на ином конкретно-историческом материале и на материале других культур. Результаты исследования могут быть использованы как в лингвистических спецкурсах, связанных с интерпретацией текстов (как пародируемых, так и пародирующих), так и на спецкурсах общегуманитарного характера, связанных с исследованием социокультурных процессов в современном обществе.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Специфика пародии как лингвокогнитивного феномена определяется культурно-историческим контекстом и отражает особенности мировоззрения эпохи. Следовательно, определение пародии должно быть исторически обусловленным, т. е. описывать формы и функции проявления пародийного начала необходимо с учетом исторического и культурного процесса, а также с учетом проявления и трансформации в современных формах пародии архетипических черт, свойственных текстам пародии предшествующих эпох.

2. Пародия – это один из наиболее репрезентативных типов текстов для анализа лингвистических единиц как индикаторов когнитивных

установок общества. При этом анализ текстов анонимной сетевой пародии с точки зрения когнитивно-дискурсивных механизмов ее создания (выбор прототекстов, способы их модификации, а также трансформация архетипических элементов) позволяет как выявить набор элементов, входящих в базу знаний представителя данной эпохи, так и описать наиболее характерные для данного общества когнитивные процессы.

3. Современное сетевое пространство породило новую ситуацию анонимной коллективной (авто)коммуникации, которая может быть представлена в виде модели «МЫ-МЫ». При этом адресантом и адресатом сообщения оказывается не индивид (как в модели автокоммуникации Лотмана «Я-Я»), а анонимный коллективный субъект, который активно реагирует на получаемый текст и активно участвует в создании его вариантов либо точных копий, которые распространяются по сети. В этом отношении сетевая анонимная (авто)коммуникация близка карнавальному общению и фольклору, отражающему коллективное мировоззрение.

4. Когнитивно-дискурсивные особенности пародии, заключающиеся в трансформации прототекста и проявляющиеся на информационно-смысловом и прагматическом уровне, способствуют «рефреймингу» устойчивых представлений относительно узнаваемого объекта, используемого в качестве прототекста. Благодаря этому пародия может успешно использоваться в косвенных коммуникативных актах для достижения недекларируемых целей.

Защищаемые в данной работе положения нашли отражение в следующих **публикациях**:

1. Беловодская, А., 2012. Анонимное сетевое творчество как способ современной коммуникации (к вопросу об исследовании анонимных сетевых пародий). *Respectus Philologicus*, 21 (26). С. 11 – 24.
2. Беловодская, А., 2011. «Когнитивно-семантические механизмы создания современного пародийного текста (на примере анонимного

сетевого творчества)». *Aktualne problemy semantyki i stylistyki tekstu. Studia opisowe i komparatywne*. Red. J. Wierzbinski. Łódź. С. 216 -226.

3. Беловодская, А., 2008. «Маски» и «Лица» интернет-аудитории (к вопросу о составлении когнитивного портрета современного «интернавта»). *Człowiek, świadomość, komunikacja, Internet. Studia Rossica*. Red. L. Szypielewicz. Warszawa. С.74-83.
4. Беловодская, А., 2007. Антимир пародии и аспекты его проявления в современной рекламной и политической коммуникации Литвы. *Коммуникативное поведение: продолжающееся научное издание*. Ред. И. Стернин. Вып.27. С. 76-88.
5. Беловодская, А., 2006. Пародия в эпоху римейка. *Respectus Philologicus*, 9 (14). С. 101-109.
6. Беловодская, А., 2006. Пародия как иная форма восприятия мира. *Текст-Дискурс-Картина мира. Межвуз. сб. научн. трудов*. Ред. О. Чарыкова. Вып. 2. С.155-163.

Содержащиеся в работе положения были апробированы на следующих **конференциях и семинарах:**

1. Варшава, Польша (Институт Русистики Варшавского университета), 2012. V Международная научная конференция «Русский язык в языковом и культурном пространстве Европы и мира: человек, сознание, коммуникация, интернет». Тема сообщения: «Свобода пародии или пародийная свобода (к вопросу об изучении функций пародии в современной массовой коммуникации)».

2. Лодзь, Польша (Институт русистики Лодзинского университета), 2011. Международная научная конференция «Проблемы семантики и стилистики текста». Тема сообщения: «Анонимное сетевое творчество: механизмы создания пародийного текста».

3. Минск, Беларусь (МГЛУ), 2010. Международная научная конференция «Язык – Когниция - Коммуникация». Тема сообщения:

«Лингвокогнитивные аспекты использования пародии как косвенного коммуникативного акты в контексте современной массовой коммуникации».

4. Варшава, Польша (Институт Русистики Варшавского университета), 2008. IV Международная научная конференция «Русский язык в языковом и культурном пространстве Европы и мира: человек, сознание, коммуникация, интернет». Тема сообщения: «К вопросу о специфике «интернет-дискурса»: карнавализация виртуальной языковой личности (на примере «сетевой» анонимной пародии)».

5. Каунас, Литва (Каунасский гуманитарный факультет ВУ), 2006. Семинар Центра социокультурных исследований, 2006. Тема сообщения: «Пародия в контексте современной культуры».

6. Шяуляй, Литва (Шяуляйский университет), 2005. Международная научная конференция «Текст: лингвистика и поэтика», 2005. Тема сообщения: «Пародия как феномен современной культуры».

Структура работы: во *Введении* говорится об актуальности проблемы, целях, задачах, методах работы, степени освещенности проблемы.

В *первой главе* дается обзор научных трудов, оговариваются используемые в работе термины, предлагается определение пародии как лингвокогнитивного феномена, детализируются объект и процедура анализа.

Во *второй главе* проводится ретроспективно-диахронический обзор исторических разновидностей пародии – начиная с ритуальной пародии, в лоне которой зародились основные приемы создания пародии, - и заканчивая пародией Нового времени, которую принято противопоставлять пародии средневековой, отражавшей специфику народной культуры.

Строение *третьей главы* обусловлено исследованием материала по принципу «от общего – к частному»: от анализа общих особенностей пародийного фона эпохи — к анализу специфики анонимных сетевых

пародий в контексте всего сетевого творчества и общего пародийного фона сетевого пространства.

Четвертая глава посвящена анализу вербальных анонимных сетевых пародий, особенности которых в наибольшей степени соответствуют представлению об анонимном сетевом творчестве как творчестве любительском и общенародном, близком фольклорной традиции.

В *Заключении* представлено изложение результатов исследования. Работу завершает *список источников* материалов для анализа и *цитируемой литературы*. Кроме того, к работе прилагается несколько *Приложений*, содержащих как иллюстрации анализируемых примеров, так и ссылки на анализируемые тексты.

ГЛАВА I

Методологические проблемы изучения пародии

I.1. Пародия в исследовательской литературе

Пародия... О ней я больше всего люблю размышлять... Из всех раздумий, сопутствующих искусству, это самое нежное и заветное. Благоговейное разрушение, улыбка при прощании. Охранительное подражание, уже ставшее шуткой и поношением

Томас Манн. «Лотта в Веймаре»

Изучению пародии посвящена обширная и достаточно разрозненная литература. Феномен пародии пытались осмыслить как сами пародисты², так и представители различных научных школ. Рассмотрим те направления исследовательской литературы, которые представляются наиболее актуальными в контексте данного диссертационного исследования.

I.1.1. Пародия в исследованиях по теории и истории литературы

Говоря о пародии в исследованиях по теории и истории литературы, необходимо, прежде всего, остановиться на работах 20-х и 30-х годов XX века, в русле которых были заложены основы современной теории пародии. Именно в этот период к данному вопросу неоднократно обращался в своих лекционных курсах Юрий Тынянов, рассматривавший пародию как важнейший элемент литературной эволюции и трансформации литературных форм (Тынянов [1929]1977, 284 - 310). Принято считать, что именно под влиянием идей Тынянова, не опубликованных при жизни филолога, но хорошо известных его современникам, появились работы целого ряда ученых, исследовавших приемы и способы использования пародии в творчестве ряда авторов (приведем в качестве примера работы Г. А. Гуковского, разбиравшего приемы пародирования ломоносовской оды

² Например, И. А. Криштафович — автор работ «Теория Юмора» («Humor Theory») и «Литературные пародии», которые вышли на русском и английском языках в период с 2004 по 2007 год (Krichtafovitch 2005, Глинка К. – Южанин И. 2004, 2005, 2007), и Александр Иванов — тезка знаменитого пародиста и автор статьи «Живое слово о пародии» (Иванов 2000)

Сумароковым (Гуковский 1927); работы Б. Я. Бухштаба, исследовавшего пародию у Добролюбова и пародии Козьмы Пруткова (Бухштаб 1936; Бухштаб 1948); работы Шкловского, рассматривавшего пародию в контексте литературной эволюции (Шкловский, 1925) и др.).

В середине XX века к вопросу о пародии в связи с анализом смеховой культуры Средневековья и Возрождения обращался Михаил Бахтин, описавший основные признаки пародии средневекового западноевропейского карнавала и указавший на необходимость различать т. наз. «народную пародию» и «пародию Нового времени» (Бахтин 1965). Им же была сформулирована мысль о диалогичности и полифоническом разноголосии художественного творчества, отметив, что художник находится в постоянном диалоге со всеми предшествующими и современными ему текстами (Бахтин 1994³), которая позже легла в основу теории интертекстуальности.

Во второй половине XX века тема пародии также не потеряла своей актуальности. Однако интерес исследователей, главным образом, концентрировался на пародии как литературном жанре. К литературной пародии в своих исследованиях обращались М. Л. Гаспаров, давший определение пародии в Литературном энциклопедическом словаре (Гаспаров 1987:268); С. С. Аверинцев, писавший о пародии в контексте изучения поэтики ранневизантийской литературы (Аверинцев 1992: 7 - 19; Аверинцев 2004:385 – 403); М. Я. Поляков, изучавший русскую театральную пародию XIX века (Поляков 1976). Пародия стала главным «героем» книги Новикова «О пародии» (Новиков 1989), антологии «Русская литература XX века в зеркале пародии» (Кушлина 1993) и исследования Абрама Вулиса «Литературные зеркала» (Вулис 1991), автор которого обращается к

³ См. также работу М. Бахтина 1924 г. «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/bahtin/probl_sod.php)

проблеме определения общих механизмов создания пародии, основанных на принципе отражения. Следует отметить, что большая часть известных нам диссертационных исследований до сих пор также была посвящена пародии как литературному жанру. В качестве подтверждения этого утверждения приведем цитату Галины Лушниковой, которая в своей докторской диссертации, посвященной все той же литературной пародии («Когнитивные и лингвостилистические особенности литературной пародии»; Лушникова 2009), приводит обзор кандидатских диссертаций, защищенных во второй половине XX века: «Работа Н. И. Усачевой посвящена лингвостилистическим особенностям немецкой пародии (1975). В фокусе внимания В. И. Новикова – жанровые разновидности литературной пародии (1980). Г. С. Саловой проанализированы лингвистические особенности текста английской стихотворной пародии (1982). М. Н. Кобылина изучает языковые основы пародийного использования английского слова (1989). Т. Д. Шуверовой описаны коммуникативные установки и языковые способы их реализации в тексте литературной пародии на материале англоязычной стихотворной пародии (1990). А. Г. Лошаков рассматривает прагмасемантическую структуру пародийного текста (1995). В диссертации Л. В. Бабиной изучаются языковые средства реализации пародийной информации (1996). М. Н. Гузь проведено исследование интертекстуальных связей базисного текста и текста пародии (1997). В ряде кандидатских диссертаций описывались специфические черты и своеобразие русских пародий (Е. Г. Арзамасцева, Л. И. Вуколов, Г. Р. Доброва, С. Ю. Преображенский, А. В. Розов)». Приведенный выше и далеко не полный список исследований пародии говорит о том, что наиболее детально и внимательно данный феномен изучался именно в работах литературоведческого характера. При этом необходимо отметить, что многие идеи, разработанные литературоведами относительно теории пародии, перекликаются как между собой, так и с целым рядом концепций,

выходящих за рамки собственно литературоведения, что требует взглянуть на пародию в более широком, чем история и теория литературы, контексте. В этом отношении весьма показательное развитие заложенного Юрием Тыняновым подхода представителей формальной школы к изучению пародийного текста в связи с общим ходом литературной эволюции⁴, который перекликается с особой интерпретацией вопроса о развитии литературного процесса в работах американского литературоведа Харольда Блума. В работе «The Anxiety of Influence» (в русском переводе «Страх влияния») (Blum 1973) была сформулирована особая теория литературного влияния, в основе которой лежит мысль о том, что каждый автор под воздействием «страха влияния» неизбежно соревнуется со своими предшественниками и, в стремлении к оригинальности, трансформирует тексты-предшественники. При этом, по Блуму, в основе трансформации лежит механизм, определяемый им как «ошибочное чтение» (misreading), что перекликается с определением пародии у Д. С. Лихачёва - «воспроизведение с **ошибками** (выделено нами - А.Б.), подобное фальшивому пению» (Лихачёв 1984). Именно «ошибочное чтение», по теории Блума, обеспечивает оригинальность произведения. Данная теория Блума отразилась и в его более поздней работе «The Western Canon» (в русском переводе «Западный канон») (Blum 1994), где именно «ошибочное чтение» и переписывание текста-предшественника «сильным последователем» оказывается залогом канонизации последнего. Однако в ответ на это утверждение Михаил Ямпольский в статье «Литературный канон и теория “сильного” автора» (Ямпольский 1998) задает вопрос: «Если канонический текст возникает как результат сильного “переписывания” текста-предшественника, то спрашивается: каким образом появляются первые тексты канона?» (Ямпольский 1998). По мнению данного

⁴ «Пародия, действенное средство в борьбе с устаревающими формами, несет в себе созидательное начало, расчищая путь новому» (см. Тынянов 1929).

исследователя, «канонизация производится не самим автором в силу его оригинальности, а тем, кто приходит после него и подвергает его текст множеству интерпретаций» (Ямпольский 1998). Таким образом, именно множество интерпретаций как подражаний, основанных на «ошибочном чтении» (в том числе и множество пародий как «воспроизведений с ошибками»), оказывается своеобразным гарантом «канонизации» текста. Остановимся на этой указанной Ямпольским связи количества подражаний и степени «канонизации текста» немного подробнее. С одной стороны, если иметь в виду традиционное определение пародии как «сатирического или комического подражания кому- или чему-либо с целью осмеяния **слабых сторон**...(выделено нами – А.Б.)» (Словарь русского языка: В 4-х т. 1999:25), можно сделать вывод, что объектом пародии должно быть именно «слабое» произведение, а целью пародии является не «канонизация», а «дискредитация» текста-предшественника. Разрешить это кажущееся противоречие между определением пародии как подражания с ошибками, дискредитирующего и, в то же время, канонизирующего подражаемый объект, возможно при условии исследования пародии в более глубоком историческом, культурологическом и философском контексте.

I.1.2. Пародия в философско-культурологических исследованиях

Продолжая разговор о различных направлениях исследовательской литературы, посвященной пародии, необходимо, прежде всего, отметить, что история пародии не ограничивается исключительно литературной историей и включает в себя значительный «долитературный период», находящийся в центре внимания работ, посвященных как вопросу о происхождении пародии, так и исследованию генезиса пародийного начала в контексте всей смеховой культуры.

В работе Ольги Фрейденберг «Происхождение пародии» (Фрейденберг 1993) мы находим указание на то, что изначально объекты пародии относились исключительно к области священного: «первоначально

пародировалось именно все самое священное – боги и их обиход и перенесение пародии на «власть предержавшую», на царей, правителей, народное собрание-парламент, на судей и все основные формы гражданственности – было вторичным» (Фрейденберг 1993). В этом отношении функции пародии как «архаической религиозной концепции “второго аспекта”» (Фрейденберг 1993: 403 – 404), создававшейся не с целью принижения, а с целью укрепления авторитета пародируемого объекта, не противоречат приведенной выше идее о «канонизации» того, «воспроизводится с ошибками»: « ... возьмите свадьбу с ее подменой жениха и невесты, вспомните подставных лиц и всю вереницу этих «псевдов», заслоняющих собою настоящих героев. И все это с целью самой благой и деятельной: временно сокрыть подлинное, отвести от него, оберечь и выдвинуть взамен одного его «подобие», то же самое, без себя самого, то же самое без его освященности. ... В пародии лежит не передразнивание и не отсутствие, как кажется, содержания: в ней лежит усиленное содержание, усиление природы богов, и смеется она, обманывая, не над ними, а только над нами, и так удачно, что до сих пор мы принимали ее за комедию, имитацию или сатиру» (Фрейденберг 1993). При этом, говоря о ритуальном происхождении пародии, Ольга Фрейденберг указывает на необходимость «провести водораздел между высоким религиозным представлением, породившим традиционную литературную форму (пародию – А.Б.), и между жизнью самой этой формы, забывшей свое религиозное происхождение и ушедшей на службу к новому содержанию». Данное указание на разные формы существования пародии, восходящие к одному источнику, но выполняющие разные функции, прямо перекликается с уже упоминавшейся в предыдущем разделе идеей Бахтина о необходимости разграничивать пародию средневековую и пародию Нового времени («Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса»; Бахтин 1990). Та же мысль звучит и в работах Дмитрия Лихачева, занимавшегося изучением

древнерусской пародии в рамках особенностей народной смеховой культуры (Лихачев 1976, 1984): «Древнерусские пародии вообще не являлись пародиями в современном смысле слова. Это пародии средневековые» (Лихачев 1984:12). Таким образом, говоря о пародии, необходимо иметь в виду возможность (со)существования разных исторически сложившихся форм проявления пародийного начала. В связи с этим особое место в понимании феномена пародии занимают исследования генезиса пародийного начала, связанные как с историей смеховой культуры в целом, так и с историей праздника.

Вопрос о развитии пародийного начала в русле ритуального праздника затрагивается Роже Кайуа в работе «Миф и человек. Человек и сакральное» (Кайуа 2003). Кроме того, огромный фактический материал, позволяющий проследить зарождение и эволюцию пародийного начала в древнейших ритуалах, отголоски которых в виде «пародийных двойников» и «пародийных церемоний» раздавались и раздаются на протяжении всей истории человечества, мы можем найти в работе Джеймса Фрезера «Золотая ветвь» (Фрезер 1980). К исследованию социальных пародийных институтов, связанных с праздничной культурой, но уже на русской почве, можно отнести исследование Л.А. Трахтенберга «Сумасброднейший, Всешутейший и Всепьянейший собор» (Трахтенберг 2005).

К этим исследованиям вплотную примыкают работы, посвященные феномену смеха – начиная с Аристотеля, заложившего основы понимания комического (Аристотель 1998), и заканчивая работами последнего десятилетия, среди которых выделяется философско-эстетическое исследование Марины Рюминой, определившей смех как «виртуальную реальность» (Рюмина 2006). В своей книге М. Рюмина не только излагает оригинальную авторскую концепцию смеха как феномена, построенного на игре иллюзий, но и дает обзор всех наиболее значимых теорий в области смеховой культуры. Отдельный раздел своей книги Марина Рюмина

посвящает обзору народной смеховой культуры средневековья, где она поддерживает идею Л.В.Карасева (Карасев 1996) о «необходимости преодоления гипноза концепции М.М.Бахтина» (цитата по Рюмина 2006: 211) и подвергает сомнению теорию Бахтина относительно «амбивалентности» карнавального смеха, говоря о «паразитарной» природе имеющего пародийный характер средневекового карнавала (Рюмина 2006: 217-224).

I.1.3. Пародия в исследованиях народной культуры и сетевого фольклора

Затрагивая вопрос об исследованиях в области народной смеховой культуры, следует отметить, что с исследованиями генезиса пародийного начала, а, конкретнее, с исследованиями народной пародии Средневековья, пересекается еще одна группа работ, посвященная изучению пародийного начала в русском фольклоре (здесь особое место занимают труды В.П.Адриановой-Перетц, которая писала о пародийных произведениях в русском фольклоре и в древнерусской литературе: Адрианова-Перетц 1936, 1937, 1974; вопросами ритуального смеха в фольклоре занимался В.Я. Пропп: Пропп 1976).

Однако в рамках данной работы, посвященной изучению сетевых пародий, особое внимание привлекают труды в области сетевого фольклора. Несмотря на сравнительную молодость явления, «интернет-фольклор» является объектом достаточно большого корпуса исследований, представленных в подробной библиографии Михаила Алексеевского (см. Alekseevsky 2009).

Одна из первых попыток осмысления интернет-фольклора представлена в сборнике статей российского Государственного республиканского центра русского фольклора «Folk-art-net: новые горизонты творчества. От традиции — к виртуальности» (Folk-art-net 2007). В исследованиях этого сборника все явления, которые связаны с фольклором

и существуют в Сети, условно делятся на несколько групп:

первую группу составляют классические фольклорные тексты, размещенные в Сети без изменений, т.е «образцы классического фольклора, но предстающие в оцифрованном варианте» (Алексеевский 2010б). Это, по определению Алексеевского, не интернет-фольклор, а фольклор в интернете, для которого форма существования в сети вторична;

вторую группу произведений, связанных с интернет-фольклором, представляют тексты, для которых размещение в сети является «первичной средой бытования» (Алексеевский 2010б). По мнению Алексеевского, «эти-то явления и можно обозначать термином «сетевой фольклор». Таким образом, основным критерием определения текстов интернет-фольклора является первичность их существования в Сети.

Разделения текстов, относящихся к сетевому фольклору, на указанные группы придерживаются и литовские исследователи сетевого фольклора. Однако надо заметить, что на данный момент исследования сетевого фольклора представлены единичными работами литовских учёных. При этом инициатором сбора сетевого фольклора на литовском языке можно, по-видимому, назвать одного из редакторов сетевого ресурса «Omni laikas» Виргиниюса Савукинаса (Savukynas 2003), который в статье, сопровождающей открытие новой рубрики, признает «важность интернет-фольклора в современном мире различного рода офисных учреждений» («pripažindamas internetinio folkloro reikšmę šiuolaikiniame biurų ir įstaigų pasaulyje») и, тем самым, указывает на то, что наибольшей популярностью интернет-фольклор пользуется у офисных работников. Однако с этим мнением не согласен исследователь сетевого народного творчества из Института литовской литературы и фольклора Повилас Крикшчюнас, который, проведя обзорный анализ текстов интернет-фольклора, размещенных на сетевом ресурсе «Omni laikas», указывает на то, что они отражают интересы представителей разных социальных и возрастных групп,

имеющих доступ к интернету («Nagrinėtoji medžiaga – įvairiausių visuomenės socialinių ir amžiaus grupių, turinčių interneto ryšį, atspindis») (Kriščiūnas 2004). Кроме уже указанных двух исследований сетевого творчества на литовском языке мы можем указать еще одну статью под названием «Интернет-фольклор как форма коммуникации» (Interneto folkloras kaip komunikacijos forma)», которая размещена на неспециализированном портале www.spauda.lt/ и носит скорее научно-популярный характер, что отражается и в том, что представлена эта работа без указания автора⁵

Помимо исследований сетевого фольклора, для изучения «сетевых пародий» актуальны и работы в области всего сетевого искусства в целом и в области сетевой литературы или «сетературы» (см. Чернолицкая 2005, 2006). Однако следует отметить, что на данный момент исследования в области сетевого искусства в основном представлены попытками самоанализа тех, кто сам занимается сетевым творчеством⁶. Частично проблемы сетевого искусства затрагиваются в работах, связанных с психологией культуры и социокультурной коммуникацией (см. Бабаева, Войскунский, Смылова 2000; Козырьков 2004; Азаров 2010 и др.). Все эти изыскания рассматривают интернет как новое культурное пространство, анализируют специфику его семиосферы, рассматривают проблемы «игр с идентичностью» (Белинская 2001) или экспериментов с самопрезентированием, опирающихся на фундаментальное свойство Интернета, «задающее ситуацию безопасности – анонимность» (Чудова 2002). Что касается лингвистов, то их исследования сетевых текстов в основном посвящены анализу особенностей функционирования языка в интернете (см. Иванов 2000; Бергельсон 1999; Crystal 2001; Crystal 2004 и другие).

⁵ Редактор портала - Jonas SKENDELIS; адрес статьи - <http://www.spauda.lt/menas/folklore.htm>

⁶ В качестве примера можно привести серию интервью с сетевыми художниками, большинство из которых занимается сетевым творчеством в свободное от работы время: см. MIU MAU 2000.

Среди исследований « сетевого творчества » особое место занимают те, что рассматривают интернет как новую информационную среду, в которой текст « функционирует как некая целостная единица по отношению к его окружению » или как « интертекст » (Степанов 2001). Исходя из утверждения Степанова о том, что « понятия “Текст-интертекст” и “Интернет” соединились » (Степанов 2001), одним из ведущих направлений в сфере исследования сетевых текстов (в том числе и сетевых пародий) становится теория интертекстуальности.

I.1.4. Пародия в исследованиях по теории интертекстуальности

Исследование пародии в рамках теории интертекстуальности требует, прежде всего, определения самих терминов «интертекст» и «интертекстуальность». Как известно, термин «интертекстуальность» был предложен Юлией Кристевой в результате переосмысления концепции диалогичности Михаила Бахтина. В работе «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman» (в переводе на русский ««Бахтин, слово, диалог, роман») ею была сформулирована идея о том, что «любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст - это впитывание и трансформация какого-нибудь другого текста» (Кристева 2004:167). В процессе развития данной идеи появилось множество разных подходов к вопросу о том, что следует понимать под «интертекстом» и что такое «интертекстуальность» - от максимально широкого, сформулированного Роланом Бартом, до более узкого, описание которого мы можем найти в работе Жерара Женетта «Палимпсесты: литература во второй степени» (Женетт 1989). Если в концепции Ролана Барта «Каждый текст является **интертекстом**», а «**интертекстуальность** ... представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитат, даваемых без кавычек

(выделено нами – А.Б.)⁷» (Barthes 1973:78), то, по мнению Женнета, интертекстуальность – это лишь один из пяти типов транстекстовых отношений, она не включает в себя какие-то неявные и скрытые реминисценции или отношения производности, которые могут возникать между двумя текстами (см. подробнее Женнет 1989⁸). В рамках теории Женнета пародия, будучи вторичным, т.е. производным текстом, является, иллюстрацией не интертекстуальности, построенной на отношении «включенности», а гипертекстуальности, построенной на отношении «прививки», т.е. отношении производности между гипертекстом (производным) и гипотекстом (текстом – источником). Однако, как отмечает Натали Пьеге-Гро, «пародия нередко прибегает к монтированию цитат» (Пьеге-Гро 2008), что подразумевает «включенность» и говорит о размытости границ между выделенными Женнетом типами транстекстовых отношений. В своем «Введении в теорию интертекстуальности» она предлагает определять интертекстуальность как «общее понятие, охватывающее такие различные формы, как **пародия**, плагиат, перезапись, коллаж и т.д. (выделено нами – А.Б.)», а под интертекстом понимает всю «совокупность текстов, отразившихся в данном произведении, независимо от того, соотносится ли он с произведением *in absentia* (например, в случае аллюзии) или включается в него *in praesentia* (как в случае цитаты)» (Пьеге-

⁷ См. более полную цитату: «Каждый текст является интертекстом: другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры....Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т.д. — все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык. Как необходимое предварительное условие для любого текста интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитат, даваемых без кавычек». (Barthes R. Texte//Encyclopedia universalis Vol. 15. P., 1973, p.78) (Цит. по: Антология "Семиотика" М.: "Академический Проект"; Екатеринбург: "Деловая книга", 2001 г., Вводная статья Ю.Степанова, стр. 36-37).

⁸ Определяя интертекстуальность, Женнет утверждает, что в наиболее эксплицитной и буквальной форме это - «традиционная практика цитирования (отмеченная кавычками, с точным указанием или без указания источника); в менее явной и менее канонической форме это - плагиат (например, у Лотреамона), то есть пусть и неявное, однако дословное заимствование; в еще менее эксплицитной и менее буквальной форме это - аллюзия» (Женнет 1989).

Гро 2008: 48-49). Исходя из данного подхода к теории интертекстуальности, пародия может быть определена как «квазицитация», под которой подразумевается «воспроизведение языковой личностью части текста или всего текста в своем дискурсе в умышленно измененном виде» (Слышкин 2000). Сходную позицию по отношению к определению пародии мы можем найти и у Гаспарова, который в широком смысле («не-комическом») пародиями предлагает называть любые интертекстуальные переключки (см. Гаспаров 1984:111). Однако данный критерий не позволяет четко определить особенности пародии, отличающие ее от других форм межтекстовых отношений (например, стилизаций), не имеющих пародийного звучания.

I.1.5. Пародия в исследованиях по теории постмодернизма

С исследованиями пародии в русле теории интертекстуальности связана группа работ, рассматривающих феномен пародии в рамках теории постмодернизма. Так, в работе Г. К. Косикова, посвященной творчеству Лотреамона, утверждается, что именно «пародийный интертекст» открыл путь "постмодернизму" XX века» (Косиков 1998).

Для данного диссертационного исследования работы теоретиков постмодернизма интересны в связи с тем, что именно в них мы:

во-первых, находим указание на тесную связь философии постмодернизма и интернет-пространства («это становится особенно очевидным, если относиться к Интернету как к основной форме существования постиндустриального общества, а к постмодернизму как к философии этого общества» (Абрахам 2000));

во-вторых, получаем объяснение популярности сетевых пародий, заключающееся в ключевом слове «игра». Именно «игра» «становится основной формой деятельности в сети Интернет» (Козырьков 2004), именно «игровое умонастроение» – это основная характеристика философии постмодернизма (Щедрцов 2005), и именно «игра» определяется как

основная цель пародии в исследованиях последних десятилетий (см. определение: «Пародия — вторичная разработка структуры исходного текста **в игровых целях...** (выделено нами – А.Б.)» (Зенкин 2000). Таким образом, популярность сетевых пародий, воспринимаемых как развлекательный феномен, может восприниматься в качестве весьма органичного признака интернет-пространства. С другой стороны, возникает вопрос о том, считать ли пародией феномен, целью которого является только игра. Так, в работах по теории постмодернизма мы можем встретить предложение говорить не о пародии в традиционном для литературы значении, а о пастише как подражании «с ампутированным сатирическим началом» (Можейко 2001а)⁹. В данном диссертационном исследовании вопрос о пастише более детально рассматривается в практической части работы, в связи с анализом приемов создания и функций анонимных вербальных сетевых пародий. На данном же этапе, завершая обзор истории изучения пародии в различных направлениях исследовательской литературы, можно констатировать, что сегодня широкое употребление термина «пародия» в самых разнообразных контекстах привело к тому, что под этим термином могут скрываться весьма неоднородные по своей структуре и функции феномены. «Кризис репрезентации в XX веке потребовал пересмотра представлений и о пародии» (Амелин 2003 - 2004), и этот факт вынуждает нас посвятить проблемам определения пародии отдельный раздел.

I.2. Основные проблемы определения пародии

На первый взгляд, каждый знает, что такое пародия. Но только на первый.

Владимир Новиков

⁹ см. подробнее об определении пастиша в теориях Ф. Джеймисона, И. Хассана и Р. Пойриера и в книге И. П. Ильина «Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм» (Ильин 1996)

Если на клетке слона прочтёшь надпись «буйвол», не верь глазам своим.

Козьма Прутков

Как показал обзор научной литературы, наиболее детальное и внимательное исследование пародии до сих пор проводилось, в основном, в русле литературоведения, в связи с чем доминирующее представление об этом феномене традиционно связывается именно с областью литературы. Для иллюстрации этого положения приведем определение «идеальной пародии» и требований к ней, размещенных на сайте международного литературного клуба «ИнтерЛит», который, совместно с редколлегией общественно-просветительского и литературного журнала «День», проводил международный конкурс поэтов-пародистов, посвященный памяти Александра Иванова:

«Пародия — особый **жанр литературы**, один из видов вторичных текстов, объектом изображений которого, его вторым планом, является другое произведение, художественные приемы какого-либо писателя, тематика, идейное содержание, целое литературное направление и т.п., с целью — создание комического образа объекта и его идейно-эмоциональная оценка. Пародия комически переосмысливает, **дискредитирует** отжившие, исчерпавшие себя литературные направления, стили, а также является способом осмысления новаторских явлений, художественных открытий. Конструктивным внутренним признаком пародии является позиция по отношению к оригиналу (выделено нами – А. Б.)» (<http://olgin.ru/board/archive/index.php/t-317.html>).

Подобный только что приведенному подход к определению пародии доминирует в большинстве литературоведческих словарей. К примеру, в Краткой литературной энциклопедии (КЛЭ) пародия определена как «**жанр** литературно-художественной имитации, подражание стилю отдельного произведения, автора, литературного направления, жанра с целью его

осмеяния. Автор пародии, сохраняя форму оригинала, вкладывает в нее новое, контрастирующее с ней содержание, что по-новому освещает пародируемое произведение и **дискредитирует** его (выделено нами – А.Б.)» (КЛЭ, 1968:604). «Поэтический словарь» А.Квятковского определяет пародию как **«жанр критико-сатирической литературы, основанный на ... карикатурном подчеркивании и утрировке особенностей писательской манеры (выделено нами – А. Б.)»** (Квятковский 1966:195). Во всех приведенных выше цитатах пародия - жанр литературы, основанный на полемическом начале. Однако специфика существования современных сетевых текстов заключается в том, что их авторами могут быть любые пользователи интернета, вне зависимости от степени знакомства с литературой и с признаками пародии как литературного жанра. Таким образом, анализируя тексты анонимных сетевых пародий, размещенные в разделах под названием «Пародии» на развлекательных сайтах Рунета, мы должны иметь в виду, что данные тексты были классифицированы как пародии стихийно и интуитивно, на основании общепринятых представлений, а не специальных знаний о том, что такое пародия¹⁰. Этот факт обязывает нас рассмотреть не только определения пародии в специализированных исследованиях, но и общепринятые, стереотипные представления, отражающие некие сложившиеся на протяжении всего времени использования данного термина соображения. Обратимся к неспециализированным толковым словарям русского языка разных лет, фиксирующим лексическое значение слова и иллюстрирующим толкование примерами его употребления. Так, Владимир Даль в «Толковом словаре живого великорусского языка» зафиксировал следующее представление о

¹⁰ Как правило, администраторами юмористических сайтов, на которых размещены анализируемые тексты пародий, являются люди, далеко не обязательно имеющие филологическое образование: «<...>любой программист в интернетовском мире большой хозяин, чем самый талантливый и любимый публикой писатель<...> Он, не имея филологического образования, может без предупреждения уничтожить произведения любого автора, если тот «плохо себя ведет<...>» (Чернорицкая 2005).

данном феномене: «пародия - забавная переделка важного сочиненья, смешное или насмешливое подражанье; перелицовка, сочиненье или представленья наизнанку (выделено нами – А.Б.)» (Даль 1955: 556). В данном толковании объект (или *прототекст*, т.е. первоисточник пародии, «первичный импульс» (Казарина 2007) ее создания) должен обладать такими признаками как авторитетность или «*важность*», а целью пародии может быть простая «*забава*». Сама же пародия определяется через механизм («*подражанье*», «*представленья наизнанку*»). В более поздних толковых словарях (в «Толковом словаре русского языка» под ред. Д. Н.Ушакова и созданном на его основе «Словаре русского языка» С. И. Ожегова) у слова «пародия» несколько значений. В первом пародия определяется как «комическое или сатирическое подражание кому- или чему-нибудь» (<http://slovarozhegova.ru/>); во втором (переносном) – это «...неудачное подражание чему-н., комически искажающее образец...» (<http://ushakovdictionary.ru/>), «..неудачное, вызывающее насмешку подобие чего-н, ...»(<http://slovarozhegova.ru/>). Примечательно то, что в этих определениях пародия определяется уже не только как особый сознательно созданный феномен комического / сатирического характера, вторичный по своей природе, но и как характеристика подражания, **неосознанно** искажающего образец (в этом втором значении слово «пародия» используется в качестве негативной оценки).

При этом во всех приведенных выше определениях пародии толковые словари фиксируют представление о данном феномене как о **приеме, механизме**, основанном на неверном отражении некоего объекта. В связи с этим первая проблема, которую необходимо рассмотреть в связи с определением пародии, может быть сформулирована в виде следующей цитаты из лекций Григория Амелина: «Вопрос не праздный: это (пародия - А. Б.) отдельный прием или свободный жанр?...» (Амелин 2003 – 2004).

I.2.1. Пародия как прием и пародия как жанр

Вопрос о том, чем же является пародия – приемом или жанром – находится в центре внимания ряда исследований. В. Новиков, к примеру, утверждает, что сегодня «слово «пародия» используется в расширительном смысле: им обозначается не только жанр, но и вся область употребления пародирования как приема» (Новиков 1989: 150).

Для разграничения пародии - приема и пародии - жанра наиболее успешным представляется использование семиотического подхода. Следует отметить, что основы изучения пародии в рамках семиотики были заложены в области исследования кинематографии С. М. Эйзенштейном, который описал суть пародии как «распад между знаком и его смыслом» (Эйзенштейн 1964: 87). В области литературоведения семиотический подход к исследованию древнерусской пародии мы можем обнаружить у Дмитрия Лихачева, определявшего цель пародии как «разрушение упорядоченности знаков» (Лихачев 1984:12). Описывая особенности древнерусской пародии, Лихачев отмечает тот факт, что пародированию подвергается только «сложившаяся, твердо установленная, упорядоченная форма, обладающая собственными, только ей присущими признаками – знаковой системой» (Лихачев 1984:11). Сходный подход к изучению особенностей средневековой пародии мы находим и у Михайлова, который, описывая специфику старофранцузской пародии, отмечает, что ее вторым планом было «пронизывающее всю средневековую литературу понятие этикетности» (Михайлов 2006: 288), т.е. системы правил и знаков. Соответственно, основным приемом создания пародии оказывается «перевод ситуации, фабульного мотива, персонажа в иную систему, т.е. изменение системы» (Михайлов 2006: 309).

Распад между знаком и его смыслом, возникающий в результате перенесения единицы одной системы в другую, по своей сути близок тому, что Юрий Тынянов выделяет в качестве основного критерия пародии,

отличающего ее от смежных с ней явлений, и называет «невязкой» (Тынянов 1977а). Эта «невязка» служит «приметой» присутствия пародии, проступающей только на фоне сопоставления текста пародии (первого плана) с прототекстом (вторым планом), благодаря чему появляется т. наз. «третий план», предполагающий «остранение» (Новиков 1989:13) и представляющий собой «соотношение первого и второго планов как целого с целым. Третий план – это мера того неповторимого смысла, который передается только пародией и непереедаем никакими другими средствами» (Новиков 1989:13).

Таким образом, семиотический подход к определению пародии позволяет успешно описать суть пародирования как приема. Говоря о пародии как о приеме, суть которого сводится к трансформированному воспроизведению чужого слова, Новиков отмечает: «К этому приему мы прибегаем очень часто в разговорах (при обмене мнением, при спорах, оценках)» (Новиков 1989:152). Таким образом, прием «передразнивания», лежащий в основе пародии, оказывается изначально присущим сфере повседневного общения, родившимся задолго до появления литературы, и, следовательно, пародии как литературного жанра: «пародирование как прием, как «передразнивание», <...> родилось прежде, чем пародия как литературный жанр» (Новиков 1989: 165). Следовательно, говоря о пародии, мы должны иметь в виду, что, наряду с литературными формами проявления пародийного начала, существует значительный и гораздо более древний пласт «нелитературных» (или «долитературных») форм пародии, не вписывающихся в традиционные определения пародии как литературного жанра. В связи с этим возникает следующая проблема определения пародии, касающаяся соотношения ее литературных и т. наз. «долитературных» форм.

I.2.2. «Долитературные» и литературные пародии

Подробное описание «долитературных» форм пародии представляет особый интерес для данной работы, т.к. важно определить, к какому типу

пародий ближе современные сетевые анонимные пародии. Описанию эволюции пародии будет посвящена следующая глава диссертационной работы. На данном же этапе существенным представляется определение критериев, по которым различаются «долитературные» формы пародии и пародия Нового времени. При этом мы опираемся, прежде всего, на уже упоминавшиеся нами идеи Бахтина, который в своих работах противопоставляет «карнавальную пародию» и пародию Нового времени (Бахтин 1965, 1994). По мнению Бахтина, основным признаком пародии Нового времени является разнонаправленность интенций автора и пародиста. Проиллюстрируем это утверждение цитатой самого Бахтина: « ... (пародист – А. Б.) говорит чужим словом, но в отличие от стилизации, он вводит в это слово интенцию, которая прямо противоположна чужой интенции. Второй голос, поселившийся в чужом слове, враждебно сталкивается здесь с его исконным хозяином и заставляет его служить прямо противоположным целям. Слово становится ареною борьбы двух интенций. Поэтому в пародии невозможно слияние голосов, как это возможно в стилизации или в рассказе рассказчика (например, у Тургенева); голоса здесь не только обособлены, дистанцированы, но и враждебно противопоставлены» (Бахтин 1994). Разнонаправленность намерений сближает пародийное слово с ироническим употреблением чужого слова, когда собеседник «буквально повторяет утверждение другого собеседника, влагая в него новую интенцию и акцентируя его по-своему» (Бахтин 1994). Иначе говоря, пародия может пользоваться ключевым словом оригинала, но наполнять его противоположным содержанием. Пример действия подобного механизма – использование слова «герой» в пародии «Персей и Андромеда», анализ которой представлен в последней главе данной работы.

Выделение в качестве существенного признака пародии Нового времени «борьбы двух интенций» подразумевает наличие индивидуальной позиции пародиста по отношению к позиции, выраженной в пародируемом

произведении, и сближает определение пародии Нового времени с пародией литературной, которую можно считать наиболее ярким образцом пародии Нового времени. Следует отметить, что вся история пародии Нового времени тесно связана с развитием литературы, в связи с чем ее именуют «зеркалом литературного процесса» (см. Русская литература XX века в зеркале пародии: антология 1993) и средством литературной эволюции (см. работы Тынянова). В России литературная пародия началась с А. П. Сумарокова, объектом постоянных пародий которого были произведения М. В. Ломоносова (см. об этом: Новиков 1989). Это был творческий спор двух личностей, т.е. коммуникация, хоть и затрагивала вопросы, важные для всей русской литературы, шла на уровне «Я — ТЫ», хотя в качестве адресата подразумевалась и вся читающая аудитория¹¹. Примечательно, что пики популярности литературной пародии приходятся на периоды нестабильности и поисков путей развития литературы. Как пример можно привести начало XX века, которое отличалось «атмосферой эстетического плюрализма, интенсивных и глубоких творческих споров, в которых не последнюю роль играла пародия» (Новиков 1989:404). В это время пародия стала «способом освоения литературным сознанием смелых новаторских открытий» (Новиков 1989:410).

Таким образом, в основе литературной пародии лежит тот самый спор, столкновение двух Я, которое является отличительным признаком пародии Нового времени. Не случайно литературная пародия обычно предваряется ссылкой на текст – источник, благодаря чему достигается воспроизведение ситуации спора как обмена репликами: «Спор – словесное

¹¹ Образ аудитории, который выступает в качестве СВЕРХ-адресата, исполняющего функции молчаливого свидетеля или судьи, наглядно отражается во внешнем оформлении литературной пародии, размещенной в сети интернет. Здесь литературная пародия практически всегда предваряется ссылкой на текст – источник, благодаря чему достигается воспроизведение спора как обмена репликами. Наличие СВЕРХ-адресата проявляется здесь благодаря такой особенности интернет-коммуникации как возможность высказать свое мнение «по поводу» при помощи комментариев или оценки.

состояние при обсуждении чего-либо, в котором каждая из сторон отстаивает свою правоту» (Словарь русского языка: В 4-х т. 1999: 229). Спор предполагает наличие как минимум двух сторон, двух точек зрения на один предмет, двух Я. И литературная пародия, в отличие от народной карнавальной пародии, отражает уже не массовое представление, а личное мнение.

Итак, под термином «пародия» могут скрываться как карнавальные пародии, так и пародии Нового времени, основное отличие которых связано с наличием в последней столкновения интенций автора и пародиста. С данным критерием связано противопоставление еще двух явлений, определение которых входит в круг проблем, касающихся определения пародии. Это вопрос о пародийности и пародичности, описанный Юрием Тыняновым.

1.2.3. Пародичность и пародийность

Пародийные и *пародические* тексты сходны тем, что используют некое произведение в качестве прототипа, однако *пародические* тексты используют это произведение лишь как макет: «Пародичность есть применение пародических форм в непародийной функции. Использование какого-либо произведения как макета для нового произведения — очень частое явление. При этом, если произведения принадлежат к разным, например, тематическим и словарным, средам, — возникает явление, близкое по формальному признаку к пародии и ничего общего с нею по функции не имеющее» (Тынянов 1977а). Таким образом, основным отличием *пародических* текстов является отсутствие у них пародийной направленности на прототекст, чей макет они используют, что сближает пародические тексты с *подражаниями*. «Второй план» здесь выступает как «знак прикрепления к литературе (и к данной культуре – А. Б.) вообще» (Тынянов 1977а). Именно поэтому *пародические* тексты в качестве «макета» используют, в основном, хорошо известные и узнаваемые тексты, в том

числе тексты, входящие в обязательный культурный фонд знаний данного общества. В отличие от пародических текстов, *пародийные тексты* далеко не всегда в качестве объекта избирают известный текст, но зато часто направлены на тексты современные (т.е. их объект чаще всего расположен в той же временной плоскости, с ним можно вести дискуссию). Именно поэтому многие литературные пародии для «узнавания» и понимания пародийной направленности вынуждены в начале пародии давать ссылку на малоизвестный текст-источник. Иначе говоря, пародийные тексты строятся как ответ на слово автора прототекста. Более того, они могут не соответствовать своим внешним видом оригиналу, т.е. не использовать его в качестве макета, который заполняется новым содержанием. Суть *пародийного* текста – в столкновении интенций, что проявляется на семантическом уровне и требует совершенно иного анализа и совершенно иной подготовки читателя. В качестве иллюстрации можно привести пародию Андрея Парошина на Роберта Рождественского и его комментарий к ней: «Я не писал «под Рождественского». **Сознательно** отказался пародировать манеру и стиль. Я сознательно изменил размер. Для описания дуэльного поединка я выбрал бодрый 4-стопный ямб (кстати, именно его я использовал практически во всех случаях, когда участвовал в «дуэлях» на форуме «ИнтерЛита»). Я решил писать **пародию на ИДЕЮ** стихотворения (выделено нами – А. Б.)» (<http://www.interlit2001.com/master-class-1-3.htm>).

Как следует из всего сказанного выше, определение *пародийности* пересекается с определением пародии Нового времени – суть обоих заключается в противостоянии слова пародиста слову автора. В свою очередь, определение *пародичности*, сутью которой является использование известного текста, входящего в культурный багаж данного общества, без цели его дискредитации, пересекается с определением карнавальной пародии, которая в качестве макета для перепевов также использовала известные всем тексты (вспомним такое явление как *parodia sacra* и

утверждение Ольги Фрейденберг о том, что «первоначально пародировалось именно все самое священное» (Фрейденберг 1993), а также «гражданские и бытовые церемониалы и обряды» (Бахтин 1990: 9). Таким образом, мы можем говорить о том, что пародичность, как и карнавальные пародии – это более раннее явление, чем пародийность в том смысле, в каком его описывает Тынянов. При этом пародические тексты далеко не всегда ставят своей целью дискредитацию и осмеяние объектов, которые используются в качестве макета для перепева. В связи с последним утверждением нам остается рассмотреть еще один вопрос, касающийся определения пародии – это вопрос об обязательности комической окраски последней.

1.2.4. Вопрос об обязательности комической окраски пародии

Практически во всех словарных определениях пародии, которые уже приводились в данной работе, характерным признаком пародии оказывается то, что она вызывает (осознанно или неосознанно) смех (сам характер смеха может быть весьма различным – от беззлобной улыбки до сатирической усмешки). Тем не менее, вопрос о том, «всегда ли она (пародия – А. Б.) должна вызывать смех» не раз звучал в посвященных ей исследованиях» (см. Амелин 2003 – 2004).

Отвечая на вопрос об обязательности комической окраски пародии, исследователи придерживаются различных позиций. С одной стороны, «упрочившееся у нас представление о пародии как о комическом жанре чрезмерно сужает вопрос и является просто нехарактерным для огромного большинства пародий» (Тынянов 1977а). Тем не менее, «невязка», определяемая Тыняновым как отличительный признак пародии, отличающий ее от смежных форм подражания, как правило, сопровождается смеховой реакцией. В отличие от пародии, «подражание и объект подражания располагаются <...> в одной смысловой плоскости – между ними не возникает “невязки”, не образуется третьего измерения<...> не возникает никакой **смеховой реакции** (выделено нами – А. Б.)» (Новиков

1989:289). Именно комическое оказывается тем элементом, который превращает стилизацию в пародию: « ... от стилизации к пародии – один шаг; стилизация, *комически* мотивированная или подчеркнутая, становится пародией» (Тынянов 1977а).

Однако комическая окраска может носить как отрицающий, так и утверждающий характер. Так, к примеру, пародия может определяться не как «высмеивание слабых, с точки зрения пародиста, строк», а как «глубокое проникновение в творческий мир автора, слияние с ним в экстазе сотворения...» (Булатов 2006). О пародии, которая «подобна дружескому шаржу» и существует «под знаком не разрушительным, а созидательным», пишет и В. Новиков, утверждающий, что «пародия может выражать не только хулу и поношение, но и также и особого рода комическое одобрение» (Новиков 2002). В качестве примера подобной «незлобивой пародии»¹² он приводит пародию А. Архангельского на Б. Пастернака («На даче ночью...»): «Здесь пародия не на одно стихотворение Пастернака, вынесенное в эпиграф (Из летних записок). Здесь в каждом слове – целые контексты, важные пастернаковские мотивы. Здесь все творчество Пастернака» (Новиков 1989: 434). При этом «легкий иронический холодок» — это не осмеяние, а «необходимое условие творческой дистанции».

Подобная противоречивость существующих подходов к решению проблем, касающихся определения пародии, заставляет нас рассмотреть существующие на данный момент классификации многообразных форм пародии.

I.3. Классификации типов пародии

Любая классификация представляет собой попытку систематизировать представления о некоем феномене в соответствии с

¹² «Незлобивые пародии» - сборник 1900 года, составитель Авель (Лев Василевский)

заданными критериями. Не являются исключением и классификации типов пародий. Рассмотрим некоторые из них.

I.3.1. Классификация типов пародии по Арнольд

Классификация пародий, предложенная И. В. Арнольд, строится на разграничении оттенков комического. На основании этого критерия различаются две разновидности пародии:

юмористическая пародия, которая «использует те же языковые средства, что и оригинал, в комическом подражании ему»; это пародия «доброжелательная и дружеская по отношению к пародируемому автору, пародия-стилизация»;

сатирическая, «противостоящая оригиналу, высмеивающая идейную и эстетическую сущность произведения, автора или литературного направления» (Арнольд 1999: 307-308).

Тем не менее, в ситуации практического анализа конкретных текстов данная классификация оказывается недостаточно полной и часто не позволяет провести четкую границу между выделенными типами пародий.

Более детальная и полная классификация пародия была дана в диссертационном исследовании Лушниковой (Лушникова 2009), которая предложила распределить пародии на группы в соответствии со следующими критериями: «техника пародирования, временная соотнесённость, цели пародирования, объект пародирования, чёткость границ жанра, доминирующая функция пародирования».

I.3.2. Классификации типов пародии по Лушниковой

Принципы классификации пародий, предложенные Лушниковой, при ближайшем рассмотрении, пересекаются с теми критериями, которые выделялись в качестве основополагающих признаков пародии другими исследователями.

I.3.2.1. Классификация по технике пародирования

Деление пародий на группы в соответствии с техникой пародирования

соответствует у Лушниковой тыняновскому противопоставлению пародийных и пародических текстов:

в первом случае «в пародии используются средства пародируемого произведения/й. Автор пародии имитирует стиль прототекста, видоизменяя его ровно настолько, чтобы он был узанан и одновременно осмеян»;

во втором случае «пародия пишется на «языке» определённого произведения, т. е. автор пародии пользуется формой и лингвостилистическими средствами этого произведения для пародирования иного».

1.3.2.2. Классификация с точки зрения временной соотнесенности

С точки зрения временной соотнесенности выделяются три типа пародии:

авторы пародии и пародируемого объекта являются современниками (такие отношения Лушников называет «интеллектуальным спором»);

автор пародии пародирует произведение/я предшествующих эпох: «Классические произведения при этом не дискредитируются, не перестают быть классическими, они лишь начинают переосмысливаться, поскольку пародия ставит свои акценты»;

автор пародии пародирует современное литературное либо социальное явление, используя средства и формы произведения/й предшествующих эпох: «В этом типе пародий произведения мировой литературы выбираются, во-первых, для авторитетности, а во-вторых, в качестве своего рода литературной и языковой игры».

Как видим, эти типы пародий также соответствуют тыняновскому противопоставлению пародийных текстов, ориентирующихся на современников, и пародических, избирающих в качестве макетов известные всем образцы и, в зависимости от направленности и цели, выполняющих развлекательную или сатирическую функцию.

I.3.2.3. Классификация с точки зрения четкости границ жанра

В соответствии с этим критерием Лушникова выделяет:

эксплицитную пародию, когда «жанр обозначен автором пародии»;

имплицитную, или амбивалентную, пародию, когда «жанр не обозначен, намерения автора не могут быть декодированы однозначно»;

т.наз. «*экспародию*», когда произведение перестаёт восприниматься как пародия, например, вследствие потери ощущения второго плана.

Выделение данных разновидностей пародии у Лушниковой связано с тыняновским понятием «невязки». Как уже говорилось выше, определение пародии, предлагаемое Тыняновым, предполагает обязательное «просвечивание» второго плана произведения: «чем уже, определеннее, ограниченнее этот второй план, чем более все детали произведения носят двойной оттенок, воспринимаются под двойным углом, тем сильнее пародийность» (Тынянов 1977б). При этом знаки пародии могут быть очень тонкими и доступными пониманию лишь «избранных», т.е. тех, кто обладает нужным знанием объекта пародии и умеет правильно интерпретировать интертекстуальные аллюзии. Иначе говоря, успешность интерпретации речевого акта как пародийного обусловлена, прежде всего, опознанием «базового объекта» или «прототекста». Если же второй план забыт или не замечен, то текст не будет восприниматься как пародия. Существует великое множество примеров «неопознанной» пародии как в мировой, так и в русской литературе (так, например, пародийный характер «Села Степанчикова» был подмечен именно Тыняновым).

I.3.2.4. Классификация по цели пародирования

В зависимости от целей пародирования Лушникова выделяет два типа пародии, основное различие между которыми соответствует бахтинскому принципу «разнонаправленности – однонаправленности» интенций «протослова» и слова пародии, лежащих в основе разграничения пародии и стилизации. У Лушниковой это:

критическая, дискредитирующая, негативная пародия: «согласно английской терминологии, «грубая пародия» (broad parody)». Этот тип содержит уничтожающую критику, фактически развенчивает, «убивает» пародируемое произведение»;

синтезирующая, возвеличивающая, позитивная, хвалебная пародия: «...Это пародия юмористическая, близкая к комической стилизации и доброжелательно относящаяся к оригиналу».

1.3.2.5. Классификация по ведущей функции

Данная классификация пересекается с классификацией по цели пародирования. Здесь также выделяются два типа пародий:

в первом случае «функция пародии – высмеивание формы, равно её сильных и слабых мест»;

во втором случае «функция пародии – высмеивание наряду с формой и содержания, каких-то элементов культурно-исторического фона, тогда речь идёт о пародии как о значимом жанре, произведения которого могут влиять на мировосприятие, мировоззрение той или иной культурной общности».

1.3.2.6. Классификация по объекту пародирования

На основании данного критерия Лушникова выделяет четыре типа пародии:

пародия на литературу (на отдельное произведение; на стиль автора; на литературный жанр; на литературное направление);

пародия на другие виды искусства (музыкальные пародии; пародии на песни; пародии в живописи; кинофильмы-пародии);

речевая пародия (пародия на определенный функциональный стиль и его разновидности: научный, публицистический, стиль СМИ, канцелярский и др.; пародия на конкретный речевой акт; пародия на речевые особенности представителей определенных социальных, профессиональных, диалектных,

возрастных групп; пародия на конкретных политических, общественных деятелей;

социальная пародия, когда в центре внимания оказываются социальные явления – политический строй, социально-политические институты, традиции, обычаи, обряды, ритуалы той или иной национальной общности, особенности национального менталитета.

То, что в данной классификации объектами пародий оказываются явления, выходящие за рамки литературы и, шире, искусства, свидетельствует о «тотальном» использовании пародийных приемов. Такое универсальное использование пародийного начала говорит в пользу уже приводившегося в данной работе утверждения относительно «долитературного» происхождения пародии. Примечательно, что и Гиппонакт Клазоменский, прославившийся созданием одного из первых среди известных нам пародийных образцов — комической поэмы «Батрахомиомахия», прославился далеко не одной только пародией на гомеровский эпос, — сохранившиеся о нем сведения говорят, что он был изгнан из своих родных мест за насмешки над правительством, то есть "прародитель" западноевропейской пародии далеко не ограничивался в своих пародийных пристрастиях тем, что принято относить к литературе.

Однако, если говорить о применении критериев данной классификации на практике, то нельзя не отметить тот факт, что не всегда можно определить, на какой из них необходимо опираться в конкретном случае. Так, к примеру, в том случае, когда признаком «невязки» является не использование прецедентного феномена, выполняющего роль отсылки к тексту-источнику, а «механизация определенного приема», которая может строиться как на уровне повторения словесного приема, не совпадающего «с композиционным планом через перестановку частей (обычная пародия — чтение стихотворения снизу вверх), через каламбурное смещение значения (школьные пародии классических стихотворений), через прибавку

двусмысленных рефренов..», так и на «слишком виртуозном» его использовании (Тынянов 1977б), затруднение может возникнуть в связи с тем, на какой критерий необходимо опираться. С одной стороны, речь идет о технике пародирования, с другой - «механизация ощутима, конечно, только в том случае, если известен прием, который механизуется» (Тынянов 1977б), и, соответственно, если известен объект, с которым, как с эталоном, можно сопоставить технику использования этого приема (вспомним пример «пародий на виртуозность» у Тынянова его работе «О пародии: «Стихи эти требуют очень тонкого, микроскопического литературного зрения, для того чтобы по достоинству оценить постепенное превращение виртуозности в изысканность, а изысканности в нарочитость» (Тынянов 1977а).

Как признает сама Лушникова, разработанная ею классификация «не имеет строгой рубрики, поскольку каждая конкретная пародия может сочетать в себе черты нескольких типов одновременно». В связи с этим встает вопрос о поиске такого определения пародии, которое включало бы в себя наиболее релевантные признаки этого весьма неоднородного по своей сути феномена. С этой целью обратимся к исследованиям пародии в русле когнитивного подхода. В них фокуса внимания переносится на анализ когнитивных структур, лежащих в основе продуцирования/восприятия текста и являющихся принадлежностью сознания коммуникантов. При таком подходе исследование приемов и функций пародии как лингвокогнитивного феномена должно проводиться с учетом ее когнитивно-дискурсивных аспектов.

I.4. Пародия как лингвокогнитивный феномен

Когнитивный подход к изучению пародии, несмотря на сравнительную молодость когнитивистики, мы можем обнаружить еще в работах упоминавшего Григорием Амелиным Квинтилиана, который в своем «Наставлении ораторам» определял пародию как один из риторических приемов (см. подробнее Бьяджо Д'Анджело 2003: 7-29).

Подобный риторический подход к исследованию пародии подразумевает анализ тематического содержания, стиля, композиционного построения и вербального наполнения пародии с точки зрения как «концепции автора» (его целей), так и с точки зрения «концепции адресата¹³» (как ощущает и представляет его себе говорящий или пишущий). Последний аспект представляется особенно актуальным по отношению к исследованию феномена пародии, так как успех пародии предполагает обязательное опознание адресатом ее прототекста. Иначе говоря, при *создании* пародии автор должен ориентироваться на базу знаний предполагаемой аудитории. Что касается когнитивных механизмов *восприятия* пародийного текста, то они также не раз затрагивались в различного рода исследованиях. Так, в 1967 году на симпозиуме о комизме Х. Р. Яусс, один из основателей т.н. «констанцской школы», разрабатывавшей основы рецептивной эстетики (или эстетики воздействия), говорил о роли пародии в формировании «горизонта ожиданий читателя»: «благодаря тотальному или частичному подражанию тексту, пародия работает как средство, которое вызывает ожидания читателя, ожидания, касающиеся некоего текста, жанра, стиля и даже литературного мира <...> творя и разрушая, пародия неоднозначным образом влияет на читателя, разумеется, в том случае, если читатель осознает, что за текст перед ним. Он воспринимает пародию, а значит, отрекается от неких начальных ожиданий, от прочитанных книг, от своего миропонимания... Поэтому, как уже сказано выше, **читатель, принимающий пародию, — изменившийся человек** (выделено нами — А. Б.)» (Бьяджо Д'Анджело 2003). Примечательно, что когнитивный подход к изучению функций пародии мы можем обнаружить и в литературоведческих исследованиях русского формализма: «... пародия или остранение в широком смысле всегда вызывает **эмансипацию** рефлектирующего

¹³ О концепции адресата – см. Бахтин 1996:279

сознания от тех позиций восприятия, которые уличаются в их конвенциональном характере (выделено нами – А. Б.) (Ханзен-Лёве 2001:374).

Способность пародии воздействовать на систему представлений и убеждений последнее время активно используется в рекламных целях или в политической коммуникации, где она может быть успешно применена как способ речевого воздействия, когда привлечение внимания к новой информации и облегчение ее восприятия достигается за счет узнаваемости формы, воспринимаемой как нечто давно знакомое, а значит, уже вошедшее в существующую в нашем сознании «базу данных» о мире. Более подробно анализ способов использования пародии в рекламной коммуникации будет дан в третьей главе данного исследования, в связи с исследованием когнитивных процессов не только в отношении восприятия пародии, но и ее продуцирования. На данном же этапе важно отметить наиболее общие признаки пародии, которые сводятся к следующему:

- пародия – это подражание некоему прототексту, причем подражание «со знаком минус»: «**окарикатуривающее** подражание некоей модели» (Косиков 1998) или «**“фальшивое”** воспроизведение (выделено нами — А. Б.)» (Лихачев 1984:12);
- обязательным условием опознания текста в качестве пародии является умение разглядеть за текстом пародии другое произведение, понимание ее второго плана, что, безусловно, должно быть отражено в определении пародии с точки зрения ее когнитивно-семантической структуры.

Таким образом, рассматривая пародию как лингвокогнитивный феномен, ее второй план и его когнитивно-семантическую структуру можно описать как «*совокупность экспонентов прототекста в ПТ (тексте пародии – А. Б.)*» (Лошаков 1995), актуализирующих информацию о

прототексте (базовом объекте) пародии и взаимодействующих с «иной исходной составляющей - базовой семантической структурой / БС /, которая заключает в себе образно-оценочную информацию», проецирующуюся на актуализируемую информацию об объекте пародии. С одной стороны, «экспоненты прототекста» функционируют как метонимические знаки, которые активизируют в сознании читателя пародии ментальную репрезентацию текста-источника и соответствующие концепты¹⁴: «Основу метонимии составляет процесс метонимического проецирования, осуществляемый в пределах одной идеализированной когнитивной модели (ИКМ), которая представляет собой упорядоченную когнитивную репрезентацию фрагмента действительности с определенным набором концептуальных составляющих и отношениями между ними» (Рунова 2006).

С другой стороны, «экспоненты прототекста» должны представлять «устойчивые моменты, константы в сознании творца остроты и в сознании воспринимающих ее. Эти константы должны быть общими...» (Рюмина 2006:111). Иначе говоря, для понимания пародии необходимо наличие единого культурного пространства у создающего пародию и у воспринимающего ее¹⁵. Таким образом, «совокупность экспонентов прототекста в ПТ» может быть определена как совокупность «культурных знаков» (КЗ), отличительными свойствами которых является то, что они, будучи прецедентными по своей природе явлениями, актуализирующими в сознании реципиентов «хрестоматийные, общеизвестные, неоднократно

¹⁴Концепт - «сгусток культуры в сознании человека, то, в виде чего, культура входит в сознание человека, то, посредством чего, человек сам входит в культуру, <...>это тот "пучок" представлений, понятий, знаний, ассоциаций, переживаний, которые сопровождают слово. В отличие от понятий концепты не только мыслятся, они переживаются. Они — предмет эмоций, симпатий и антипатий, а иногда и столкновений (Степанов 1997: 40-41).

¹⁵ Подробное исследование концептов прецедентных текстов проводил Г. Слышкин в работе «От текста к символу. Лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе». – М.: Akademia, 2000

используемые знаки, т. е. прецеденты», «выполняют коммуникативную функцию, т. е. включаются в культурную коммуникацию в настоящем времени» (Пикулева 2002).

Необходимо отметить, что прецеденты могут быть представлены единицами различной природы, как вербальной, так и невербальной: «к первым относятся разнообразные вербальные единицы, тексты как продукты речевой деятельности, ко вторым – произведения живописи, архитектуры, музыкальные произведения» (Голубева 2008). Помимо прецедентных текстов в понятие «прецедентные феномены» входят прецедентное высказывание, прецедентная ситуация и прецедентное имя, впервые описанные Дмитрием Гудковым (Гудков 1999). При этом **прецедентное высказывание (ПВ)** определяется как «репродуцируемый продукт речемыслительной деятельности», к которому относятся и цитаты («Под цитатой в данном случае понимается: 1) собственно цитата в традиционном понимании (как фрагмент текста); 2) название произведения; 3) полное воспроизведение текста, представленного одним или несколькими высказываниями»); **прецедентное имя (ПИ)** определяется как «прецедентный феномен, символическое имя, указывающее на эталонную совокупность определенных качеств лица (Моцарт, Ломоносов). Это есть индивидуальное имя, связанное с широко известным текстом, относящимся к числу прецедентных (например, Обломов, Тарас Бульба) или с ситуацией, которая широко известна носителям языка и выступает как прецедентная (например, Иван Сусанин, Колумб)». И, наконец, **прецедентная ситуация (ПС)** может быть определена как «прецедентный феномен, некая «эталонная», «идеальная» ситуация, связанная с набором определённых коннотаций, дифференциальные признаки которых входят в ее когнитивную базу... Прецедентная ситуация – это сюжет» (Голубева 2008).

Помимо данных прецедентных феноменов в системе прецедентных явлений выделяются также:

Прецедентное слово – «чужое слово», которое должно быть хорошо известно читателю и обладать для него высокой ценностной значимостью... Прецедентное слово оказывается разгаданным лишь при наличии определенных фоновых знаний...

Прецедентный концепт – концепт, обладающий общечеловеческой значимостью, концентрирующий в себе огромный пласт общечеловеческого опыта, который формируется архетипической категорией, например «смерть», «жизнь». Универсальность концепта указывает на его прецедентность, например концепт «блудный сын»

Прецедентные конструкции – структурно-семантические языковые комплексы, отображающие технику «вторичного письма»

Прецедентный жанр – «определенный тип прецедентного текста (пословица, поговорка, быличка, метафора, миф, загадка и т.д.)».

Прецедентное произведение – произведение, задавшее традицию и интертексты, шаблоны, общие места и оригинальные решения....

Прецедентная тематика, которая «обозначает отнесенность темы к обсуждению архетипических категорий, таких как «жизнь», «смерть» и др., имеющих статус общечеловеческих» и т.д.¹⁶.

Границы между перечисленными прецедентными явлениями, на наш взгляд, не всегда являются достаточно четкими. Так, к примеру, определение прецедентного текста является наиболее широким и может быть определено как источник КЗ, которые, в свою очередь, могут быть представлены более узкими прецедентными явлениями: как широко известными прецедентными именами, связанными с данным текстом, так и прецедентными ситуациями, представленными в виде сюжетных линий, которые активизируют в сознании соответствующий прецедентный текст.

¹⁶ Подробнее с определением данных терминов можно познакомиться в работе Н. Голубевой: Н. А. Голубева. Деривационная активность концепта «прецедент». Филология. Искусствоведение. Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2008, № 5, с. 259–264

В дальнейшем при описании когнитивно-семантической структуры пародий будет использоваться следующая терминология и соответствующие сокращения:

Культурные знаки (КЗ) — каждый КЗ, имеющий прецедентную природу, функционирует в качестве метонимического знака и представляет «концепт-средство (vehicle)», обеспечивающее «ментальный доступ к другому концепту-цели (target)» (Рунова 2006);

прототексты — тексты - первоисточники КЗ, представляющие «второй план» пародии;

сферы - источники — области культурного пространства, к которым относятся прототексты.

Исследуя пародию как лингвокогнитивный феномен, мы исходим из того, что успех пародии предполагает обязательное опознание адресатом ее прототекста, т.е. выделение в тексте пародии КЗ и определение прототекстов и тех сфер-источников, которым они принадлежат. Таким образом, анализ текстов пародий с точки зрения выбора их прототекстов (которые, для успешности акта пародии, должны быть опознаны) позволяет выявить набор определенных культурных знаков, входящих в базу знаний представителя современной эпохи. Однако при этом необходимо сделать еще одно важное замечание. Для создания успешной пародии ее автор должен ориентироваться на базу знаний предполагаемой аудитории. При этом базовые знания аудитории в значительной степени определяются историческим, идеологическим, социальным контекстом. Следовательно, специфика пародии как лингвокогнитивного феномена должна быть связана со спецификой этого контекста и с историческим развитием общества. Таким образом, обращаясь к проблеме неоднородности обозначаемых термином «пародия» явлений, стоит задуматься о том, что, вероятно, не следует искать единого определения пародии с точки зрения ее объекта (прототекста), функций, целей и прочих критериев. На наш взгляд, с точки

зрения данных критериев феномен пародии должен исследоваться в связи с изучением конкретных этапов эволюции человеческого общества и, соответственно, эволюции человеческих представлений о мире. Одним из первых, кто сказал о необходимости исследовать явления, связанные со смеховой культурой, в связи со стадией развития народа, был Пропп: «невозможно дать общего философского определения комического и смеха: такое определение может быть только историческим...» (Пропп 1999). Соответственно этому заявлению Проппа выстраивается и наша работа: стремление дать единое определение пародии для всех эпох представляется малоэффективным, однако мы можем исследовать формы и функции проявления пародийного начала в связи со стадией развития народа. При этом народ для нас важен не столько как этническая или «расовая» единица, «а как представитель, образец известной ступени социально-экономического развития» (Пропп 1999).

I.5. Выводы

Проведенный в данной главе обзор методологических проблем, связанных с проблемой определения пародии, позволил нам сделать следующие выводы и наметить следующие пути исследования:

определение пародии как приема и пародии как жанра касается вопроса эволюции форм пародии; при этом дефиниция пародии как приема и как жанра связана с оппозициями: пародия карнавальная – пародия Нового времени и пародичность – пародийность;

исходя из понимания пародии как особого лингвокогнитивного феномена, который проявился на ранних ступенях существования человеческой цивилизации и эволюционировал вместе с человечеством, приобретая новые функции, но при этом сохраняя «обломки» древних представлений, представляется исключительно важным провести в следующей главе данного исследования обзор эволюции пародии и описать основные этапы ее развития с точки зрения объекта, приемов создания и

выполняемых функций с учетом соответствующего социально-исторического и идеологического контекста, отражающего «дух эпохи»;

для понимания феномена современной анонимной сетевой пародии, представляющей собой форму сетевого народного творчества, особое внимание предполагается уделить специфике средневековой пародии, в которой как раз и проявилось то «неистребимое» (по определению М. Бахтина) народно-праздничное карнавальное начало, «обломки» которого мы предполагаем обнаружить в современных текстах.

Такой анализ способов проявления и функций пародии на разных этапах существования культуры и цивилизации, а также сопоставление полученных данных с современными проявлениями пародийного начала, позволит не только более детально проанализировать тексты анонимных сетевых пародий в третьей главе данного исследования, но и лучше понять процессы в области современного массового сознания, а также «проецировать эти процессы в будущее» (Лассан 2011: 14).

ГЛАВА II

Эволюция пародии

Приведенный в предыдущей главе обзор проблем, связанных с определением пародии, продемонстрировал, что под термин «пародия» подводятся различные явления, специфичные по своим функциям и приемам. При этом неоднородность обозначаемых термином «пародия» явлений требует исследовать данный феномен с точки зрения эволюции форм проявления пародийного начала. Рассматривая этапы развития пародии в связи с социально-историческим, мировоззренческим и культурным контекстом, представляется целесообразным обратиться к традиционному делению истории развития человеческой цивилизации на ряд периодов. Это позволит систематизировать все собранные данные и прикрепить изложение информации относительно эволюции пародии к следующим этапам¹⁷:

первобытное общество и соответствующий данному этапу период **ритуальной пародии**¹⁸;

древний мир и соответствующий этому этапу период **античной пародии**¹⁹;

Средние века и соответствующий этому этапу период **средневековой пародии**. Относительно окончания этого периода у историков нет единого мнения, так как в разных странах эпоха Средневековья имела свою

¹⁷ Следует отметить, что выделение этих периодов носит условный характер и в данной работе используется исключительно с практической стороны. В основе описываемой периодизации лежат данные, изложенные на сайте <http://statistic.su/blog/civilization/2010-07-06-2>

¹⁸ В. Поликарпов: «Альфой и омегой мифолого-сакрального мировоззрения, присущего первобытным, архаическим обществам, выступает ритуал» (http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Polikar/03.php)

¹⁹ Как правило, окончание этого периода связывается с падением Римской империи в 476 году н.э.

специфику²⁰. В рамках данной работы наиболее целесообразным представляется описательное определение Средних веков как исторического периода, следующего после античности и наследующего черты, во многом заложенные еще в древнейший период;

Новое время и соответствующий этому этапу период появления **пародии Нового времени**. В рамках данного исследования этот период важен с точки зрения формирования т. наз. «новой цивилизации, новой системы отношений» и выделения индивидуального «Я». На уровне пародии Нового времени, противопоставляемой, вслед за М. Бахтиным, пародии средневековой, это проявилось в появлении противостояния «Я» пародиста авторскому «Я», что дало начало пародии авторской и литературной. Именно периодом Нового времени завершается обзор исторических разновидностей пародии в данной диссертации.

При ретроспективном описании исторических разновидностей пародии в данной главе основное внимание уделяется специфике средневековых пародий. В контексте одной из гипотез исследования, касающейся предположительной связи средневековой карнавальной пародии и анонимной сетевой пародии как современной формы выражения «народного мировоззрения», отражающего массовое/(нео)мифологизированное сознание, наравне с термином *средневековая пародия* в данной работе используется термин *народная пародия*, что, в свою очередь, указывает на её близость фольклорной традиции. При этом данные термины будут применяться безотносительно к национальной специфике данной исторической разновидности пародии.

Описание исторических разновидностей пародии на каждом из перечисленных выше этапов включает в себя характеристику пародии с точки зрения ее объекта (исходного текста, на базе которого создана

²⁰ Так, если итальянские историки считают началом Нового времени XIV в., то в России начало Новой истории принято относить к концу XVII и первым десятилетиям XVIII в.

пародия, или прототекста), а также с точки зрения приемов ее создания и функций, которые она выполняет на данном этапе общественного развития и с учетом социально-исторического контекста. Наибольшее внимание уделяется эволюции тех форм пародии, которые имеют не индивидуальное, а коллективное авторство.

При описании каждого этапа мы опирались на научно-исследовательские работы в области истории и теории пародии (Фрейденберг 1973, 1997; Новиков 1989, Тынянов 1929, 1977а, 1977б); истории и философии смеховой культуры (Пропп 1976, 1999, Рюмина 2006); истории карнавальской культуры и народного смехового творчества (Бахтин 1979, 1990, 1994; Лихачев 1984; Панченко 1984, Юрков 2003); истории праздничной культуры (Чередниченко 2002, Кайуа 2003), а также на работы в области исследований древних культов и ритуалов (Фрезер 1980, Медникова 2004, Кузнецова 1997).

II.1. Ритуальная пародия

Что такое вселенная? Добро и зло, радость и горе, мужчина и женщина, рев и песня, орел и коршун, молния и луч, пчела и трутень, гора и долина, любовь и ненависть, медаль и ее обратная сторона, четкость и бесформенность, небесное светило и свинья, возвышенное и низкое. Природа известно двулика. И антитеза, вместе с вытекающей из нее антифразой, присутствует во всем, что привычно человеку; она и в вымысле, и в истории, она и в философии, она и в языке.

Виктор Гюго. Из трактата «Вильям Шекспир»²¹

Ритуальные пародии рассматриваются в данной главе как источники тех образов, мотивов и приемов, которые проявились в более поздних

²¹ Собрание сочинений в 15-ти томах, Том 14, «Государственное издательство художественной литературы», 1956 г., с. 268-269

пародийных формах: начиная с античных и заканчивая современными анонимными сетевыми пародиями.

Для понимания феномена ритуальной пародии необходимо понимание древнейших представлений о мире, в основе которых лежит идея двухчастности вселенной, вытекающая из наблюдений над окружающим миром. Исследования, посвященные изучению дуализма как отражения древних представлений о строении мира (Кузнецова 1997; Кайуа 2003), говорят о том, что представления о двух равноправных началах, обеспечивающих равновесие вселенной, легли в основу огромного количества древних культов, в которых «антимир» (термин, использованный Д. Лихачевым) выступал как жизнь со знаком минус. При этом представление о потустороннем мире как о «мире с противоположными (перевернутыми) связями» (Успенский 1994а) диктовало и определенные модели поведения (точнее, *антиповедения* или «перевернутого поведения»), обеспечивавшие успешность «действенного общения с потусторонним миром или его представителями» (Успенский 1994а). Б. Успенский указал следующие основные ситуации необходимости обращения к антиповедению: в обращении с нечистой (потусторонней) силой и в обращении с покойниками; в процедурах наказания, которое воспринималось как принудительное или разоблачительное приобщение к «кромешному», перевернутому миру (наказуемый предстает в «перевернутом» облике, нпр., одежде наизнанку); в поведении юродивых, которое проникнуто дидактическим содержанием и связано с отрицанием грешного мира²². Все перечисленные ситуации так или иначе восходят к древнейшим ритуалам, в которых антиповедение обеспечивало обновляющее погружение в антимир (символическую смерть), что являлось необходимым условием для нового рождения. Успенский отмечает и то, что

²² « ... обратное, перевернутое поведение (юродивых – А.Б.) одновременно приобщает к потустороннему миру и обличает неправду этого мира» (Успенский 1994а)

обычно антиповедение сопрягалось с релаксацией (в частности, с осуществлением действий смехового плана), в связи с чем следует отметить изначальную тождественность пространства древнейшего ритуала и пространства древнего праздника, представлявшего собой « ... антракт, время вселенского смещения...», когда следует вести себя **«вопреки всяким правилам <...> Все должно делаться навыворот... (выделено нами – А. Б.)»** (Рюмина 2006: 233). Отсюда – появление приемов ритуальной пародии, в основе которой лежит тот же двойной аспект восприятия мира и человеческой жизни: «В фольклоре первобытных народов рядом с серьезными (по организации и тону) культами существовали и смеховые культы, высмеивавшие и срамословившие божество («ритуальный смех»), рядом с серьезными мифами – мифы смеховые и бранные, рядом с героями – их пародийные двойники-дублеры» (Бахтин 1990: 9-10).

При описании особенностей ритуальной пародии нас интересует то, какие объекты оказывались в центре ритуального пародирования и какие приемы при этом использовались. Главная же цель — проанализировать, каким образом эти аспекты ритуальной пародии видоизменялись в более поздних разновидностях пародии, в том числе в пародии средневековой, представляющей собой не что иное, как выродившуюся ритуальную пародию (см. Рюмина 2006).

II.1.1. Объекты²³ ритуальной пародии

Информация о том, что являлось объектом ритуальной пародии, содержится в самом определении древнего праздника, в лоне которого она появилась. Как уже отмечалось выше, древний праздник носил исключительно ритуальный характер и был периодом, когда **«мировой порядок** отменяется <...> все предписания <...> **систематически**

²³ Под объектами ритуальной пародии подразумеваются те первоисточники, которые подвергались пародийному удвоению. Использование термина «прототекст» в контексте разговора о ритуальной пародии также возможно (при расширительном понимании текста как любой знаковой системы, служащей коммуникации).

преступаются (выделено нами — А. Б.)» (Рюмина 2006: 233). При этом все разнообразие конкретных проявлений антиповедения, диктовавших способы создания ритуальных пародий, сводится к реализации «одной общей модели: это именно поведение наоборот, т. е. замена тех или иных **регламентированных** норм на их противоположность (выделено нами — А.Б.)» (Успенский 1994а). Таким образом, основным объектом искажающего удвоения в ритуальной пародии была система правил, как правило, отраженных в древних мифах²⁴. Пародировалось то, что представлялось наиболее важным древнему человеку — тот порядок, те боги и те герои, которые в обычное, «непраздничное» время вызывали священный трепет древнего человека.

II.1.2. Приемы создания ритуальной пародии

Как уже отмечалось выше, в основе всех приемов создания ритуальной пародии лежит антиповедение на всех уровнях миропорядка. При этом важно, что все эти приемы носили особый ритуальный смысл и отражали древние религиозные воззрения, т.е. были освящены верой в сакральный смысл происходящего.

Истоками приемов ритуальной пародии можно считать древние магические обряды, при отправлении которых человек стремился «путем симпатической связи повлиять на природу и богов» (Фрезер 1980). Сюда относятся как ритуальное убийство с целью воскрешения в молодом теле (согласно представлениям симпатической магии, так же поступить должна и природа — воскреснуть в новом теле после зимнего сна), так и все действия по созданию всеобщего хаоса, или символической смерти. Рассмотрим некоторые приемы ритуальной пародии более подробно.

²⁴ Заметим, что представление о двуедином строении вселенной отразилось в огромном количестве близнецных мифов, где у героя оказывался двойник со знаком минус, иначе говоря, у каждого героя была его пародия. Примечательно, что, по замечанию О. Фрейденберг, в основе мифов о героическом борце также лежит идея борьбы героя со своим двойником из мира смерти: герой греческого романа уже не зверь, а звероборец, и в звере мы видим его двойника, с которым он борется (Фрейденберг 1997).

а) Создание пародийного двойника

Данный прием связан с ритуальным пародированием власти и святости, истоки которого мы можем обнаружить в ритуальном убийстве вождя с целью обновления как тела правителя, так и жизни племени²⁵. Для данной диссертации представляет интерес более поздняя модификация ритуального убийства, когда тело вождя стало заменяться телом его пародийного двойника, чаще всего раба (по отношению к древнему ритуалу определение двойника как пародийного указывает на его принадлежность к «антимиру», т.е., если царь богат, то он беден; если царь умен, то раб глуп; если царь красив, то раб уродлив и т.д.): «Во время древнего праздника, когда на смену мировому порядку приходил порядок со знаком минус, и инверсия всех отношений знаменовала возврат хаоса, раб становился хозяином, которому дозволялось все, любые распутства, но лишь затем, чтобы потом умертвить царя хаоса на жертвенном алтаре. После этого упорядоченным мирозданием-космосом вновь начинала править регулярная власть» (Рюмина 2006: 240). Заметим, что традиция попеременного правления правителя и раба генетически связана с представлением о двучастном делении общества, отражавшем лежащие в основе всего древнего мировоззрения и уже описанные выше представления о двучастном делении вселенной²⁶. То же чередование у власти представителя мирового порядка (царя) и представителя антимира (раба) мы видим и в инверсии социальных ролей, которая позже получила свое развитие в

²⁵ Огромный фактический материал с описанием подобных ритуалов собран в книге Дж. Фрезера «Золотая ветвь». По его мнению, к данным обрядам, основанным на вере в симпатическую магию (подобное рождает подобное), можно отнести и членовредительство, и пускание крови на алтаре, которые представляли собой способ подкрепить умерший дух силой для воскресения. Позже в аграрных культах этот ритуал предстал уже в виде ритуального оскпления как способа оплодотворения богинь плодородия (см. описание Фрезером культа Аттиса).

²⁶ Так, Р. Кайуа, описывая древние тотемические общества, говорит о делении племен на две фратрии. При этом тотем каждой фратрии обязан быть одного рода, но разного цвета (например, белый и черный какаду у австралийских племен: Кайуа 2003:188). Примечательно, что для поддержания равновесия практиковалось чередование у власти правителей, воплощающих противоположные силы.

греческие крониях, римских сатурналиях и на сакейских празднествах в Вавилоне: «...на вавилонских сакеях вешали или распинали раба, который в течение праздника исполнял в городе роль царя - пользовался его наложницами, отдавал приказания, являл народу пример беспутства и сладострастия <...> вообще можно вспомнить многих временных правителей - в индоевропейских мифах они занимают место настоящего владыки» (Рюмина 2006: 239 – 240). Именно с описанными обрядами связано представление о пародии как об *охранительном двойничестве* (термин О. Фрейденберг), проявления которого можно будет наблюдать и в более поздние времена, в том числе в наше время.

б) Надевание масок

Следующий прием – надевание масок – также связан с представлениями о двучастном строении вселенной. Как отмечают исследователи семантики масок, «ритуальное занавешивание лица обозначает на языке символов смерть» (Медникова 2004). В древнейших ритуалах (как западноевропейских, так и древнерусских²⁷) использование маски было знаком символического погружения в «антимир», в состояние временной смерти. При этом использование масок в Западной Европе и Древней Руси имеет определенные различия. Если в западноевропейской культуре использование масок было (и остается) характерной чертой карнавала, то на Руси карнавальная традиция была очень специфичной. Её особенностями были «театральность и зрелищность, разделение на зрителей и актеров, в то время как Западу было присуще единение всех участников в карнавальном действе» (Кравченко 2004:9). С пришествием православия, когда языческая культура стала изживать себя, маски стали атрибутом

²⁷ Если говорить об использовании маски в древнерусской пародии, то следует отметить, что истоки этого приема также следует искать в древних ритуалах: «До принятия Христианства, русский народ поклонялся множеству Богов и духов, добрых и злых. Например, одним из самых ярких божеств древних русичей был Бог солнца Ярила. В его честь проводились яркие шумные обряды, когда колдуны надевали маски, или «ряхи» (Маски 2011 - 2012).

скоморохов, которые веселили народ на гуляньях. При этом «атрибутика скоморохов однозначно признавалась духовенством чем-то противостоящим подлинно христианскому духу» (Юрков 2003). Использование масок в христианской Руси стало считаться греховным проявлением языческого начала. Позже, в петровскую эпоху, когда в Россию пришло «искусство традиционного европейского театра, в представлениях маски прижились только для изображения злых образов, чтобы подчеркнуть их отрицательные черты» (Маски 2011 - 2012).

в) Переодевание и выворачивание одежды

Переодевание, обмен одеждой и ее выворачивание были характерным приемом погружения в состояние символической смерти и использовались в качестве приемов создания праздничного ритуального пространства у многих народов: «на сакейских празднествах в Вавилоне, а у евреев – во время оргиастического праздника пурим<...>; в Греции аргосский праздник, на котором юноши и девушки обменивались одеждой, носил характерное имя *hybristika* - меж тем как *hybris* означает посягательство на космический и социальный порядок, эксцесс, престаупающий меру»²⁸ (Кайуа 2003). Примечательно, что именно переодевание было особым приемом, используемым в более поздних, по сравнению с ритуалами, древних комедиях, берущих начало из дионисовых оргий и представляющих собой «не комедии в нашем современном смысле, а пародии в ее былом сакральном значении» (Фрейденберг 1993). Представляется также, что переодевание, будучи одним из наиболее архаичных приемов создания пародии, генетически связано с весьма распространенным приемом создания более поздней по времени появления словесной пародии: имеется в

²⁸ В Китае во всех проявлениях публичной и частной жизни мужской и женский пол разделены плотным барьером запретов<...>.ничто, принадлежащее одному полу, не должно соприкасаться с тем, что принадлежит другому...» Однако и здесь «зимние праздники заканчивались оргией, в ходе которой мужчины и женщины сражались между собой и срывали друг с друга одежду (Кайуа 2003)

виду «переодевание сюжета», или т. наз. бурлескно-травестийные приемы создания пародии, когда высокий сюжет излагается низким стилем (травестия²⁹), а низкий сюжет – высоким (бурлеск).

г) *Пищевые и половые кощунства*

Еще одним способом создания ритуального праздничного пространства, представлявшего искаженное отражение пространства будней, были совершаемые в период праздника пищевые и половые кощунства. В ритуальной пародии еда превращается в обжорство, питье – в пьянство, нарушаются все правила сексуальной регламентации, и это «просто означает, что былая пора великого творения временно вышла на поверхность» (Рюмина 2006: 236). При этом пищевые излишества стоят в одном ряду с половыми кощунствами. Если изначально для выведения земли из зимнего сна практиковались весенние ритуальные «оргии» на вспаханных полях, целью которых, по закону симпатической магии, было оплодотворение земли, то постепенно «праздник рождения оказывается праздником еды – <...> смерть и похороны знаменуются тем же актом еды и на могиле и дома, но, помимо этого, существует еще и так называемая трапеца мертвых, т.е. и сам покойник, изображенный на мотивах и могильных плитах, мыслится едящим и пьющим...» (Фрейденберг 1997). О. Фрейденберг указывает на «равенство образов еды, производительного акта и смерти-воскресения, сливающихся друг с другом и переходящих друг в друга; отсюда их генетическое равноправие, их невозводимость одного к другому; отсюда и сложность научной терминологии, которая ошибается всякий раз, как хочет уточнить и назвать их значимость» (Фрейденберг 1997).

С развитием общества такие ритуальные действия (имеются в виду пищевые и половые кощунства), выполнявшие функцию символического

²⁹ Травестия, травести (от итал. travestire – переодевать)

перехода в мир первородного хаоса, были заменены ритуальными жестами, танцами или играми, содержащими *акт обнажения* (подробнее см. Фрезер 1980, Фрейденберг 1997, Пропп 1999). На следующем же этапе, с развитием вербальной коммуникации, эти ритуальные жесты, в основе которых лежало искажающее подражание, обладавшее, по законам имитационной магии, особой силой, были заменены *словом*. Таким образом, появились вербальные способы создания антимира, к которым, в частности, и относится непристойная лексика, которую можно рассматривать как еще один прием создания ритуального пародийного антимира.

д) *Нецензурная лексика, брань*

Необходимо отметить, что в древних языках существовала «сложная и многостепенная иерархия слов, форм, образов, стилей, проникавшая всю систему ...языкового сознания» (Бахтин 1975а). По закону инверсии брань и нецензурная лексика приходят в храм во время праздника, сменяя высокую лексику: «Праздник включает в себя разгул выражения.... Основные эксцессы праздничной речи - **крики, насмешки, брань, обмен грубыми, непристойными или кощунственными шутками** между толпой и проходящей через нее процессией...» (выделено нами – А.Б.)» (Рюмина 2006: 239). К действию того же закона инверсии на уровне слова можно отнести и использование искаженных имен или названий, а также использование слов – антонимов как еще одного вербального способа «переворачивания»³⁰. При этом в лексике ритуальной пародии огромное место занимают наименования гениталий и испражнений, что опять же связано с инверсией, но уже на уровне тела: на место головы приходит зад, на место рта – анальное отверстие, на место слов, исходящих изо рта – испражнения (Бахтин 1990).

³⁰ Подобного рода инверсию за счет использования антонимов мы можем видеть и в текстах современных сетевых пародий. См. фрагмент пародии «Спящая принцесса» на сайте: «Давным-давно у одной ... королевы родилась страшная дочка. Такая она была уродина - прям в маму...» (<http://www.rushumor.com/stories/754.html>)

В карнавальной пародии Западной Европы ритуальным ругательствам, по теории Бахтина об амбивалентности народной культуры Средневековья, приписывается функция «обновляющего снижения» (Бахтин 1990: 35). По мнению Бахтина, ругательства «отправляют его (объект – А.Б.) в абсолютный топографический телесный низ, в зону рождающих, производительных органов, в телесную могилу (или в телесную преисподнюю) для уничтожения и нового рождения» (Бахтин 1990: 35). При этом стоит отметить и заместительную функцию ругательств, обозначающих табуированные в обычной жизни действия, связанные с половыми и пищевыми кощунствами, являющихся, в свою очередь, характерными признаками ритуальной пародии.

В древнерусской пародии использование ругательств также возводилось к древнейшим языческим ритуалам: «матерная ругань широко представлена в разного рода обрядах явно языческого происхождения – свадебных, сельскохозяйственных и т. п., – т. е. в обрядах, так или иначе связанных с плодородием... Одновременно матерная ругань имеет отчетливо выраженный антихристианский характер, что также связано именно с языческим ее происхождением» (Успенский 1994). Таким образом, на древнерусской почве с приходом христианства использование ругательств, как и использование масок, стало признаком «язычества», т.е. принадлежности к греховному антимиру. Ругательствам, как и использованию масок, уже не приписывалось то амбивалентное значение, которое, по мнению Бахтина, было свойственно приемам западноевропейской карнавальной пародии.

II.1.3. Функции ритуальной пародии

При описании функций ритуальной пародии важно помнить, что в древнем мире система миропорядка систематически «выворачивалась» наизнанку не с целью осмеяния, а с целью «обновляющего» возврата к мифическим временам. Следует отметить, что, смеясь над ритуальной

пародией, древний человек смеялся иначе, чем это делаем мы сегодня. Это был смех по необходимости, смех, выполнявший особые религиозные функции «перехода» из мира профанного в мир сакральный. Эти представления о смехе как о начале, связанном и с миром жизни, и с миром смерти, найдут свое продолжение в бахтинской теории амбивалентности средневекового смеха.

Ритуальная пародия может быть определена как переворачивание святынь, «которые были вчера и вновь станут завтра самыми святыми и нерушимыми законами на свете» (Рюмина 2006: 128). Тенденция к пародированию священных текстов сохранилась и более поздние времена. В Средние века она проявилась в т.н. «сакральной (священной) пародии», или *parodia sacra*, объектом которой являлись христианские церковные ритуалы. Примечательно то, что при пародировании христианских начал «священная пародия» использовала те же приемы, что и ритуальная, языческая по своей природе. Приведем описание подобной пародии (в скобках даны отсылки к приемам ритуальной пародии): «клирики торжественно избирают маскарадного папу, епископа или аббата (*ритуальный прием – охранительный двойник – А.Б.*), <...> клирики носят женскую одежду (*ритуальный прием – переодевание, травестия – А.Б.*), распевают непристойные или несообразные песни на мотивы церковных песнопений (*ритуальный прием - брань, ругательства – А.Б.*); превращают алтарь в пиршественный стол, за которым и пьянствуют (*ритуальный прием - пищевые излишества – А.Б.*)...». Исходя из этой генетической связи ритуальной пародии, имевшей сакральное происхождение, и средневековой *parodia sacra*, О. Фрейденберг считает появление последней в лоне христианской церкви продолжением древней традиции, а не признаком упадка авторитета церкви. М. Бахтин также отмечает, что «священная пародия» в стенах христианских храмов «была освящена традицией и в какой-то мере терпелась церковью» (Бахтин 1990). О таком же лояльном

отношении к пародии на религиозные тексты говорит и Д. Лихачев при описании древнерусской пародии (Лихачев 1984).

Однако, будучи продолжением ритуальной пародии, *parodia sacra*, несмотря на декларируемую толерантность со стороны христианской церкви, оказывается языческой по своей сути. В связи с этим М. Рюмина, опираясь на исторические факты, опровергает информацию о том, что западноевропейский карнавал проводился с одобрения средневекового духовенства, и приводит примеры жестоких наказаний, которым подвергались участники карнавалов. В книге «Эстетика смеха» она доказывает, что «сакральная пародия» появилась лишь в позднее Средневековье и в эпоху Возрождения («"возрождения" в том числе и язычества как мировоззренческой базы карнавалов – выд. А.Б.), то есть в переходный период к Новому времени, когда одни ценности сменялись другими». При этом, если в ритуальной пародии все приемы – как на уровне вербальной, так и на уровне невербальной коммуникации — имели сакральное значение, которое облагораживало такие малопривлекательные действия как обжорство, оргии, брань и т.д., придавая им функции оберега, то в эпоху Средневековья эти функции были утрачены. И переходным этапом на пути к потере пародией своего сакрального значения стала античность.

II. 2. Античная пародия

Античная пародия, с одной стороны, унаследовала приемы ритуальной пародии, а, с другой, модифицировала формы проявления пародийного начала в связи с изменившимся общественно-историческим контекстом.

II. 2.1. Объекты античной пародии:

В античной пародии, еще не позабывшей окончательно свое сакральное происхождение, пародийное начало трансформировалось, пройдя путь от оргиастических ритуалов земледельцев к древнейшим

мифологическим комедиям, которые, как уже отмечалось в приведенной выше цитате О. Фрейденберг, по своей сути являлись пародиями «в былом сакральном значении» (Фрейденберг 1993). Содержание этих древних комедий составляло, как отмечает Н.Ярхо, «пародирование мифа, низведение его персонажей до уровня повседневности» (цитата по Рюминой 2006: 163). От культа Диониса – в карикатурной и пародийной форме – сюда перешли многие черты, которые прежде были неотъемлемыми элементами ритуала. Практически все эти черты так или иначе связаны с древнейшими представлениями о двухчастности вселенной:

агон - *«(спор) двух полухориев (по 12 человек), получивший теперь новое содержание (например, борьба старых и новых нравов в "Облаках" Аристофана, военных и антивоенных взглядов в его "Ахарнянах") вместо исконно дионисовской темы о борьбе старого и нового божества»;*

богатая маскировка – *("Облака", "Осы", "Птицы"), заменившая старые ритуальные маски;*

бомолох - *"шут около алтаря" «(обычно простак, крестьянин) и высмеиваемая им толпа "болтунов", всяких торговцев, врачей, шарлатанов, которых он даже бьет, – аналогия жреца и народа» и т.д. (Лосев 2005) .*

При этом в античной пародии наряду с богами появляются простые смертные. Постепенно античная пародия становится «искаженным отражением» не идеального мира, а мира смертных, обычной жизни³¹.

II.2.2. Приемы античной пародии

Помимо использования уже описанных выше приемов ритуальной пародии, построенных на инверсии, важной особенностью античной пародии стало оформление таких способов ее создания как *бурлеск* и *травестия*. Надо отметить, что сами термины «бурлеск» и «травестия»

³¹ Подробнее об этом — см. в работах О. Фрейденберг и А. Ф. Лосева.

появились гораздо позже и ретроспективно перенесены на античные пародии. Так, термин «бурлеск» (или «бурлеска») возник в эпоху Возрождения и восходит к итальянскому слову *burla* – шутка. Его механизм представляет собой рассказ о «низких делах» «высокими словами», что соответствует традиционной для ритуальной пародии логике антиповедения: «Внутренняя логика бурлеска – движение снизу вверх: низкий сюжет облагораживается при помощи изысканного стиля» (Новиков 1989: 173). Среди античных произведений бурлеском стали называть «Войну мышей и лягушек» – пародию на гомеровский эпос. Что касается *травести*, то ее природа тоже соответствует логике антиповедения, однако по способу создания она «противоположна бурлеску: «высокий сюжет» низводится, оскверняется грубыми словесами» (Новиков 1989: 173). Термин «травестия» («травести») появился впервые только в XVII в. и был связан с переделкой Энеиды Вергилия французом Полем Скарроном («*Virgil travesty*», 1648–1652). Здесь «сюжет и герои “Энеиды” предстали в вульгаризованном виде, а тон авторского повествования был намеренно груб» (Новиков 1989: 173). Зачатки травести, как отмечалось выше, можно было наблюдать уже в ритуальной пародии. Античность же «создала целый богатый мир разнообразнейших форм, типов и вариаций пародийно-травестирующего, непрямого, оговорочного слова» (Бахтин 1975).

Следует отметить, что травестия и бурлеск представляют собой универсальные приемы, которые по сей день используются в различных национальных модификациях с различными названиями (например, *mock* – роет и *hudibrastic* у англичан). На русской же почве возник особый тип *переделок* пародического типа (его нередко называют «*перепевом*³²»), в

³² Чем хорош термин «перепев»? Он является собою русскую кальку греческого слова «пародия», то есть сохраняет значение близости к пародии, - и в то же время дает возможность противопоставления по принципу: «это не пародия», а «перепев»...Перепев - подлинно русское явление, специфический национальный тип пародической поэзии (Новиков 1989: 268-269)

котором взаимодействуют бурлескное и травестийное начала: «От бурлески в перепеве – высокая степень самостоятельности сатирического сюжета, от травестии – последовательность освоения и переработки одного конкретного произведения с сохранением его композиционного стержня...» (Новиков 268-269).

Если говорить о структуре бурлеска и травестии, то она более всего отвечает признакам пародических произведений, описанных Ю. Тыняновым: «под понятие “пародическое использование” <...>падают все пародические формы: и бурлеск, и травестия, и множество их национальных модификаций» (Тынянов 1977а). Напомним, что суть пародичности заключается в «использовании какого-либо произведения как макета для нового произведения» (Тынянов 1977а). Главное требование к прототексту при его пародическом использовании – это узнаваемость в пределах данной культуры. Иначе говоря, он должен входить в ее т.наз. базовый фонд нации. Так, макетами для травестийно-бурлескных произведений средневековой Европы становились античные образцы - «сюжеты Вергилия и Овидия» (Новиков 1989: 259). Что касается русских *перепевов*, то для них не было характерно использование античных образцов, их объектами чаще становились собственно-русские классические произведения.

II.2.3. Функции античной пародии

Следует отметить, что единого мнения относительно функций античной пародии в исследованиях, посвященных этому явлению, нет. Так, к примеру, А. Ф. Лосев, говоря о комедиях Аристофана, указывал на то, что они представляют собой «острейшую сатиру и пародию на городские порядки» (Лосев 2005). Однако О. Фрейденберг считала, что из Аристофана «бессмысленно делать политика, агитатора, идеолога» (Фрейденберг 2004). Античная политическая пародия, по мнению Фрейденберг, не имела ничего общего с сатирой, так как по своей сути она представляла собой «тень

серьезного жанра, его «внешний вид», лишенный содержания» (Фрейденберг 2004), в отличие от сатиры, которая всегда идейна.

Несмотря на все разногласия относительно функций античной пародии, исследователи сходятся в том, что, говоря о пародиях этого периода, уже нельзя говорить об их сакральной роли: «от прежнего ритуала в них оставалась едва заметная схема, о которой уже забыли и сами греки V в. до н.э.» (Лосев 2005).

II.3. Средневековые пародии (западноевропейская и древнерусская)

В Средние века эхо античных празднеств отдавалось в виде средневековых карнавалов, а античная пародия со всеми ее особенностями нашла свое продолжение в пародии средневековой: «По богатству и разнообразию пародийных форм **Средневековье родственно Риму**. Нужно сказать, что в ряде сторон своего смехового творчества Средневековье, по-видимому, было прямым наследником Рима, в частности, традиция сатурналий в измененной форме продолжала жить на протяжении всех Средних веков (выделено нами — А. Б.» (Бахтин 1975а).

Говоря о Средневековье, нельзя не отметить различий между карнавальными западноевропейской и древнерусской пародиями, связанных со спецификой смеховой культуры Западной Европы и Древней Руси. С одной стороны, и западноевропейский смех, который «направлен на самих смеющихся» (Бахтин 1990: 17-18, и древнерусский смех, который «чаще всего обращен против самой личности смеющегося и против всего того, что считается святым, благочестивым, почетным» (Лихачев 1984: 8), относятся к одному типу *средневекового смеха*. С другой стороны, будучи «универсальным», направленным против всей «знаковой системы, существующей в мире культуры» (Лихачев 1984: 3), смех «создает мир антикультуры, который **противостоит** не всякой культуре, но только **культуре осмеиваемой** (выделено нами – А.Б.)» (Лихачев 1984: 3). Говоря о

национальной специфике смеховой культуры, Лихачев отмечает, что смех в Древней Руси «был сопряжен с особым самовозрастанием темы, с театрализацией» (Лихачев 1984: 38), приводившей к постепенной утрате смехового начала. В результате рождались «такие апокалиптические явления, как крошечный мир опричнины. Опричнина Грозного была только порождена смеховым началом, в дальнейшем она утратила его полностью» (Лихачев 1984: 38). Исходя из указанных особенностей национальных смеховых культур, мы выстраиваем описание *средневековой пародии* с учетом её *национальной специфики*. Позже мы сопоставим выявленные особенности с теми данными, которые будут получены при анализе анонимных пародий Рунета, что позволит нам ответить на вопрос о том, доминируют ли в современных русскоязычных сетевых пародиях черты, присущие собственно-русской народной пародии³³.

Для обозначения национально-специфичных форм проявления народных пародий Средневековья воспользуемся терминами *древнерусские пародии* и *западноевропейские (или карнавальные) пародии*. Наличие вариантов у последнего термина можно обосновать тем, что традиционно именно средневековая пародия Западной Европы связывается с понятием карнавала. В Древней Руси, как уже отмечалось выше, не было развитых карнавальных форм (Бахтин М.М. 1990: 242), а место карнавала, где все являются равноценными участниками, занимали «грандиозные смеховые тематические действия» (термин Лихачева).

II. 3.1. Объекты средневековых пародий (западноевропейских и древнерусских)

С точки зрения объектов пародирования древнерусские пародии и карнавальные пародии практически ничем не отличаются. Сакральное

³³ В связи с этим необходимо отметить, что понятие «русскоязычный интернет» пересекается, но не совпадает с понятием «российское интернет-пространство». В последнем случае пределы сегмента заданы политическими границами, для данного же исследования определяющими являются границы использования русского языка либо границы домена .ru (подробнее см. Перфильев 2002).

значение, свойственное первичным формам проявления пародийного начала, в средневековых пародиях предстает в еще более редуцированной, по сравнению с античными пародиями, форме. Средневековые пародии нередко определяются как «пародии **на обычную жизнь**, освобожденную от сдерживающих ее форм... (выделено нами – А.Б.)» (Бьяджо Д'Анджело 2003). Объектами пародийного «выворачивания» в Средние века становились, помимо храмовых праздников, бытовые и гражданские церемонии, относящиеся уже не к миру сакрального, а к обычной жизни, «шуты и дураки были их неизменными участниками и пародийно дублировали различные моменты серьезного церемониала (прославления победителей на турнирах, церемонии передачи ленных прав, посвящений в рыцари и др.) (Бахтин 1990: 9). Тенденция к пародированию объектов светской жизни проявляется и на уровне словесных (вербальных) пародий как Западной Европы, так и Древней Руси:

в западноевропейских пародиях в количественном отношении «преобладают ... светские пародии и травестики, дающие смеховой аспект феодального строя и феодальной героики... Создаются пародийные рыцарские романы («Мул без узды», «Окассен и Николет»). Развиваются различные жанры смеховой риторики: всевозможные «прения» карнавального типа, диспуты, диалоги, комические «хвалебные слова» (или «Прославления») и др. Карнавальная смех звучит в фавлье и в своеобразной смеховой лирике вагантов (бродячих школяров)» (Бахтин 1990: 18);

в древнерусских пародиях прототекстами, кроме священных текстов (молитвы, псалмы, службы и т. п.), также оказываются произведения из области светской жизни («светские документы: челобитные, послания, судопроизводственные документы, росписи о приданом, путники, лечебники...») (подробнее см. Лихачев 1984: 8-11).

При этом относительно объектов народных пародий важно иметь в виду то, что пародируются устоявшиеся и хорошо узнаваемые *знаковые*

системы, «по преимуществу организованные формы письменности, деловой и литературной, организованные формы слова» (Лихачев 1984: 12).

II.3.2. Приемы и функции средневековых пародий

Описание приемов создания средневековых пародий проводится в данной работе параллельно с описанием их функций. При этом описание включает в себя не только сопоставление приемов карнавальной пародии и пародии в Древней Руси, но и проекцию этих приемов на предшествующие и последующие этапы развития пародии.

II.3.2.1. Антиповедение в древнерусской и западноевропейской пародии: инверсия, «карнавальное снижение» и гротеск

а) Инверсия в древнерусской пародии

На первый взгляд, инверсия как прием является одним из способов проявления антиповедения, характерного для ритуальной пародии. Суть инверсии заключается в том, что все используемые знаки «означают нечто противоположное тому, что они значат в нормальном мире» (Лихачев 1984:13). Это зеркальное переворачивание, создающее эффект хаоса и потери порядка. При этом для того, чтобы «привести в норму взбесившиеся знаки, надо не так уж много: поднести к бумаге зеркало. И не станет никаких конвульсий» (Вулис 1991:252).

В древнерусских пародиях инверсия носит особый характер и выполняет особые функции. В связи с тем, что «антимир Древней Руси противостоит ... не обычной реальности, а ... лучшим проявлениям этой реальности», объектом зеркального переворачивания в древнерусских пародиях становятся «самые “лучшие” объекты – мир богатства, сытости, благочестия знатности...», а «позади осмеиваемого мира все время маячит нечто положительное...» (Лихачев 1984: 17). Иначе говоря, качества антигероя пародии оказываются зеркальным отображением качеств истинного героя и служат их утверждению: «антимир противостоит святости – поэтому он богохулен, он противостоит богатству – поэтому он беден,

противостоит церемониальности и этикету – поэтому он бесстыден, противостоит одетому и приличному – поэтому он раздет, наг, бос, неприличен; ...» (Лихачев 1984: 17). Подобная инверсия возможна лишь при наличии устоявшейся системы ценностей и может служить признаком существования ценностной иерархии.

Еще одна важная функция древнерусских пародий, построенных на инверсии, вытекает из того, что сам механизм их создания подразумевал не простое наполнение узнаваемой формы перевернутым содержанием, а отбор наиболее характерных знаков системы. «Пародируются слова, выражения, обороты, ритмический рисунок и мелодия ...» (Лихачев 1984: 11). Такой механизм отбора наиболее характерных знаков системы способствовал лучшему усвоению самой системы, тем более что обойтись без подобного «пародийно-ироничного освоения» царства знаковых систем было просто невозможно (Новиков 1989:344). В результате, «изучая ... древнерусские пародии, можно составить довольно точное представление о том, что считалось обязательным в том или ином документе» (Лихачев 1984:11).

б) «Карнавальное снижение» в западноевропейской пародии

В основе того, что мы называем «карнавальным снижением», лежит, как и в основе инверсии, антиповедение. Так, говоря о карнавале, Бахтин отмечает: «Для него очень характерна своеобразная логика «обратности» (а l'envers), «наоборот», «наизнанку», логика непрерывных перемещений верха и низа («колесо»), лица и зада...» (Бахтин 1990:16). Однако в карнавальной пародии эта «логика наоборот» выполняет иные функции, нежели инверсия в древнерусской пародии. Если за инверсией древнерусской пародии стоит ценностная система и антиповедение «связано с наличием иерархии и упорядоченности, открывающих возможность маркированности (высшее – низшее, посюстороннее – потустороннее, норма – не норма) структурных элементов культуры» (Юрков 2002), то за

карнавальная «логикой наоборот» скрывается «карнавальное снижение», представляющее собой «... фамиллярно-площадное освоение мира <...> Все ставится на **единый уровень**, уровень чувственного, материального опыта (выделено нами - А. Б.)» (Бахтин 1990). Эта закономерность проявлений «логики наоборот» в древнерусский и западноевропейских пародиях проявляется и на уровне всей смеховой культуры: «если западноевропейский смех переворачивает официальное бытие из вертикали в плоскость горизонтали, то для древнерусского «антимира» характерно движение только в плоскости вертикали» (Кравченко 2004:5).

Заметим, что свойственное «карнавальному снижению» сведение разных полюсов ценностной шкалы в одну горизонтальную плоскость традиционно трактовалось в русле концепции Михаила Бахтина об амбивалентности карнавальная культуры. Данная концепция уже упоминалась выше в связи с описанием приемов и функций ритуальной пародии, как упоминалась и критика данной концепции в работе М. Рюминой:

Бахтин в «карнавальном снижении» видел продолжение приемов ритуальной пародии, отражающих ритуальное мировоззрение³⁴. По его мнению, «снижение здесь значит ... приобщение к земле, как поглощающему и одновременно рождающему началу: снижая, и хоронят и сеют одновременно, умерщвляют, чтобы родить сызнова лучше и больше» (Бахтин 1990: 26-27);

Рюмина считает, что «все карнавальные игры и действия были выродившимися языческими ритуалами (от ритуального смеха до всякого ряжения в маски, в том числе и демонские, вождения "бесовской кобылки", игры в "медведя и козу" и т.д.), потерявшими свой сакральный и магический

³⁴ «Верх» и «низ» имеют здесь абсолютное и строго топографическое значение. Верх – это небо; низ – это земля; земля же – это поглощающее начало (могила, чрево) и начало рождающее, возрождающее (материнское лоно)» (Бахтин 1990: 26-27)

характер, или содержащими их в сильно ослабленном виде» (Рюмина 2006: 222). По мнению М.Рюминой, угасание сакрального начала привело в Средние века западноевропейскую культуру к постепенной потере всех ценностных ориентиров: «...карнавалы носили по преимуществу отрицательный, разрушительный характер <...> подтверждением того, что карнавальная смех <...> был направлен на ломку ценностей средневековой культуры служит тот факт, что, как только были разрушены и выработаны новые ценности в эпоху Реформации, разрушительные карнавалы в Европе исчезли» (Рюмина 2006: 223 – 224).

Марина Рюмина подвергает сомнению и идею относительно амбивалентного значения *гротескной образности*, которая тесно связана с антиповедением и пронизывает всю средневековую культуру: вся «средневековая пародия зиждется на гротескной концепции тела» (Бахтин 1990: 34). Рассмотрим проявления гротескной образности в западноевропейской и древнерусской пародии подробнее.

в) Гротеск в народной пародии

Сам термин «гротеск» происходит от итальянского слова «grotta», то есть грот, подземелье. В конце XV в. в Риме при раскопке подземных частей терм Тита был обнаружен незнакомый до того времени вид римского живописного орнамента, который поразил всех «необычайной, причудливой и вольной игрой растительными, животными и человеческими формами, которые **переходят друг в друга** (выделено нами - А. Б.), как бы порождают друг друга» (Бахтин 1990: 40). В этой вечной незавершенности и постоянной трансформации гротескных образов традиционно усматривается выражение древней идеи «всеобщего единства, всемирного родства, **соединения всего со всем** (выделено нами - А. Б.), данного на уровне тела, материи, вещества» (Рюмина 2006: 228). По мнению Бахтина, такое содержание гротескных образов напрямую связано с образами ритуальной пародии с ее идеей обновляющего символического умерщвления через уровень материально-

телесного низа: «совокупление, беременность, родовой акт, акт телесного роста, старость, распадение тела, расчленение его на части³⁵ и т.п....» (Бахтин 1990:32). При этом идея всеобщего единения проявляется в том, что «акценты лежат на тех частях тела, где оно либо открыто для внешнего мира, то есть где мир входит в тело или выпирает из него, либо оно само выпирает в мир, то есть на отверстиях, на выпуклостях, на всяких ответвлениях и отростках: разинутый рот, детородный орган, груди, фалл, толстый живот, нос» (Бахтин 1990: 33-34). Однако М. Рюмина в идее всеобщего родства, которая проявляется в гротеске, усматривает потерю собственного лица, нивелирование личности до уровня общей массы. При этом она обращает внимание на противоестественность гротескных образов и их обреченность на гибель: «"швы" соединения гиперболично подчеркнуты, бросаются в глаза <...> Для гротескного образа целостность противоестественна, единство случайно, мимолетно, а распадение его естественно, необходимо и даже желательно. То есть гротеск – это такой урод, смерть которого вполне закономерна, **в нем "смерти" больше, чем "жизни"** (выделено нами - А. Б.), если будет позволительно так выразиться» (Рюмина 2006: 224).

Внимание к гротеску как образной системе карнавальной пародии, а также к связанным с этой системой мотивам и приемам, представляется особенно важным в связи с тем, что, как утверждает Бахтин, история человечества и создаваемых им текстов «буквально усеяна обломками гротескного реализма, которые иногда оказываются не только обломками, а проявляют способность к новой жизнедеятельности» (Бахтин 1990: 30).

Проводя параллели с древнерусскими пародиями, отметим, что гротеск, сочетающий несочетаемое, оказывается достаточно чуждым приемом для пародий, построенных на инверсии, которая предполагает

³⁵ Отметим, что те же образы проявятся и в анонимной сетевой пародии.

сохранение ценностных оппозиций в культуре: «Гротеск, <...> будучи воплощением самой противоречивости, изменчивости, оказывается в оппозиции всякой устойчивости, стабильности, гармонии» (Юрков 2003). Юрков предлагает выделять несколько типов гротескной образности:

комический гротеск, который «выстраивается на смысле, точнее на его обратности, «перевернутости»: «Гротескный образ народной культуры обладает минимальной самостоятельностью, он еще не существует «сам по себе», но только в качестве перевернутого двойника своего коррелята» (Юрков 2003). Именно этот тип гротеска, не создающего реальной угрозы смыслу, мы встречаем в *народных пародиях* Средневековья;

трагический гротеск, «существенную роль в котором начинают играть элементы новизны, воспринимаемой как «странность» — признак пребывания за границами освоенности, культуры» (Юрков 2003). Такой гротескный образ уже не вызывает смеха. Смешно только то, что понятно, в то время как новое и неизвестное настораживает и пугает;

абсурдистский гротеск, в котором хаос достигает максимального выражения. Его масштабы принимают глобальные масштабы, в результате чего он начинает восприниматься как «принцип устройства мира (романтизм), человеческой культуры (первая волна постмодернизма) и самого субъекта (поздний постмодернизм)» (Юрков 2003).

Описывая различные формы проявления гротескового мышления в эпоху постмодернизма, представляется полезным привести определение гротеска в русле когнитивного подхода: «гротеск есть ментальное пространство, основанное на искусственном, насильственном интегрировании объектов <...> Не соотносимые на когнитивном уровне феномены, подчиняясь закону проекции парадигматики на синтагматические ряды, становятся элементами формирующейся в рамках текста единой семантической парадигмы и, уже на фазе рецепции, создают иллюзию взаимодействия...» (Дормидонова 2008). В современной теории

хаоса состояние, родственное состоянию передаваемых в гротеске образов, именуется как «точка бифуркации». Это критическое состояние системы, которое характеризуется неустойчивостью и непредсказуемостью исхода: «возникает неопределенность относительно ее исхода: станет ли состояние системы хаотическим или она перейдет в то или иное новое устойчивое состояние, например, на более дифференцированный и высокий уровень упорядоченности» (подробнее см. Ervin Laszlo 1991). Сравним это определение с тем, как определяется гротеск: «Поскольку гротеск является образной передачей состояния хаоса, то он обычно появляется в начале или в конце исторического периода, когда все еще неясно, смутно, только проглядывают очертания будущего, либо когда, наоборот, все теряет свою определенность и уверенность в себе» (Рюмина 2006: 231). Итак, гротеск оказывается, при ближайшем рассмотрении, приметой «переломного момента». Соответственно, обнаружение родственных гротеску образов в современных анонимных пародиях может свидетельствовать об аналогичных процессах современного момента.

П.3.2.2. «Логика наоборот» или мотив безумия: образ древнерусского дурака и западноевропейского шута

Мотив безумия, перекликающийся с использованием «логики наоборот», также является одним из способов реализации антиповедения. В древнерусской пародии его носителем являлся *дурак*, образ которого тесно связан с феноменом древнерусского юродства: «Юродивые многое заимствуют из фольклора – ведь они плоть от плоти народной культуры. Присущая им парадоксальность свойственна также персонажам сказок о дураках» (Панченко 1999).

Действия дурака полностью вписываются в модель средневековой пародии, определяемой как «воспроизведение с ошибками» хорошо узнаваемых знаковых систем: дурак – это «...нарушитель **знаковой системы**, человек, **ошибочно** ею пользующийся... (выделено нами – А.Б.)»

(Лихачев 1984: 15). При этом, будучи носителем пародийного начала, основанного на инверсии, древнерусский дурак является вывернутым наизнанку образом идеального героя — он «... противостоит родовитому — поэтому безроден, противостоит степенному — поэтому скачет, прыгает, поет веселые, отнюдь не степенные песни» (Лихачев 1984: 17).

В западноевропейской карнавальной пародии выразителем мотива безумия является образ *шута*, который изначально выполнял функцию охранительного двойника. Реализация мотива безумия в образах древнерусского дурака и западноевропейского шута, с одной стороны, отражает общую для обеих национальных разновидностей пародии тенденцию выхода за пределы официально принятой точки зрения на мир. В карнавальной пародии мотив безумия «позволяет взглянуть на мир другими глазами, незамутненными “нормальными”, то есть общепринятыми, представлениями и оценками» (Бахтин 1990:47). В древнерусской - «дурость — это обнажение ума от всех условностей, от всех форм, привычек» (Лихачев 1984: 16).

С другой стороны, антиповедение древнерусских дураков и юродивых носило, по определению Успенского, дидактический характер (в отличие от имевшего сакральный смысл поведения ритуальных двойников царей). Дидактизм древнерусских юродивых, стремившихся обличить несовершенство этого мира, в более поздних модификациях народной пародии преобразовался в *сатирическое разоблачение*³⁶, что привело к появлению более новых форм пародии — сатирических переделок.

II.4. Сатирические модификации средневековых народных пародий

³⁶ См. определение дурака: «показывающий свою наготу и наготу мира, разоблачитель и разоблачающийся одновременно» (Лихачев 1984: 15). «Функция смеха — обнажать, обнаруживать правду, раздевать реальность от покровов этикета, церемониальности, искусственного неравенства, от всей сложной знаковой системы данного общества» (Лихачев 1984: 16)

Описание пародии как способа «сатирического разоблачения»³⁷ (Гальперина 1934) необходимо не только для того, чтобы составить ясное представление об эволюции исторических разновидностей пародии, но и для того, чтобы иметь возможность провести определённые аналогии с современностью и более четко высветить специфику современной анонимной сетевой пародии.

В карнавальной пародии Западной Европы нарастание сатирического начала происходило постепенно. С развитием городов и цивилизации, «праздники начинают терять свое значение <...> Усложнившееся общество более не может терпеть такие разрывы в своем функционировании. Тогда постепенно исчезает чередование фаз инертности и пароксизма <...> Всеобщий беспорядок более не уместен, оказываются терпимы лишь его условные подобию» (Кайуа 2003:248). Народный карнавал Западной Европы постепенно вырождается и теряет свой прежний характер. В период Реформации в нем уже «допускались полемические выпады, комически комментировал злободневные события» (Рюмина 2006:203).

В древнерусских пародиях сатирическое начало проявляется с XVII в.: «Жизнь сделала кромешный мир (мир антикультуры) слишком похожим на действительный, а в мире упорядоченном показала его фактическую неупорядоченность - несправедливость. И это разрушило всю структуру смеховой культуры Древней Руси. В процессе этого разрушения автор демократических произведений перешел на сторону кромешного мира, стал избличителем мира благополучия...» (Лихачев 1984:53). При этом особенностью сатиры в Древней Руси было то, что «это не прямое высмеивание действительности, а сближение действительности со смеховым изнаночным миром. При этом сближении утрачивалась смеховая сущность

³⁷ Определение пародии как сатирического жанра было очень характерно для работ первой половины XX века.

изнаночного мира, он становился печальным и даже страшным» (Лихачев 1984: 53).

Несмотря на генетическое родство и сходство *народной пародии* Средних веков с ее более поздними сатирическими модификациями, между ними существуют вполне определенные различия:

в *народной средневековой пародии* объект (узнаваемый и образцовый прототекст) искаженно воспроизводится. Направленности на еще какой-либо объект нет, как нет и отрицательного отношения к пародируемому объекту;

в *сатирических пародических переделках* узнаваемая знаковая форма используется только как макет, настоящим объектом пародии является некая внетекстовая реалья, а основной функцией сатирической пародии оказывается порицание этой реалии.

Более четко данные различия народных пародий и более поздних сатирических модификаций можно описать с точки зрения семиотического подхода:

и народные пародии, и сатирические перепевы используют тот факт, что их объектами являются «знаковые системы», а знак представляет взаимодействие формы и содержания, которое можно пересмотреть (прием, лежащий в основе искаженного воспроизведения можно описать как «распад между знаком и его смыслом») (Эйзенштейн 1964: 87). Но, в отличие народных пародий, *сатирические переделки* наполняют знак злободневным содержанием. Таким образом, если макет народных пародий и сатирических переделок должен быть значимым для данной культуры и не обязательно должен относиться к современной эпохе, то содержание сатирических переделок непременно должно быть современным.

То же требование современности содержания касается и пародии Нового времени - наиболее поздней из описываемых нами исторических разновидностей пародии. Отличительным признаком пародии Нового

времени принято считать полемическое начало («интенцию, которая прямо противоположна чужой интенции» (Бахтин 1994)), роднящее эту историческую форму проявления пародийного начала с сатирой. При этом объект пародии Нового времени должен находиться в той же временной плоскости, т.е. быть современником пародии. Иначе как спор, так и любой диалог становятся невозможными.

II.5. Оппозиция «пародия Нового времени»³⁸ — «средневековая народная пародия»

В связи с тем, что описание пародии Нового времени уже было дано в первой главе данного исследования, а наибольший интерес в рамках данной работы вызывают пародии, отражающие не индивидуализированную, а коллективную позицию, представляется целесообразным описать несколько наиболее характерных аспектов, с точки зрения которых *пародия Нового времени* противопоставлена *пародии народной*.

II.5.1. Оппозиция «авторская пародия» – «анонимная пародия»

Как следует из работ Бахтина, Лихачева, Фрейденберг и прочих исследователей пародии, появление *пародии Нового времени* тесно связано с изменением эстетики данного периода, полностью противоположной по своим установкам эстетике Средних веков. На смену родовому народному телу приходит тело индивидуальное: «Все эти новые каноны видят тело совершенно иначе, в совсем иные моменты его жизни, в совершенно иных отношениях к внешнему (внетелесному) миру. Тело этих канонов прежде

³⁸ Новое время рассматривается как период в истории человечества, находящийся между Средневековьем и Новейшим временем в соответствии с приведенным в начале данной главы делением истории цивилизации на этапы. Понятие «Новая история» появилось в европейской историко-философской мысли в эпоху Возрождения как элемент предложенного гуманистами трехчленного деления истории на Древнюю, Среднюю и Новую.

всего – строго завершенное, совершенно готовое тело <...> устраняются все признаки его неготовности, роста и размножения: убираются все его выступы и отростки, сглаживаются все выпуклости (имеющие значение новых побегов, почкования), закрываются все отверстия. <...> Показаны только такие действия тела во внешнем мире, при которых между телом и миром остаются четкие и резкие границы» (Бахтин 1990: 36-37).

Подобное изменение эстетических канонов сопровождалось и изменением установок смеховой культуры. Если народный амбивалентный смех «выражает точку зрения становящегося целого мира, куда входит и сам смеющийся», то постепенно, с нарастанием индивидуального авторского «Я», «... смешное (отрицательное) становится **частным** явлением (выделено нами – А.Б.)» (Бахтин 1990).

Выделение индивидуальности сделало возможным наличие индивидуальных текстов, что подразумевает авторство. Именно поэтому пародия Нового времени, наиболее типичным образцом которой является пародия литературная, отражает не массовое представление, а личное мнение и, как правило, имеет четко обозначенного автора. Средневековые же пародии, будучи явлением массовым и близким фольклору, отличались анонимностью.

II.5.2. Оппозиция «профессиональная пародия» – «любительская пародия»

Для создания пародии Нового времени необходимо понимать, а также уметь выделить и обыграть самые характерные черты прототекста, передать свое отношение к технике создания текста и к его автору. Наиболее актуально подобное «сопереживание», подразумевающее проникновение в художественный мир автора оригинала и усвоение его поэтической техники, для пародии литературной. Примечательно, что многие писатели начинают

свое творчество именно с пародий на современников³⁹, что, как правило, становится хорошей «школой пера». В этом отношении показательно название одного из разделов книги В. Новикова «О пародии», посвященного литературной пародии — «**Мастера** умного смеха». В этом названии косвенно отражаются требования к пародисту — это конкретность и детализированность (или, пользуясь тыняновским выражением, «мелочность») приемов освоения пародируемого текста, без которых «невозможны и крупные пародийные обобщения», а также «филологическое внимание к пародируемому стилю, тяготение к узнаваемой *портретности*» (Новиков 1989: 349; 527-528). Всё это требует *профессиональной подготовки*, причем не только пародиста, но и читателя пародии. При этом под профессиональностью здесь понимается не столько способ зарабатывания на жизнь, сколько эрудированность, способность к тонкому анализу пародируемого слова и отточенность приемов у автора пародии. В этом отношении профессионализм пародии Нового времени отличает ее от анонимной народной пародии, носившей любительский характер, что подразумевает, в частности, меньшее разнообразие приемов.

II.6. Выводы

Проведенный во второй главе обзор основных этапов развития пародии с точки зрения её объектов, приемов создания, выполняемых функций и с учетом соответствующего социально-исторического и идеологического контекста, отражающего «дух эпохи», позволил сделать следующие выводы:

основные приемы создания пародии, первоначально отражавшие коллективное мировоззрение и имевшие сакральное значение, зародились в лоне древнейших ритуалов и были связаны с представлением о двучастном

³⁹ Пародия входила в жанровый репертуар многих писателей (Новиков 1989: 349),

строении вселенной. В основе первых проявлений пародийного начала, имитирующих символическое погружение в «антимир», лежит антиповедение, которое проявляется на всех уровнях как вербальной, так и невербальной коммуникации;

исходя из описания и сопоставления объектов, приемов и функций средневековых народных пародий, представляется возможным сформулировать следующие отличительные особенности их древнерусских и западноевропейских разновидностей:

древнерусские пародии представляют собой тип средневековых пародий, объектом которых являются наиболее значимые в данной культуре прототексты, имеющие знаковую природу. При этом основным приемом создания подобных народных пародий оказывается инверсия, при которой зеркальному отображению подвергаются наиболее узнаваемые элементы системы существующего миропорядка. В результате пародия, построенная на инверсии, способствует лучшему усвоению данной системы и может служить признаком существования ценностной иерархии;

карнавальные пародии представляют собой разновидность западноевропейских народных пародий, зародившихся в лоне средневековых карнавалов. При этом ведущим способом создания подобных пародий является «карнавальное снижение», переводящее, путем использования приемов и образов, восходящих к древнейшим языческим ритуалам, но потерявших прежнее сакральное значение (ругательств, образов пищевых и половых излишеств, масок и т.д.), всю систему ценностных отношений в одну горизонтальную плоскость;

отличительной чертой народной пародии следует назвать использование *гротескной образности*, которая является одним из способов проявления антиповедения и выступает как один из приемов создания хаоса,

как его «психологическая сублимация» (Юрков 2003). Свидетельствуя о выходе за пределы привычных ценностных оппозиций, гротеск оказывается приметой «переломного момента» развития культуры и встречается, в различных своих разновидностях (комический, трагический, абсурдистский гротеск), на разных этапах развития пародии, среди которых нас более всего интересуют формы народной пародии, связанной с фольклорной традицией и имеющей коллективное авторство;

с точки зрения структуры характерной чертой народной пародии, отличающей ее от пародии Нового времени, является использование пародичности в первой и пародийности во второй. При этом пародичность сближает народные пародии с сатирическими перепевами, которые представляют собой более позднюю модификацию народной пародии (однако, в отличие от последней, направлены на некие осуждаемые внетекстовые реалии). Иначе говоря, если в основе народных средневековых пародий лежит искаженное воспроизведение прототекста без каких-либо отрицающих интенций, то в основе сатирических переделок прототекст используется лишь как макет для осмеяния третьего, внетекстового, объекта;

отличительными чертами пародий Нового времени следует считать то, что они, как правило, являются авторскими и отличаются профессионализмом, что проявляется в сознательном освоении как приемов создания пародируемого объекта, так и его идейного содержания.

Если придерживаться логики преемственной связи способов проявления пародийного начала и считать, что пародийные формы отношения к жизни составляют некий архетип культуры, то, обнаруживая «отголоски» ритуальной пародии в пародиях на последующих этапах ее развития (в том числе в современных сетевых пародиях), можно говорить об отражении архетипических начал в этих текстах. При этом, учитывая изменившийся социально-исторический, идеологический и культурный контекст, мы можем предполагать появление в современных текстах новых

приемов пародийного искажения, обнаружить которые должен анализ текстов в третьей главе данной работы.

ГЛАВА III

Специфика анонимного сетевого творчества в контексте пародийного фона эпохи

Как показало описание эволюции форм проявления пародийного начала, объекты, приемы и функции различных типов пародии теснейшим образом связаны с общим историко-культурологическим контекстом эпохи. Соответственно, анализ таких современных форм как анонимные сетевые пародии также должен проводиться с учетом изменившихся форм коммуникации, особенностей умонастроений эпохи и ее пародийного фона - как «вне сети», так и в более узком контексте — в рамках собственно сетевого пространства.

III.1. Пародийный фон «внесетевого» пространства

Приступая к описанию пародийного фона «вне сети», нельзя не отметить тот факт, что «пародийный бум» рубежа XX – XXI вв. уже не раз оказывался в поле зрения исследователей историко-культурологического контекста современности⁴⁰. При этом популярность различных форм пародийного удвоения действительности продолжает расти параллельно росту «информационного бума», имеющего, по мнению М. Эпштейна, «травмирующий характер» и, как следствие, вызывающего ту самую «постмодерновую чувствительность»⁴¹, о которой принято говорить в исследованиях, посвященных анализу современной культуры и процессов общественного сознания второй половины XX и начала XXI в. Современные исследования отмечают непрерывное ускорение как технологического, так и информационного развития человечества: «Та сумма знаний и то количество "новостей", которые накапливались в течение всего XVI или XVII века,

⁴⁰ «Обращение к теме представляется своевременным, так как дух пародийности пронизывает все современное культурное пространство. Пародия как литературная форма и пародийность как прием мышления привлекают внимание многих ученых» (Волкоморова 2007:369).

⁴¹См. подробнее работу М. Эпштейна «Информационный взрыв и травма постмодерна. Посвящается Мальтусу» (Эпштейн 2006)

теперь поставляются в одну неделю, то есть темп производства информации возрастает в тысячи раз - и это при том, что и информация, накопленная всеми предыдущими временами, также непрерывно суммируется и обновляется в составе новых информационных ресурсов. Получается, что человек рубежа XX-XXI столетий вынужден за свою жизнь воспринять в десятки тысяч раз больше информации, чем его предок всего лишь 300 - 400 лет назад» (Эпштейн 2006). При этом жители постсоветского пространства, которые и являются основными пользователями Рунета, пережили как травматическое воздействие «советского концептуализма», когда «советская идеология бомбардировала сознание сотнями сильнодействующих и непрерывно повторяющихся стереотипов» (Эпштейн 2006), так и травматическое воздействие бесконечного информационного потока, обрушившегося сегодня на массовую аудиторию. В этом отношении сознание т. наз. «постсоветского человека» было подвергнуто двойному удару: «Избыток разнообразия может так же травмировать, как избыток повторяемости и однообразия» (Эпштейн 2006). Отсюда - проявление всевозможных форм т. наз. «постмодерновой культуры», которая характеризуется как «попытка переосмысления предшествующего культурного опыта, в том числе путем иронического цитирования, эпатажа, пародирования» (Маньковская 2000). При этом пародийность выделяется не просто как характерная черта постмодерна, а как «результатирующий эффект всех его ведущих свойств.... На первый план в постмодерне выдвигаются тотальная ирония и пародирование, которое включает пародирование окружающей действительности, произведений литературы и искусства и самопародирование» (Лушникова 2009).

III.1.1. Пародия в СМИ: развлекательные телепередачи

Примеры пародирования сегодня можно найти в самых разных областях человеческой деятельности и вне зависимости от национального пространства, начиная с киноиндустрии (вспомним многочисленные

американские и российские фильмы - пародии: «Горячие головы», «Недетское кино», «Супергеройское кино», «Очень страшное кино», «Самый лучший фильм - 1», «Самый лучший фильм – 2» и пр.) и заканчивая сферой официальных отношений. В качестве примера можно привести многочисленные пародийные дублиеты серьезных церемоний — как давно известных бытовых традиций подменять жениха и невесту по время «свадебного пира», так и официальных пародийных церемоний вроде антинобелевских награждений или антипремий наподобие «Золотой малины» (антипод «Оскара»). На фоне высказанного выше замечания о связи роста популярности пародии с «**информационным взрывом**» примечательно то, что именно в области средств массовой **информации** можно найти огромное количество примеров сосуществования и смешения «серьезного» и «пародийного» пространства. Как пример можно упомянуть популярную несколько лет назад в Литве еженедельную передачу «*Dviračio žinios*», которая по своей форме пародировала новостные передачи канала LNK и выходила в эфир сразу после выпуска вечерних новостей на этом канале. По своей структуре она была аналогична официальным новостям — передаче предшествовал анонс важнейших событий, затем торжественным «голосом за кадром» объявлялись имена ведущих, новости сопровождалась «репортажами» с места событий, «интервью» с участниками сюжетов и комментариями известных «политических деятелей», которых играли актёры - двойники. Заканчивалась программа «прогнозом» погоды. Пародийное обыгрывание заключалось уже в самом названии данной телевизионной программы — «*Dviračio žinios*» — что дословно можно было бы перевести как «*Велосипедные новости*». Видимо, здесь подразумевалось известное и в литовском, и русском языках выражение «изобретать велосипед» - «išradinėti dviratį», то есть «придумывать то, что давно известно». Новости под такой рубрикой собственно новостями быть не могут. В российских СМИ примером передачи, пародирующей новостной

формат по аналогичной схеме, стала появившаяся в 2010 г. программа «*Yesterday live*⁴²», цель которой, как говорится в анонсе на Первом канале, поставить «с ног на голову шаблоны и стереотипы, к которым привык современный зритель (выделено нами - А. Б.)» (*Yesterday live* 2010). При этом пародийный эффект снова заложен в самом названии: «yesterday» в переводе с английского означает «вчера». А одно из значений слова live - прямой телевизионный эфир⁴³. Так что «*Yesterday Live*» можно перевести как «Вчера в прямом эфире». «Невязка» двух планов, лежащая в основе названий указанных выше передач, и задает тот пародийный эффект, который заставляет рассматривать их именно как пародии – в данном случае представляющие собой «испорченные» копии новостных передач.

Несомненно пародийный характер носила и закрытая осенью 2012 года передача «*Прожекторперисхилтон*», название которой содержит отсылки как к образу знаменитой блондинки *Пэрис Хилтон (Paris Hilton)*, ставшей в современных СМИ олицетворением того, что принято называть «гламуром» (с ее именем ассоциируется роскошный образ жизни, внешний блеск, безупречная внешность), так и к информационно-политической передаче конца 80-х гг. «*Прожектор перестройки*», которая относит нас к совершенно иным реалиям советского периода, характеризующимся не роскошью и гламуром, а тотальным дефицитом. В анонсе данная передача была представлена как «отличный вариант донесения политинформации населению» (*Прожекторперисхилтон* 2009). При этом по своей структуре она напоминала обзор прессы, однако зачитывавшиеся в эфире статьи становились поводом для стеба, который можно определить как «интеллектуальное ерничество, снижение символов через их использование

⁴² Прообразом данной передачи является американское пародийное шоу “Saturday Night Live”

⁴³ См. Англо-русский словарь В.К. Мюллера (онлайн версия). <http://www.classes.ru/dictionary-english-russian-Mueller-term-24990.htm>

в пародийных контекстах»⁴⁴ (Ермакова, О.П.; Земская, Е.А.; Розина, Р.И. 1999). Проводя аналогии с описанными во второй главе историческими разновидностями пародии, следует отметить, что стеб может рассматриваться как наследник русского балагурства, которое, по мнению Д. Лихачева, несло « немалый заряд смехового обесмысливания, иначе говоря - своеобразного "осмысления"» (Лихачев 1984: 43). В свою очередь Вл. Новиков, исследовавший пародийную кружковую атмосферу арзамасцев (1815 – 1818), отмечал близость балагурства к фольклорному пародийному миру (Новиков 1989:353).

Что же касается создания «пародийных» дублетов, то этот прием относит нас еще к ритуальной пародии с ее «пародийными двойниками», превратившимися, в более поздние времена, в шутов при королях, которые изначально выполняли функцию «охранительного двойничества», цель которого – сохранить короля. Надо отметить, что в современном информационном пространстве пародийное удвоение получило особую популярность. При этом удваиваются и отражаются со знаком минус не идеальные образы, как это было свойственно древнерусской пародии, а современные знаменитости – «короли экрана». В качестве примера использования в качестве объектов пародирования «королей экрана» можно привести популярную передачу, основанную на использовании кукол-двойников – *«Мульт личности»*. Прообразом этой программы, появившейся на Первом канале в 2009 г., можно считать передачу Виктора Шендеровича

⁴⁴Стеб — «разновидность публичного интеллектуального эпатажа, который состоит в провокационном и агрессивном, на грани скандала, снижении любых символов других групп, образов прожективных партнеров — как героев, так и адресатов сообщения — через подчеркнутое использование этих символов в несвойственном им, пародийном или пародическом контексте, составленном из стереотипов двух (точнее, как минимум, двух) разных лексических и семантических уровней, рядов. Скажем, политическое поведение перекодируется при этом как эротическое, причем чаще всего — неконвенциональное («извращенное»), научное как «ученое» («образованное», «умное» или, напротив, умственно неполноценное), советское как «совковое», «социально чужое» как вульгарное («новорусское») и т.п. — в любом случае как неуместное, несвоевременное, неадекватное, с точки зрения коммуникатора (выделено нами – А.Б.)» (Дубин 2001).

«Куклы», выходящую с 1994 по 2002 год на канале НТВ. Однако необходимо отметить тот факт, что передача «Куклы» анонсировалась как «сатирическая» и посвящалась актуальным темам российской политики, в то время как «Мульт личности» - это «анимированное мультипликационное шоу-пародия на известные личности (выделено нами – А. Б.)» (Мульт личности 2009).

Параллельно анимированным пародиям на телевизионном экране широко представлены передачи, работающие как в области актерской, так и в области эстрадной пародии. В качестве примера актерской пародии⁴⁵, представляющей собой «забытый и брошенный вид театрального (телевизионного) искусства» (<http://www.telezri.ru/1tv/bolshaya-raznica/>) можно привести шоу «Большая разница». Данное шоу обозначает свою цель как указание на достоинства и недостатки героя пародии: «Гость, пришедший в студию, как будто видит себя через увеличительное стекло, потому что пародии "Большой Разницы" учитывают манеру персонажа одеваться, говорить, а также особенности дикции, пластику, грим, прическу. Уникальность нашего проекта в том, что, обладая развлекательным характером, пародии «Большой Разницы», тем не менее, дают возможность гостю, на которого делается пародия, увидеть со стороны свои достоинства, а также то, что можно исправить в своих манерах, поведении» (Большая разница 2008). Подобная установка, казалось бы, должна сближать данную разновидность пародии с пародией литературной, направленной на выявление недостатков первоисточника. Однако внимательное рассмотрение большей части присутствующих на телевизионном экране разновидностей актерских и эстрадных пародий позволяет определить их скорее как *симулякр* пародии Нового времени. Несмотря на то, что, как правило, телевизионные пародии являются авторскими и исполняются

⁴⁵ Определение, использованное продюсером шоу пародий «Большая разница» Русланом Сорокиным (<http://braznica.ru/ru/about/company/>)

профессиональным артистом, их приемы более близки пародиям карнавальным. Для телевизионных пародий, в отличие от пародии Нового времени и пародии литературной, важна, прежде всего, ставка на массового зрителя и узнаваемость пародируемых объектов (для пародии же литературной как разновидности пародии Нового времени важна не узнаваемость, а идея, которая послужила поводом для дискуссии или творческого диалога. Поэтому часто литературная пародия сопровождается ссылкой на малоизвестный оригинал). Несмотря на то, что внешне телевизионная пародия выглядит как «ответ» на «слово» оригинала, как спор или диалог, цель которого – поиск истины, указание на недостатки оригинала и т.п., суть подобной пародии соотносится скорее с идеей «охранительного двойничества»: сам факт пародирования на экранах ТВ сегодня есть «сертификат», подтверждающий и обеспечивающий популярность объекта пародии. В эстрадных и актерских «пародиях» не ощущается того столкновения интенций, которое, по Бахтину, является основополагающим принципом пародии Нового времени, позволяющим отличать ее от ряда смежных с ней типов «двуголосого слова» - стилизаций, подражаний и т.п. Принимая теорию Бахтина в качестве опорной точки при анализе феномена пародии в современной культурной ситуации, мы можем отнести приведенные выше примеры эстрадной и актерской «пародии» к тому типу «двуголосого слова», что у Бахтина именуется «стилизованным сказом», когда «авторское слово обрабатывается так, чтобы ощущалась его характерность или типичность для определенного лица, для определенного социального положения, для определенной художественной манеры» (Бахтин 1994). Традиционный сказ представляет собой вид литературно-художественного повествования, построенного как рассказ лица, позиция и речевая манера которого отличны от точки зрения и стиля самого автора. Столкновение и взаимодействие этих смысловых и речевых позиций лежат в основе художественного эффекта. Современный сказ, в отличие от

традиционного, ориентирован на передачу речи не «народного» персонажа, а на социолект или идиолект пародируемого персонажа, не совпадающий с социолектом-идиолектом создателя пародии. За счет этой невязки и возникает определенный смеховой эффект. Однако при этом стилизованный сказ путем «копирования» некоторых отличительных черт манеры поведения, разговора и т.п. особенностей определенного лица, стремится не к «диалогу», который лежит в основе любого столкновения интенций, а к максимальному сходству. По сути дела, такое пародирование оборачивается эксплуатацией чужого успеха, когда пародия вырождается «в бесхарактерную имитацию», в которой «решающую роль стала играть даже не искусность передразнивания, а степень изначального внешнего сходства пародиста с объектом» (Новиков 1989). При этом сознание зрителя, приучаемого к «странной радости» узнавания хорошо знакомого, работает в «пассивно-потребительском» режиме.

В связи с последним замечанием весьма показательным представляется сопоставление современной ситуации, когда пародийные передачи заполнили эфир, с эпохой т.наз. «застоя», когда жанр эстрадной пародии был не менее популярен, чем сегодня. По признанию знаменитого эстрадного артиста Геннадия Хазанова, начинавшего свою карьеру именно в то время, тогда выступление в качестве пародиста известного лица можно было охарактеризовать как «своего рода технику, хитрость... Потому что тогда, в семидесятые годы, на эстраде наличие собственного мнения не приветствовалось. Руководящим культурой инстанциям, редакции телевидения было особенно радостно видеть, когда на сцену выходит еще один вариант уже когда-то разрешенных Райкина, Магомаева, Озерова. Это привело к невероятному разрастанию жанра пародии, вытеснению им всех других видов слова с эстрады... Причем артисту совершенно не нужно переосмысливать ни свое существование на эстраде, ни тем более существование пародируемого. Достаточно **передразнить похоже** – и успех

обеспечен (выделено нами — А. Б.)» (Хазанов 1987). Сравним это высказывание с тем, что написано на сайте «Большой разницы»: «Секрет прост — все актеры очень тщательно, скрупулезно готовятся к съемке. Они просматривают диски с программами и фильмами, на которые им нужно будет делать пародию, замечая манеру подачи текста главного героя, его пластику. Гримеры, костюмеры изучают фото и видео материалы, покупают парики, усы, брови; декораторы воссоздают **точно такие же** интерьеры, как в студиях пародируемых программ и фильмов» (выделено нами — А. Б.). Цель пародий в «эпоху застоя» (передразнить *похоже*), удивительно точно соответствует цели пародий в современной ситуации т. наз. «свободы слова» как на эстраде, так и на телевидении (*быть точно таким же*). В результате заполнения телевизионной сетки пародиями на уже разрешенные телепередачи и на уже примелькавшихся лиц создается эффект свободы слова, которая на поверку оказывается тем же официально разрешенным миром. В данном случае пародия, как и любое зеркало, используется для достижения того же эффекта, что происходит при использовании зеркал в небольших, узких пространствах — создается иллюзия большого пространства, причем пространства веселого, забавного, праздничного. С этой же целью создания ощущения вечного праздника пространство теле- и радиоэфира наполняется огромным количеством праздничных и развлекательных телепередач⁴⁶.

Будучи *симулякром* пародии Нового времени, рассматриваемые разновидности современной телевизионной пародии одновременно оказываются и *симулякром* народной пародии, от которой у них есть только сходство приемов (переворачивание, снижение) и критерии выбора объектов пародирования (ставка на узнаваемость). При этом функции *народной пародии*, участвовавшей в создании единого для всех праздничного

⁴⁶ Сопоставлении древнего праздника и современной праздничности см. в работах Чердниченко.

пространства, противостоявшего миру будней, утеряны. И феномен актерской пародии, и феномен эстрадной пародии связаны не с понятием праздника как первособытия, восходящего к древнему ритуальному пространству, а с понятием праздничности, которая сегодня вытеснила былое разделение жизни на будни и праздники и стала уже явлением рыночным (подробнее об этом см. у Чередниченко 2002).

Появление *пародии-симулякра* отражает дух современной эпохи, когда все повторяется, и умножается в геометрической прогрессии. Отметим, что «сущность симуляции - это манипулирование, манипуляция», под которой понимается «программирование мнений и устремлений масс людей с целью обеспечить предсказуемость их поведения и в нужном для манипуляторов направлении» (Рюмина 2006: 287). Простейшим примером манипуляции при помощи телевизионной пародии является выбор объекта пародии. Следуя древнейшим архетипическим представлениям, в соответствии с которыми пародийному удвоению подвергались сакральные объекты (напомним, что позже их место заняли наиболее авторитетные и узнаваемые тексты), то, что стало объектом пародии, автоматически приобретает статус ценного объекта: «Достоинство перепева (то есть "использования в новой функции") только то, что имеет статус высокой авторитетности» (Проскурин 2000). Не случайно родоначальник эстрадной пародии А. Иванов признавался, что малоизвестные поэты сами просили его сделать их творчество объектом пародии.

На уровне сетевого пространства в качестве примера подобного рода манипуляции сознанием потребителей информации (вне зависимости от национального контекста) можно привести создание пародийных сайтов – «двойников», которое получило название *скин-имитации*, определяемой как «заимствование внешнего вида или образа сетевого ресурса и их преобразование - от более или менее безобидной пародии до прямого издевательства» (Грызунова 1999). Изобретателями скин-имитации, видимо,

следует считать американских компьютерных специалистов. Им же принадлежит и создание первых «пародий» на официальные сайты политических деятелей. Как пример можно привести пародийную копию официального сайта Джорджа Буша (www.gwbush.com), созданную накануне выборов 2000 г. бостонским компьютерным консультантом Заком Экли. Используя элементы дизайна официального сайта Буша и внешне схожую с оригиналом форму, Зак Экли наполнил ее иным содержанием, в частности, антиагитацией, в связи с чем возник скандал, подробно освещенный в СМИ США. Администрация Буша выступила против Экли, обвинив его в незаконном использовании ресурсов официального сайта и вмешательстве в предвыборную кампанию. Однако попытка «агентов Буша» заставить Экли замолчать произвела противоположный эффект. За 25 дней с начала бушевской «борьбы с сатирой» на сайте было зарегистрировано более шести миллионов посещений. Таким образом, скандал вокруг пародии оказался весьма эффективным средством ведения предвыборных баталий. По сходному сценарию была построена и российская история сайта-двойника бывшего мэра Москвы – Юрия Лужкова. Открытие «пародийного» сайта (15 сентября 1999 г.), по версии СМИ, было приурочено ко дню рождения Лужкова, но, как и в случае с Бушем, совпадало по времени с началом предвыборной кампании (в 1999 г. выборы мэра Москвы проходили в декабре). В адресе пародийного сайта обыгрывалась возможность разного написания русской буквы "ж" в латинской транскрипции: адрес настоящего сайта Лужкова - luzhkov.ru, адрес двойника - lujkov.ru. Созданная сразу после открытия сайта-двойника шумиха СМИ вокруг его мнимых и настоящих хозяев, за которой последовало закрытие сайта, напоминают сценарий развития событий вокруг пародийного сайта Буша, что, естественно, наталкивает на мысль, что в данном случае перед нами одна «школа пиара», использующая пародию не с целью «осмеяния» ради «исправления недостатков» (именно эта роль обычно приписывается

пародии как разновидности сатиры), а как способ популяризации пародируемого объекта. Надо сказать, что эта же мысль прозвучала и у одного из обозревателей интернета Миши Вербицкого: «...и заказчики, и исполнители, похоже, одни и те же. Официальный сайт и другой "Официальный" сайт отличались двумя буквами в названии: www.luzhkov.ru и www.lujkov.ru. Только и всего...» (Вербицкий 1999). В данном случае противостояние двух голосов – пародируемого и пародирующего – лишь имитировалось. Иначе говоря, это еще один пример «симуляции пародии». В данном случае «пародийная форма» используется для создания видимости борьбы с пародируемым объектом и на деле является лишь способом его популяризации.

Говоря о манипуляции, необходимо отметить одну из основных тенденций последнего времени: несмотря на то, что в посвященных постмодернизму исследованиях принято отрицать какую-либо социальную направленность пародии и признавать исключительно игровую ее роль (так, например, вводится понятие редуцированной формы пародии – пастиша, т.е. «подражания без каких-либо скрытых пародийных намерений, с ампутированным сатирическим началом» (Можейко 2001)), в последние годы пародия все активнее используется как способ действенного переформирования суждений, сложившихся представлений и стереотипов. Популярность данного подхода к использованию пародии наиболее ярко проявляется в рекламной и политической коммуникации.

III.1.2. Пародия в рекламной коммуникации

Говоря об использовании пародии в политической и рекламной коммуникации, особый интерес представляют исследования пародии как *косвенного коммуникативного акта* (термин В. М. Кобозевой). В широком смысле косвенным можно назвать всякий коммуникативный акт, как речевой, так и невербальный, действительная цель которого не

выражена явно. Соответственно, при рассмотрении пародии как косвенного коммуникативного акта выделяются прямые (декларируемые адресантом) и косвенные, открыто не декларируемые адресантом и не осознаваемые адресатом, цели коммуникации. Исходя из традиционно приписываемых пародии свойств, прямую цель пародийного акта можно определить как дискредитацию (понижение статуса) прецедента (объекта пародии). В зависимости от степени проявления указанной выше пародийной интенции выделяется ряд разновидностей пародии: от полемической до юмористической (или шуточной). Чтобы определить косвенные цели пародийного акта, необходимо рассмотреть сам механизм создания пародийных текстов из области рекламной и политической коммуникации. Во-первых, их объектами всегда оказывается некий скандал, громкое событие или известная личность, информация о которых присутствует в СМИ в виде «ключевых новостей». Благодаря этому относительно перечисленных объектов формируется когнитивная модель, т.е. «стереотипный образ», представленный в сознании аудитории в виде определенных «типичных» характеристик объекта. При восприятии пародии данный «стереотипный образ» за счет узнавания «типичных» характеристик, подаваемых уже в новом контексте, должен быть опознан. Подобные особенности восприятия пародии (пародия представляет собой «шарладу», набор отсылок к прототексту, который надо опознать), делают ее использование в современной рекламе (в том числе и политической) чрезвычайно эффективным. Заметим, что в учебниках по маркетингу акцентируется мысль о том, что цель современной рекламы - не информировать, а повлиять на решение потребителя купить именно этот товар, т.е. воздействие на эмоциональную сферу потребителя открыто декларируется и становится прямой целью рекламы. Более того, «языковая игра», часто... весьма и весьма нелепая (с единственной целью «заинтересовать/увлечь/заинтриговать», но при этом часто не

информировать), нередко оказывается самоцелью рекламы» (Клюев 2002). В связи с этим использование пародии в качестве приема создания рекламного ролика оказывается весьма прозрачным средством для формирования развлекательного фона рекламы и привлечения внимания адресата (в данном случае это адресат массовой коммуникации) к рекламируемому товару. Опуская прецедент, относительно которого была создана пародия, адресат испытывает эмоциональное удовлетворение, что, с одной стороны, способствует запоминанию информации, а с другой - настраивает на некритическое восприятие преподносимой информации. При этом выбор прототекста, опознать который должна аудитория, нередко обусловлен ее национально-специфическими особенностями. В качестве подтверждения можно привести российские и литовские рекламные ролики телекоммуникационной сети (TELE2), изготовленные в виде пародий на известные кино- и телефильмы. В России в основу рекламной кампании этого оператора сотовой связи была положена тема «Мафия», предложенная в 2006 г. агентством Partizan. Ролики, созданные в рамках российской рекламной кампании, представляют собой, по определению самих создателей, *«пародийную мафиозную историю»*, в которой главными героями являются Дон, Сонни и Тони (см. иллюстрации рекламной кампании в Приложении №1), имена которых недвусмысленно отсылают к фильму «Крестный отец», занимающему, по данным Американского института киноискусства, вторую строчку в списке лучших фильмов американского кинематографа. В течение 2006-2008 гг. в России было выпущено три серии «мафиозной» рекламной кампании: в 2006 г. коммуникация осуществлялась под слоганом «Не хочешь платить дорого?»; в 2007 — «Зазвони их всех!»; третья кампания — под слоганом «Не давай себя обирать!» — проходила в начале 2008 г. В качестве сюжетов для рекламных роликов использовались

типичные ситуации гангстерских фильмов. Пародийность этих рекламных роликов заключается, в частности, в том, что узнаваемые образы располагаются в «неадекватном» контексте, что, по определению Б. Дубина, представляет собой «культурную конструкцию пародии» (Дубин 2001). Помещение узнаваемых образов в несвойственный им контекст происходит уже не уровне оформления каждого рекламного ролика в виде одной из серий «гангстерского сериала». Обратимся к описанию одного из роликов рекламной компании «Не давай себя обирать!»: *Сонни показывает фотографию человека, которого разыскивает семья Дона Брутто. Ему нужна информация, и Сонни даже готов за нее немного заплатить. Если бы только бармен не был таким жадным, стараясь **получить** от Сонни **деньги практически за каждое слово...** Ведь всем давно известно, что мафия не любит платить, еще более — **переплачивать, а уж платить за каждое слово...** Неудивительно, что Сонни обратился к другим методам получения информации (выделено нами — А.Б.).* Выделенные жирным шрифтом слова в приведенном выше описании представляют собой ключевые слова, соответствующие ситуации вокруг услуг телекоммуникационных сетей: с одной стороны, в СМИ периодически появляется информация о неоправданно завышенных ценах на их услуги и стремлении получить прибыль любой ценой; с другой стороны, менеджеры компании TELE2 Россия, озвучивая преимущества сотрудничества с этой компанией, утверждают, что ее цель - *«предоставлять абонентам услуги связи по низким ценам, настолько низким, чтобы люди либо видели заметное сокращение своих расходов на связь, либо совершенно не обращали внимание на продолжительность своих разговоров. Иными словами, **не платили за каждое сказанное слово**»⁴⁷* (выделено нами – А.Б.). Оpozнание ключевых слов позволяет без

⁴⁷ См. комментарии Михаила Чернышева, маркетинг-менеджера компании „TELE2 Россия“ на сайте компании: <http://tele2life.ru/1/content/view/178/51>

каких-либо затруднений прочитав заложенный в рекламном ролике «мессидж» - стремление TELE2 построить привлекательный образ компании и завоевать расположение клиентов благодаря низким ценам. Однако выражение «низкие цены», в зависимости от ситуации, может обладать и негативными коннотациями. С одной стороны, нередко низкая цена сопровождается низким качеством. С другой стороны, тот, для кого важны низкие цены, не обладает в глазах общества статусом успешного и обеспеченного человека. Кроме того, низкие цены могут сыграть против репутации самой компании, которая потеряет возможность привлечь респектабельных клиентов: «... когда цены снижаются ниже объективной точки - это привлечение весьма сомнительного контингента покупателей»⁴⁸. Соответственно, рекламная компания, продвигающая товар за счет акцента на его низкой цене, должна сопровождаться усилиями по формированию нового отношения к низким ценам. Таким образом, косвенную цель описываемой рекламной компании можно описать как формирование нового (положительного) отношения к дешевой услуге: «*Дешево – это круто!*», что достигалось благодаря использованию образа «крутых парней». Выбор для российской рекламной кампании образов «криминальных авторитетов» позволяет говорить о том, что диктуемая ими модель поведения пользуется определенной популярностью в данной аудитории (вспомним, что в России долгое время был весьма популярен тип анекдотов про «нового русского» - «крутого парня», сколотившего капитал криминальным путем, делом престижа которого было стремление «заплатить подороже»). Примечательно, что в рекламных роликах «крутые парни» не теряют своей авторитетности, а выбор дешевых услуг преподносится как признак, только

⁴⁸ См. информацию на сайте проекта «Бизнес – 21 век»: <http://business-21vek.ru/o-proekte>

подтверждающий их авторитетность: *«Мы не любим дорого платить и никому не позволим на себе наживаться!»* (<http://www.partizangroup.ru/portfolio/2.html>). Таким образом, в России реклама дешевой телефонной связи, связанная с формированием нового отношения к низким ценам, сопровождается «рефреймингом» представлений образа «криминальных авторитетов», призывающих на своем примере «не давать себя обирать».

В Литве кампания по формированию положительной установки по отношению к дешевым услугам той же телекоммуникационной компании неназойливо проводится с другим акцентом. При создании пародийных роликов, рекламирующих дешевую связь, в качестве прецедента используется телесериал *«Богатые тоже плачут»*, который в свое время произвел настоящую революцию в телевизионном жанре и стал своего рода классикой, на которую впоследствии опиралась индустрия сериалов. Все рекламные эпизоды рекламной кампании в Литве создаются по типичной для сериала схеме: во-первых, используются характерные для сериала образы-персонажи (миллионер - отец семейства; бедная служанка, на поверку оказывающаяся дочерью миллионера, т.е. богатой наследницей и т.д.); во-вторых, используются типичные для сериала повороты сюжета (интриги внутри семьи с целью получения наследства, тяжелая болезнь, а затем пробуждение от комы главы богатого семейства и т.д.); в-третьих, каждая новая «серия» рекламы сопровождается «анонсом» на радио, описывающим краткое содержание предыдущих серий и призывающим смотреть продолжение на ТВ либо узнать все подробности на сайте рекламируемой компании. Пародийный механизм построения данных рекламных роликов заключается, как и в случае с пародийной историей о мафии, в подчеркнутом использовании узнаваемых культурных знаков в несвойственном им контексте. По Б. Дубину, «использование

пародических клише представляет и само пародируемое поведение клишированным, избитым до автоматизма, как бы уже не человеческим, а механическим», что как раз и обуславливает пародийный эффект. При этом литовская рекламная кампания осуществляется под лозунгом «*Богатые тоже экономят*» (см. иллюстрации рекламной кампании в Приложении №1), который является квазицитатой названия оригинального сериала и косвенно служит «рефреймингу» образа богатого человека, реабилитирующему представления о дешевых услугах: даже для миллионера главным критерием выбора оказывается низкая цена. Представленное сопоставление российского и литовского вариантов «пародийных историй», рекламирующих один и тот же продукт, доказывает национально-ориентированный характер избираемых для пародийного использования сфер-источников («прототекстов» как источников ключей). В Литве источник пародийно обыгрываемых ключей – сериал «Богатые тоже плачут», а в России - фильм «Крестный отец». Это позволяет говорить о разных «авторитетных» моделях, действующих в этих обществах («криминальный авторитет» в России и «миллионер» в Литве).

Итак, если прямая цель пародийного акта при создании рекламного ролика может быть определена как «создание развлекательного фона» с целью привлечения внимания к рекламируемому товару путем «узнавания» прецедентных источников, то косвенная цель может быть распознана как «рефрейминг» некоторых стереотипных представлений. Эта же особенность использования пародии эксплуатируется для достижения открыто не декларируемых целей и в области политической коммуникации.

III.1.3. Пародия в политической коммуникации

Использование пародии в политической коммуникации с целью переформирования устойчивых представлений относительно пародируемого объекта нередко происходит скрыто и может маскироваться под обычную коммерческую рекламу какого-либо товара. В качестве иллюстрации приведем рекламу продукции Крекенавской агрофирмы, входящей в концерн, принадлежащий семье литовского политика и предпринимателя Виктора Успасских. Весной 2006 г. СМИ Литвы активно обсуждали скандал на данном предприятии, возникший после того как одна из сотрудниц публично заявила о том, что официально получает лишь часть зарплаты, а остальные деньги работникам агрофирмы выплачиваются в конвертах. Связанный с заявлением скандал, повлекший за собой ряд судебных разбирательств в отношении Крекенавской агрофирмы, обвиняемой в уклонении от уплаты налогов, освещался во всех СМИ Литвы, что послужило, среди прочего, дискредитации В. Успасских, возглавлявшего в то время крупнейшую партию Литвы - «Партию труда», и декларировавшего себя как достойного политика, заработавшего капитал честным путем. Ключевыми словами данного скандала были: «Крекенавская агрофирма», «Успасских», «конверты». Именно эти слова-«ключи», ставшие, благодаря многократному повторению в СМИ, хорошо узнаваемым «кодом» скандала, прочно вошедшим в сознание потребителей, были использованы в ходе рекламной кампании Крекенавской агрофирмы, появившейся в теле- и радиоэфире, а также на страницах газет весной того же года. Рекламный слоган данной кампании включал в себя сразу два слова-«ключа»: «*Kas gaus Krekenavos vokelį? (русс: Кто получит Крекенавский конверт?)*». При этом видеоряд рекламного ролика на ТВ и газетного макета содержал в себе третий «ключ» — конверт в руке держал актер - пародист Р. Вилкайтис — «официальный двойник» Успасских (см. иллюстрации рекламной кампании в Приложении №1). То, что происходит при восприятии описываемого ролика, можно описать следующим образом:

во-первых, использование перечисленных визуальных и вербальных «ключей» вызывает у аудитории нужные ассоциации. В данном случае – это ассоциации со скандалом, то есть событием, «получившим широкую огласку и позорящим его участников» (СРЯ, 1984), что гарантирует интерес к сообщаемой информации и помогает «встретить клиента в его собственной картине мира» (Почепцов 2002: 513). Новая информация подается под видом той, к которой человек уже привык и которая уже не требует особых затрат мыслительной энергии для усвоения;

во-вторых, отсылка к скандалу провоцирует не рациональное, а эмоциональное восприятие информации, которое, как известно, некритично и «открывает путь к убеждению» (Пенькова 1995:500);

в-третьих, помещение легко узнаваемых «формул» настоящего скандала в неадекватный контекст – в данном случае таким контекстом является рекламный дискурс – превращает рекламный ролик в пародию на перипетии политической жизни Литвы. В данном случае мы опять имеем дело с пародией как «подчеркнутым использованием» неких символов в несвойственном им контексте (Дубин 2001), благодаря чему достигается «двойной эффект»:

с одной стороны, смех, возникающий при пародийном смещении, способствует заинтересованности в рекламируемом продукте;

с другой стороны, смех уничтожает скандал и служит «смягчению» его последствий: посмеявшись, человек перестает осуждать (одной из функций смеха является снятие напряжения – «катарсис», позволяющий «мучительные и неприятные аффекты подвергнуть некоторому разряду, уничтожению, превращению в противоположные» (Гладких 1999).

Таким образом, в приведенном примере рекламной кампании традиционная функция пародии, определяемая как дискредитация (понижение статуса) прецедента (объекта пародии), позволяет «обесценить» скандал, дистанцироваться от него, а смех позволяет уйти от ответственности, отшутиться, нивелировав значимость скандала в глазах аудитории. Соответственно, косвенные цели подобного пародийного акта могут быть определены как сглаживание скандала.

Хотелось бы отметить, что приведенный выше пример использования пародии с целью нивелирования скандала не единичен. По аналогичной схеме была построена реклама, появившаяся в эфире литовской радиокomпании M-1 PLUS в ноябре 2006 г. Это реклама керамической плитки и аксессуаров для ванной и туалета от известной дизайнерской фирмы Versace и ее единственного представителя в Литве - торговой сети Aragisсі. Незадолго до появления данной рекламы в Литве разразился громкий скандал, связанный с тем, что накануне визита английской королевы Елизаветы Второй, состоявшегося 17-18 октября 2006 г., на ремонт туалетов в президентском дворце (Президентуре) было истрачено более двухсот тысяч литов, что на фоне зарплат рядовых граждан Литвы, являющихся основными налогоплательщиками, выглядело неоправданной роскошью. В связи с этим скандалом и канцлер президента, и сам президент Литвы были вынуждены регулярно «отчитываться» по поводу «туалетного вопроса» перед СМИ, на страницах которых ежедневно красовались фотографии роскошной туалетной комнаты в Президентуре со сверкающей золотом отделкой. Примечательно, что «рядовых» фотокорреспондентов в президентский туалет не допускали, все фотографии были предоставлены самим президентским дворцом. При этом сантехника, как постоянно повторяли СМИ, была заказана в торговом доме Версаче, торгующем, среди прочего, аксессуарами из чистого золота. Однако и канцлер президента,

непосредственно заказавший сантехнику, и остальные работники Президентуры упорно отказывались ответить на вопрос, выполнена ли отделка из чистого золота или это – лишь позолота, уходя тем самым от ответа на вопрос о реальной стоимости ремонта. Ввиду этого на страницах СМИ появились заголовки: «*Tualetų įrengimas – valstybinė paslaptis*» («Оборудование туалетов – государственная **тайна**»// газета «Lietuvos rytas», 2006 11 02); «*Prezidentūroje naujasis tualetas - valstybės paslaptis*» («Новый туалет в Президентуре – государственная **тайна**» //газета «Ekstra», 2006-10-30). Фотографии президентского дворца сопровождались подписью «*Prezidentūroje naujas tualetas - urač saugoma paslaptis*» (Новый туалет в Президентуре – особо охраняемая **тайна**⁴⁹). «Туалетный» скандал в СМИ не утихал более месяца, причем благодаря многократному повторению вербальный «код» этого скандала оказался представлен в виде следующий слов–«ключей»: «**английская королева**», «**Версаче**», «**туалет**», «**тайна**». Именно эти «ключи» были использованы при создании рекламного аудиоролика, начинающегося с аккордов увертюры к фильму о знаменитом английском сыщике «Шерлок Холмс и доктор Ватсон», снятого на Ленфильме в 1979 г. В данном случае «ключ» «**английская королева**» был реализован при помощи узнаваемого большей частью аудитории, проживающей на т.наз. «постсоветском пространстве», музыкального сопровождения, вызывающего ассоциации с Англией и с английской королевой⁵⁰. Эти ассоциации поддерживает и словесный ряд, а именно:

первая фраза, звучащая через несколько аккордов, имитирует торжественное объявление церемониймейстером входа королевы: «**Jos Didenybė**» (Ее

⁴⁹ См. фотографию на сайте газеты «Lietuvos rytas»

<http://www.lrytas.lt/email.asp?data=20061030&k=news&id=1162187504115996902317>

⁵⁰ Примечательно, что английская королева Елизавета Вторая приняла решение наградить российского актера Василия Ливанова, сыгравшего Шерлока Холмса в упомянутом фильме, званием Кавалера Ордена Британской империи, о чем официально сообщило 23 февраля 2006 года посольство Великобритании в России.

Величество). Далее следует текст рекламы: «*Dėmesio! Jokia paslaptis, kad vienintelis atstovas, prekiaujantis Versace keraminėmis plytelėmis ir aksesuarais, skyrtais vonios bei tualetu įrangai - Aparicci prekybos tinklas Lietuvoje. Karališkas pasirinkimas*» (русс.: *Внимание! Нет никакой тайны в том, что единственный представитель, торгующий керамическими плитками и аксессуарами Версаче, предназначенными для оборудования ванной комнаты и туалета – торговая сеть Апариччи в Литве. Королевский выбор*). В данном тексте, будучи помещенными из коммуникативного контекста «скандал» в контекст «реклама», пародийно обыгрываются все перечисленные выше слова-«ключи», представляющие собой «код» скандала. Примечательно, что, как и в случае с рекламой Крекенавской агрофирмы, данная реклама транслировалась в СМИ одновременно с продолжавшимися публикациями о скандале, благодаря чему используемая в ней пародия служила «двум господам», т.е. выполняла как прямые, так и косвенные функции: с одной стороны, гарантировала интерес к рекламируемому продукту (что поддерживалось использованием традиционной формулы «Внимание!», вслед за которой как бы следует разгадка тайны президентского туалета: «Нет никакой тайны...»); с другой – «смягчала» скандал.

Примечательно, что все описанные выше примеры использования пародии в СМИ, в политической и в рекламной коммуникации, не могут быть соотнесены ни с формами народных пародий (все они являются профессиональными, авторскими), ни с пародиями Нового времени (они лишь симулируют спор). При этом в данных примерах активно эксплуатируются особенности пародии как особого лингвокогнитивного феномена, когда, независимо от того, что оказывается объектом пародии, стереотипные представления относительно данного объекта

реструктурируются и, как следствие, отношение к нему меняется в заданном пародией (а, вернее, ее создателем) направлении.

III.2. Специфика современного карнавального пространства

Значительное количество уже приведенных выше примеров, иллюстрирующих всевозможные способы проявления и использования пародийного начала в современном мире, подтверждают высказанную в начале данного раздела мысль о наблюдаемом в настоящее время «пародийном буме». Однако *симулятивный* характер большинства используемых в СМИ пародийных форм не позволяет нам считать их ни пародиями Нового времени, ни формой современного проявления народного пародийного начала. Для нашего диссертационного исследования большой интерес представляют такие современные формы проявления пародий, которые носят стихийный характер и могут рассматриваться как проявления «неистребимого» карнавального духа и сопутствующих ему народных пародий. В связи с этим обратимся к современным карнавалам и определим, в какой степени им присуща атмосфера народных пародий.

Прежде всего, необходимо отметить, что параллельно «пародийному буму» в СМИ происходит «карнавализация» реального мира, проявляющаяся, прежде всего, в росте популярности карнавалов. Туристические агентства предлагают сегодня любителям карнавальных шествий, помимо традиционных карнавалов в Бразилии и Венеции, огромный список новых или возродившихся после долгого забвения карнавалов практически в любой точке планеты: *«В марте вся Европа отмечает День святого Патрика, Франция возрождает дух раблезианства, Испания веселится на Канарском карнавале и сжигает известных политиков, Италия погружается в атмосферу Индии и бежит*

по венецианским мостам, Германия **предается гастрономическим изыскам** и слушает лютню.... Впрочем, это далеко не полный список интересных событий, которые предстоит увидеть тем, кто отправился в марте в путешествие по Европе (выделено нами – А.Б.)» (Кукушкина 2002). Вот всего лишь несколько анонсов, размещенных на сайтах различных туристических агентств:

*«Швейцария. Карнавал в Базеле, 1--3 марта. Всемирно известный базельский карнавал будет идти 3 дня. 1 марта он начнется ровно в 4 утра, когда по улицам пойдут группы веселых разодетых и разукрашенных людей, поющих песни и кричащих. В этот день можно все – возмущение разбуженных граждан совершенно бесполезно, да и сами они большей частью выходят на улицы. Освещая путь факелами, шествие проходит через город. Так начинается один из самых **веселых и разгульных праздников** в Швейцарии – Базелю предстоит трехдневное веселье, песни, танцы и спектакли на улицах и пивные, заполненные (выделено нами – А.Б.)» (Кукушкина 2002);*

*«Карнавал в Байеле, 6 марта. Это один из крупнейших карнавалов, который проводится с 1853 года. На возвышении восседает Гаргантюа, герой известной книги Франсуа Рабле, управляющий весельем. Ему подносят **еду и выпивку**. Один только этот образ говорит о главной идее фестиваля: **жить, радоваться, получать удовольствие**. Дух свободы и вольности царит здесь: карнавальные костюмы близки к тем, что были в эпоху Возрождения, а сам стиль карнавала напоминает стиль площадной культуры этой эпохи (выделено нами – А.Б.)» (CarnavaldeBailleul 2011).*

Список примеров всеобщей «карнавализации» реального мира дополняет самое неожиданное использование карнавальных элементов в серьезном пространстве. В качестве образца можно привести создание

«официально-карнавального государства» в центре Вильнюса – республики Ужупис, избирающей своего «карнавального» президента и шерифа, сотрудничающих с официальными органами власти.

Говоря о «карнализации» современного пространства «вне сети», необходимо понимать, что большая часть карнавальных мероприятий сегодня является делом профессионалов – как в области «пиара», преследующего политические цели, так и в области индустрии развлечений, преследующей коммерческие интересы так, Венецианский карнавал превратился в грандиозный конкурс костюмов, маски и костюмы предлагается приобрести в течение всего года)⁵¹. Несмотря на декларируемые отсылки к карнавалам Средневековья (об чём говорят фрагменты рекламы, повествующие о карнавальных «духе раблезианства», «еде и выпивке», а также призывающие «жить, радоваться, получать удовольствие»), подобные профессиональные карнавалы сегодня более близки по своим проявлениям не к народному, а к официальному празднику, который противопоставлен народному по ряду признаков:

1) если признаком народного праздника и карнавального пространства было «временное идеально-реальное упразднение иерархических отношений между людьми», то на официальном празднике «иерархические различия подчеркнута демонстрировались» (Бахтин 1990: 15), как это происходит сегодня на бразильских карнавалах⁵². Точно также «табель о рангах», пусть в перевернутом виде, соблюдается во время современных «антицеремоний»,

⁵¹ Об этом: Венецианский карнавал <http://www.congratulatorycard.ru/congratulation/12/more93.html>

⁵² В качестве доказательства можно привести интервью с бразильским танцором самбы из Рио-де-Жанейро, который говорит о строгой иерархии тех, кто в них участвует. У себя на родине он прошел путь от танцора в стиле хип-хоп до роли главного участника карнавальных процессий–пасишты, ведущего за собой всех танцоров (см. интервью «В самбе я нашел свой ритм»: Гаврилова 2007).

например, во время вручения «антипремий» «Золотые луковицы» в Литве: здесь высокопоставленные гости сидят в первых рядах зала, т.е., несмотря на «карнавализованный» характер мероприятия, продолжают занимать «места, соответствующее своему рангу» (Бахтин 1990: 15);

2) если для народного праздника на карнавальной площади характерен «особый тип общения, невозможный в обычной жизни» (Бахтин 1990: 15), то официальный праздник предполагает соблюдение установленных норм этикета;

3) если «карнавал торжествовал как бы временное освобождение от господствующей правды и существующего строя» (Бахтин 1990:14), то официальные праздники и во времена Средневековья, и в наше время «освящали, санкционировали существующий строй и закрепляли его ... Официальный праздник, иногда даже вопреки собственной идее, утверждал стабильность, неизменность и вечность всего существующего миропорядка» (Бахтин 1990:14).

Таким образом, «официально разрешенные и освященные традицией» современные формы проявления карнавального начала и народной пародии не могут быть названы современной формой «неистребимого» народно-праздничного карнавального начала. На фоне «профессиональной» карнавализации и бума «пародий – симулякров» в СМИ сегодня тем пространством, где, согласно провозглашенной М. Бахтиным идее карнавала, «живут все и все равны», оказывается Сеть⁵³. Идея определения сетевого пространства как пространства карнавала не нова и ее истоки можно обнаружить в размышлениях Ж. Бодрийара о постмодерной

⁵³ Хотя свобода и отсутствие иерархии в Сети все же очень относительны: достаточно вспомнить, что на техническом уровне существует достаточно много способов идентифицировать и контролировать участников «сетевого» общения.

психоидеологии, связанной с карнавальным мироощущением⁵⁴. Более явно эта мысль присутствует и в работах современных исследователей: «все признаки карнавала как игровой смеховой стихии применимы к виртуальной реальности» (Рюмина 2006: 125). Одним из наиболее характерных признаков сетевого общения, выделяемых рядом исследователей (Рюмина 2006; Асмус 2005), является возможность использования «речевых масок» - «никнов», продолжающих карнавальную традицию использования: «анонимность и выступление под маской характерно для общения в интернете» (Рюмина 2006: 125). Возможность свободного выбора «ника» и «аватара», дающих «интернауту» возможность скрыть свою реальную внешность и имя, может быть рассмотрена в рамках более широкой проблемы способов самовыражения современного пользователя интернета, затрагивающей такие вопросы, как мотивы «анонимизации», мотивы выбора «ника» и «аватара» и т.д.⁵⁵. Однако для нас вопрос о возможности выступления под маской интересен, прежде всего, с точки зрения вопроса об анонимности в сетевом пространстве, снимающей «ощущение зависимости от жесткой регламентированности поведения» (Рукомойникова 2005), что соответствует принципам карнавального мироощущения и, как следствие, дает возможность проявиться стихийному народному пародийному началу.

III. 3. Специфика сетевого дискурса

Сетевой дискурс представляет собой достаточно новое и малоизученное явление, которое можно определить как «многожанровую функциональную

⁵⁴ См., к примеру, рассуждения Ж. Бодрийера : «наступает время маскарада, после желанья появляется все то, что уподобляется эротическому, хаос и транссексуальный беспредел (кич) во всей своей славе...» (Бодрийер Ж., Прозрачность зла. М., 2000. С.36.)

⁵⁵ «Да, ребята, в сетке человек свободен. В первую очередь человек в сетке свободен от себя. Он не имеет внешнего вида. Он не имеет личности. Он может нарисовать себя на белом листе - нарисовать себе пол, возраст, карьеру, прошлое, лицо, тело, характер... Он может примерить к себе любую роль... И сбросить ее, если ему не понравится. В любую секунду человек может перечеркнуть все, начать сначала и так до бесконечности» (MIU MAU 2000).

разновидность публичной монологической и диалогической речи, рождающуюся в процессе интернет-коммуникации» (Галичкина 2001). Необходимо отметить, что устойчивых традиций употребления термина «сетевой дискурс» до сих пор нет. Более того, существует несколько разных терминов для обозначение соответствующего явления. В исследовательской литературе мы можем встретить термины «виртуальный дискурс» (Лутовинова 2006), «компьютерный дискурс» (Дедова 2004), «виртуальная коммуникация» или «интернет-коммуникация» (Горошко 2006). Все перечисленные выше термины акцентируют разные особенности соответствующего понятия. Так, «компьютерный дискурс» предполагает общение не только в глобальной сети (интернете), но и в локальных компьютерных сетях, а при определении «виртуального дискурса» акцент делается на специфике самой среды общения, искусственно создаваемой современной техникой, причем не обязательно при помощи Интернета. Наиболее предпочтительным представляется термин «сетевой дискурс», так как для нас принципиально важна такая его особенность как обмен информацией и ее распространение в сетях Всемирной паутины⁵⁶. Анализу общих особенностей сетевого дискурса посвящено достаточно большое количество исследований, в которых выделяются такие его черты как:

- нивелировка различий между массовой и межличностной коммуникацией,
- стирание границ между устной и письменной речью,
- появление новых форм коммуникации (чаты, форумы on-line, сетевые дневники и проч.),
- принципиальная анонимность опубликованной информации,
- “peer to peer ability” – англоязычное понятие, приблизительно

⁵⁶ Под Всемирной паутиной «WorldWideWeb» принято понимать систему объединенных в сети компьютеров, предоставляющую доступ к информации, расположенной на различных компьютерах, подключенных к Интернету

переводимое на русский как «одноранговое общение», предполагающее возможность децентрализованного общения равного с равным (в отличие от структуры общения, построенной на иерархии): «Это принципиальная возможность участников компьютерного дискурса с равной легкостью общаться друг с другом, вне зависимости от любых социальных, экономических или политических факторов» (Кутузов 2006).

Что касается текстов⁵⁷, размещенных в сети, то среди их наиболее общих особенностей, продиктованных такой «средой обитания» как интернет, выделяются следующие:

преподнесение информации в виде гипертекста, позволяющего пользователю переходить от одного интернет-объекта к другим (в связи с этим отметим, что и сам интернет иногда рассматривается как гипертекст);

высокая степень проницаемости, что позволяет любому пользователю стать (со)участником компьютерного общения, в том числе (видо)изменить текст по своему желанию.

Все эти особенности сетевых текстов характерны и для «продуктов» сетевого творчества. Говоря о специфике сетевого творчества, обычно принято различать собственно сетевое творчество и любое другое, перенесенное в интернет. В качестве примера сетевого творчества, для которого размещение в сети является «первичной средой бытования», можно привести весьма популярные в Рунете «*фотожабы*» (смешные «переделки» исходной картинки при помощи цифровой обработки в

⁵⁷ Отметим, что понятие «текста» здесь трактуется достаточно широко – как любая «знаковая система, имеющая целостное значение и связность, сознательно и целенаправленно созданная человеком» (Зашепкина 2011).

графическом редакторе) или «*флеш-мультфильмы*»⁵⁸. Несмотря на разнообразие приемов и формы исполнения, все эти продукты сетевого творчества объединены тем, что изначально созданы именно для существования и восприятия в виртуальном пространстве и в ином виде существовать и передаваться не могут.

Однако в рамках данного исследования принципиально важной является другая особенность сетевого творчества, которая обеспечивается техническими возможностями Сети:

во-первых, произведения сетевого искусства, благодаря высокой степени доступности современных ИТ, чаще всего создаются непрофессионалами и имеют **любительский** характер;

во-вторых, их цель - «не репрезентация, а **коммуникация**» (Макс Фрай 2000 – 2007). Рассмотрим обозначенные понятия подробнее:

а) сетевое творчество: установка на коммуникацию

В качестве подтверждения того, что целью современного сетевого творчества является установка на коммуникацию, можно привести фрагмент интервью с одним из сетевых художников – любителей: «*В принципе я ищу себе подобных в этом мире, и использую виртуальное пространство, потому что тут можно легко докричаться до большого количества людей. Я как инопланетянин посылаю куда-то в виртуальное пространство послания в виде произведений искусства, и надеюсь, что кто-то сможет распознать, что я хотел сказать* (выделено нами – А. Б.)»⁵⁹. Коммуникация оказывается и главной целью сетевой литературы или «сетературы»: «*Люди собираются и **беседуют** между собой письменно, создавая тексты. Эти*

⁵⁸ **Adobe Flash**, или просто **Flash** — мультимедийная платформа компании Adobe для создания веб-приложений или мультимедийных презентаций. Широко используется для создания рекламных баннеров, анимации, игр, а также воспроизведения на веб-страницах видео- и аудиозаписей.

⁵⁹ см. Серию интервью под названием «Концептуальное искусство в Интернете: Родился уродом? Попробуй еще раз!». Режим доступа: http://www.gif.ru/texts/txt-miu-mau-concept-art/city_730/fah_812/ См. 05.01.2012

тексты и есть собственно сетевая литература (выделено нами – А. Б.)» (Чернорицкая 2006). Именно специфическая установка на коммуникацию отличает сетевую литературу от традиционной бумажной: «Бумажная литература тяготеет к художественности. Сетевая литература преодолевает границы художественности и идет к читателю и исследователю встречаться с ними и **разговаривать, обсуждать самое себя** (выделено нами – А. Б.)» (Чернорицкая 2006). В контексте данной диссертации установка на коммуникацию всего «сетевого искусства» в целом и «сетевой литературы» в частности важна в связи с тем, что именно она оказывается той благодатной почвой, на которой вырастает популярность сетевых пародий⁶⁰. Факт популярности пародии в интернете прекрасно иллюстрирует замечание О. Чернорицкой: «несмотря на то, что пародия как жанр, казалось бы, приказала долго жить ...заглянув как-то на сайт “Интерлит”, я поняла, что покойник скорее жив, чем мертв, и шансы стать ведущим сетевым жанром у него весьма велики» (Чернорицкая 2006). Если принять во внимание тот факт, что любая пародия имеет интерактивный характер (это всегда некий *ответ* на некий текст-источник, своего рода *обсуждение*), а интерактивность – это ключ к пониманию всей «сетевой литературы» в целом («Если интерактивности нет, то явления сетевой литературы тоже нет. <...> **Текст — это только повод** (выделено нами – А. Б.)» (Дорфман 2000)), то причины популярности пародии в сети становятся вполне очевидными. Будучи отражением, откликом на некий предшествующий текст, пародия сама по себе может рассматриваться как своеобразный способ коммуникации (отметим, что данная идея не нова -

⁶⁰ Еще одним фактором, органично вписывающим пародию как вторичный жанр в разряд наиболее популярных произведений сетевого творчества, является то, что для последнего вообще характерно доминирование именно «вторичных текстов»: «...Интернет-поэзия не производит, но повторяет» (см. подробнее: Аронсон О., 2006. Народный сюрреализм (Заметки о поэзии в Интернете)// <http://resheto.ru/speaking/articles/news1373.php>. См. 05.01.2012)

вспомним диалогизм пародии у Бахтина⁶¹);

б) сетевое творчество: любительский характер

Современные технические возможности делают публикацию текстов «сетевой литературы» доступной любому желающему. «Один клик мышки и ... ваша глупость становилась неотъемлемым достоянием всего мира. Уничтожение тиража стало делом невозможным», - пишет Игорь Южанин, он же Константин Глинка, практик и теоретик сетевой литературы, доктор технических наук и пародист в одном лице (Глинка – Южанин 2005). Аналогичные рассуждения относительно непрофессионального характера сетевой поэзии мы встречаем у Олега Аронсона, который задается следующими вопросами: «И что тогда такое поэзия, когда она принимает очевидно массовый характер, когда она становится не чем-то особенным, что надо уметь делать профессионально, а тем, что гораздо ближе к повседневному существованию, к некоторой ежедневной практике, практике человеческого обращения со словами? И в самом деле, распространяется ли статус автора на пользователя Интернета, существующего зачастую анонимно, под неким ником, и пишущего свои стихи не для того, чтобы быть признанным, а часто по совсем другим причинам?» (Аронсон 2006). В приведенных цитатах характеристика сетевой литературы перекликается с приведенными нами во второй главе диссертации оппозициями: «пародия профессиональная» — «пародия любительская» и «пародия авторская – пародия анонимная». В связи с этим необходимо отметить, что в современном сетевом пространстве наряду с анонимными любительскими пародиями достаточно успешно (со)существуют авторские и профессиональные. В качестве примера можно привести как авторские пародийные сайты - <http://www.olgin.ru/liter/>; <http://www.lebed.com/intro.htm>;

⁶¹ см. подробнее: Бахтин М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/Baht_PrT.php. См. 05.01.2012

<http://leo.aha.ru/>, так и сайты литературной пародии - <http://www.interlit2001.com/parody.htm>; http://zhurnal.lib.ru/janr/index_janr_31-1.shtml. Главное отличие подобных сайтов от анонимных сетевых ресурсов заключается, прежде всего, в самом оформлении пародий. Здесь (на авторских сайтах) практически все тексты предваряются ссылкой на пародируемый текст, которым в большинстве случаев являются малоизвестные произведения профессиональных авторов, публикуемых здесь же. Такое оформление передает и суть подобных пародий – спор, диалог с оригиналом.

III.4. Специфика анонимного сетевого творчества

Говоря об авторстве в сети, важно помнить, что в сетевом пространстве граница между авторским и анонимным произведением достаточно сильно размыта: благодаря техническим возможностям сетевого общения тексты очень часто теряют своих авторов и видоизменяются в процессе пересылки их от одного пользователя к другому. Иначе говоря, если объектом авторской пародии, размещенной в Сети, является всем известный текст, не требующий предварительного цитирования, то у него есть все шансы оказаться на любительском юмористическом сайте в качестве анонимного текста. Причем чем больше копий того или иного текста мы встречаем на разных сайтах, тем больше получаем косвенных свидетельств популярности и общеизвестности прототекста, на отсылках к которому построена та или иная пародия⁶². Таким образом, в качестве анонимных нами рассматриваются любые тексты, которые публикуются без указания авторства – как те, чьих авторов еще можно установить, так и те, что потеряли своих авторов окончательно. При этом отбор наиболее

⁶² Наблюдения над текстами анонимных пародий, размещенных на сайте www.rushumor.com, показали, что некоторые из опубликованных здесь анонимных пародий на самом деле являются авторскими текстами, скопированными с авторских сайтов. При этом все «потерявшие» авторов произведения – это пародии на общеизвестные тексты, входящие в культурный багаж нации и мировой культурный фонд (автор пародий «Библия программиста», «Персей и Андромеда», «Терминальное чтение» - Юрий Нестеренко).

популярных анонимных сетевых текстов, чаще всего копируемых или распространяемых на разных сайтах, будет отражением общих интересов «массы», а видоизменения текстов в процессе создания их вариантов будут отражать соответствующие изменения в сознании их анонимных авторов – потребителей.

III.4.1. Модель анонимной коллективной (авто)коммуникации

Описывая специфику анонимного сетевого творчества, необходимо отдельно остановиться на вопросе о трансформации модели коммуникации в рамках виртуального пространства. В работе Ю. Лотмана «Автокоммуникация: "Я" и "Другой" как адресаты» (Лотман 2000) говорится о существовании как минимум двух моделей коммуникации в современной механике культуры: "Я - ОН" и "Я - Я". Ссылаясь на работу Пятигорского, Лотман отмечает, что «различие между этими моделями сводится к тому, что в системе "Я - ОН" информация перемещается в пространстве, а в системе "Я - Я" – во времени» (Пятигорский 1962, 149-150; цитируется по Лотман 2000). Иными словами, в модели «Я - ОН» меняется носитель информации, т.е. она перемещается от адресанта к адресату. При этом сообщение и содержащаяся в нем информация остаются неизменными. Это, по мнению Лотмана, наиболее распространенная в европейской культуре модель коммуникации. В модели автокоммуникации - «Я - Я» «носитель информации остается тем же, но сообщение в процессе коммуникации переформулируется и приобретает новый смысл. Это происходит в результате того, что вводится добавочный – второй - код и исходное сообщение перекодируется в единицах его структуры, получая черты нового сообщения» (Лотман 2000). При этом, описывая модель автокоммуникации, Лотман говорит о необходимости различать автокоммуникацию, выполняющую мнемоническую или конспиративную функцию, и *собственно автокоммуникацию*, лишенную данных функций, т.е.

представляющую «автосообщение в наиболее чистом виде» (Лотман 2000). Различия между этими двумя подвидами автокоммуникации тесно связаны с феноменом времени:

мнемоническая автокоммуникация (как и *конспиративная*) связана с разрывом во времени и представляет собой своеобразный «узелок на память». В качестве примера сочетания мнемонической и конспиративной автокоммуникации можно привести ситуацию, когда некто оставляет для себя или для своей группы, которая «в этом случае рассматривается как единое “Я”» (Лотман 2000) некие записи в виде понятной только избранным тайнописи. При этом передача информации от "Я" к "Я" происходит без приращения информации – «иногда даже с некоторой её потерей, но с разрывом во времени» (Борисова 2002);

автокоммуникация в чистом виде строится по иной схеме: «речь идет о возрастании информации, ее трансформации, переформулировке, причем вводятся не новые сообщения, а новые коды, а принимающий и передающий совмещаются в одном лице» (Лотман 2000). При этом относительно роли времени в данной модели коммуникации возникает целый ряд вопросов: «Возможно ли пребывание Я в одной и той же временной точке (то есть возможен ли коммуникативный акт вообще без временного разрыва? Или - в случае принципиальной возможности - **каким** должен быть этот разрыв, чтобы считаться разрывом? (выделено автором – Т.Б.)» (Борисова 2002). Кроме того, автокоммуникация в чистом виде неизбежно приводит к переформированию самой личности: текст «возвращается к автору как объект, уже не совпадающий с содержанием его сознания» (Хитров 2006), что дает возможность выхода за пределы своего «я»: «если я нечто фиксирую как факт моего сознания, то я уже не в этом состоянии сознания, и я, следовательно, уже не "я" и т.д. до бесконечности» (Мамардашвили, Пятигорский 1997).

В рамках исследования сетевого анонимного творчества именно модель автокоммуникации в чистом виде представляет наибольший интерес. Сетевая коммуникация (в том числе выстроенная по традиционной схеме «Я – ОН» и предполагающая отказ от анонимности), благодаря своей интерактивности, одновременно и диалогична, и «автодиалогична». Отправляя свои записи в практически бесконечное сетевое пространство, автор получает возможность узнать «отклик другого, неизвестного сознания. Другое сознание ценно тем, что оно делает мое собственное сознание другим по отношению ко мне. Другой отчуждает меня от меня, расслаивает, дает мне насладиться моей собственной глубиной и непредсказуемостью. А потом возвращает меня мне, уже преобразенного мне удивленному» (Хитров 2006).

Когда мы говорим об *анонимном* сетевом творчестве, модель автокоммуникации «Я – Я» претерпевает определенные изменения. Эти изменения касаются, прежде всего, природы адресанта – адресата. Анонимный автор сетевого произведения, распространяемого в интернете, близок анонимному автору фольклорного произведения, это «особая *общность в желании*» (Аронсон 2006). Иными словами, адресат и адресант анонимного творчества – это некое «коллективное Я» (Лотман 2000), в связи с чем, когда мы говорим о модели (авто)коммуникации в рамках анонимного сетевого творчества, целесообразнее использовать формулу «МЫ – МЫ». Выбор этого местоимения мотивирован несколькими факторами:

1) местоимение «МЫ», объединяющее «Я» с указанием на любое другое лицо (я + ты, вы, он, она, они), как нам представляется, более адекватно отражает специфику коллективного (со)творчества. В этом отношении показательно определение всей культуры как коллективной автокоммуникации « ... *сама культура может рассматриваться ... как одно сообщение, отправляемое коллективным “я” человечества самому*

себе. С этой точки зрения, культура человечества – колоссальный пример автокоммуникации (выделено нами – А.Б.)» (Лотман 2000);

2) анонимный коллективный субъект, который стал «виртуальным воплощением» «умной толпы, умеющей совершать осмысленные действия без чётко определённых лидеров и даже личных контактов» (<http://www.netlore.ru/>), и для обозначения которого нередко используется термин «Анонимус», также использует для самообозначения местоимение МЫ: «Мы сильны. Мы — Анонимус. Мы — бог интернета» (<http://www.netlore.ru/>). Приведенное определение «Анонимуса» как «умной толпы» прямо перекликается с исследованиями в области медиапсихологии, которые, описывая современное состояние массовой коммуникации, отмечают, что сегодня, благодаря техническим особенностям Сети, «образуется ситуация как бы самоорганизации и самоуправления общества на основе сращения человека и информационных сетей в единых технологиях общей системы. Эта система имеет свою логику развития и свои законы функционирования» (Савченко, Сулова 2008). При этом коллективный анонимный субъект массовой коммуникации описывается ими как «искусственный социотехнический организм, функционирующий по типу естественного, нечто вроде масс-киборга... Масс-медиа при этом выполняют функции нервной системы, проводящей импульсы и управляющей деятельностью отдельных клеток и органов системы. Получается, что управляет практически некая безличная необходимость, которая опредмечивается и выражается через медиа» (Савченко, Сулова 2008).

Таким образом, говоря об специфике анонимного сетевого творчества, мы предлагаем использовать формулу «МЫ – МЫ» и соответствующий ей термин «анонимная коллективная (авто)коммуникация», где последнее слово, дающее возможность двойного прочтения, учитывает двойственный

характер всей анонимной сетевой коммуникации, являющейся, как указывалось выше, одновременно диалогичной и автодиалогичной.

В связи с описанием специфики анонимного сетевого творчества рассмотрим вопрос о модели коллективной (авто)коммуникации «МЫ – МЫ» в контексте культуры постмодернизма. Как известно, для того, чтобы система автокоммуникации работала, «необходимо столкновение и взаимодействие двух **разнородных начал** (выделено нами – А.Б.)», благодаря которому сообщение «в процессе коммуникации переформулируется и приобретает новый смысл» (Лотман 2000). Заметим, что в контексте постмодернистского творчества это **столкновение разнородных начал** оказывается одной из наиболее существенных характеристик, отражающих присущее современному состоянию культуры «смещение высокого и низкого, неразличение эпох и жанров (точнее, как раз "различение" и получение художественного эффекта за счёт **сталкивания разнородных** смыслов), "расташенность" всего "корпуса" мировых художественных текстов на соц-артовские, концептуалистские или рекламные нитки, ироничное переосмысление прежних смыслов и идейных "сущностей", все эти децентрации, деструкции, реконструкции и ризомы (выделено нами – А.Б.)»⁶³ (Борисова 2002).

«Сдвиг контекста» (термин взят у Борисовой 2002), происходящий за счет помещения узнаваемых формул в новый контекст, способствует и созданию пародийного эффекта, что отчасти объясняет популярность пародийных форм разного характера в эпоху постмодернизма. При этом в

⁶³ Примечательно, что и сам Анонимус активно пользуется приемами переосмысления неких известных цитат путем использования их в новом контексте. Так, один из лозунгов Анонимуса звучит следующим образом: «Анонимус. *Имя мне легион, ибо нас много*», что является аллюзией к тексту Нового завета: «*Ибо Иисус сказал ему: выйди, дух нечистый, из сего человека. И спросил его: как тебе имя? И он сказал в ответ: легион имя мне, потому что нас много*» (Мк.5:8). В настоящее время это одна из фраз, которые произносят при проведении ритуалов чёрной магии, связанных с вызовом духов и вселением их в одного человека, что, опять-таки, создает определенный аллюзивный фон при восприятии данной цитаты.

сети, благодаря особым технологическим возможностям, необходимый для пародии «сдвиг контекста» получает новые возможности выражения, связанные с «реализацией идеи *гипертекста*», когда субъект массовой коммуникации получает возможность «мгновенно (за один раз) перемещаться из одного текста в другой, как угодно далеко – если «измерять» по гиперссылкам, расставленным агентами – отстоящий от первого, или даже вообще никак не связанный с ним» (Никитаев 2004).

Такая обусловленная новыми возможностями популярность пародийных форм в сетевом пространстве диктует нам необходимость остановиться на описании специфики анонимных пародий в контексте общего современного анонимного сетевого творчества.

III.4.2. Специфика анонимных сетевых пародий

Анонимная сетевая коммуникация, будучи весьма органичной почвой для реализации модели коллективной (авто)коммуникации, по своей сути более близка не европейской культуре Нового времени, а средневековому карнавальному общению и фольклору. Близость современного анонимного сетевого творчества фольклорной традиции отмечается во многих исследованиях (см., например, Савченко и Сусловой 2008). Соответственно, рассуждая о специфике анонимных сетевых пародий, представляется необходимым рассмотреть их в свете особенностей сетевого фольклора.

III.4.2.1. Анонимные сетевые пародии в контексте интернет-фольклора

Интернет-фольклор выступает в качестве одной из ярчайших субкультур современности: «Согласно трактовке ряда исследователей, современная ситуация в культуре рассматривается как совокупность альтернативных вариантов развития, имеющих три подсистемы: фазы атрофии, стабилизации и возникновения. В первой преобладают символика и традиции культуры прошлого; вторая является несущим элементом культуры; третья вырабатывает новый тип символических культурных

связей. Интернет-культура в фольклорных формах ... синтезирует в себе все представленные варианты развития современной культуры и вызывает наибольший интерес» (Савченко, Суслова 2008). Одной из основных особенностей сетевого фольклора является наличие специфических явлений прецедентной природы, которые успешно используются и при создании анонимных пародий – т.наз. *интернет-мемов*. Термин *интернет – мем* предназначен для описания процессов хранения и распространения отдельных элементов (мемов) культуры. Данная единица сетевой коммуникации до сих пор не получила детального научного описания. В рамках представленной работы данный термин используется для обозначения специфической, присущей сетевому пространству единицы интернет-коммуникации, как правило, изначально размещенной на развлекательных ресурсах. Эта единица интернет-коммуникации, благодаря спонтанному распространению в интернет-среде, приобретает статус особого знака, представляющего, как и любой прецедентный феномен, «форму передачи опыта определенного знания, закрепленную в виде концепта» (Голубева 2008). Специфическая «сетевая» природа *интернет-мемов* служит выполнению т.н. парольной функции (когда *интернет-мем*, изначально используемый в узком кругу посетителей определенного сетевого ресурса, становится индикатором принадлежности к группе «своих»). Со временем *интернет-мемы* вышли за пределы интернет-пространства, однако их изначальная принадлежность к сетевому пространству продолжает ощущаться. В качестве примера можно привести историю появления пары мемов «*превед – медвед*». Началась она с того, что один из пользователей интернета опубликовал картинку со следующим изображением: медведь, застав влюбленную парочку на природе в самый неподходящий момент, задрал лапы и произнес слово «Превед» (искаженное

«Привет»; в оригинале на английском «Surprise!⁶⁴»). Сначала в англоязычном, а потом и в русском пространстве интернета пользователи интернета при помощи программы Photoshop стали создавать коллажи пародийного характера, в которых медведь со вскинутыми лапами или любое существо, показывающее характерный жест (вскинутые вверх лапы/руки), помещались в самые неожиданные контексты. Постепенно мем «превед» настолько распространился, что получил свое словарное определение в интернет-энциклопедии «Википедия» как на английском (http://en.wikipedia.org/wiki/Bear_Surprise), так и на русском языке (<http://ru.wikipedia.org/wiki/Превед>). Однако в российском интернет пространстве по аналогии с искаженным приветствием «превед» появилось и еще одно слово - «Медвед». Примечательно, что, в контексте современной политической ситуации в России, где правящей партией является партия «Единая Россия», на эмблеме которой изображен медведь, а президентом до мая 2012 года был Д. Медведев, содержание пары мемов «превед - медвед» приобрело политический оттенок. Начало подобному прочтению данной пары мемов было положено еще в 2006 г., в рамках интернет-конференции президента РФ В. Путина, когда все желающие могли задать ему вопрос через портал Яндекс. Наибольшее количество голосов (28 424) набрал вопрос «ПРЕВЕД, Владимир Владимирович! Как вы относитесь к МЕДВЕДУ?». В настоящее время использование данных мемов широко используется для создания пародий на политические темы (см. http://www.e1.ru/news/spool/news_id-284136.html). Следует отметить, что мемы, как и все остальные прецедентные явления, могут быть как выражены вербально, так и существовать в виде определенного жеста (в случае с «медведем» это задранные вверх и разведенные в стороны лапы), картинок (смайликов) и прочих знаков невербальной природы. Иначе говоря,

⁶⁴ Автор картинки - англоязычный художник Джон Лური (*John Lurie*)

интернет-мемы часто выступают в виде поликодовых, «сложных текстовых образований, в которых вербальные и невербальные элементы образуют одно визуальное, структурное, смысловое и функциональное целое, нацеленное на комплексное воздействие на адресата» (Ворошилова 2006).

«Интернет-мемы» широко используются в создании любых сетевых текстов, при этом каждый пользователь имеет возможность дополнять, модифицировать, обыгрывать в новых контекстах эти специфические единицы сетевого дискурса, пересылая их видоизмененные копии другим пользователям, которые, в свою очередь, также участвуют в модификации мемов, что добавляет все новые оттенки к их значению. Таким образом, интернет-мемы оказываются продуктом коллективного творчества, что, безусловно, делает их элементами сетевого фольклора.

Примечательно, что первыми собирателями подобного сетевого фольклора стали не настоящие фольклористы, а предприниматели: «*Летом 2007 г. агентство инновационного маркетинга Promo Interactive, входящее в холдинг Next Media Group, запустило в Интернете проект «Netlore. Антология сетевого фольклора», создатели которого поставили перед собой следующие задачи: «поиск и сбор, систематизация и детализация, хранение и популяризация сетевых мемов... »* (<http://www.netlore.ru>). Однако цель создателей проекта - не научное изучение интернет-фольклора, а его коммерческое использование. Так, редактор книги «Пятниццо» Александр Гагин на конференции «Интернет и бизнес» выступил с докладом по теме «Интернет-фольклор — источник вирусных рекламных идей» (Гагин 2008). Речь в нем шла о том, как использовать интернет-фольклор для проведения эффективных рекламных кампаний в Сети. В конце 2007 г. по материалам сайта была выпущен сборник «Пятниццо. Антология фольклора Рунета» (Пятниццо 2007).

На самом же сайте <http://www.netlore.ru> проект представлен как «секретная деятельность научно-исследовательского института» с явно

пародийным названием МЕДВЕД (*Модификации Естественного Движения Виртуальных Единиц Данных*), использующим уже описанный выше мем. Отдельный раздел данного проекта по сбору сетевого фольклора посвящен анонимным сетевым пародиям (<http://www.netlore.ru/category/parody>), очень разнообразным по своему исполнению и содержанию. Как уже отмечалось, при создании анонимной пародии ведущим фактором при отборе *прецедента* (*прототекста, пародируемого объекта*) является его известность среднестатистическому гражданину, т.е. оцениваются не художественная и содержательная ценность прецедента, а возможность его опознания абсолютным большинством. При этом «интернет-фольклор реагирует на события дня в режиме полной идентичности потребностям массового сознания» (Савченко, Суслова 2008), и прецедентами, получившими отклик в виде пародийного переосмысления, наряду с феноменами культуры⁶⁵, в анонимной сетевой пародии оказываются т.наз. *ключевые новости*, т.е. события, получающие широкое освещение в СМИ. Приведем несколько примеров:

1) Вышедший в декабре 2011 г. в прокат фильм *«Высоцкий. Спасибо, что живой»* вызвал огромное количество комментариев и в связи с интригой вокруг имени актера, сыгравшего в фильме Высоцкого, и в связи с комментарием по поводу этой ситуации: «Страшно не то, что ты умрешь, а то, что тебя потом сыграет Безруков»⁶⁶. В сети практически мгновенно появился ряд пародийных «фотожаб», в которых изображения С. Безрукова стали накладывать на фотографии музыкантов, актеров и политиков, сопровождая эти переделки обыгрыванием названия фильма:

«Крамаров. Спасибо, что косой.

Новая жена Маккартни. Спасибо, что с ногой.

⁶⁵ В данном случае, вслед за Д. Андреевым, под культурой понимается, общий объем творчества человечества. Одно из составляющих этого «объема» - искусство» (см. http://www.redstar.ru/2011/02/16_02/4_03.html)

⁶⁶ Данный комментарий приписывают российскому актеру В. Гафту.

Ходорковский. Спасибо, что по сто сорок седьмой.

Цой. Спасибо, что с мацой.

Хой. Спасибо, что не Цой...»

(http://www.netlore.ru/spasibo_chno_jivoy)

Модель автокоммуникации «МЫ – МЫ» проявляется в этом примере, в частности, в том, что, получая ряд «пародийно искаженных» названий фильма, каждый анонимный пользователь имеет возможность дополнить его и запустить в Сеть обновленный список вариантов, который будет пополнен (либо сокращен) следующим пользователем и т.д.

2) В качестве примера пародийного переосмысления внешнеполитических новостей обратимся к пародийной переделке, темой которой стали конфликтные ситуации в Тунисе, Египте и Ливии. В основе этой пародийной переделки лежит сюжет общеизвестной сказки о трех поросятах, при этом сама пародия оформлена в виде популярной компьютерной игры⁶⁷, где главными противниками свиней являются не волки, как в сказке, а птицы. «Говорящие» детали (цвета национальных флагов, элементы внешнего вида и т.д.) позволяют опознать «прототипы» пародии: *«В роли трех поросят, строивших дома из различных материалов, выступают отставные ближневосточные диктаторы: Бен-Али (Тунис), Мубарак (Египет) и Каддафи (Ливия), а птицы напоминают логотип Twitter'a, намекая на роль интернета в объединении больших масс людей. Последний, самый умный поросенок построил дом из камня и, как и полагается по сказке, счастливо жил-поживал, если бы не большой американский орел»* (<http://www.netlore.ru/three-big-pigs>). Примечательно,

⁶⁷ Angry Birds — «игра, изначально разработанная для Apple iOS, а ныне переносимая на другие платформы по причине необычайной популярности. В этой истории о разрушении все началось с того, что свиньи похитили у птиц яйца с преступной целью – приготовить яичницу. Птицы, явно не отличающиеся добрым характером, кинулись спасать потомство и мстить. В игре нужно расстреливать здания, в которых притаились враги, птицами из рогатки. Поклонников у игры, являющейся бессменным лидером продаж в AppStore, множество». (см. подробнее <http://netlore.ru/angry-birds>)

что в этой игре есть переход и на следующий уровень, отмеченный флагом с зеленым низом и красно-белым орнаментом по краю, напоминающим флаг Белоруссии. Такой ход косвенно указывает на параллель между событиями на Ближнем Востоке и в Восточной Европе, намекая уже на «восточноевропейского диктатора» и возможность развития аналогичных событий в этой стране. Заметим также, что изображения арабских лидеров в виде зеленых поросят (зеленый цвет – цвет ислама, а свинья, как известно, в исламе считается нечистым животным) носит весьма провокационный характер и заставляет вспомнить о событиях карикатурной войны, когда изображение пророка в виде свиньи чуть было не стало причиной войны реальной⁶⁸.

В приведенном примере пародийность конструкции обеспечивается помещением узнаваемых прецедентов в «неадекватный» контекст: *ключевые новости* (события «арабской войны», получившие широкое освещение в СМИ, то есть серьезная и совершенно не смешная информация) преподносятся в виде компьютерной игры и на базе известного всем сказочного сюжета, задающего определенный ход интерпретации событий (три поросенка – это три брата, которые попали в ситуацию, связанную с агрессией одного и того же отрицательного героя).

Заметим, что комментарии и копии⁶⁹ сетевых текстов на других сайтах представляют собой своеобразные звенья в цепи коммуникации «МЫ-МЫ». При этом, когда мы имеем дело с анонимным творчеством, даже «молчаливая» пересылка текста и размещение его на страницах сетевых дневников является выражением определенной позиции, а в случае с пародией обнаруживает себя как способ (пере)осмысления событий в

⁶⁸ См. Хроника карикатурной войны: http://expert.ru/ratings/table_60600/

⁶⁹ Данный ролик стал лидером по количеству просмотров в марте 2011 г.: http://www.youtube.com/watch?v=q0i9acHS_zQ. Его копии можно найти на сайтах и в личных блогах многих пользователей Рунета: <http://artslab.info/kreativnyie-raboty/three-big-pigs-ili-politika-v-stile-angry-birds/>; <http://d3zorg.blogspot.com/2011/03/three-big-pigs.html>; <http://www.youhtc.ru/2011/03/three-big-pigs-angry-birds-politics/> и др.

заданном пародией ключе. Одновременно с этим развлекательный характер пародии, повышающий привлекательность текста и облегчающий его восприятие, может служить мощным оружием, позволяющим использовать пародию в качестве способа своеобразного «рефрейминга» ситуации⁷⁰.

Отдельно стоит отметить, что при пересылке и копировании приведенной выше сетевой пародии никто не заботился о том, чтобы указать первоначального автора пародии (им, по нашим данным, является сотрудник арт-студии Артемия Лебедева с говорящей «фамилией» Жгун, более напоминающей ник, а не реальную фамилию - глагол «жечь» на компьютерном сленге означает «мощно отшутиться»⁷¹). В этом случае потеря авторства служит подтверждением того, что данный продукт сетевого творчества является уже не средством выражения индивидуальной позиции автора, а способом выражения позиции коллективного *МЫ*. Соответственно, анализ подобных анонимных текстов позволяет говорить о процессах, свойственных коллективному сознанию в рамках конкретной культуры.

Описание специфики анонимных сетевых пародий, помимо подключения широкого пласта интернет-фольклора, требует также обращения к вопросу о еще одной сетевой субкультуре. Имеется в виду т. наз. творчество «падонков» (или, в еще более искаженном варианте, соответствующем жаргону контркультурщиков, «падонкаф»), для которого очень характерно обращение к пародии.

Ш.4.2.2. Анонимные сетевые пародии в контексте контркультуры

Пародии занимают одно из ведущих мест среди продуктов контркультурного творчества, которое характеризуется идеологами

⁷⁰ Аналогичны те случаи, когда референтом пародии оказывается политический прецедент, и смех, возникающий при «переосмыслении» скандала в пародийном ключе, служит «смягчению» его последствий (напомним, что одной из функций смеха является снятие напряжения – «катарсис»)

⁷¹ Выражение «жжош» по смыслу эквивалентно фразе "ну ты даешь". Впервые слово появилось в лексиконе т. наз. «падонков», а затем вошло в общий компьютерный сленг: http://slanger.ru/?mode=library&sl_id=1424

контркультуры как «настоящая народная и живая литература» (Горюнова 2006). Здесь пародирование используется как прием контркультурного противостояния на всех уровнях, начиная со специфического сленга контркультурщиков, структурированного как пародия на грамотный литературный язык (пр. "аффттар" - вместо автор, "тварец, анжинер" - ники посетителей контр-культурных сайтов, "падонки" - самоназвание контркультурщиков). Об исключительной роли пародии в контркультурном творчестве косвенно свидетельствует то, что в языке контркультурщиков для обозначения пародии существует специальный термин «ковры»⁷² (от «коверкать» - т.е. «портить, исказить»; <http://www.ozhegov.org/>). Контркультура позиционирует себя как «форму протеста, как собственный стиль жизни, находящийся в оппозиции к господствующему, как нетрадиционные или антитрадиционные формы художественного самовыражения» (высказывание пользователя Das Mas Таа во время полемики по поводу определения контркультуры⁷³). В данной работе мы не будем останавливаться на подробном сопоставлении анонимных контркультурных пародий и анонимных массовых пародий, входящих в фонд интернет-фольклора⁷⁴. Но необходимо отметить генетическое родство «массовой» анонимной и контркультурной пародии, которое ставит под вопрос упомянутое выше самопозиционирование контркультуры как формы протеста: «любая контркультура оказывается генетически связанной с ядром культурного пространства более общего уровня, что и позволяет ее считать субкультурой (вариацией), а не неким самостоятельным, не связанной с культурой данного общества образованием» (Жидков, Соколов 2005: 146). Сегодня виртуальная форма существования контркультуры сделала ее

⁷² <http://www.padonki.org/> ; рубрика Ковры (Пародии)

⁷³ http://udaff.com/print_c/read/polemika/37285/page4.html

⁷⁴ Подобные массовые пародии можно также назвать пародиями «мейнстрима» (« мейнстрим – это не самые яркие явления, а типичные»: Кузьмин 2001).

доступной максимально большому числу желающих: «На сегодняшний день Ресурс Удава – один из самых продвинутых и популярных сайтов, достаточно сказать, что ежедневная его посещаемость достигает 4000 хостов в день. Ресурс Удава – это очаг российской контркультуры... здесь же можно запросто разместить и своё собственное произведение – никакого конкурса! Никакой цензуры!» (Соколовский 2003). Как ни парадоксально, но такая массовость контркультуры постепенно превращает её в ту самую массовую культуру, против которой контркультура и борется⁷⁵. Таким образом, можно наблюдать размывание границы между «массовой» анонимной сетевой культурой и долгое время находившейся в изоляции и декларировавшей свое противоположение «мейнстриму» контркультурой.

III.5. Выводы

1. Большая часть современных форм пародии, существующих вне сетевого пространства и декларирующих в качестве своей цели указание достоинств и недостатков героев пародии (что сближает их не с *народной пародией* Средних веков, а с *пародией Нового времени*), при ближайшем рассмотрении оказывается *симуляцией*, в которой пародийная форма используется для создания видимости борьбы и на деле оказывается не средством конфронтации с пародируемым объектом, а способом его популяризации. Современные карнавалы также оказываются лишь коммерчески выгодными мероприятиями, которые детально планируются

⁷⁵ В качестве подтверждения этого наблюдения можно привести появление на вполне «мейнстримовских» юмористических сайтах контркультурного сленга (как пример приведем размещенный на сайте РусХумор вариант «шифровки» военных переговоров при помощи т.наз. «падонкафскава езыга»: «...вражеские компьютеры сгорят на второй секунде, пытаюсь расшифровать, к примеру, такой диалог: - Ключь настард протяшко адин! Аземуд тризта! (в этот момент половина компьютеров Пентагона начинает дымиться) Баигалаффо гатов! (все полиглоты Америки роются в словарях) Афтар, жги!...»)

Более того, контркультурный сленг уже используется создателями рекламы для «продвижения» на рынок «продуктов ширпотреба», с которыми контркультура, по определению, не должна иметь ничего общего (см. примеры на сайте студии Арт. Лебедева).

Некоторые из опубликованных на сайте РусХумор текстов также включают в себя черты контркультуры (см. пародию на рекламу стирального порошка с элементами контркультурного сленга (<http://www.rushumor.com/stories/1410.html>)).

профессионалами. На фоне «профессионализации» карнавалов и бума *пародий – симулякров* в СМИ пространством, где, согласно провозглашенной М. Бахтиным идее карнавала, «живут все и все равны», оказывается Сеть.

2. Для современного пространства массовой коммуникации актуальным оказывается вопрос о рассмотрении способов использования пародии как косвенного коммуникативного акта в рекламе (в том числе политической). В этом случае прямая цель пародии может быть определена как «создание развлекательного фона» с целью привлечения внимания к рекламируемому товару путем «узнавания» прецедентных источников, а косвенная цель может быть определена как «рефрейминг» некоторых стереотипных представлений в заданном создателями пародии направлении – от переформирования некоторых устойчивых представлений до примирения с явлением.

3. Описание специфики анонимного творчества в контексте сетевого пространства позволило выделить:

особую модель анонимной коллективной (авто)коммуникации «МЫ-МЫ», функционирование которой обеспечивается техническими возможностями Сети, позволяющими осуществлять коммуникацию за счет создания копий текстов и их пересылки, что является выражением определенной позиции, одобрения и(или) переосмысления того, что содержится в тексте;

особенности, которые присущи анонимным сетевым текстам как продуктам интернет-фольклора (в частности, использование особых единиц прецедентной природы - интернет-мемов – которые могут быть представлены в виде поликодовых единиц).

4. Анализ примеров анонимных сетевых пародий в контексте сетевого фольклора показал следующее:

узнаваемыми прототекстами современных сетевых пародий часто оказываются т.наз. «ключевые новости», моментальная реакция на которые обеспечивается за счет технических возможностей Сети. При этом распространение подобных пародий по Сети является стихийным и неуправляемым, отражающим предпочтения большинства, которое по собственному желанию может создавать все новые копии пародий, наиболее привлекательных или соответствующих системе взглядов этого большинства, или их модифицировать. Благодаря этому анализ подобных наиболее популярных пародий позволяет говорить о процессах, свойственных коллективному сознанию, что сближает подобные тексты с народными пародиями Средних веков;

злободневный характер сетевых анонимных пародий сближает их с пародиями в рекламной и политической коммуникации, где пародия выполняет функции своеобразного «рефрейминга» ключевых событий в соответствии с замыслом «заказчика». Привлекательный характер подобных пародийных роликов, представляющих собой поликодовые структуры, комплексно воздействующие на сознание адресата, повышают эффективность подобного воздействия. Таким образом, за анонимностью таких сложных сетевых пародий может скрываться определенный «заказчик», а достаточно высокий уровень технического исполнения некоторых из них не только может затруднить процесс их стихийной пересылки, но и заставляет предполагать их профессиональный характер.

Все сказанное выше привело к необходимости анализа особой формы анонимных сетевых пародий. Имеются в виду **словесные (вербальные)** анонимные сетевые пародии, создание которых не требует специальных

знаний и умений пользоваться особыми программами. Это обеспечивает максимальную свободу творчества пользователей Рунета при минимальных навыках работы в Сети, что, в свою очередь, в наибольшей степени соответствует представлениям о любительском творчестве.

Такая свобода творчества обеспечивает свободу передачи и распространения продуктов анонимного творчества, что делает именно вербальные анонимные сетевые пародии наиболее продуктивным материалом исследования, которое с наибольшей вероятностью может стать точным «лингвистическим диагнозом» современного общества.

ГЛАВА IV

Исследование вербальных анонимных сетевых пародий

Создание вербальных пародий, представляющих собой монокодовое образование, включающее «коды только одной семиотической (прежде всего знаковой) системы языка в ее письменной форме» (Большакова 2008), не требует особых профессиональных навыков, а сетевое пространство, в котором они существуют, технически позволяет любому пользователю переслать понравившийся текст, создать его копию или модифицировать. Указанные особенности вербальных сетевых пародий в наибольшей степени соответствуют представлению об анонимном сетевом творчестве как творчестве любительском и общенародном, максимально близком фольклорной традиции. Исходя из этого, мы можем предположить, что именно в текстах данного типа в наибольшей степени должны проявляться архетипические начала, что заставляет быть особенно внимательным как к особенностям когнитивно-семантической структуры и приемам создания этих пародий, так и к исследованию указанных аспектов с точки зрения их сопоставления с аналогичными особенностями народных пародий Средних веков.

В качестве основного источника вербальных (словесных) анонимных сетевых пародий в данной работе был избран юмористический сетевой портал РусХумор (<http://www.rushumor.com>)⁷⁶. Среди достаточно большого количества развлекательных ресурсов Рунета этот портал представляется наиболее подходящим источником материала анализа по нескольким

⁷⁶ Данный юмористический сетевой ресурс анонсируется следующим образом: «Юмористический портал, самая большая коллекция юмористических рассказов, историй и анекдотов. Более 20 юмористических тематик. Топ 50 лучших рассказов. Удобная система запоминания уже прочитанных рассказов» (Rambler топ 100: 2011).

причинам. Прежде всего, данный развлекательный ресурс является «долгожителем», и это его свойство выглядит особенно ценным на фоне быстро меняющегося сетевого пространства, наблюдение за которым обнаруживает непостоянство существования интернет-сайтов, что значительно затрудняет исследование размещенных в Сети материалов. Сайт РусХумор зарегистрирован в 2003 г., и в течение 7 лет наблюдений (с 2005 по 2012 г.) данный ресурс не исчез из виртуального пространства, в связи с чем адрес текстов пародий не изменился. Это позволяет анонимным пользователям находить понравившиеся тексты на старом месте⁷⁷, поддерживая, тем самым, их популярность. Косвенным свидетельством популярности ресурса РусХумор служит и наличие копии данного сайта, зарегистрированной в 2006 г.: <http://www.smeshnoe.info>. Кроме того, о популярности портала говорит достаточно высокий уровень его цитируемости⁷⁸ и наличие ссылок на данный ресурс на других сайтах и личных страницах пользователей Рунета⁷⁹. Так, к примеру, корреспондент электронного журнала «Компьютер-Информ», подготовившая подборку наиболее интересных юмористических интернет-ресурсов, на первое место в своем рейтинге поставила именно сайт РусХумор: «Сайт <http://www.rushumor.com> содержит более 1000 анекдотов и юмористических историй, посвященных разным темам и разделенных на соответствующие рубрики. Особенно рекомендую заглянуть в разделы "**Пародии**" (выделено нами - А. Б.) и "Инструкции", посетить рубрику "Энциклопедии"» (Ахминова 2006). Наличие специального раздела, посвященного вербальным анонимным сетевым пародиям (<http://www.rushumor.com/themes/9.html>)

⁷⁷ См. информацию о количестве визитов на страницы данного ресурса:

<http://top.mail.ru/pages?id=636397&period=0&date=2012-01-05&pp=100&gender=1&agegroup=0&>

⁷⁸ См. количество упоминаний ресурса:

<http://yaca.yandex.ru/yaca/cat/Entertainment/Humor/Jokes/1.html>

⁷⁹ См. сайты <http://www.toyotadriver.ru/message-1474436.htm> ;

http://dory.mylivepage.ru/link/266/114?message_quote_form=114&page=0;

<http://www.inpearls.ru/comments/206961>; <http://natura.spb.ru/ob-avtorah-proekta/interesnyie-ssyilki.html>

и др.

выделяет РусХумор на фоне многих других не менее популярных ресурсов, большинство из которых не распределяет тексты пародий в специальные разделы. Тем временем существование специального раздела «Пародии» на избранном нами портале плодотворно для исследования не столько из-за того, что облегчает отбор текстов для анализа (мы не ограничиваемся текстами данного раздела сайта РусХумор), сколько из-за того, что отражает «стихийные», непрофессиональные, стереотипные представления о том, какой текст можно считать пародией (заметим, что администратором данного сайта, собирающим и размещающим тексты на сайте, является человек, не имеющий специальных филологических знаний⁸⁰). Еще одной важной особенностью сетевого ресурса РусХумор является периодическое обновление текстовой базы, благодаря чему можно судить о неиссякающем интересе к анализируемой теме. Здесь же публикуются статистика прочитанных рассказов и рейтинги читателей, что позволяет оценивать популярность конкретных текстов.

Помимо описанного выше сайта, в качестве источника вербальных анонимных пародий использовался раздел «Пародии» на сайте <http://www.karaoke.ru> (28 текстов). Именно наличие данного раздела, где собраны перепевы популярных песен, делает данный ресурс интересным для нашего исследования. Размещенные здесь пародии привлекались к анализу для сопоставления с текстами, источником которых является портал РусХумор. Это сопоставление позволяет выявлять наиболее характерные для анонимных сетевых пародий Рунета аспекты и сравнивать их с историческими (прежде всего, карнавальными) формами пародии.

Второстепенными источниками вербальных сетевых пародий стали развлекательные ресурсы <http://www.doodoo.ru>, <http://anekdotopro.h1.ru>. Заметим, что на данных сайтах нет разделов «Пародии». Материалы,

⁸⁰ Судя по данным, размещенным в Сети, сайт был создан и администрировался ИТ-специалистом Дмитрием Дегтяревым (<http://www.delphisql.ru/docs/sitedesign.htm>)

размещенные здесь, использовались для сопоставления с анонимными сетевыми пародиями, взятыми на основных ресурсах.

Как уже было сказано, анонимность, общедоступность и любительский характер вербальных сетевых пародий позволяют искать в них переключки с народными пародиями Средних веков, также отражавшими народное мировоззрение. Напомним, что прототекстами народных пародий Средних веков были значимые для данного общества тексты, как сакрального, так и бытового характера. Исследование популярных текстов современных анонимных сетевых пародий с точки зрения их первоисточников может помочь не только составить представление о когнитивном портрете пользователей Рунета, но и составить суждение о том, насколько и чем отличается «культурный фон» современной эпохи от прежних времен. Именно поэтому представляется полезным начать анализ современных анонимных словесных пародий с описания их прототекстов.

IV.1. Прототексты анонимных сетевых пародий (описание сфер-источников «культурных знаков» анонимных сетевых пародий)

В основе исследования, направленного на выявление наиболее часто используемых прототекстов анонимных сетевых пародий, лежит метод интертекстуального анализа, сходный с тем, на который опирался анализ приведенных выше текстов рекламной и политической коммуникации. Наша задача – выделить в текстах пародий «ключи» или «экспоненты прототекстов», которые, в соответствии с описанием когнитивно-семантической структуры пародии, приведенным в первой главе данного исследования, могут быть определены как «культурные знаки (КЗ)» – «прецедентные феномены актуальной культуры, различные по природе, неоднократно употребляемые, входящие в коллективную когнитивную базу лингвокультурного сообщества, но значимые для каждой отдельной личности в интеллектуальном и эмоциональном отношениях, ассоциируемые с фактами культуры данного социума и сохранившие

«культурную память», по терминологии Ю. М. Лотмана, об источнике или контекстах употребления» (Пикулева 2002).

Все тексты, размещенные на сайте Русхумор в разделе Пародии, в том числе и тексты, потерявшие своих авторов и перенесенные сюда с авторских страничек, публикуются без указания на текст-источник и понятны аудитории, о чем свидетельствует количество прочтений конкретных текстов и их оценки. Исходя из этого, можно говорить о том, что тексты-оригиналы, на основе которых созданы данные пародии, входят в актуальный базовый фонд знаний среднестатистического посетителя развлекательного портала: «Реминисценции, основанные на апелляции к концептам прецедентных текстов, должны... отвечать следующим условиям: 1) осознанность адресантом факта совершаемой им реминисценции на определенный текст; 2) знакомство адресата с исходным текстом и его способность распознать отсылку к этому тексту; 3) наличие у адресанта прагматической пресуппозиции знания адресатом данного текста» (Слышкин 2000).

IV.1.1. Критерии выделения КЗ

Главным критерием выделения экспонентов прототекста, или, в принятой нами терминологии, культурных знаков (КЗ), является ощущение отсылки к некоему тексту, который «хорошо знаком любому среднему члену лингвокультурного сообщества, в когнитивную базу входит инвариант его восприятия, обращение к нему многократно возобновляется в процессе коммуникации через связанные с этим текстом высказывания и символы» (Голубева 2008). Заметим, что КЗ могут быть представлены как «высказываниями», так и «символами», т.е. не обязательно выражены вербально. В качестве примера такого специфического КЗ приведем «*память ритма*» (термин заимствован у М. Гаспарова).

«Память ритма» - это прецедентное по своей природе явление, которое пересекается и с понятием прецедентной конструкции, и с

категорией прецедентного произведения, определения которых были даны в первой главе в связи с описанием когнитивно-семантической структуры пародии. При использовании «памяти ритма» в качестве КЗ, активизирующего в сознании аудитории нужный прецедентный текст, выступает мелодия или стихотворный ритм, а не вербальная отсылка к прецеденту.

Примером использования «памяти ритма» в т. наз. «чистом виде» являются размещенные на сайте РусХумор в разделе «Пародии» «*Цифровые стихи*». Механизм их создания основан на воспроизведении ритма, присущего стилю того или иного поэта. Это воспроизведение достигается за счет подбора таких комбинаций чисел, в названиях которых чередование ударных и неударных слогов будет соответствовать нужной стихотворной стопе:

<i>Пушкин</i>	<i>Маяковский</i>	<i>Есенин</i>
17 30 48	2 46 38 1	14 126 14
140 10 01	116 14 20!	132 17 43...
126 138	15 14 21	16 42 511
140 3 501	14 0 17	704 83

Данный пример «искаженного воспроизведения» нельзя квалифицировать как пародию, так как здесь нет «невязки» двух планов (текста-источника и текста-пародии), а есть только отсылка к узнаваемому ритму, который в памяти аудитории связан с тем или иным поэтом. Подобные эксперименты с формой ближе к упражнению в мастерстве владения стихотворным ритмом, хотя размещение данного текста в разделе

«Пародии» и его положительные оценки могут свидетельствовать о том, что пользователи Рунета воспринимают отсутствие осмысленности как пародийное обыгрывание хрестоматийных текстов, входящих в школьную программу. Знание подобного рода текстов для представителя конкретной культуры «общественно осознается как необходимый признак образованного, культурного человека. Они составляют костяк фоновых знаний человека» (Костомаров, Бурвикова 2001:44). В то же время, концепты этих текстов усваиваются «директивным способом институционального текстового насилия⁸¹» (Слышкин 2000). Тем же методом усваиваются любые тексты, входящие в список т. наз. «воспитательных текстов» - сказки, былины, религиозные тексты и прочие произведения, с которыми любой носитель национальной культуры знакомится в самом раннем возрасте, при отсутствии какой-либо самостоятельно сформировавшейся интенции ознакомления с текстом. Подобные «насильственно» усвоенные тексты, известные абсолютному большинству носителей данной культуры, являются наиболее подходящим материалом для пародийного обыгрывания. А лишенные содержания «цифровые стихи», ритм которых отсылает к текстам школьной программы, могут восприниматься как пародийное противостояние «серьезной» классике.

IV.1.2. Классификация КЗ по сферам-источникам прототекстов анонимных сетевых пародий

⁸¹ Еще одним способом текстового насилия является «способ паразитической дополнительности, который заключается в присоединении навязываемого текста к каким-либо значимым объектам человеческой деятельности» (Слышкин 2000). Типичным примером подобного рода насильственного усвоения текстов могут быть рекламные ролики. К этой же группе можно отнести любые «продукты пиара», т.е. объекты, которые получили широкую огласку благодаря вниманию к ним в СМИ: «И чем больше зрителей привлечет этот объект, тем больше его шансы обзавестись текстами-паразитами» (Слышкин 2000).

Выделение в текстах анонимной сетевой пародии КЗ, ассоциирующихся с определенными сферами культурного пространства данного общества, позволяет описать культурный багаж коллективного субъекта, являющегося адресатом и адресантом сетевых пародий. С этой целью представляется целесообразным сгруппировать все выделенные КЗ по соответствующим сферам-источникам. Данный шаг позволяет понять, какие прототексты чаще всего используются в качестве источников КЗ анонимных сетевых пародий, и, соответственно, рассуждать о том, что составляет основу т. наз. «базовых знаний» современного посетителя Рунета. После анализа сфер-источников всех типов прецедентных явлений, используемых в качестве КЗ в анонимных сетевых пародиях, размещенных на сайте РусХумор, были получены следующие результаты (см. детальное изложение полученных данных в Приложении №3):

Культурная сфера источников	Количество источников КЗ
СКАЗКИ РУССКИЕ НАРОДНЫЕ И РУССКИЙ ФОЛЬКЛОР (РУССКИЕ НАРОДНЫЕ ПЕСНИ, БЫЛИНЫ)	14
СКАЗКИ ДРУГИХ НАРОДОВ	5
СКАЗКИ И ДЕТСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ РУССКИХ АВТОРОВ	8
СКАЗКИ ЗАРУБЕЖНЫХ АВТОРОВ	6
БАСНИ	2
КЛАССИКА РУССКОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	8
МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ПЕРСОНАЖИ	2
РЕЛИГИЯ (БИБЛЕЙСКИЕ МОТИВЫ)	2

<i>РЕКЛАМНЫЙ ДИСКУРС; ПОЛИТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС; НОВОСТНОЙ ДИСКУРС</i>	3
ТВ (ШОУ, СЕРИАЛЫ, ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФИЛЬМЫ И Т.П.)	3
КИНЕМАТОГРАФ (ФИЛЬМЫ РОССИЙСКИЕ)	7
КИНЕМАТОГРАФ (ФИЛЬМЫ ЗАРУБЕЖНЫЕ)	10
СЕТЕВОЙ ДИСКУРС И ИНТЕРНЕТ-МЕМЫ	3

Из данной таблицы видно, что абсолютное большинство прототекстов (51) как источников КЗ, обнаруженных в пародиях, относится к т. наз. «принудительно усвоенным» текстам, знакомство с которыми происходит без наличия осознанного намерения со стороны реципиента. В свою очередь, «принудительно усвоенные тексты» могут быть разделены на две подгруппы:

а) директивно усвоенные (их характеристика была дана выше в связи с описанием «памяти ритма»). К этой группе принудительно усвоенных текстов отнесены сказки (русские народные и зарубежные; авторские и анонимные), детские произведения и произведения школьной программы, русская и зарубежная классика; мифология и религия – всего 47 источников;

б) тексты, усвоенные путем «паразитической дополнительнойности», т.е. навязанные в качестве дополнительного текста реципиенту, желающему получить какую-либо значимую для него информацию, «“в нагрузку” (это разговорное выражение эпохи социализма представляется здесь как нельзя более подходящим)» (Слышкин 2000). Самыми типичными примерами

текстов, репродуцируемых методом паразитической дополнительности, являются рекламные слоганы. В исследованиях, посвященных феномену прецедентности, отмечается, что, в отличие от текстов, усвоенных путем директивного насилия и воспринимаемых как авторитетные и классические, усвоение «текстов – паразитов» «в глазах носителя культуры не мотивировано и поэтому вызывает более негативное к себе отношение» (Слышкин 2000). Тексты, усвоенные путем паразитической дополнительности, «формируют более актуальные для языкового сознания носителей культуры текстовые концепты» (Слышкин 2000), в результате чего именно они чаще всего используются в качестве прототекстов при создании злободневных пародий, отличающихся от народных пародий средневекового типа сатирической окраской. Как показывают данные таблицы, таких текстов среди современных анонимных сетевых пародий очень мало: к типу принудительно усвоенных текстов здесь отнесены навязываемые в качестве «ключевых новостей» тексты СМИ, а также тексты политической рекламы. Все они объединены в одну сферу «РЕКЛАМНЫЙ ДИСКУРС; ПОЛИТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС; НОВОСТНОЙ ДИСКУРС», к которой относится всего 3 источника КЗ.

Большая часть анонимных вербальных пародий, как видно из таблицы, в качестве прототекстов использует тексты первой группы (директивно усвоенные), что сближает их с карнавальным типом пародий: «текстовые концепты, прецедентность которых является продуктом директивного насилия, чаще привлекаются карнавальным миром» (Слышкин 2000).

К последней группе, включающей культурные сферы, которые носят развлекательный характер, относится 23 источника. Это продукты теле- и киноиндустрии, среди которых лидируют зарубежные фильмы (10

источников), а также сетевой дискурс. При этом заметим, что кинематограф как источник культурных знаков во многом подпитывается за счет художественной литературы, поставляющей киноиндустрии сюжеты. В ситуации, когда в основе сценария фильма лежит литературное произведение, знакомое носителям конкретной культуры, «этимологию» культурного знака затемняет пересечение культурных сфер (такое пересечение можно наблюдать на примере пародий, построенных с помощью КЗ, отсылающих к фильму «Властелин колец», который, в свою очередь, отсылает к произведению Дж. Р. Толкиена). В качестве еще одного примера подвижности границ между разными типами культурных сфер можно привести т. наз. «культовые фильмы», которые «настолько глубоко проникают в массовое сознание, что продуцируют интертексты» (Руднев 1999:158). С одной стороны, подобные фильмы относятся к развлекательной сфере, обращение к которой является добровольным. С другой стороны, «культовыми» фильмы нередко становятся благодаря насаждению информации о них их посредством СМИ, что сближает их со сферой насильственно усвоенных текстов. Кроме того, «культовыми» являются фильмы, служащие важной частью (или даже основой) какой-либо субкультуры, что делает знакомство с ними обязательным и, следовательно, относит их к группе директивно усвоенных текстов. Таким образом, КЗ анонимной сетевой пародии могут восходить и к культурной сфере, представленной насильственно усвоенными текстами, и к текстам развлекательного характера, то есть граница между этими двумя группами весьма подвижна.

IV. 1. 3. Описание КЗ с точки зрения «индекса цитирования»

При описании сфер-источников прототекстов, порождающих «ценностные прецедентные феномены как вербальной, так и невербальной природы» (Пикулева 2002), наибольший интерес представляют те, чей

«индекс цитирования» выше, т.е. чьи КЗ используются наиболее часто, что «закрепляет канонический статус текста, подтверждает его право на повсеместную известность» (Проскурин 2000). В этом отношении наиболее частыми среди проанализированных текстов оказались отсылки к произведению А. С. Пушкина «Сказка о рыбаке и рыбке», которая используется:

как источник КЗ, отсылающих к сюжету сказки (*старик, старуха и рыбка* как действующие лица; прецедентные ситуации, представляющие собой основные сюжетные линии сказки: *рыбка выполняет желания, которые старику диктует старуха*; прецедентные высказывания: «у самого синего моря» и т.д.);

как источник «памяти ритма», наполняемой компьютерным сленгом, который, в контексте сказочного сюжета, представляет собой «чужое слово», помещенное в инородный культурный контекст, благодаря чему и возникает комический эффект: «Смилуйся, государыня рыбка, Снова ерепенится Старуха; Не хочет софтвером заниматься, А хочет быть вольным программистом, Чтоб забыть совсем про ассемблер, И писать на чистом PASCAL'e»; текст «Сказка про золотую рыбку». Режим доступа см. в Приложении 2).

Показательным примером часто цитируемого источника КЗ является и культовый сериал 60-х гг. XX в. «Семнадцать мгновений весны», на базе сюжетных линий и с использованием героев которого созданы 3 текста пародий на сайте РусХумор (тексты «19-й тик весны»; «Неснятые сценарии: 17 мгновений весны»; «Машенька и медведь»⁸². Режим доступа см. в Приложении 2). Описание и анализ этих текстов приводятся в следующих разделах данной главы, посвященных приемам создания анонимных

⁸² «Машенька и медведь»: Рассказ Штирлица: «Жила, значит, была девочка. И звали ее Маргарита Филлиповна. И было ей 86 лет. И была у нее внучка - Машенька. Истинная арийка, порочащих ее связей, значит, не имела...»

вербальных пародий. На данном же этапе исследования важно отметить то, что элементы давно сошедшего с экранов сериала (несмотря на сравнительно недавние попытки реанимировать его в цвете) до сих пор активно используются при создании сетевых пародий и понятны молодому поколению. А это, в свою очередь, свидетельствует о том, что связанные с данным прототекстом концепты прочно вошли в когнитивную базу пользователей Рунета.

Что касается использования *«ходячих форм»*, предполагающих многократное использование макета прототекста, его *«памяти ритма»*, то наиболее частым примером подобного использования оказалась структура стихотворения С. Маршака *«Дом, который построил Джек»*. На основе его ритмико-синтаксической структуры образованы пародии: *«Мост, который построил Гусь»*; *«Вот башни, которые грохнул Буш»*; *«DOS, который построил Майк»* (режим доступа см. в Приложении 2). Примечательно, что содержание данных пародийных форм совершенно не связано с прототекстом, который используется лишь как узнаваемая ритмическая форма. Содержание данных текстов относится:

- 1) к событиям 10-тилетней давности, связанным со скандалом вокруг медиа-холдинга «Мост», владельцем которого был В. Гусинский. Отсылки к скандалу реализуются путем упоминания имен замешанных в нем лиц (Кох, Гусинский, Доренко, Путин) – текст *«Мост, который построил Гусь»*;
- 2) к событиям, связанным с громким террористическим актом 11 сентября 2001 г. в США. Отсылки к этому событию и сопутствующим деталям внешней политики США даны как посредством упоминания имен связанных с ним лиц (Буш, Бен Ладен, Саддам Хусейн), так и посредством описания прецедентных ситуаций (взрыв башен-близнецов ВТЦ, бомбовые атаки Афганистана силами ВВС США и т.д.) – текст *«Вот башни, которые грохнул Буш»*;

3) к сетевому дискурсу (отсылки посредством использования жаргона программистов: «*A вот command.com, зараженный без меры, Ведь это с него пакостят TSR`ы, Он autoexec под собой выполняет, Который собой AIDSTEST запускает...*» — текст «*DOS, который построил Майк*»).

Несмотря на разные сферы-источники содержания переделок, данные тексты объединяет употребление одинаковой «ходячей формы», которая образуется четким ступенчатым наращиванием воспроизводимой ритмико-синтаксической структуры, когда «при каждом повторе в разных фразах дискурса происходит приращение смысла» (Русакова, Русаков 2008). Благодаря тому, что при каждом повторе воспроизводится первая строчка стихотворения, информация, заключенная в ней, постоянно находится в фокусе внимания. Это свойство «ходячей формы» стихотворения Маршака, который, в свою очередь, использовал поэтическую форму английского народного творчества, обыгрывают все созданные путем отсылок к данному прототексту анонимные пародии. При этом функции их могут быть описаны не как пародийные, а как пародические, т.е. «ходячая форма» избирается для привлечения внимания к внетекстовым реалиям. Причем отношение к этим реалиям носит негативный характер, что сближает подобные переделки с сатирическими произведениями. Более подробно вопрос о функциях анонимных сетевых пародий будет рассмотрен позднее, а пока лишь отметим, что далеко не всегда «ходячая форма» используется с сатирическими целями. В качестве примера можно привести использование в качестве источника «ходячей формы» анонимных пародий авторскую сказку Л. Филатова «Сказ про Федота – стрельца, удалого молодца». Ритмический рисунок этого произведения (стихотворный метр, структура произведения) был использован при создании пяти текстов, размещенных в разделе *Пародии* на сайте РусХумор: «Сказ про риэлтора-хреца удалого молодца»; «Сказка о трех бомжах»; «Сказ про Фидота»; «Сказ про

Фидота-фидошника»; «Сказка про Квазимодо-звонаря, удалого горбуна» (Режим доступа см. в Приложении 2). Примечательно, что первые два текста оказались авторскими⁸³ и являются классическим примером использования узнаваемой «ходячей формы» в качестве «трамплина» для собственного творчества, что сближает эти тексты с подражанием. В качестве подтверждения приведем высказывание автора одного из текстов: «*В общем-то это не пародия на Филатова, а вещь совершенно самостоятельная. Но влияние "Федота" ощущается ...*» (Кирилл Галкин - автор «Сказки о трех бомжах»). Автор текста «Сказ про риэлтора-хреца удалого молодца» - Дм. Соловьев - предваряет свое произведение следующими словами: «Сказка в восьми частях, события происходят в наше время. Действующие лица вымышлены и представляют собой сказочные персонажи и любое совпадение с реальными людьми считается чистой случайностью. Автор приносит свои извинения за малейшую схожесть. Не рекомендуется чтение детям до 16 лет». То, что данные тексты, более близкие подражанию, были классифицированы пользователями Рунета как пародии и отнесены в соответствующий раздел, может быть объяснено механизмом их создания: в результате наполнения узнаваемой формы несоответствующим содержанием происходит «разъятие» формы и содержания, лежащее в основе любого пародийного использования культурного знака. Отдельно отметим связь подобного рода «ходячих форм» с использованием «памяти ритма», когда, как было показано выше, в качестве КЗ, активизирующего в сознании аудитории нужный прецедентный текст, может выступать мелодический / ритмический рисунок. Если сопоставить результаты описания КЗ анонимных сетевых пародий сайта РусХумор с текстами, размещенными на сайте Караоке.ру, то можно заметить, что на последнем сайте именно

⁸³ Для проверки текста пародии на наличие автора используются интернетные поисковые системы: введя название пародии либо ее фрагмент в поисковую систему, мы получаем список сайтов, на которых встречается данный текст, благодаря чему, помимо определения степени популярности текста на основании частоты цитирования, мы можем обнаружить исходный сайт и автора текста

использование «памяти ритма» является доминирующим способом создания текстов, размещенных в разделе «Пародии» (см. Режим доступа в Приложении 2). Использование «памяти ритма» популярной песни для наполнения ее новым содержанием мы будем называть *перепевами*. С одной стороны, этот термин указывает на связь подобного рода текстов с пародическими переделками узнаваемых текстов, с другой – подчеркивает песенный характер прототекста и указывает на то, что КЗ в данном случае является мелодический рисунок. При этом большое количество перепевов, созданных с помощью «памяти ритма» одной популярной мелодии, может быть косвенным свидетельством популярности данной песни и ее вхождения в т.наз. фонд культурных знаний.

Подводя итоги описанию прототекстов анонимных сетевых текстов, размещенных в разделах «Пародии» на сайте РусХумор и на сайте Караоке.ру, еще раз подчеркнем, что, вне зависимости от типа КЗ и от функций использующих их анонимных пародий, описание сфер-источников КЗ показывает абсолютное доминирование текстов, которые в данной культуре воспринимаются как образцовые, входят в обязательную школьную программу или являются наиболее популярными, что косвенно свидетельствует об их «каноническом» для данного культурного пространства характере. Это отчасти подтверждает гипотезу относительно того, что вербальные анонимные сетевые пародии более близки типу народной пародии средневековья (карнавальной западноевропейской и народной древнерусской), объектами которых также были «по преимуществу ... организованные формы слова» (Лихачев 1984:12), т.е. «устоявшиеся и хорошо узнаваемые знаковые системы» (Лихачев 1984:12), воспринимаемые как канонические. При этом необходимо отметить, что среди сфер-источников КЗ абсолютным лидером являются сказки. Это служит еще одним аргументом в пользу народного характера анонимной сетевой пародии и позволяет утверждать, что она представляет собой

современную форму народной пародии средних веков, которая, в свою очередь, была тесно связана с фольклором. Более того, некоторые исследователи выделяют своеобразный пародийный поджанр - «сказка-пародия», в которой особенно отчётливо прослеживаются фольклорные традиции. Сказка-пародия неоднородна, выделяются следующие её типы:

1. «Пародия на сказку. Это может быть пародия на конкретную сказку, на определённый тип сказки – волшебную, бытовую и т. д., на условности сказочного жанра в целом. В них в разной мере пародируются жанровые условности фольклорной и романтической сказок (система персонажей, сентиментальный стиль, обязательный счастливый конец и т. п.).

2. Пародия на какое-либо литературное или социальное явление с использованием жанра сказки. Сказка в данном случае служит формой, материалом, при помощи которого строится пародия. Пародия использует известный сказочный сюжет, сказочных персонажей, типично сказочные формы повествования для своих целей – осмеяния, обличения, критики какого-либо объекта или объектов литературы, культуры, социально-политической жизни.

3. Авторская сказка с элементами пародирования. Это наиболее сложный жанровый тип, поскольку зачастую такая сказка содержит черты многих жанров, имеет сложные интертекстуальные связи, а встречающиеся в ней пародийные элементы, как правило, обращены на разные объекты. ...» (Лушникова 2009).

Кроме того, Г. Лушникова отмечает, что сегодня «фольклорные традиции и элементы пародии-сказки проникают в другие семиотические сферы, в частности в анимационное кино» (Лушникова 2009), и приводит в качестве примера анализ американской анимационной сказки-пародии «Шрек», в которой использованы сюжеты и герои разных мировых сказок и легенд с целью их новой пародийной интерпретации.

Для нашего исследования деление пародий-сказок на предложенные выше группы не представляется целесообразным, так как все перечисленные подтипы пародии будут оговариваться далее в связи с описанием приемов создания и функций анонимных сетевых текстов, размещенных в разделе «Пародии».

IV.1.4. Описание КЗ как показатель моно- или полиреферентности пародий

Описание когнитивно-семантической структуры вербальной анонимной сетевой пародии с точки зрения выделения КЗ и соответствующих прототекстов необходимо дополнить указанием на то, что более половины текстов, размещенных в разделе Пародии на сайте РусХумор, имеют не моно-, а *полиреферентный* характер, что подразумевает использование КЗ нескольких сфер-источников одновременно. Так, к примеру, в уже упоминавшейся выше пародии «*Машенька и медведь*» (см. режим доступа в Приложении 2) в одном тексте представлены КЗ, восходящие как к сюжетам русских народных сказок и былин (Добрыня Никитич, Змей Горыныч, Маша, Медведь), так и к сетевому фольклору (персонаж интернет-фольклора «Вуглускр»); здесь же даны аллюзии к произведениям литературной классики (Чацкий и Фамусов) и к телеклассике (герой сериала 60-х годов Штирлиц). При этом, помимо прецедентных имен, КЗ представлены в виде прецедентных ситуаций (в сказке «*Девочка захотела сесть и видит у стола три стула: один большой - Михаила Ивановичев, другой поменьше - Настасьи Петровни и третий маленький, с синенькой подушечкой, - Мишуткин. Она ... села на маленький стульчик ... взяла синенькую чашечку на колена и стала есть. Поела всю похлебку ...*»; в пародии «*Рядом со столом стояли три стула - большой, электрический, и табуретка из шведского гарнитура. Машенька влезла на маленькую табуретку, и с аппетитом скушала содержимое ...всех трех ведер*»).

Адекватное понимание подобной полиреферентной пародии зависит от умения распознавать в ней разные культурные слои, прочитывать КЗ разных прототекстов, относящихся к различным сферам-источникам. Полиреферентные, политописические (в том понимании термина «политописизм», которое использовано Э. Лассан⁸⁴) анонимные сетевые тексты наиболее наглядно выявляют интертекстуальную природу пародии, которая в интернет-пространстве реализуется в виде гипертекста. В информатике гипертекст определяется как «принцип организации информационных массивов, при котором отдельные информационные элементы связаны между собой ассоциативными отношениями, обеспечивающими быстрый поиск необходимой информации и/или просмотр взаимосвязанных данных» (См. Глоссарий.ru: Гипертекст). Как и при чтении сетевых ресурсов с гипертекстуальными отсылками, при чтении пародии мы должны «прокладывать себе маршрут в тексте мировой культуры, определяя на основе маркеров пародии, какие из его элементов подвергаются пародированию. Какой из маршрутов будет выбран, во многом зависит от читателя. Так, татуировка кролика на плече героя в художественном фильме «Матрица» для одних зрителей ассоциируется с Алисой из Страны Чудес Л. Кэррола, для других этот маркер ведёт к символике «Плэйбоя» (Лушникова 2009). Таким образом, процесс восприятия пародии, имеющей многоадресную направленность на разные культурные элементы, аналогичен движению по многим маршрутам гипертекста.

Продемонстрированное в данном подразделе разделе доминирование полиреферентных пародий, использующих КЗ, относящиеся к разным

⁸⁴ Э. Лассан употребляет этот термин для обозначения ситуации, когда голоса не звучат в унисон, не слышат друг друга, раздаваясь из разных мест. В данном исследовании это значение термина также уместно для обозначения ситуации, когда сознание адресанта и адресата расщеплено между разными текстами – когнитивными топосами.

сферам-источникам, направляет к рассмотрению общих тенденций современной эпохи, относительно которой коллажность, т.е. «способ организации целого посредством конъюнктивного соединения разнородных частей», выступает в качестве «универсального принципа организации культурного пространства» (Можейко 2001а). В контексте гипотезы относительно определения анонимной сетевой пародии как современной модификации народной пародии Средних веков важным представляется утверждение о том, что истоки коллажности как принципа организации культурного пространства генетически восходят «к античности (классическим примером может служить жанр центона как организации стихотворного текста в качестве мозаики разнородных фрагментов) и средневековью (например, калейдоскопичность матета как музыкального жанра, пришедшего в своей эволюции к синтезированию элементов литургии и песенного фольклора)» (Можейко 2001а). Таким образом, использование приемов создания коллажа в анонимной сетевой пародии, отличающихся полиреферентностью и политолизмом и использующих КЗ, относящиеся к разнородным культурным пространствам, является еще одним признаком, свидетельствующим о ее близости средневековым и античным формам. При этом, говоря о близости современной анонимной пародии Рунета к народной пародии Средних веков, представляется важным проследить, унаследовала ли пародия Рунета национально-специфические особенности древнерусской пародии.

IV.2. Приметы средневековых народных пародий в современных анонимных сетевых пародиях

При выделении в современных анонимных вербальных пародиях Рунета национально-специфических черт, присущих древнерусской и западноевропейской народным пародиям, будут рассматриваться

следующие характерные для каждой из упомянутых выше национальных разновидностей народной пародии Средних веков приметы: элементы образной системы, прецедентные темы, приемы создания. При этом, описывая **приемы** современных пародий, мы имеем в виду, что основным методом *древнерусских пародий* была инверсия, возможная лишь при наличии в культуре иерархической системы ценностных оппозиций. В то же время, основным приемом *западноевропейской пародии* было карнавальное снижение, которое, в свою очередь, связано с гротескными образами, акцентировавшими такие проявления материально-телесного низа, как «совокупление, беременность, родовый акт, акт телесного роста, старость, распадение тела, расчленение его на части и т.п.» (Бахтин 1990:32). Описывая **прецедентные темы**, мы имеем в виду обращение к тематике народных пародий Средних веков, которая, в свою очередь, восходит к древнейшим ритуальным действиям и носит архетипический характер. Прецедентные темы реализуются посредством использования определенных **образов** и **мотивов**. Так, к примеру, во второй главе при описании исторических разновидностей пародии было показано, что в западноевропейских и в древнерусских пародиях прецедентная тема «*потеря (помутнение) рассудка*» реализовывалась в разных образах, выполнявших различные функции - древнерусского дурака и карнавального шута. Разница образной системы древнерусской и западноевропейской пародии диктуется и разницей приемов их создания. Если древнерусский антимир был построен как отражение идеального мира со знаком минус (он беден и неблагополучен, так как в идеале должно быть все наоборот), то для карнавального антимира были характерны изобилие и избыточность, которые в древних ритуалах симпатической магии были залогом изобилия в реальной жизни. Соответственно, если в западноевропейской пародии присутствует образ обжорства, то древнерусский герой – голоден. Если в западноевропейской пародии доминирует гротескная образность как

реализация идеи всеобщего единства и соединения всего со всем, порождающая уродливые «гибриды людей, птиц, змей, музыкальных инструментов и т. д.» (Лихачев 1984:5), то для древнерусской пародии, образованной не «всесмешением», а строгой инверсией, эти образы не столь характерны.

IV.2.1. Приметы западноевропейской народной пародии

Рассмотрим анализируемые нами тексты пародии с точки зрения наличия или отсутствия в них особенностей, характерных для западноевропейской средневековой пародии. Как следует из сказанного выше, в прецедентных темах, восходящих к западноевропейской пародии, доминируют образы, которые в древнейших ритуалах были тесно связаны с идеей (воз)рождения, т.е. возвращения к жизни после ритуальной смерти («телесный низ», помутнение рассудка - аналог ритуального перехода в иную реальность, всевозможные излишества и т.п.).

1) Половые кощунства, образы уродства, использование обсценной лексики

В гротескной образности средневековья проявления различных сексуальных девиаций, пришедшие из оргиастических культов земледелия, несмотря на постепенное забвение сакрального смысла, продолжали сохранять связь с идеей погружения в телесный низ ради следующего рождения в новой форме: гротеск здесь «характеризует явление в состоянии его изменения, незавершенной еще метаморфозы, в стадии смерти и рождения, роста и становления» (Бахтин 1990:31). Исследование современных анонимных пародий, размещенных на сайте РусХумор, показало, что тема половых отношений представлена здесь исключительно в виде следующих сексуальных девиаций:

1а) Некрофилия (тексты «**Новинки кинопроката: Мушкетеры 300 лет спустя**»; «**Новинки кинопроката: Мертвые девушки доступны**»;

«Незнайка и Ко»; «Спящая Принцесса». Режим доступа в Приложении №2). В качестве иллюстрации приведем несколько текстов:

«Французская археологическая экспедиция наталкивается на четыре скелета времен Людовика XIV. Один из скелетов любезно подает руку Софи Дюваль - археологу-стажеру, помогая ей сойти в могилу. Этот случай дает начало новому роману...» (текст *«Новинки кинопроката: Мушкетеры 300 лет спустя»*). В приведенном фрагменте ключевым словом, переводящим тему повествования в область некрофилии, является слово «роман», которое в данном контексте означает не только «литературное произведение» - продолжение романа А. Дюма, но и «любовные отношения» женщины-археолога с останками человека, жившего во времена Людовика XIV.

«На берегу моря обнаружен труп молодой женщины. Дело доверяют следователю Николаю Икрофилу. Он находит, что девушка эта еще вполне ничего, особенно ночью. На следующее утро прокуратуре приходится заводить еще одно уголовное дело ...» (текст *«Новинки кинопроката: Мертвые девушки доступны»*). В данном тексте «намек» на тему некрофилии содержится в самой фамилии следователя, образованной путем искажения слова «некрофил».

1б) Гомосексуальная любовь. Этот вариант половых отношений дан в тексте *«Ирония судьбы»*, где содержится намек на гомосексуальные отношения в тюрьме (Галя – имя, которое дали заключенному), а также в тексте *«Три поросенка»*, где гомосексуальными отношениями оказываются связаны поросята (Режим доступа в Приложении №2).

Если изначально половые отношения и половые излишества древних ритуалов и связанных с ними ритуальных пародий связывались с Эросом как инстинктом жизни, то присутствующие в современных текстах некрофилия и однополый половой акт не подразумевают никакого продолжения рода, половые отношения утрачивают жизнедательную функцию.

1в) Образы уродств. С темой половых кощунств в анонимных сетевых пародиях связана и тема уродства, которая, в свою очередь, является одним из проявлений гротескной образности (вспомним определение гротескных образов у М. Бахтина: «они уродливы, чудовищны и безобразны с точки зрения всякой «классической» эстетики, то есть эстетики готового, завершенного бытия»; Бахтин 1990:31-32). В качестве примера использования темы уродства в анализируемых нами современных анонимных текстах приведем фрагмент пародии «*Ексель-моксель, золотая рыбка*» (см. режим доступа в Приложении 2):

Старуха, пожелав стать соблазнительной (*«Хочу груди осьмнадцатого размера, как у Памелы Андерсон, дабы старик на меня польстился!»*), превратилась в «монстра» (старик: *«Вот, леший полу женского, дубового! Да ты в зеркало на себя посмотри - два зуба, волосинок чертова дюжина, ноги кривые и четыре мешка с картошкой висят! Ексель-моксель!... Старуха гордая такая стоит, спереди - во, сзади - огого, **руки-ноги кривые, глаза навывкате и шатается туда-сюда, равновесие удержатъ пытается. Эдакий богомол-переросток вышел. В общем, разбогател старик жутко. Потому, что монстра** этого народу за деньги показывать стал»* (выделено нами - А. Б.). Подобные образы уродства также противоречат идее вечного развития и рождения, здесь нет никакого жизнедательного потенциала (в отличие от гротескной образности Средних веков, которая, по мнению Бахтина, имела амбивалетный характер).

1г) Использование обценной лексики. Говоря о карнавальном снижении и теме половых излишеств, свойственных западноевропейской пародии, необходимо также оговорить использование обценной лексики. Использование ритуальных ругательств традиционно для карнавальной пародии Средних веков. Типично оно и для современных анонимных сетевых пародий. Так, часть текстов, размещенных на сайте РусХумор в разделе Пародии, практически целиком написана с использованием

нецензурных слов (тексты «Три поросенка», «Властелин 3.14». См. режим доступа в Приложении). При этом использование обценной лексики, утратившей в наше время любое сакральное значение и используемой «сугубо конвенционально», то есть как некий полупустой знак, с одной стороны, может расцениваться как знак принадлежности к определенной социальной среде: «мат - прежде всего инструмент социализации, средство быть своим в той или иной среде. Существуют целые социальные поля, где от человека, не умеющего материться или даже плохо владеющего матом, будут шарахаться как от чужака. Это - все без исключения производственные отрасли, армия, правоохранительные органы, торговля...» (Сорокин 1999). С другой стороны, использование мата само по себе есть нарушение запрета, возможное только вне официального общения: «вербальная артикуляция табуированных реалий и действий ... погружает инвектанта в ситуацию, фактически **аналогичную ситуации карнавала**, позволяющей безнаказанно нарушать жесткие и безусловные в нормативно-стандартной, штатной ситуации запреты (выделено нами - А. Б.)» (Можейко 2001б). Таким образом, использование обценной лексики может рассматриваться как традиционный для народной пародии прием перевода в «мир антиофициальности» (Сорокин 1999).

2) Безумие и потеря рассудка, образы и мотивы наркотического, алкогольного опьянения и компьютерной зависимости

В современных анонимных сетевых пародиях тема безумия и потери рассудка, которая прежде имела ритуальное значение перехода в мир духов и сохранялась в образах средневековых пародий, тесно связана с мотивами наркотического, алкогольного опьянения и компьютерной зависимости. Рассмотрим конкретные примеры реализации данных мотивов в современных анонимных пародиях.

2a) Алкогольное опьянение. На сайте РусХумор данный мотив присутствовал в двух текстах:

«Нео пытался вспомнить, что же с ним происходило на кануне вечером. ... Вывод напрашивался сам собой, похмелье одолевшее его с утра стерло все воспоминания вчерашнего вечера (выделено нами – А. Б.)» (Текст «Матрица выполнила недопустимую ошибку». Режим доступа в Приложении №2);

*«Тут мимо на работу шел лисица. Глаза-стекло, хотел **анахмелица** (выделено нами – А. Б.)»* (Текст «Варона и шашлик». Режим доступа в Приложении №2).

Гораздо большей популярностью этот мотив пользуется не в текстовых анонимных пародиях, размещенных на сайте РусХумор, а в *перепевах*, размещенных на сайте Караоке.ру — с темой пьянства на данном сайте связаны девять перепевов: *«Я бухаю месяц»*, *«Что такое пиво»*, *«Прекрасная попойка»*, *«Бременские алканавты»*, *«Как упоительны в России...»*, *«Как отвратительны в России...»*, *«Женский алкоголизм»*, *«Алкаш»*, *«Алкаши»* (Режим доступа в Приложении № 2). При этом данные перепевы демонстрируют разнообразие приемов введения мотива алкогольного опьянения, что косвенно лишь подтверждает популярность данного мотива среди текстов, размещенных в разделе «Пародии» на сайте, предназначенном для караоке. Для иллюстрации можно привести ряд перепевов известной песни *«Как упоительны в России вечера»*⁸⁵:

«Как отвратительно в России по утрам» (Режим доступа в Приложении № 2). В данном примере мотив алкогольной зависимости вводится через актуализацию мотива «похмелья», что происходит за счет игры на семантическом уровне, проводимой через противопоставление значений краткого прилагательного «упоительны» (от «упоительный – приводящий в упоение, восхитительный») и наречия «отвратительно» (от «отвратительный – вызывающий отвращение, очень плохой».)

⁸⁵ Оригинальный текст песни см. <http://www.karaoke.ru/song/1290.htm>

«Как упоительны *rave-party* до утра» (Режим доступа в Приложении № 2). В тексте этого перепева ввод мотива алкогольной зависимости также построен на игре, но в данном случае в ее основе лежит многозначность глагола «упиться» - «1. напиться до пресыщения, допьяна; 2. насладиться чем-н.» (СРЯ Т.4 1999).

На использовании многозначности в несколько другом аспекте построен перепев «Женский Алкоголизм» (Режим доступа в Приложении № 2). В его основе, как и в предыдущих примерах, лежит наполнение известного макета содержанием, в котором обыгрывается многозначность контекста употребления одного из значений глагола «выстоять» - «удержаться в определённом положении, устоять, остаться стойким» (Словарь Ушакова). Выстоять можно как «против ветра» (этот пример употребления дан в Словаре Ушакова), так и вопреки потере координации при алкогольном опьянении. Сравним строки оригинала (песня «Я яблоки ела») со строками перепева: «Я, я, яблоки ела, я, я просто сгорела, Я, я просто сгорела мысленно. Я, я снова скучала, я, я ждать обещала, **Я, я, я так хотела выстоять** (выделено нами – А.Б.)» - оригинал; «Я, я водку бухала; Я, я просто упала; Я, я просто упала и стукнулась; Я, я вновь наливала; Я, я снова упала; **Я, я, я так хотела выстоять**» (выделено нами – А.Б.)» - перепев.

В некоторых случаях «алкогольные» мотивы перепевов популярных песен лишь косвенно связаны с содержанием источника:

«Песня бременских алканавтов» (Режим доступа в Приложении № 2). Этот перепев, как и предыдущий, использует хорошо узнаваемый макет — память ритма известной «Песни бременских музыкантов»⁸⁶. При этом содержание перепева косвенно связано с содержанием оригинала на основании стереотипного представления – «песни часто поют пьяные». В

⁸⁶ Оригинальный текст песни см. <http://www.karaoke.ru/song/1184.htm>

соответствии с этим представлением образ поющих бременских музыкантов трансформируется в образ поющих «алканавтов»:

*«Мы свое призванье не забудем: На троих распить мы раздобудем!
Нам дворцов заманчивые своды Не заменят ВИНО-ПИВО-ВОДЫ!».*

Возможно, именно действием указанного выше стереотипа («поют пьяные») объясняется популярность мотива алкогольного опьянения в текстах, предназначенных для поющих караоке.

2б) Наркотическое одурманивание. Данная тема в перепевах, размещенных на сайте Караоке.ру, встречается гораздо реже (с данной темой связано название только одной пародии - «*Конопля*»). Среди текстов, размещенных на сайте РусХумор, количество текстов, посвященных наркотической зависимости, также невелико и приблизительно равно количеству переделок, связанных с алкогольным одурманиванием. При этом реализация мотива наркотического одурманивания происходит за счет использования наркоманского сленга. В качестве примера можно привести уже упоминавшийся текст «*Властелин 3.14*» (Режим доступа в Приложении № 2). В данной переделке герои прототекста трансформируются в наркоманов: «*Волшебный Баян - магический бульбулятор, что переводит на ширево что угодно. Хоть воду. Фродо - карлик с мохнатыми пальцами. Слегка туповатый и постоянно забавляется шприцем. Бильбо - сторчавшийся духовный наставник Фродо, его постоянно глючит и треплет. Корешу Фродо - такие же торчки, но шприца им никто не дает*» (выделено нами – А. Б.).

На использовании наркоманского сленга при введении темы наркотической зависимости построена и переделка «*Сказка и мертвой Фефеле и семи братках*» (Режим доступа в Приложении № 2): «*Подождать она хотела До братков, не утерпела. Кайф в "машинку" набрала, К синей*

венке поднесла, Посмотрела в потолок И нажала поршеньк. Вдруг она, моя душа, Пошатнулась не дыша. Руки белы опустила И "машинку" уронила. Глазки вылезли на лоб И чувиха на пол - хлооооо!..» » (выделено нами – А. Б.).

В данных текстах использование сленга наркоманов выступает в качестве знаков определенной сферы-источника, опознаваемых «посвященными» (т.е. теми, кто знаком с наркоманским сленгом). При этом комический эффект возникает за счет наполнения узнаваемых макетов классических прототекстов («Властелин колец» Толкиена и «Сказка о мертвой царевне» Пушкина) сниженным содержанием, что может трактоваться и как их бурлескно-травестийное исполнение, которое, как показало описание эволюции пародийных форм, по своей сути связано с карнавальным снижением.

Что же касается реализации темы «потеря рассудка», то идея «перехода» в иную реальность, характерная для данной прецедентной темы в народных пародиях Средних веков, в приведенных выше примерах использования мотивов «алкогольного» и «наркотического» одурманивания не выражена явно. Мы лишь можем констатировать тенденцию использования данных мотивов и соответствующих им образов для травестийно-бурлескного искажения узнаваемых прототекстов. В то же время, идея «перехода» в иную реальность сегодня продолжает реализовываться при помощи нового мотива, отражающего более современные реалии — мотива «компьютерной зависимости».

2в) Компьютерная зависимость. Данный мотив может рассматриваться как современное проявление прецедентной темы «потеря рассудка», к которой приводит компьютерная зависимость или погружение в мир компьютерных игр. В пародии «Кибер-брат или Данила в Зазеркалье» (Режим доступа в Приложении №2) Данила (герой культовых фильмов

рубежа XX и XXI вв. «Брат» и «Брат-2») спасает своего брата, выводя его из виртуального мира: «- *Ладно, брат. Домой пора, из виртуальности, - обдумав услышанное, говорит Данила. - Я тебе тут гостинцев привез - мать передала - огурцов, там, помидоров. Лицо Виктора становится кислым, - Ну и гигов (единицы компьютерной памяти - А. Б.), конечно! - Виктор в порыве чувств бросается на Данилу и начинает его обнимать. В обнимку они подходят к телепорту. Предварительно перестреляв всю немногочисленную очередь дошедших до терминала счастливыхчиков, Данила сохраняется и **выводит брата из Глубины**. Сам он решает выйти по-другому и начинает нашептывать: "Я узнал, что у меня есть огромная семья..."»; выделено нами - А. Б.). Заметим, что в данном примере тема «потусторонней» реальности вводится уже в названии пародии как за счет отсылки к кибер-пространству (Кибер-брат), так и за счет отсылки к названию произведения Л. Кэрролла «Алиса в Зазеркалье».*

Отсылка к произведению того же автора как способ обозначения перехода в «потусторонний мир» есть и в названии другой пародии - «*Алиса из страны чудес*» (Режим доступа в Приложении № 2). Здесь также присутствует мотив погружения в виртуальный мир. Алиса работает за компьютером и засыпает: «*Алиса сидела перед экраном **писишки** (образование от аббревиатуры РС – А. Б.), **тщетно пытаюсь сообразить, что делать дальше... услышала какой-то непонятный шум за спиной, обернулась и увидела, что **из зеркала, висящего на противоположной стене, выходит Мартовский Заяц**... У Алисы возникла смутная мысль, что что-то вокруг нее не совсем в порядке...***».

Примечательно, что в обеих указанных выше пародиях существует «нестыковка» между сюжетом заявленных в названии прототекстов и сюжетными линиями, использованными в переделках. Так, в оригинальных текстах Л. Кэрролла героиня попадает в «потустороннюю реальность» либо через кроличью нору (движение вглубь, по вертикали) - «Алиса в стране

чудес», либо сквозь зеркало (движение по горизонтали) - «Алиса в Зазеркалье». В текстах пародий эти сюжетные линии смешаны. Зазеркалье, в которое приходит за братом Данила, - это Глубина. А вход в «страну чудес» из второй пародии – это зеркало. Такое смешение сюжетных линий прототекстов говорит о том, что в сознании адресантов/адресатов анонимных пародий данные тексты четко не дифференцированы, однако связаны с идеей «перехода» в «потусторонний мир».

Рассматривая современную компьютерную тематику анонимных пародий как модификацию прецедентной темы «потеря рассудка», представляется важным рассмотреть и проявление в анонимных текстах темы **«виртуальной любви»**, которая, наряду с уже описанными выше модификациями темы половых отношений в образы сексуальных девиаций (некрофилии и гомосексуальных отношений), также лишена идеи продолжения рода. В качестве примера подмены темы реальных отношений полов виртуальными можно привести текст *«Киносценарий Начной дзор»* (Режим доступа в Приложении № 2): *«...виртуальный роман поглотил Антона с головой. Она ему изменяла... Да еще с кем? С каким-то... из чата...* (выделено нами – А. Б.)». Подмена реальных свиданий на виртуальные встречи происходит и в переделке популярного молодежного сериала *«Элен и ребята»* (Режим доступа в Приложении № 2): *«Натали: Никола, может зайдешь ко мне на борду? (подмигивает) Никола: Натали, ты же знаешь, что я зарегистрирован у Элен...* (выделено нами – А. Б.)».

Особо следует отметить, что компьютерная тематика пародий, размещенных на сайте РусХумор, является не только способом современной реализации прецедентной темы «потеря рассудка», но и служит для адаптации прецедентных сюжетов известных прототекстов к современным условиям. Так, к примеру, действие телесериала *«Семнадцать мгновений весны»* перемещается в мир компьютерных технологий (текст *«19-ый тик весны»*) (Режим доступа в Приложении № 2): *«Шагая по вечернему Берлину,*

*Штирлиц думал о разных неприятных вещах. Во-первых, кончалось место на винчестере, и приходилось все сжимать. Во-вторых, интересно, какие еще **коммандеры** он может получить от Нортон, и разрешит ли центр контакт (выделено нами — А. Б.)». В данном случае компьютерный жаргон выступает в качестве КЗ соответствующей сферы — мира компьютерных технологий. Это, в свою очередь, показывает актуальность данной сферы жизни для современного человека, а с другой, служит определенным «кодом», который способны расшифровать только те, кто знает данный жаргон.*

Говоря о популярности подобных приемов, отметим, что компьютерный жаргон или компьютерная терминология используются в названиях 28 «пародий» на сайте Караоке.ру: «*Windows 2000*», «*Counter strike – 2*», «*DOS*», «*GTA*», «*Я теряю Windows*», «*Собор Windows – кой мачехи-2*», «*Я ненавижу DOS*», «*Я влюбился в LINUX*», «*Чат*», «*Чат-комната*», «*Танец CS*», «*Зов зависших программ*», «*Знаю FX*», «*Делитору никто не пишет*», «*Вот кто-то с поинтовки вернулся*», «*Виртуальный вальс*», «*Антихакер*», «*Антивирус*», «*Сисадмин*», «*Сервак*», «*»Песня ламера*», «*Мы ламоты*», «*Комп и три винта*», «*Кластер*», «*Интер!*», «*Исповедь мышки*» (Режим доступа в Приложении №2). Популярность подобного способа введения компьютерных мотивов можно объяснить тем, что адресантом/адресатом сетевых текстов являются активные «интернавты», что гарантирует успешность «прочтения» кода и, следовательно, успешность пародийного акта.

Подытоживая описание способов проявления прецедентной **темы «потеря рассудка»**, отметим, что в современном сетевом пространстве, которое может рассматриваться как аналог карнавального пространства Средних веков, т.е. пространства «потустороннего», где отменялись все законы мира серьезного, мотивы алкогольного и наркотического

«одурманивания» как способа перехода в иной мир постепенно замещаются мотивами «компьютерной зависимости».

3) Тема насилия

С проявлениями первичных влечений (инстинкта жизни - Эроса и инстинкта смерти – Танатоса), которые уже упоминались в связи с описанием реализации прецедентной темы половых отношений, связана и тема насилия, как сексуального, так и насилия в виде надругательства над трупами, убийства либо истязания. Следует отметить, что в текстах анонимных сетевых пародий тема насилия проявляется практически в каждом тексте. В качестве иллюстрации можно привести следующие фрагменты текстов, размещенных на сайте РусХумор в разделе «Пародии» (Режим доступа в Приложении №2):

«Слабое звено» («...Ведущая достает огромный шестиствольный пулемет и начинает расстреливать всех участников игры, злорадно хохоча»);

«Лукоморье» (« ... Кота на мясо зарубили, Русалку в бочку засмолили, Руслана на цепь посадили... »);

«Атака клоунов» («Я их всех убил. Мужчин, женщин, детей, собак, кошек, крыс, блох... Все шесть миллионов! Я всех убил и надругался над трупами. Круто было»);

«Матрица выполнила недопустимую операцию...» («Вместе с косяком вылетела входная дверь в очередной раз задев и так размноженный до череп Смита...») и т.д.

В исследованиях как древних ритуалов, так и современных социальных феноменов отмечается, что в образах, связанных с насилием, «прорывается долго сдерживавшаяся радость разрушения, удовольствие

делать вещи бесформенно-неузнаваемыми, известная медикам сладострастно-ожесточенная жажда корезить беззащитную вещь, пока она не превратится в обломки, которым нет названия, - словом, любое раскрепощающее насилие...» (Кайуа 2003). Если официальная культура предполагает почтительное отношение к телу умершего человека, то бесцеремонное отношение к останкам людей, по мнению Роже Кайуа, не только является знаком освобождением от запретов, налагаемых обычаем, но и связано с попыткой преодоления страха: «Вместо скованности — дерзость. Жалкие останки людей пинают ногами, оскорбляют словом и жестом, чтобы не бояться их и не мучиться памятью о них. Смех защищает от страха» (Кайуа 2003).

Продолжая разговор о связи темы насилия с темой половых кощунств, необходимо напомнить, что изначально, в пределах древних праздников, тяга к насилию носила то же ритуальное значение, что и половой акт. Во время праздника «изображали гибель мироздания, чтобы обеспечить его периодическое возрождение. Все истребить, довести всех до изнеможения, до полусмерти, — то было знаком силы, залогом изобилия и долголетия» (Кайуа 2003). Позже на смену празднику пришла война: «война являет собой комплекс сугубо внешних черт, побуждающих рассматривать ее как мрачный современный эквивалент праздника» (Кайуа 2003). Во время войны, как и во время древнего праздника, расточают запасы, накопленные годами, что гарантирует полное «обновление» (жизнь приходится начинать «с нуля») - именно полнота разрушения гарантирует полноту жизни.

Сегодня пространством, где получают свое выражение пароксизмы, свойственные древнему празднику и войне, оказывается сетевое пространство. Присутствие мотивов, связанных с темой насилия, в анонимных сетевых текстах является еще одним подтверждением идеи относительно определения современного сетевого пространства как аналога

пространства средневекового карнавала, еще не утратившего связь с древним праздником как всенародным действием. Однако насилие в современных вербальных анонимных сетевых пародиях проявляется уже не на уровне реального поступка, а на уровне агрессии и стремления к деформации как слова, так и стоящих за ним представлений.

Таким образом, в современной сетевой анонимной пародии широко представлены различные приметы западноевропейской карнавальной пародии (использование восходящих к древнейшим ритуалам прецедентных образов, связанных с «телесным низом», насилием, потерей рассудка, использование обценной лексики и т.д.). Однако все эти приметы карнавального пространства в современных сетевых пародиях претерпевают изменения, на основании которых мы можем говорить об определенных чертах когнитивного портрета современного человека: прецедентная тема «половых излишеств» трансформировалась в изображение сексуальных девиаций, отменяющих идею продолжения рода. Кроме того, тема отношений полов трансформировалась в изображение «виртуальных» половых контактов, что также противоречит изначальному смыслу половых излишеств в ритуальной пародии как залого плодородия. На смену темам алкогольного и наркотического опьянения как способам реализации прецедентной темы «потеря рассудка и переход в иной мир» пришла тема «компьютерная зависимость».

Несмотря на все описанные трансформации примет западноевропейской народной пародии, можно констатировать, что они достаточно широко представлены в современной анонимной пародии русскоязычного сетевого пространства. При этом приметы древнерусской народной пародии в анализируемых текстах Рунета представлены очень скудно. Рассмотрим их подробнее.

IV.2.2. Приметы древнерусской народной пародии

Напомним, что основным способ создания древнерусских пародий была инверсия. На сайте РусХумор данный прием был встречен всего лишь в одном из текстов пародий (текст «*Спящая принцесса*»; Режим доступа в Приложении №2). Рассмотрим его фрагмент: «*Давным-давно у одной глупой королевы родилась **страшная** дочка. Такая она была **уродина** - прям в маму, что созванные на званый ужин феи морщились и с недовольной ухмылкой отходили от колыбельки. Но была среди них **Добрая фея**, которая не морщила носик, а напротив, приглядевшись к своей крестнице (ибо... ибо фея была крестной матерью), притронулась к ней пухлым мизинчиком и сказала: - В тот день, когда этой **уродине** исполнится шестнадцать лет, она уколется шилом в попу и издохнет на радость окружающим* (выделено нами – А. Б.)». Прокомментируем использование антонимических пар в этом фрагменте: если в оригинале сказки Ш. Перро⁸⁷ королева прекрасна («*Жили-были храбрый король со своей **прекрасной** королевой*»), то в переделке она уродлива, как и ее дочка («*у одной глупой королевы родилась **страшная** дочка. Такая она была **уродина** - **прям в маму***»). Использование антонима со знаком «минус» предполагает наличие «плюса» в оригинале. В этом отношении особенно показательна инверсия остальных качественных признаков, которая производится по отношению к стереотипным представлениям о героях сказок, не обозначенных прямо в тексте Ш. Перро. Так, характеристика королевы как «глупой» активизирует стереотипное представление о положительных героинях сказок, которые должны быть не только красивыми, но и мудрыми. В переделке добрая фея обещает смерть своей крестнице, что активизирует стереотипное представление о том, что добрые феи в сказках всегда творят добрые дела. Однако дальнейший текст построен на смешении инверсии с приемами, не свойственными

⁸⁷ См. оригинал сказки на сайте <http://www.litra.ru/fullwork/get/woid/00115211224609605286/>

исключительно древнерусской пародии. В данной переделке используется типичный для западноевропейской карнавальной пародии прием, связанный с «карнавальным снижением» - местом укола вместо пальца оказывается зад. Есть здесь и тема половых девиаций: принц, который должен был в оригинале сказки своим поцелуем разбудить принцессу, оказался некрофилом. Нечаянно оживив принцессу (*«надо ж было ему, дураку, брякнуться прямо на морду Принцессе, да так что губы его выпуклые соприкоснулись с ее ротовым отверстием»*), он убивает ее, а затем уже испытывает к ней влечение: *«И длилась сказка еще три месяца, пока не приехали по навету соседей менты, и не посадили Принца в камеру темную с решетками стальными»*. Заметим, что данный прием пересказа сюжета также может быть охарактеризован как бурлескно-травестийная форма, по своей сути связанная с карнавальным снижением.

В только что приведенном примере основной прием древнерусской пародии используется с целью, прямо противоположной той, что была ей свойственна изначально. В Средние века переворачивание «плюса» на «минус» способствовало утверждению иерархии, антиповедение того времени выражало себя «в ситуации уверенности в устойчивости и семиотической безопасности того бытийного базиса, с позиции которого оно производится» (Юрков 2001:85). Постмодернизм же, для которого характерен «уникальный в истории культуры прецедент глобального взаимопроникновения мира нормы и антимира, максимально близко подошел к столкновению с хаосом (или абсурдизацией как его семиотическим выражением)» (Юрков 2001:86). Созданный путем инверсии антимир эпохи постмодерна не утверждает иерархию, а отражает карнавализацию («маскарад», по терминологии Бодрийара⁸⁸) и подчеркивает остроту проблем маргинального социального бытия. При этом «интерес к

⁸⁸ См. Ж. Бодрийар. Пространство зла (перевод Л.Любарской, Е.Марковской). М.: Добросвет, 2000

маргинализму здесь — не просто здоровая любознательность <...>, это в большей степени озабоченность сознания, сомневающегося в прочности позиций своего бытия, зондирование границ, разделяющих «своё» и «иное» (Юрков 2002: 86-87). Вместо укрепления системы ценностей происходит подмена и расшатывание всей системы ожиданий, заложенной в системе базовых представлений представителя данного культурного общества, выросшего на сказках, отсылки к которым содержатся в анализируемых текстах.

Таким образом, тексты современных анонимных сетевых пародий, обладая свойством отражать «дух эпохи», могут быть исследованы с точки зрения свидетельств определенных трансформаций в мировоззрении современного «жителя» Рунета. Для проведения этого анализа, помимо уже выполненной характеристики сфер-источников «культурных знаков» анонимных сетевых пародий и описания трансформаций примет средневековой пародии, важен анализ приемов создания и функций различных форм современной анонимной вербальной сетевой пародии.

IV.3. Приемы создания и функции анонимных вербальных сетевых пародий.

Как уже было отмечено, полиреферентность / политописм анонимных сетевых пародий, использующих КЗ, относящиеся к разнородным культурным пространствам, отвечает общей тенденции эпохи постмодернизма к коллажной организации культурного пространства: «наиболее существенными характеристиками постмодернизма являются стирание всяческих границ между искусством и повседневной жизнью, элитной и поп-культурами, эклектика и смешение стилей» (Абрахам 2000). Иначе говоря, постмодернизм предполагает сочетание несочетаемого: «О постмодернизме ... можно говорить, когда мы имеем дело с чем-то,

образующимся за счет парадоксального соединения несоединимого», а «интернет с его виртуальной жизнью как нельзя лучше соответствует этим представлениям» (Абрахам 2000)⁸⁹. В результате именно в сетевых текстах, в том числе в текстах сетевых пародий, наиболее ярко проявляется стремление к смешению (блендингу) «семантически, жанрово-стилистически и аксиологически разнородных фрагментов».

Следует отметить, что изначально термин «коллаж» использовался для обозначения технического приема в изобразительном искусстве. Сегодня приемы коллажной организации пространства можно встретить в самых разных областях культуры. Проведем краткий обзор примеров использования этих приемов вне сетевого пространства.

IV.3.1. Приемы коллажной организации современного культурного пространства

В качестве наиболее характерных примеров, отвечающих принципу коллажности, можно привести два весьма схожих по технике исполнения феномена – центонную поэзию и «гоблиновскую» пародию. Оба эти феномена построены на основе «монтажа цитат» (термин, спользовавшийся в 70-ых гг. XX века Гаспаровым), соответствующего по своей игровой природе коллажу.

IV.3.1.1. Центон и «гоблиновская пародия»

Описание центона как приема создания текста было дано М. Гаспаровым в связи с анализом приемов создания т. наз. «пародии вагантов», «монтировавших свои стихи из набора крепко запоминавшихся

⁸⁹В этом отношении весьма показателен размещавшийся некоторое время назад на стендах социальной рекламы слоган «**В Интернете все рядом**» (данная рекламная кампания была посвящена проводившейся в Литве акции, направленной на выявление и предупреждение многочисленных проблем безопасности интернета: http://www.draugiskasinternetas.lt/lt/youth/kas_naujo?id=2462)

со школьной скамьи штампов и полуштампов» (Гаспаров 1975). Комический эффект при этом основан на «подобии или контрасте нового контекста и воспоминаний о прежнем контексте каждого фрагмента» (Гаспаров 2003:1185). По аналогичной «монтажу цитат» схеме строится «гоблиновская пародия», ставшая знаковым элементом культуры конца XX - начала XXI в. Как и центон, она основана на микшировании или компиляции фрагментов (КЗ) разных прототекстов. Поначалу «гоблиновская пародия» возникла в области пародийной переозвучки кинопродукции: *«под видеоряд известного фильма подстраивался новый звуковой ряд, соединяющий воедино расхожие обороты, клише и штампы нескольких поколений: от саундтрека Марриконе к фильму "Плохой, хороший, злой" до самых свежих хитов групп "Scooter" и "Rammstein", от афоризмов и крылатых фраз, вошедших в повседневную речь из ставших классикой жанра фильмов "Бриллиантовая рука", "Белое солнце пустыни", "Место встречи изменить нельзя", "Собачье сердце» до культовых фильмов нового поколения «Брат», «Бригада» и т.п.»* (Забалуев, Зензимов 2003). Благодаря коллажному характеру подобных «пародий» аудитория получала «возможность обозреть мусорную изнанку своего культурного багажа во всей красе» (Забалуев, Зензимов 2003). Сегодня тот же способ используется при создании сетевых видеороликов, например, гуляющих по сети клипов *«Нео меняет профессию»⁹⁰* и *«Кровавая шапочка - истребительница вампиров»⁹¹*. В них под общий сюжет смонтированы фрагменты известных картин: в первом случае - это «Матрица» и «Иван Васильевич меняет профессию», во втором – «Блэйд» и «Про Красную Шапочку».

IV.3.1.2. Ремикс, римейк и пастиш

⁹⁰ <http://www.youtube.com/watch?v=sWmRy4YOp1E>

⁹¹ <http://rutube.ru/tracks/135925.html>

Продолжая описание вариантов использования коллажного принципа, необходимо рассмотреть и сопоставить такие знаковые для современного культурного пространства явления как *римейк*, *ремикс* и *пастиш*. Сходство этих феноменов обусловлено тем, что все они представляют собой некую новую версию известного прототекста. Более того, иногда *римейк* характеризуется как частный случай *ремикса*⁹². Однако более логичным представляется дифференцировать эти термины с точки зрения механизмов их создания, отраженных в названиях:

римейк - от англ. remake, т.е. **переделывать**; обычно это **исправленный**, переделанный или восстановленный вариант художественного произведения⁹³. Вариантами римейка считаются сиквел (от англ. sequel - следствие, продолжение) и приквел (предыстория) (см. Никулина 2001);

ремикс - от англ. Re-mix, т.е. заново **смешать**; при этом смешение предполагает наличие нескольких текстов-источников.

Таким образом, самой важной особенностью *римейка* является то, что он не предполагает политописа, как *ремикс*, который смешивает разнородные элементы из разных сфер-источников (например, мега-микс).

В то же время, и *римейк*, и *ремикс* по механизму создания оказываются близки *пародии* (как и пародия, они представляют собой измененную версию оригинала). В связи с этим нельзя пройти мимо того факта, что сегодня термин «*римейк*» используется очень широко и нередко ему приписываются функции, свойственные *пародии*. Так, в статье О. Богуславской функции и содержание римейков определяются достаточно широко: «от чистой манипуляции со смыслами, **игры ради игры**, до

⁹² См. определение ремикса в Википедии: «**версия** музыкального произведения, записанная позже оригинальной версии... Иногда создается путём “**перемешивания**” нескольких частей исходной композиции, наложения на неё различных звуков, спецэффектов... Частными случаями ремикса являются: мегамикс (компиляция нескольких музыкальных произведений), кавер-версия и **римейк** (выделено нами - А.Б.)» (<http://ru.wikipedia.org/>)

⁹³ БЭС : <http://liverum.com/content/RIMEJK-53380.html>

скрывающейся за игрой претензии на **переосмысление** вечных сюжетов (выделено нами – А.Б.)» (Богуславская 2003:159). Сравним это утверждение с определением пародии как игры, которая «может быть как **самоцельной**, так и агрессивной, **оспаривающей предшественника** ... (выделено нами – А.Б.)» (Зенкин 2000). Приведенные определения римейка и пародии очень схожи - первая часть определений сводит и пародию, и римейк к «игре ради игры», а во второй говорится о способности и римейка, и пародии к «рефреймингу» стереотипных представлений об объекте в направлении, заданном создателями. Одновременно подобный «рефрейминг» может быть косвенной целью коммуникативного акта, скрывающейся за внешне игровой формой, что уже было продемонстрировано в первой части данной главы на примерах использования пародии в рекламной или политической коммуникации. Таким образом, определение даже игровых, на первых взгляд, форм пародии и римейка как «безыдейной игры», может оказаться слишком поверхностным, а граница между данными терминами в настоящее время остается неопределенной. В связи с этим остановимся на их разграничении с точки зрения выполняемых функций: если *пародия* – это искаженная копия, то *римейк* – исправленная. Следовательно, у римейка отсутствует тенденция к деформации, присущая пародии. Римейк художественных произведений, скорее, пытается их усовершенствовать, сделать адекватными новому контексту. При этом, если римейк использует КЗ нескольких исходных пространств – то это *ремикс*.

Более существенным является разграничение *пародии* и *пастиша*. В настоящее время термин *пастиш* принято использовать для обозначения «безыдейных» переделок, построенных на микшировании разнородных элементов и представляющих собой «нейтральную мимикрию, без скрытого мотива пародии, без сатирического импульса» (Джеймисон 2000). Связь *пастиша* и *пародии* обусловлена пародийным эффектом, возникающем в случае пастиша «при столкновении в одном интертекстуальном

пространстве двух и более фрагментов содержательно и стилистически различных «текстуальных миров» (Можейко 2001а). При этом *пастиш* определяется как «метод организации текста в виде программно эклектичной конструкции семантически, жанрово-стилистически и **аксиологически разнородных** фрагментов (выделено нами – А. Б.)» (Можейко 2001а). Таким образом, в основе пастиша лежит смешение разнородных элементов, причем ни один из этих элементов не является доминирующим - отношения между ними «в силу отсутствия оценочных ориентиров не могут быть заданы как определенные» (Можейко 2001а). Иными словами, пастиш, в отличие от пародии, не ориентируется на какой-либо объект⁹⁴, а в структуре пастиша нельзя выделить какого-либо доминирующего прототекста как источника КЗ, используемых при создании этой эклектичной конструкции. Основные признаки **пастиша** могут быть определены следующим образом:

наличие КЗ из разных сфер-источников;

отсутствие доминирующего прототекста (доминирующего источника КЗ; объекта пародирования);

отсутствие какой-либо социальной направленности («безыдейность»);

отсутствие целеполагания («игра ради игры»).

Исследователи феномена постмодернизма говорят о ведущей роли пастиша в современном культурном пространстве. Так, Фр. Джеймисон, эксплицируя в своих работах значение термина «постмодернизм», констатирует вездесущность пастиша в современной культуре (см. Джеймисон 1996; 2000; 2001), что в очередной раз напоминает об общей тенденции эпохи постмодернизма – направленности в сторону коллажной организации культурного пространства. Показательно, что, размышляя о

⁹⁴ Ср с определением: «Пастиш отличается от пародии тем, что в современной действительности пародировать нечего, нет того серьезного объекта, который мог бы быть подвергнут осмеянию» (Руднев В. П. 1997. Постмдернизм// Словарь культуры XX века. - Москва)

специфичности постмодернистского опыта восприятия времени и пространства, Джеймисон в паре с термином «пастиш» рассматривает «шизофренический опыт» - «опыт изолированных, разъединенных, дискретных материальных означающих, которые не удастся связать в последовательный ряд» (Джеймиссон 2000), что, опять же, созвучно идее «коллажной эклектики».

IV.3.2. Приемы коллажной организации текстов анонимных сетевых пародий

В рамках данного подраздела исследования наша задача состоит в том, чтобы определить, каким образом рассмотренные выше примеры коллажной организации современного культурного пространства реализуются на уровне приемов коллажной организации вербальных анонимных сетевых пародий. В этом контексте микширование (смешение) КЗ, лежащее в основе приемов коллажности, представляет интерес как образец приема создания полиреферентных / политопических анонимных пародий. В связи с этим надо отметить, что смешение КЗ, принадлежащих разным культурным пространствам, может отличаться от основных характеристик пастиша тем, что в некоторых случаях возможно доминирование того или иного прототекста. В качестве примера можно напомнить один из описанных в предыдущем разделе способов использования «памяти ритма», когда узнаваемая форма, активизирующая один прототекст, наполняется КЗ, отсылающими к другому прототексту. Рассмотрим приемы микширования КЗ с доминированием одного прототекста более подробно.

IV.3.2.1. Приемы микширования КЗ с доминированием одного прототекста

Микширование с доминированием одного прототекста может строиться на смешении КЗ двух и более сфер-источников. В соответствии с этим критерием в работе предлагается выделять следующие разновидности микширования с доминированием одного прототекста:

а) Микс «два в одном». Это - простейший пример микширования, построенный на смешении КЗ *двух* прототекстов, один из которых остается доминирующим. В доминирующий прототекст «имплантируются» КЗ второго прототекста либо первый «пересказывается» или «перепевается»⁹⁵ с использованием «ходячей формы» или «памяти ритма» второго прототекста. О применении «ходячих форм» и «памяти ритма» говорилось выше в связи с описанием КЗ с точки зрения их индекса цитирования, который, в свою очередь, является показателем популярности соответствующей сферы-источника КЗ.

Именно использование «ходячих форм» и «памяти ритма» является одним из наиболее популярных приемов создания микса «два в одном». В качестве примера приведем изложение сюжета *«Собора Парижской Богоматери»* в форме филатовского *«Сказа про Федота-стрельца»* (текст *«Сказка про Квазимодо-звонаря, удалого горбуна»*; Режим доступа в Приложении №2). Выше в работе уже отмечалась популярность формы оригинального текста Л. Филатова, которая была использована в качестве макета для создания пяти текстов на сайте РусХумор. Однако микс «два в одном» использует «ходячую форму» одного популярного текста для «пересказа» другого, т.е. для исполнения прецедентного сюжета одного произведения при помощи «памяти ритма» или формы другого. В анализируемом примере происходит использование ритмического рисунка текста русского автора Л. Филатова для «пересказа» сюжета западноевропейского романа (*«Собор Парижской Богоматери»* В. Гюго),

⁹⁵ Глаголы «пересказываться» и «перепеваться» берутся в кавычки, так как это не дословный, а искаженный «пересказ» и «перепев»

который и является доминирующим прототекстом. Здесь функция приема «два в одном» может быть определена как перенесение и адаптация инокультурного прецедентного феномена в русском культурном пространстве (в данном случае это освоение «прецедентного произведения», относящегося к сфере зарубежной классики), а также как способ синтеза нового смысла, происходящего за счет взаимовлияния активизируемых при помощи КЗ концептуальных полей соответствующих прецедентных текстов. Отнесение данного текста в разряд пародий на сайте РусХумор может быть объяснено комическим эффектом, возникающим от использования соответствующих КЗ в неадекватном контексте, хотя по своим признакам этот текст ближе к явлениям, которые выше были обозначены как *римейк* (это скорее не «испорченная», а «адаптированная» копия доминирующего прототекста).

По сходной схеме строится и текст «*Жил – был серенький козлик в чужом исполнении*» (Режим доступа в Приложении №2). Здесь известный сюжет народной песенки «*Жил-был у бабушки серенький козлик*» излагается путем использования памяти ритма произведения какого-либо известного любому среднестатистическому носителю культуры по школьной программе поэта. Это прием близок тому, что лежал в основе создания уже описанного нами выше текста «*Цифровые стихи*», в котором «память ритма» представлена в чистом виде, без наполнения ее содержанием какого-то прецедентного текста. В анализируемом же примере «память ритма» не просто активизирует в сознании представление о характерном авторском стиле, но и служит отсылкой к конкретному произведению данного поэта. Именно поэтому суть подобной стилизации относится нами к миксу «два в одном». Так, к примеру, изложение сюжета песенки «*Жил-был у бабушки серенький козлик*» в форме стихотворения Б. Пастернака «*Зимняя ночь*» выглядит следующим образом:

«Мело, мело, несло пургу

Во все окошки.

Белели ножки на снегу,

Желтели рожки. ...

Сравним с изложением той же песни в форме «Письма матери» С. Есенина:

Ты еще жива, моя старушка?

А меня давно на свете нет.

Ручки-ножки, рожки-завитушки...

Да, отговорил один поэт.

Заметим, что подобного рода стилизации не могут быть классифицированы как пародии Нового времени, так как в них отсутствует необходимый признак последней – столкновение интенций автора прототекста и пародиста. Нельзя этот текст назвать и просто стилизацией, так как стилизации в чистом виде не характерен комический эффект. В данном же случае он неизбежно возникает за счет соединения КЗ, относящихся, с одной стороны, к несерьезной детской песенке, и, с другой, к серьезным текстам русских классиков. Если говорить о функциях подобного микса «два в одном», то, в отличие от предыдущего примера, здесь нет перенесения инокультурного прецедентного феномена в русское культурное пространство, т.е. римейком, адаптирующим прототекст к новым условиям, данный текст не является. При этом за счет взаимовлияния активизируемых при помощи КЗ концептуальных полей соответствующих прецедентных текстов, безусловно, происходит синтез новых смыслов. Так, звучание доминирующего прототекста (в данном случае это песенка) каждый раз изменяется не только за счет нового ритмического рисунка, но и за счет тех нюансов содержания текстов классиков, которые активизируются в сознании благодаря «памяти ритма» каждого стихотворения.

Итак, анализ примеров «микса два в одном» показывает, что функции текстов, построенных на смешении КЗ двух прототекстов, могут быть различными. Более того, и формы использования данного приема могут быть не только вербальными. Так, на принципе *микс «два в одном»* строится и создание «фотожаб», уже упоминавшихся нами в первой части данной главы⁹⁶.

Продолжая разговор о функциях *микса «два в одном»*, построенного на «пересказе» сюжета одного прецедентного произведения с использованием формы другого, представляется важным сопоставить данные анализа текстов, размещенных на сайте РусХумор, с данными анализа текстов, размещенных на сайте Караоке.ру. Как уже отмечалось выше, использование «памяти ритма» является доминирующим способом создания текстов, размещенных в разделе «Пародии» на этом сайте. Однако примеры *микса «два в одном»*, основанные на исполнении одного прототекста с использованием «памяти ритма» второго, встретились лишь в двух «перепевах»:

В первом случае это было использование мелодии популярной песни «*Колечко*» для «перепева» сюжета «*Властелина колец*» (Режим доступа в Приложении №2). Примечательно, что в данном случае культурным знаком, объединяющим два прототекста, является лексема «*колечко*» (история с колечком как основное содержание одноименной песни и история с магическим кольцом в трилогии Толкиена). Таким образом, структура данной переделки представляет не случайное объединение в одном «перепеве» КЗ из двух разных культурных сфер (эстрадная песня и классика фэнтези), а лежащий в основе этого объединения *синтез текста по ассоциации*, основанной на выделении общего КЗ. Функции этого приема могут быть определены и как освоение инокультурного прецедентного

⁹⁶ В разделе «Пародии» на сайте РусХумор также размещен комплекс «фотожаб», объединенных названием «*Если бы Властелина колец снимали в России*» (Режим доступа в Приложении №2)

феномена за счет узнаваемой популярной мелодии, и как синтез нового смысла за счет взаимовлияния концептов соответствующих сфер-источников.

Во втором случае для «перепева» сюжета сказки о трех поросятах в качестве источника «памяти ритма» использовалась песня «*Bell*» из мюзикла «*Notre Dame de Paris*», созданного по мотивам романа В. Гюго «Собор Парижской Богоматери» (текст «*Собор парижской свиноматери*» (Режим доступа в Приложении №2). Ритмический рисунок этой песни использовался для изложения сюжета сказки о трех поросятах. Функции этого перепева сходны с приемами использования «ходячих форм» в предыдущих случаях - это синтез нового смысла за счет взаимовлияния активизируемых при помощи КЗ концептуальных полей соответствующих прецедентных текстов. Комический эффект в данном случае возникает как от «невязки», возникающей на фоне объединения в одном пространстве КЗ различной природы, так и на фоне «невязки» сюжета сказки-оригинала и ее «перепева» в форме арии из мюзикла – счастливая концовка сказки заменяется трагической развязкой романной истории: «*Наф-Наф хватается за сердце и падает замертво. На сцену выходит волк - горбатый, убогий и абсолютно несчастный*», а затем, после исполнения своей части арии, также падает замертво». При этом, как и в случае с перепевом «Колечко», при объединении двух текстов в анализируемом примере имеет место выделение общего компонента. Таким общим компонентом оказывается число «три»: три поросенка в сказке и три героя романа, исполняющие арию (Квазимодо, Клод Фролло и Феб де Шатопер).

Подводя итоги описанию функций приема «два в одном», отметим, что, несмотря на перечисленные нюансы использования данного приема, основной его функцией оказывается синтез нового смысла за счет взаимовлияния активизируемых при помощи КЗ концептуальных полей соответствующих прототекстов, происходящий на фоне комического

эффекта, возникающего в силу использования соответствующих КЗ в неадекватном контексте. При этом в случае перепевов доминирующим прототекстом является тот, чье содержание «перепевается» в форме другого. Всего формуле микс «два в одном» соответствовало 4 проанализированных примера.

б) Микс – «пародическая переделка». Как говорилось выше, микс может представлять собой компиляцию КЗ различной природы, относящихся к более чем двум прототекстам. На сайте РусХумор данная группа текстов в наиболее «чистом» виде представлена одним примером – это переделка сказки «Репка» (Режим доступа в Приложении №2). В этом тексте используются КЗ, отсылающие к различным культурным сферам–источникам: эстрадным песням, лозунгам и т.д. Однако при этом сохраняется ведущая сюжетная линия основного прототекста (сказки). Подобные тексты не обладают признаками пародии Нового времени, так как здесь отсутствует какое-либо противопоставление интенций, спор автора пародии с автором оригинала. Несмотря на внешнее отсутствие «идейности», нет здесь и признаков пастиша, для которого характерно отсутствие какой-либо ведущей линии. В случае микса – переделки сказки «Репка» мы имеем дело с воспроизведением «испорченного» варианта сказки при помощи микширования целого набора КЗ, включающих как вербальные прецедентные феномены, так и использование «памяти ритма» популярных в разные эпохи песен. Такое обращение к устоявшимся, узнаваемым знаковым формам сближает текст «Репки» с тем, что Вл. Новиков называл «**переделками**», в основе которых лежит «использование всем известных и легко узнаваемых текстов. Как правило, роль макетов выполняют классические произведения, но «не без сожаления отметим, что роль хрестоматийно известных текстов все чаще выполняют тексты популярных в данный момент песен» (Новиков 1989:169). Тем не менее, в данном случае мы имеем дело не просто с пародической переделкой, а с

миксом, когда доминирующий прототекст «передельвается» за счет использования КЗ из разных культурных сфер. Поэтому данный прием предложено называть *«микс – пародическая переделка»*.

Говоря о функциях подобных переделок, обратимся к исследованию Вл. Новикова, который на вопрос, зачем сочиняются переделки, перечислил следующие варианты ответа:

«1. Отчасти потому, что сочинять переделки технически легче, чем придумывать трамплин самостоятельно... Сочинитель получает в распоряжение своего рода трамплин, оттолкнувшись от которого он может как следует «расписаться» (можно сравнить с вышиванием по готовой канве);

2. Использование энергии чужого слова: пусть пародист не блещет мастерством, «угадываемый всеми авторитетный источник как бы удваивает смысловой вес бесхитростного сочинения»;

3. Успех у читателей за счет «увеселения» - «в самом приеме использования таится комический эффект: контраст между оригиналом и подражанием неизбежно смешит» (Новиков 1989:169).

Иначе говоря, функция переделок - миксов может быть определена как игровая и фатическая. При этом фатическая функция проявляется как в том, что использование узнаваемого прототекста привлекает внимание аудитории, за счет чего обеспечивается контакт, так и в том, что, «имплантация» в один текст КЗ из разных сфер-источников автоматически устанавливает контакт и между соответствующими им культурными сферами, на первый взгляд, совершенно ничем не связанными.

К группе «микс - пародическая переделка» можно отнести и еще один текст - *«Властелин 3.14»* (Режим доступа в Приложении №2). Доминирующим прототекстом в этом случае является текст Дж. Р. Р. Толкиена, «передельваемый» за счет микширования КЗ вербальной и невербальной природы: прецедентное имя *«Штирлиц»* и прецедентный

образ *свастики* (см. описание - «странная бело-красно-черная нашивка с загнутым крестом на правом рукаве») отсылают к советскому телесериалу «*Семнадцать мгновений весны*». К продуктам голливудской индустрии отсылает прецедентное имя «*агент Смит*» (источник - фильм «*Матрица*») и прецедентное высказывание "*Hasta La Vista, Baby!!!*" (источник – фильм «*Терминатор*»); к литературной классике отсылает цитата из Эдагара По: «Ворон каркнул: "*Nevermore!!!*". Однако наиболее существенным признаком данной переделки является использование наркоманского сленга, что сближает данный пример с «макароническими переделками».

в) «Макаронические переделки». Суть макаронических переделок заключается в том, что узнаваемый сюжет доминирующего прецедентного текста излагается при помощи лексических средств («макаронизмов»), принадлежащих к разнородным культурным пространствам. Пародийный эффект при этом достигается за счет контраста, возникающего при смешении слов и форм из различных языков или различных жаргонов в пределах одного прототекста, который, в свою очередь, принадлежит другому культурному пространству. Наиболее типичным примером макаронической переделки на сайте РусХумор представляется текст «*Красная шапочка - аматор декоративного текстиля*» (Режим доступа в Приложении №2), в котором сюжет сказки излагается при помощи канцеляризов, имеющих иностранное происхождение: «*Красная шапочка транспортирует бабушке продукты - фактор эффективной санации. Но тут в оппозиции Красной шапочке прогрессирует Серый волк - объект охотничьих инквизиций...*».

К этой же группе текстов можно отнести и «*Сказку о мертвой фефеле и семи братках*» (Режим доступа в Приложении №2), название которой является макаронической переделкой названия сказки А. С. Пушкина «*Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях*». В отличие от примера с пересказом «*Красной Шапочки*» на канцелярском языке, в данном

тексте сказочный сюжет пересказывается при помощи наркоманского сленга и превращается в историю из жизни наркоманов: *«Я ль на свете всех борзее? Всех понтовей и чувее? Глюк, по тупу, ей в ответ: Без байды, базара нет! Ты на свете всех борзее! Всех понтовей и чувее! И чувиху, ну мутить, И колбасить, И щемить...»*.

Функции перечисленных примеров *«макаронических переделок»* аналогичны функциям *«миксов – пародических переделок»* - это функции фатическая и игровая. При этом использование сленга и жаргонизмов для изложения классических сюжетов, с одной стороны, может быть «игрой ради игры»; с другой - подобная «тренировка» навыков использования и понимания соответствующей лексики может быть эффективным средством ее усвоения. Кроме того, использование в качестве «сферы наложения» наркоманского жаргона или какого-либо другого сленга может стать способом привлечения внимания тех, для кого этот сленг является способом ежедневного общения, к доминирующему прототексту.

г) Наполнение новым содержанием (или «вариант гоблиновской пародии»). С описанными выше вариантами «миксов» и «переделок» тесно связан еще один прием, в основе которого лежит наполнение узнаваемой формы (что сближает данный прием с миксом «два в одном») новым содержанием, не связанным с содержанием оригинала. В этом - основное отличие данного приема от *«макаронических переделок»*, *«миксов – пародических переделок»* и от микса «два в одном», в которых содержание доминирующего прототекста сохранялось, а менялась форма. От *«гоблиновской пародии»*, которая также строится за счет наложения на узнаваемую форму нового содержания, данный вариант отличает то, что прототекст, в чью форму «монтируется» новое содержание, остается доминирующим⁹⁷. Его переделки воспринимаются как «варианты»

⁹⁷ Напомним, что «гоблиновская пародия», как центон, построена на микшировании или компиляции фрагментов (КЗ) разных прототекстов без наличия доминирующего.

оригинала. Одним из примеров подобного наполнения узнаваемой формы новым содержанием, которое мы для краткости будем называть «*вариантом гоблиновской пародии*», является пародия на рекламу дезодоранта (текст «*Дорогой, где ты был?...*»; режим доступа в Приложении №2). Изначально эта пародия была создана в виде ролика, размещенного в интернете. В каком-то смысле этот образец близок миксу «*два в одном*» - здесь также используются КЗ двух сфер-источников при наличии одного доминирующего, однако доминирующим прототекстом является тот, чья **форма** наполняется новым содержанием. В данном примере как прототекст доминирует фрагмент фильма «Властелин колец» («диалог» Горлума с самим собой⁹⁸), наполняемый новым содержанием.

Примечательно, что в сети существует большое количество вариантов этой пародии, в которых упомянутый выше эпизод каждый раз наполняется модифицированным содержанием. Приведем несколько примеров:

«— Дорогой, а ты где был?— Бегал за шахматами.— Странно, а футболка пахнет "Анапой".— Действительно странно, пили-то водку.

- Дорогой ты где был?— Бегал!— Но футболка сухая и совсем не пахнет!— Женщина, а вы собственно кто? И что вы делаете у меня в квартире?— Действительно, что это я?!

— Ты где был?— Бегал.— Странно, но твоя футболка сухая и совсем не пахнет.— А не слишком много вопросов для говорящей стиральной машины?

— Чего не выпавшийся?— Дождь шел всю ночь.— Странно, но земля сухая и совсем не пахнет».

⁹⁸ См. режим доступа в Приложении 2. Заметим, что в анонсе ролика (<http://myvi.ru/ru/videodetail.aspx?video=774fea3aed524d5cb398ba4b365c826e&ap=0>) сказано: «Посмотрите обязательно, особенно если вы любите «Властелин колец»⁹⁸, что косвенно свидетельствует о доминирующей роли именно этого прототекста.

На сайте РусХумор представлен вербальный вариант этого микса, в котором, без видеоряда, трудно определить, в какой прототекст встраивается новое содержание.

В качестве более прозрачного, но не самого характерного, примера использования описываемого приема можно привести пример текста *«Ирония судьбы или с легким паром...»* (Режим доступа в Приложении №2), который построен на использовании КЗ, отсылающих к сюжету ставшего классикой одноименного советского кинофильма (в качестве КЗ используются имена героев: *Ипполит, Галя, Павлик*; сюжетные линии: *герой перед Новым годом идет в баню, напивается, садится в самолет вместо Павлика и оказывается в другом городе не у себя дома* и т.д.). Комический эффект достигается за счет наполнения узнаваемых сюжетных линий новым содержанием, которое преподнесено как *предыстория* фильма или его *приквел*: герой пародии, напившись, попадает не в Ленинград, а в Магадан, где по адресу «3-я улица Строителей, дом 12, квартира 7» находится 7 камера колонии строго режима. Ипполит здесь – это «уважаемый пахан»: *«На утренней проверке все выяснилось и интеллигенту пришлось еще два дня веселить весь персонал колонии от начальника до охранников своим рассказом... Охранник впоследствии стал великим кинорежиссером, а из веника получился хороший чефир».*

В качестве наиболее характерных примеров рассматриваемого приема можно привести переделки сценариев известного фильма К. Тарантино «Криминальное чтиво» (текст *«Терминальное чтиво»*; режим доступа в Приложении №2), телесериала «Элен и ребята» (текст с тем же названием) и фильма А. Балабанова «Брат» (текст *«Кибер-брат или Данила в Зазеркалье»*). Во всех этих примерах КЗ, отсылающими к доминирующему прототексту, являются имена героев и основные сюжетные линии, сами же герои оказываются хакерами и/либо увлекаются компьютерными играми. Обращение к компьютерной тематике использовано и в уже упоминавшейся

переделке «Алиса из страны чудес» (доминирующий прототекст — сказка Л. Кэрролла «Алиса в Стране чудес»; в переделке *Алиса засыпает во время работы за компьютером, Мартовский Заяц оказывает программистом Зайцевым и т.д.*); а также в переделке «Женя Онежкин» (доминирующий прототекст - роман в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин»; в переделке *Женя Онежкин оказывается хакером, наследством дяди оказывается старый компьютер и т.д.* (Режим доступа ко всем перечисленным текстам - в Приложении №2).

Отметим, что «искажение» содержания прототекстов за счет наполнения их КЗ, относящимися к области компьютерных технологий, оказывается, на общем фоне примеров использования данного приема, наиболее распространенным (о чем уже говорилось в связи с описанием прецедентных тем анонимных вербальных пародий). С одной стороны, подобное преобладание темы компьютерных технологий отражает популярность компьютерной тематики, обращение к которой, в рамках сетевого пространства, вполне закономерно. С другой стороны, «инаковость» содержания подобных «переделок» заключается в приспособлении сюжетных линий, точнее, действий и их актантов, к новым условиям, отражающим существующее в обществе доминирование интересов, связанных с миром компьютеров. Употребление при этом компьютерного сленга может быть и «кодом», понятным только посвященным, и способом освоения этого «кода» путем применения его в нестандартном контексте.

В целом же функции перечисленных примеров аналогичны функциям «макаронических переделок»: фатическая функция служит как для установления контакта с аудиторией, так и для установления ассоциации между прежде не связанными культурными пространствами. В свою очередь, за игровой функцией могут скрываться более прагматические: использование компьютерного жаргона для «пересказа» известных сюжетов

для тех, кто больше знаком с доминирующим прототекстом, может стать способом освоения этой лексики, а для тех, кто больше знаком с компьютерным сленгом, его использования может стать способом привлечения внимания к прототексту.

Отметим, что отсылки к миру компьютеров и, соответственно, новых информационных технологий, могут быть представлены не только в виде компьютерного сленга. Более того, эти отсылки могут быть скрытыми, как может быть не выражен открыто и доминирующий прототекст, наполняемый новым содержанием. Приведем в качестве иллюстрации этих утверждений пример, размещенный на сайте <http://www.doodoo.ru> (текст «*Как Иван-дурак Штирлицу открытки посылал*»; Режим доступа в Приложении №2):

Уже само название «сказки» путем использования прецедентных имен «Иван-дурак» и «Штирлиц» отсылает нас к двум совершенно разным культурным пластам: волшебной сказке и популярному советскому телесериалу 60-х гг. XX в. В самом тексте Иван-дурак предстает в виде Ивана-царевича («*Иван Царевич ждал уже полчаса*»), что отсылает уже к другой русской народной сказке. Кроме отсылок к русским сказкам в тексте представлены КЗ, отсылающие к сказке английского писателя А. Милна «*Винни-Пух и все-все-все*» (это имена героев данного произведения - Винни, Иа-Иа и др.; а также прецедентные ситуации - ослик Иа потерял хвост, Винни отправился его искать и т.п.).

Помимо смешения указанных выше сфер-источников, в тексте присутствует смешение знаков различных исторических эпох, а также реального и ирреального пространства: «*золотая **клепсидра** с надписью: "Ивану-дураку за успехи в борьбе с **монголо-татарским игом**"*» (выделено нами – А. Б.) . В данной цитате клепсидра — это водяные часы в виде цилиндра, которые находились в широком употреблении до XVII в.; золотые часы с именной надписью – типичная награда времен Гражданской и

Великой Отечественной войны XX в. Таким образом, в сказке представлен «гибрид» данных предметов из разных исторических эпох. Более того, этот «гибрид» получен сказочным героем за успехи в борьбе с монголо-татарским игмом, которое датируется XIII веком.

Рассмотрим еще одну цитату из данного текста: *«Штирлицу сегодня не везло. Пастор Шлаг не явился с последними распечатками, рейхсканцелярский **сервак** лежал с самого утра ... А штандертенфюреру срочно надо было **скачать** картинки котиков, цветочков и бабочек.... Штирлиц выпросил у Мюллера цифровую "**Лейку**" и отправился в ближайший лесок заниматься самотворчеством»*. В данной цитате пространство телесериала 60-х гг. XX в. оказывается наполненным знаками конца 90-х гг. (имеется в виду цифровой фотоаппарат – цифровые технологии видео и фотосъемки начали развиваться в 80-е гг. XX в., а первые бытовые цифровые фотоаппараты появились на рынке только в 1993-94 гг.), а также знаками нашего времени (компьютерный сленг: «сервак, распечатки, скачать»).

На первый взгляд, в анализируемом тексте нет никакого доминирующего прототекста, как нет и связующего КЗ элемента. Однако перед нами – вариант истории возникновения интернет-мема «медвед», которая уже была описана в третьей главе диссертационного исследования. При этом влюбленной парочкой, уединившейся на полянке в лесу, оказываются Иван-царевич и Василиса Прекрасная (мужем Василисы оказывается Кощей, а женой Ивана – Марья-искусница, которая в оригинале сказки была матерью Иванушки). Винни-Пух, искавший хвост Иа-Иа, в данном тексте – тот самый «Медвед», что нарушил уединение влюбленных: *«Медвежонок Пух был очень скромным, поэтому едва рассмотрев, на что он наткнулся, он поднял лапы, закрывая глаза, чтобы не смущать уединившуюся парочку. Но он также был очень вежливым медведем, поэтому он не мог не поздороваться. - ПРЕВЕЕЕЕЕД! - прорычал он низким*

басом»). И, наконец, Штирлиц - это художник, который зафиксировал все происходящее и распространил в интернете (*«А в кустах Штирлиц отчаянно щелкал затвором, уже предвкушая, какую именно открытку он подарит радистке Кэт на ближайшем сеансе связи. Да и сервак наверняка скоро починят...»*).

В данном примере микс разнородных КЗ, принадлежащих прототекстам из различных сфер-источников, оказывается «встроен» в историю, которая должна быть известна любому активному пользователю Рунета. Именно эта история может восприниматься здесь как «доминирующий прототекст», который опознается только «посвященными», т.е. теми, кто знаком с происхождением мемов «медвед-превед». Разгадка зашифрованной с анализируемом примере шарады доступна тем, кто «понимает» и видит скрытый прототекст. Следовательно, мы можем утверждать, что данный микс выполняет, помимо игровой, ещё и т.наз. «парольную» функцию, а также служит установлению ассоциаций между прежде не связанными культурными пространствами.

В целом из восьми текстов анонимных вербальных пародий, представляющих собой «варианты гоблиновской пародии», пять являются примерами наполнения узнаваемой формы содержанием, связанным с компьютерной тематикой, что свидетельствует о том, насколько значительную роль в жизни современного человека играет данная сфера.

д) Модификации «сакральных пародий»

Важность сферы компьютерной деятельности подтверждается тем, что прием изменения прототекстов за счет наполнения их новым содержанием, связанным с компьютерной тематикой, распространен и в сфере создания т. наз. «*новых сакральных пародий*», когда в качестве макета используется форма текстов религиозного назначения. Так, на сайте РусХумор в разделе *Пародии* представлена переделка изложенной в Ветхом

Завете истории сотворения мира под названием «*Библия будущего*» (Режим доступа в Приложении №2). КЗ доминирующего прототекста (Библии) представлены здесь в виде сюжетных линий прототекста (сотворение Богом мира, человека и его пары, созданной из кости; искушение, грехопадение и изгнание из рая). В «*новой сакральной пародии*» герои и отношения между ними симметричны героям и их взаимоотношениям в оригинале: в роли Адама выступает программист, созданный «по образу и подобию Бога», в роли Евы, сотворенной из ребра Адама, оказывается юзер, созданный из кости программиста, «*в коей не было мозга*», в роли искусителя оказывается Билл Гейтс (основатель компании Microsoft). При этом функции героев переделки оказываются суженными — Бог создает не мир, а компьютеры и программы:

«И сказал Бог: да будут компьютеры, чтобы было куда пихать дискеты, и винчестеры, и компакт-диски, и сотворил компьютеры, и нарек их хардом, и отделил хард от софта. Софта же еще не было, но Бог быстро исправился, и создал программы большие и маленькие, и сказал им: плодитесь и размножайте, и заполняйте всю память».

Сужение проявляется и в том, что Рай оказывается вычислительным центром; функции Адама также сужаются до программирования. Использование библейских сюжетов и их снижение за счет наполнения «бытовым» содержанием, в данном случае сужающем функции считающихся сакральными объектов и субъектов, является характерным приемом сакральной пародии Средневековья, при которой, по мнению большинства исследований, происходит не разрушение, а усиление авторитетности используемого прототекста. Однако в проанализированном выше тексте можно усмотреть не столько отсылку к авторитетному тексту, сколько указание на недостатки некоторых внетекстовых явлений (в частности, отрицательное отношение к ОС Windows), что сближает данный текст с сатирическими переделками. Поэтому, чтобы подчеркнуть разницу

данного типа пародий и сакральных пародий Средних веков, мы назвали его **«новые сакральные пародии»**.

Примечательно, что подобного рода переделки религиозных текстов пользуются в сети достаточно большой популярностью - по аналогичной схеме построены еще два анонимных сетевых текста, размещенных на сайте РусХумор в разделах «Про компьютеры» и «О компьютерщиках». Это тексты *«Молитва юзера»* и *«10 заповедей программиста»* (Режим доступа в Приложении №2). Оба эти текста встречаются и на других сайтах⁹⁹, что косвенно подтверждает их популярность. При этом вопрос о том, чем вызвана популярность *«новых сакральных пародий»* в настоящее время, связан с вопросом об определении функций подобных текстов. Использование сакральных текстов в качестве макетов переделок можно рассматривать, с одной стороны, как тенденцию осмысления актуальных реалий в рамках, заданных авторитетными текстами религиозного характера. С другой стороны, сам компьютерный мир, осмысляемый в рамках сакральных текстов, тоже повышает свой статус до сферы сакрального, что лишний раз доказывает важность данной области человеческой деятельности в современном мире.

Все перечисленные выше приемы микширования КЗ с доминированием одного из прототекстов продемонстрировали свое отличие от пастиша как «безыдейной» или «бесцельной» игры с равнозначными КЗ и отсутствием одного доминирующего прототекста. При этом у всех проанализированных примеров за внешней игрой можно обнаружить более серьезные функции – от установления новых ассоциативных связей между ранее не связанными концептуальными единицами и синтеза новых смыслов до привлечения внимания к доминирующему прототексту, что способствует

⁹⁹ <http://forum.gorod.lv/index.php?showtopic=635>; <http://msu-tlt.narod.ru/molitva.html>; <http://compuhumour.narod.ru/other/pray.html> и др.

повышению его «индекса цитируемости» и, соответственно, его авторитетности. В этом отношении все приемы микширования, в которых присутствует доминирование одного из прототекстов, более близки не современному пастишу, а народным пародиям Средних веков.

IV. 3.2.2. Анонимные сетевые пародии с сатирической окраской

К группе проанализированных выше примеров анонимных вербальных сетевых пародий, построенных на микшировании КЗ с доминированием одного прототекста, близки современные аналоги сатирических модификаций народных пародий. В них также в качестве макета используется некий узнаваемый прототекст (его знаковая форма), но при этом данный макет наполняется злободневным содержанием, связанным с внетекстовыми реалиями.

Связь сатирических переделок с пародиями, построенными на микшировании КЗ с доминированием одного прототекста, проявляется и в том, что они, как правило, создаются с помощью тех же приемов. В качестве примера можно привести текст, размещенный на сайте РусХумор в разделе Пародии под названием *«Последний герой-4»* (Режим доступа в Приложении №2). Текст построен как описание постепенного превращения женщины-победительницы в мужчину: *«День N-й ...Посмотрелась в зеркало заднего вида у джипа - действительно, лицо надо побрить...»*. В данной пародии можно усмотреть отсылку к популярному телепроекту 2003-го «Последний герой», победителем которого стала женщина - телохранитель Яна Волкова. С одной стороны, присутствующий в тексте мотив превращения женщины в мужчину можно связать с характерным для пародии мотивом травестики, отсылающим к ритуальному характеру обмена одеждой между мужчинами и женщинами. С другой стороны, данный прием используется в качестве отсылки к актуальным темам феминистического движения: исконно мужские функции (в частности, функцию охраны) начинают выполнять женщины.

На использовании травестийного мотива построен текст *«Бело-синя-красная шапочка»* (Режим доступа в Приложении №2). Основная сюжетная линия данной переделки практически не отличается от сюжетной линии доминирующего прототекста - сказки *«Красная шапочка»*. Мы видим аналогичные эпизоды: путешествие девочки из дома к бабушке, встреча с волком и т.д. Однако развязка истории разрушает ожидания относительно традиционной для данной сказки концовки: после чудесного освобождения из брюха волка оказывается, что за слоем грязи скрывается не девочка, а мальчик (*«Бабушка тут же, в озере Белочку помыла, благо, что грязь в волчьем брюхе откисла, и всем сразу стало ясно, что не девочка это, а мальчик!»*). Такой ход заставляет искать в тексте скрытые смыслы, которые реализуются при условии опознания отсылок к внетекстовым реалиям: *«В одном колхозе жила девочка ... Целыми днями моталась она по деревне.... возвращается домой девочка в таком виде, что за слоем грязи и не поймешь - чей это ребенок ... Но в деревне это разве беда? Дети всегда перемазанные были, да что дети - взрослые **мужики**, что не праздник, так по дорогам несохнувшим валяются, в канавы штабелями скатываются. А уж **праздников-то на деревне - не счесть!**»* (выделено нами — А. Б.). Подобные отсылки обнаруживаются как в названии анализируемого текста (намек на цветовую гамму российского флага), так и в самом содержании: в образе «колхоза», где «не счесть праздников», дороги «не сохнут», мужики «валяются штабелями» можно опознать ключевые для российского общества проблемы. При этом иллокутивные цели анонимного создателя данного текста могут опознаваться как критика современного положения дел в российском обществе.

На примере проанализированного текста мы видим, что сатирическое звучание подобного рода переделкам придает, прежде всего, опознание

аудиторией некой внетекстовой реалии, которая должна отражать злободневную проблему и быть известной в негативном контексте.

Еще одним способом отсылки к критикуемым явлениям может быть обыгрывание многозначности. В качестве примера приведем фрагмент текста «*Старые сказки для взрослых*» (Режим доступа в Приложении №2):

«Административная народная сказка про лягушку-путешественницу» (отсылка к сказке «Лягушка-путешественница¹⁰⁰ - А. Б.): « ... *закричала лягушка и упала обратно в болото. Тут-то ее цапля и съела. Мораль: у нас, конечно, свобода слова, но если хочешь высоко взлететь - держи рот на замке. А не то съедят* (выделено нами - А. Б.)».

В данном фрагменте обыгрываются: значения выражения «держать рот на замке», т.е. «молчать» (1) *молчать, т.е. держать рот плотно закрытым*; 2) *молчать, т.е. не выражать своего мнения вслух*); переносное и прямое значение выражения «*высоко взлететь*» (перен: подняться вверх по карьерной лестнице). Смысл сатирической переделки можно увидеть в критике неподобающего способа карьерного роста, построенного на «молчании».

В пародиях, размещенных на сайте РусХумор и классифицированных на основе перечисленных признаков как сатирические, в качестве критикуемых внетекстовых реалий выступили:

¹⁰⁰ В этой сказке лягушка путешествовала, вцепившись в прутик, который держали две летящие утки: «Нашли хороший, прочный прутик, две утки взяли его в клювы, лягушка **прицепилась ртом** за середину, и все стадо поднялось на воздух. У лягушкихватило дух от страшной высоты, на которую ее подняли; кроме того, утки летели неровно и дергали прутик; бедная квакушка болталась в воздухе, как бумажный паяц, и изо всей мочи **стискивала свои челюсти**, чтобы не оторваться и не шлепнуться на землю» (http://az.lib.ru/g/garshin_w_m/text_0080.shtml).

а) лица и события из мира политики — тексты *«Мост, который построил Гусь»*; *«Башни, которые грохнул Гусь»*; *«Тарифный план президентский пожизненный»* (Режим доступа в Приложении №2);

б) порицаемые в обществе явления (пьянство, ограничение свободы, нечестное ведение бизнеса и т.д.).

в) отдельную группу сатирических переделок составили тексты, содержащие отсылки к теме несовершенства компьютерного программного оборудования. На сайте РусХумор к этой группе относятся тексты *«Вот DOS, который построил Майк!»* и *«Терминальное читиво»* (Режим доступа в Приложении №2). К этой же группе относится и часть перечисленных выше перепевов, размещенных на сайте Караоке.ру. Так, теме «зависания» ОС Windows посвящены тексты: *«Я теряю Windows»* (на основе - песня группы Корни «Я теряю корни»); *«Собор Windows-кой мачехи»* (в основе - песня из мюзикла по книге В.Гюго «Собор парижской богородицы»); *«Комп и 3 винта»* (перепев исполняемого В. Меладзе произведения «Океан и 3 реки») (Режим доступа в Приложении №2). В целом количество сатирических переделок, связанных с компьютерной темой, является доминирующим по сравнению с текстами, направленными на иные внетекстовые реалии, что еще раз подтверждает преобладание компьютерной темы в сетевом пространстве.

В целом на анализируемых сетевых ресурсах общее количество сатирических переделок значительно меньше, чем количество текстов, лишенных сатирического начала. Из всех текстов, размещенных в разделе *Пародии* на сайте РусХумор, к примерам, иллюстративная цель которых опознается как критика определенных внетекстовых явлений, можно отнести лишь девять: *«Старые сказки для взрослых»*; *«Тариф Президентский пожизненный»*; *«Бело-сине-красная шапочка»*; *«Подводная Одиссея»*

команды Муму»; «Мост, который построил Гусь»; «Башни, которые грохнул Гусь»; «Вот DOS, который построил Майк!»; «Терминальное читиво», «Последний герой-4» (Режим доступа в Приложении №2).

Перечисленные переделки необходимо отличать от тех модификаций народной пародии Средних веков, что не имеют какой-либо сатирической направленности на внетекстовые объекты. Однако граница между указанными типами пародий, благодаря сходству принципа выбора прототекста и приемов создания, является весьма подвижной и во многом условной, зависящей от точки зрения того, кто воспринимает текст.

При этом оба эти типа переделок значительно отличаются от текстов, которые относятся к пародиям Нового времени. Напомним, что отрицающая сила пародии Нового времени, в отличие от сатирических переделок, направлена не на внетекстовый объект, часто никак не связанный с оригиналом, а на пародируемый текст (выраженную в нем интенцию). При этом пародия-спор пользуется чужим словом (словом «прототекста») и вкладывает в него противную интенцию. Рассмотрим конкретные примеры *пародий Нового времени*, встретившихся на анализируемых ресурсах.

IV.3.2.3. Пародия – спор в современных анонимных сетевых текстах

Среди текстов, размещенных в разделе *Пародии* на сайте РусХумор, определению пародии-спора соответствуют только 2 текста (*«Волк и семеро козлят»* и *«Стрекоза и муравей. Новая версия»*; Режим доступа в Приложении №2). Спор в данных текстах ведется на уровне концепта, определяемого в специальной литературе как «сгусток культуры в сознании человека, то, в виде чего, культура входит в сознание человека, то, посредством чего, человек сам входит в культуру, ... это тот "пучок"

представлений, понятий, знаний, ассоциаций, переживаний, которые сопровождают слово» (Степанов 1997:40-41). Так, волк в народных сказках традиционно выступает в качестве отрицательного персонажа, что наглядно проявляется в русском варианте сказки *«Волк и семеро козлят»*¹⁰¹. Козлята в традиционном сюжете выступают в качестве жертвы волка. В пародии же в образы волка и козлят вложено содержание, противоположное стереотипным представлениям о данных сказочных героях – волк оказывается жертвой грубых козлят и погибает от голодной смерти. Трансформация образа «козлят» построена на использовании переносного значения слова «козел»: *«КОЗЁЛ, -зла; м.1. Самец козы. К. с бородой и рогами. 2. Бранно. О человеке, вызывающем неприязнь, раздражение. Старый к. (выделено нами – А.Б.)»* (СРЯ 1999). В пародии козлята, живущие сытой жизнью (*«Жилось им весело, легко, На завтрак пили молоко, Молочный суп с крупой в обед, На ужин - сырник и омлет. Употребляли молока, Как армия и три полка»*) – это козлы (в переносном значении), погубившие волка: *«От горя волк аж онемел, Потом сомлел и окошел. ...Мораль сей сказки такова, Что от козлов одна беда. Не будет жизни без беды Пока на свете есть козлы!»* (выделено - А. Б.).

Текст следующей пародии-спора (имеется в виду пародия на басню И. А. Крылова *«Стрекоза и муравей»*¹⁰²) является своеобразным римейком анекдота, переосмысляющего мораль известной басни (Режим доступа в Приложении №2). Если оригинал басни использует образ муравья как символ «прилежания, исполнительности, усердия ... порядка в общественной жизни»¹⁰³, то в анекдоте жизнь муравья преподносится в

¹⁰¹ Текст сказки на русском языке - http://www.russckue-ska3ku.ru/skazka_volk_i_semero_kozlyat_text.html

Оригинал этой сказки относится к немецкой культуре (бр. Гримм), статус русской народной сказки этот текст получил после публикации у Сытина

¹⁰² Оригинал текста басни см. <http://www.litera.ru/stixiya/authors/krylov/poprygunya-strekoza-let.html>

¹⁰³ Данные сайта <http://ru.wikipedia.org/> (см. Муравей в геральдике)

негативном контексте, с которым ассоциируется недостаток материальных благ. Образу страдающего муравья противопоставляется образ живущей праздной и довольной жизнью стрекозы:

муравей всегда «в драных штанах», грязной одежде – стрекоза всегда «вся в золоте, пирсинге и татуажах»;

муравей всегда «тащится», «волочет бревно» - стрекоза всегда ездит на дорогих машинах;

муравью всегда «работать надо» - стрекоза всегда «развлекается», несмотря на время года.

Текст пародии построен с использованием тех же приемов, что использованы в анекдоте, т.е. на противопоставлении образов муравья и стрекозы:

Летом муравей «Забыв об отдыхе давно, Разя бензином и соляркой, Пер... домой бревно» -

Стрекоза «беззаботно и лениво» дремала в тени;

*Осенью «Добыв себе фуфайку где-то, Прет муравей домой бревно» -
Стрекоза «В тени зонтика, прикрыв глаза» неспешно плывет на дискотеку;*

Зимой «Тулуп не греет ни хрена, Но муравей не протестует - Влачет по снегу два бревна» -

Стрекоза летит на санях «в соболях» на званый ужин.

В результате подобного обыгрывания образов стрекозы и муравья происходит переосмысление морали басни, что предполагает свойственный пародии Нового времени спор на уровне концептов и связанных с ними ценностных установок. Оценка «работа - это хорошо» заменяется на оценку

«работа – это плохо»; оценка «праздность – это плохо» заменяется на оценку «праздность – это хорошо». В самой пародии этот спор выражается в виде открытого отрицания интенции автора басни-оригинала: *«Взвалив на плечи бревна снова, Ей муравей ответил так: "Увидишь если там Крылова, Скажи ему что он [beer]ак" (выделено нами – А. Б.)».*

Тот факт, что среди анонимных сетевых текстов, размещенных в разделе *Пародии* на сайте РусХумор, к пародии-спору относится всего лишь два текста, свидетельствует о том, что в массовом сознании термин «пародия» далеко не всегда подразумевает наличие в обыгрываемом слове противопоставленности интенций автора оригинала и автора пародии. Гораздо большее значение при отнесении текста к пародиям играет опознание его прототекста, происходящее за счет выделения КЗ, используемых в новом неадекватном контексте, благодаря чему возникает смеховой эффект. Вхождение прототекста в т.наз. «культурный багаж» среднестатистического посетителя Рунета, дающее возможность его опознать, играет гораздо большую роль, чем какие-либо остальные критерии определения текста как пародийного. При этом характерное для пародии-спора наличие автора в сети не имеет значения. В качестве примера пародий, «потерявших» авторский характер и оказавшихся на анонимных сетевых ресурсах, можно привести текст *«Колобок-буддист»* (автор — О. Л. Чернолицкая) и диалог *«Персей и Андромеда»* (автор — Ю. Л. Нестеренко) (Режим доступа в Приложении №2). О популярности данных текстов говорит тот факт, что в интернете можно обнаружить их многочисленные копии (<http://www.rushumor.com/stories/104.html>; <http://anekdotypro.h1.ru>; <http://fanparty.ru>; <http://www.doodoo.ru>; <http://www.smeshnoe.info/story00104.html>). При этом на всех перечисленных ресурсах авторы пародий не указываются, а сами тексты размещаются в качестве примеров анонимного творчества. Такой ход может быть объяснен, в частности, тем, что прототексты данный пародий сами являются

анонимными – это миф и сказка, отражающие коллективные, а не индивидуальные установки. Авторский характер данных пародий просматривается в стройности их композиции и наличии четкой авторской интенции, противопоставленной интенции, заложенной в оригинале.

Композиция текста **«Колобок-буддист»** отличается строгим соответствием композиции оригинала: *Колобок убегает от старушки, поочередно встречается с зайцем, волком, медведем и лисой и поет им песенку*. Полемическое переосмысление текста-оригинала проявляется на уровне интенции, которая зашифрована уже в названии: **«Колобок – буддист»** (выделено нами – А.Б.). В оригинале Колобок убегал, чтобы сохранить свою жизнь, а лиса, съевшая Колобка, выступала в роли «злодейки». В пародии же Колобок убегает, чтобы, в соответствии с логикой буддизма, как можно быстрее завершить цепь перевоплощений и получить «спасение». При этом вся жизнь Колобка предстает в виде нескончаемых мучений, к которым относятся и сам процесс его рождения: *«- Я колобок-колобок, Мучусь я совсем как Йог: По коробу уже метен, По сусекам скребен, На сметане мешан, В печку сажен, На окошке стужен, Я от дедушки получил пинка, Я от бабушки получил щелчка, А от зайца - подзатыльник, От волка - зуботычину, От медведя - медвежьей каши. А от тебя, лиса, может быть, спасение получу? Нет моченьки жить на этом свете дальше»*. Образ лисы в сказке-пародии опять же переосмысливается на уровне концепта. Если в сказках лиса традиционно является символом хитрости (в оригинале сказки - это злодейка, которая съела Колобка против его воли), то в пародии лиса оказывается не только предельно откровенной (что противоречит хитрости), но и дарит наконец-то спасение Колобку:

«Лиса ему и говорит: славная песенка, только вот стар ты стал, колобок, зачерствел весь, да и помят, да и чем-то вонючим полит. Кто же теперь тебе нирвану обеспечит? Ну да ладно, нирвана так нирвана. Сядь ко

мне на носок, чтоб я тебя не видела и не чуяла, может оно ничего, проглотишься». Переосмысляется и сам акт «съедения» Колобка: в оригинале «съедение» - это мука и смерть, в пародии съедение предстает как освобождение от мук и спасение, а процесс поедания, напротив, связан с усилиями и лишен удовольствия.

В следующем тексте - диалоге *«Персей и Андромеда»* - полемика с заложенной в прототексте интенцией происходит на уровне переосмысления мифологического образа Персея как идеального героя¹⁰⁴. Кроме того, здесь присутствует переосмысливание внетекстовых реалий (в данном случае это дискредитация представлений о законе и основных формах политического режима – от монархии до демократии). Пародия основана на использовании одного из эпизодов древнего мифа – встречи Персея с прикованной к скале дочерью царя Кефея и царицы Кассиопеи. Этот эпизод активизирует стереотипные представления о типичном поведении героя, который действует в условиях нарушения мирового порядка, побеждает чудище и восстанавливает порядок, а затем в качестве награды получает жену и половину царства. В пародии эти стереотипные представления переосмысляются:

во-первых, реальный подвиг, дающий право называть себя героем, отменяется. В пародии в ранг героя возводит отпечатанное на визитке звание: *«Андромеда: Вы случайно не герой? Персей: А как вы догадались? Герой. Вот моя визитная карточка»* (выделено нами – А. Б.);

во-вторых, происходит подмена причины нарушения порядка. Персея заботит не то, что Андромеда прикована к скале, а то, что она легко одета: *«Персей: Извините, что вмешиваюсь не в свое дело, но очень вредно стоять на ветру в такой легкой одежде и в цепях. Вы можете простудиться»* (выделено нами – А. Б.);

¹⁰⁴ Персей, в отличие от Геракла, никогда не оступался (см. подробнее Энциклопедия мифологии: http://godsbay.ru/antique/antiques_persons.html)

в-третьих, меняется смысл понятия «мировой порядок». Его условием оказывается не соблюдение **высших** законов, а подчинение решениям, **принятым человеком**: *«Персей: Вас приковали по приказу царя, так что все законно. Андромеда: Его заставил народ. Персей: Тем более. **Народ есть высший носитель закона, делегирующий правительству властные полномочия....»*** (выделено нами – А. Б.);

в-четвертых, переиначиваются функции героя: *«Персей: Я же герой, а не разбойник. **Обязанность героя - блюсти закон, а не нарушать его»*** (выделено нами – А. Б.).

В результате герой не восстанавливает нарушенный мировой порядок, а подчиняется решению, принятому царем под давлением народа – отдать Андромеду Чудовищу. Герой перестает быть непримиримым антагонистом Чудовища. Более того, борьба с Чудовищем заменяется на диалог с ним, сопровождающийся соблюдением всех этикетных формальностей: обмен визитками, обмен формулами вежливого приветствия, просьбы и прощания:

*«Чудовище (всплывая). Добрый день. Кто из вас Андромеда? Персей. Ах, да, мы же забыли представиться. Стало быть, вы - Андромеда. А я Персей. А вы, стало быть, чудовище? Чудовище. Да. Вот моя визитная карточка. Персей. Очень приятно. Чудовище. Взаимно. **А теперь могу я вас попросить оставить нас наедине с дамой? Персей. Конечно-конечно. Приятного аппетита»*** (выделено нами - А. Б.).

В результате описанных выше подмен пародия приводит к переоценке как мифологических образов, так и современных представлений о законе, который сегодня не является более основой мирового порядка, и о герое, который более не является гарантом мирового порядка и выступает на стороне несовершенного закона, даже если принятые решения так же чудовищны, как чудовище из мифа.

Все приведенные выше примеры текстов показывают, что сегодня под разряд сетевых пародий подводятся достаточно разнородные по приемам создания и по выполняемым функциям тексты. Это тексты как пародического характера, свойственного более ранним типам народных пародий (к ним нами были отнесены *«макаронические переделки»*, *«варианты гоблиновских пародий*, *микс «два в одном»*, *«микс – пародическая переделка»*, *«новые сакральные пародии»*, а также *сатирические переделки*), так и тексты, в которых присутствует полемическое начало, что дает повод относить их к *пародиям Нового времени*. Однако все проанализированные выше разнородные явления объединены наличием одного доминирующего прототекста, который обыгрывается различными способами (от заполнения узнаваемой формы новым содержанием до наполнения слова прототекста противоположной интенцией).

В то же время, если говорить об организации культурного пространства современной эпохи, то, как уже отмечалось, сегодня доминирующим приемом является коллажность и эклектика. Как показал проведенный выше анализ текстов анонимных сетевых пародий, наличие в тексте пародии КЗ разнородных прототекстов, что, на первый взгляд, соответствует идее коллажности, не обязательно соответствует идее пастиша как феномена, в котором невозможно выделить некую доминирующую линию. Для того, чтобы подтвердить или опровергнуть распространенную в современном научном пространстве мысль о том, что именно пастишу принадлежит ведущая роль в современном культурном пространстве, необходимо понять, каким образом и насколько часто используется микширование КЗ, при котором невозможно определить доминирование какого-либо прототекста.

IV.3.2.4. Приемы микширования КЗ при равнозначных прототекстах

Смешение в тексте, определяемом как пародия, КЗ из разных сфер-источников при отсутствии доминирующего прототекста, более всего соответствует определению пастиша как «эkleктичной конструкции ...разнородных фрагментов, отношения между которыми не могут быть заданы как определенные» (Можейко 2001a). Рассмотрим подробнее приемы, лежащие в основе создания текстов, которые на основании приведенного выше определения могут быть классифицированы как пастиш.

IV.3.2.4.1. «Синтез текста по ассоциации»

Данный прием схож с уже описанным выше способом *микс «два в одном»*, основанном на выделении некоего общего для обеих сфер-источников компонента (КЗ). Однако сейчас нас интересует, каким образом данный прием функционирует в условиях микса КЗ из более чем двух источников и при отсутствии доминирующего прототекста. Рассмотрим конкретные примеры. Одним из них является текст «*Подводная Одиссея команды Муму*» (см. режим доступа в Приложении 2). В данном тексте уже в названии содержатся отсылки к двум прототекстам: повести И. С. Тургенева «Муму» и документальному телесериалу «Подводная Одиссея команды Кусто». При этом оба эти источника коннотируют общее представление о ситуации/действиях, происходящих под водой: если во втором тексте отсылка к ситуации или действиям, происходящим под водой, выражена эксплицитно в самом названии («Подводная...»), то в первом тексте отсылка связана с сюжетной линией – Герасим топил Муму (*утопить - погубить путем погружения **под воду***). Именно этой общей отсылкой к ситуации/действию под водой объединены и все остальные прототексты данного микса, которые мы определяем за счет «опознания» КЗ следующим образом:

а) *«Вот мимо проплыло нечто до неприличия бородатое. Это шаловливые зайцы, повинуясь инстинкту продолжения рода, в порыве страсти раскачали лодку Деда Мазая».*

Дед Мазай и зайцы - герои произведения Н. А. Некрасова. В оригинале ситуация/действие под водой связаны с тем, что Дед Мазай спасает зайцев от «**потопления**» во время весеннего половодья: *«Зайцы вот тоже, — их жалко до слез! Только весенние воды нахлынут, И без того они сотнями гинут, — Нет! еще мало! бегут мужики, Ловят, и **топят**, и бьют их баграми»¹⁰⁵;*

б) *«В это время на илистом дне невысокий **человек в папахе**, стоя на четвереньках, и шевеля **роскошными усами, шашкой** выводил слова "**Фурманов - дурак**", "**Петька + Анка = Любовь**"».*

В этом фрагменте активизация ментального образа «Чапаев» происходит за счет использования метонимии - через введение характерных деталей образа Чапаева (усы, папаха, шашка), а также через отсылку к постоянным спутникам образа Чапаева в современных анекдотах: Петьке, Анке и Фурманову. С ситуацией «под водой» данный образ связан в связи с тем, что согласно легенде, которая легла в основу романа Дм. Фурманова «Чапаев», этот герой времен Гражданской войны погиб, **утонув** при переправе через реку Урал;

в) *«**Атомная субмарина с красными звездами**, введенная в заблуждение наличием такого количества неопознанных плавающих объектов, отчаянно пускала во все стороны торпеды. ... взорвалась только одна из них, попавшая в добрую черепаху **Тортиллу**... Вдруг в пруд со всего размаху плюхнулся обезумевший **Буратино**...».*

¹⁰⁵ См. текст Н. Некрасова :<http://ilibrary.ru/text/1108/p.4/index.html>

В данном фрагменте присутствуют КЗ из нескольких источников. Первым является сказка про Буратино, в которой ситуация/действие под водой связаны с тем, что Буратино был сброшен в пруд, где **под водой** жила Черепаха, хранившая Золотой ключик. Второй КЗ, видимо, можно расценивать как отсылку к трагической гибели **подводной** атомной лодки «Курск», **затонувшей** в 2000 г;

г) «Субмарина учуяла новую мишень и выпустила в нее свою последнюю торпеду, которая со злобным рычанием вонзилась в днище какого-то корабля. Корабль накренился и пошел ко дну, показав всей подводной общественности написанное на борту черным по белому слово "Титаник"».

Здесь присутствует отсылка к еще одной трагической ситуации, связанной с гибелью одного из крупнейших **затонувших** пассажирских лайнеров.

Концовка текста содержит отсылки к более близким настоящему времени социально-политическим реалиям, что придает тексту злободневной звучание:

«P.S. Новость дня от Сергея Дыренко. Согласно последним данным, полученным из достоверных источников, следствие располагает новыми данными в деле об убийстве Муму. Неизвестный убийца утопил ее, привязав к своей четырехтонной кепке, сделанной по спецзаказу известным скульптором Перепели». В данном пассаже в качестве КЗ используются искаженные имена скандально известных журналиста Сергея Доренко и скульптора Зураба Церетели. Фамилии обоих пародийно обыгрываются:

Дыренко – от слова «дырка», что подразумевает «отверстие, пустоту в некоем пространстве». Как правило, наличие дырки оценивается негативно;

Перепели – от слова «перепеть», что подразумевает воспроизведение, повторение. Учитывая то, что «перепев» — это один из способов пародийного воспроизведения, использование слова, образованного от этого

глагола, в контексте противоречиво оцениваемого творчества З. Церетели приобретает значение негативной оценки (напомним скандально известную историю с памятником Петру Великому, который, согласно информации СМИ, «является переработанной и видоизмененной статуей Колумба, которую Церетели безуспешно предлагает купить США, Испании и странам Латинской Америки»¹⁰⁶). Кроме пародийно обыгрываемых имен, в качестве КЗ, отсылающего к еще одному скандально известному деятелю - экс-мэру Москвы - используется упоминание о «*четырёхтонной кепке* (кепка – метонимическая отсылка к образу Юрия Лужкова – А.Б.), *сделанной по спецзаказу известным скульптором*». Последнее предложение содержит намеки и на отличительную черту скульптур Церетели (их огромный размер), и на близкие отношения скульптора с экс-мэром Москвы. При этом, сам экс-мэр и его деятельность преподносятся в негативном контексте («неизвестный убийца»).

Описание данного текста показывает, что, несмотря на соответствие формальным критериям пастиша (микс разнородных КЗ при отсутствии доминирующего прототекста), преследуемые анализируемым текстом цели выходят за рамки последнего: если пастиш - это «нейтральная практика... подражания без каких-либо скрытых пародийных намерений, с ампутированным сатирическим началом» (Можейко 2001а), то анализируемый текст содержит сатирическую направленность на актуальные внетекстовые явления из области политической жизни. Помимо этого отличия анализируемого текста от пастиша, следует отметить и то, что наличие общего компонента (действие/ситуация под водой), объединяющего сферы-источники данного микса, также выходит за рамки исключительно игровой функции, так как подразумевает определенную работу сознания по выделению и категоризации общих элементов текстов-источников.

¹⁰⁶ Подробнее см. в статье на сайте «Комсомольской правды»: <http://www.kp.ru/daily/24569/742341>

Сходным образом построен еще один текст, размещенный на анализируемом сайте. Это текст *«Неснятые киносценарии: Титаник»* (см. режим доступа в Приложении 2). Внешне данный текст выглядит как набор разрозненных КЗ, относящихся к разным сферам-источникам:

мир американский — Билл Гейтс и его огромная корпорация; американская антимонопольная политика; *«Титаник» («Через Атлантику плывет самый крупный корабль в мире под предводительством **Билла Гейтса**. На пути ему попадает **айсберг** американского антимонопольного законодательства с целью разделить **"Титаник"** на три части...»);*

мир русский — русские фильм и песня о Стеньке Разине (*«Гейтс под **"Стеньку Разина"** выбрасывает за борт Селин Дион»* — это отсылка к песне Д. М. Садовникова из первого российского фильма «Стенька Разин»: «Мощным взмахом поднимает Он красавицу княжну И за борт ее бросает в набежавшую волну»; а также отсылка к песне из саундтрека к фильму «Титаник», которую исполнила Селин Дион).

За этим набором КЗ кроется образное осмысление злободневных проблем, связанных с монополией корпорации Билла Гейтса, которое раскрывается через проведение следующих аналогий: корпорация Билла Гейтса – это Титаник; американская антимонопольная политика – это невидимый айсберг, представляющий угрозу для Титаника. Все это придает тексту сатирическую направленность, которая не позволяет отнести его к пастишу. Кроме того, наличие аналогий в тексте подразумевает работу сознания по их выделению и нахождению общих компонентов в, казалось бы, несвязанных исходных сферах-источниках КЗ. На этом основании прием, лежащий в основе создания анализируемого текста, и был определен как «синтез по ассоциации».

Следующий текст, созданный посредством микширования КЗ различных сфер-источников, объединенных определенном общим элементом, называется *«Бегущий коммандо, вспомнивший все»* (см. режим

доступа в Приложении 2). Уже в названии данного текста объединены отсылки к трем фильмам-боевикам с Арнольдом Шварценеггером в главной роли («Коммандос», «Вспомнить все», «Бегающий человек»). Именно актер, исполняющий главные роли, выступает в качестве «общего компонента» для всех перечисленных выше сфер-источников. КЗ, используемые в этом тексте, представляют собой «прецедентные сюжеты», или типичные сюжетные линии, характерные для любого боевика: *захват самолета, спасение пассажиров от террористов, амнезия главного героя, погони и т.д.* Таким образом, данный микс построен на выделении типичных черт произведений определенного жанра, что показывает возможность использования в качестве связующего элемента, обеспечивающего синтез текста по ассоциации, общей сферы – источника прототекстов, т.е. общего культурного пространства, к которому эти прототексты относятся. По тому же типу построены еще два примера – тексты «Колобок на новый лад» и «Без названия» (режим доступа в Приложении №2).

Выделим в одном из фрагментов текста «Колобок на новый лад» КЗ и соответствующие им прототексты (см. режим доступа в Приложении 2):

«Медведь ревет что-то про корешки, вершки (отсылки к сказке «Мужик и медведь» - А.Б.) и про пенёк в твои пирожки (отсылки к сказке «Маша и Медведь»), в три медведя (отсылка к сказке «Машенька и три медведя») и липовую ногу (отсылка к сказке «Медведь – липовая нога») по такой-то Машеньке (отсылка к сказкам «Маша и Медведь» и «Машенька и три медведя») , а старуха кудахчет: не плачь, говорит, дед (отсылка к сказке «Курочка Ряба»), я тебе спеку новый колобок (отсылка к сказкам «Колобок» и «Курочка Ряба»), уже не простой, а чиста в натуре золотой, и в виде не буханки, а овоида. Тут мышка бежала, хвостиком... м-мм, это уже ... совсем другая история... (еще две отсылки к сказке «Курочка Ряба» - А.Б.)».

При сопоставлении всех перечисленных прототекстов становится очевидным, что их связующим элементом является общая сфера-источник - сказочное пространство. При этом сами прототексты можно разделить на более мелкие подгруппы в соответствии с имеющимися дополнительными общими элементами:

первая часть прототекстов объединена участием Медведя - это сказки «Маша и Медведь»; «Мужик и медведь»; «Медведь – липовая нога»; «Машеньки и три медведя»;

вторая часть прототекстов (сказки «Курочка Ряба» и «Колобок») объединена как единством героев (дед и бабка (старуха) из сказок «Курочка Ряба» и «Колобок»), так и формой сказочного объекта, находящегося в центре сказочного повествования (округлая форма, или «овоид», Колобка из одной сказки и яйца из другой). Таким образом, в приведенном фрагменте мы видим т. наз. «ступенчатое» использование приема синтеза по ассоциации.

Относительно данной сказки необходимо отметить, что наличие общего элемента, объединяющего используемые прототексты, здесь присутствует только в рассматриваемом фрагменте. Остальная часть сказки построена на смешении КЗ без наличия какого-либо общего элемента и будет рассмотрена нами ниже в связи с анализом микса КЗ из разных источников без наличия общих элементов.

Следующий текст - «*Без названия*» (Режим доступа в Приложении №2) - напоминает центонное произведение, составленное из цитат различных сказок. Таким образом, связующим элементом использованных КЗ вновь оказывается сказочное пространство:

Жил король со своей королевой у самого синего моря (прототекст: Пушкин А. «Сказка о рыбаке и рыбке»). *Жили они да поживали, вот только детей у них не было* (прототекст: Перро Ш. Спящая красавица). *И говорит король королеве:- Испеки мне, королева, колобок!* (прототекст: сказка

«Колобок»).- *Совсем охренел, что ли? - отвечает королева. - Что я тебе, кухарка?- Эх ты, - обижался король, - а я-то тебя простой Золушкой взял, обул-одел, в люди вывел...* (прототекст: сказка «Золушка»).

Примечательно, что сказки относятся к произведениям, «насильственно» усваиваемым в детском возрасте, в связи с чем пародийное обыгрывание цитат из известных сказок может рассматриваться как способ преодоления «давления» авторитетных текстов, в обязательном порядке усваиваемых любым представителем данного культурного общества.

В связи с анализом последних трех образцов необходимо отметить, что в них нет никакой злободневной направленности, которая говорила бы об их социальной значимости. Исходя из таких признаков, как отсутствие «идейности» и наличие микса разнородных КЗ без доминирования одного прототекста, данные примеры вполне можно расценивать как *пастиш*. Однако, если смотреть глубже, использование штампов и цитат, принадлежащих к одной конкретной сфере, и их пародийное обыгрывание путем «центонного» соединения может быть способом преодоления неких насильственных (как в случае со сказками) или добровольных (как в случае с фильмами) клише и стереотипов. Таким образом, надо решить вопрос о том, можно ли определять как *пастиш* тексты, основанные на миксе разнородных КЗ из разных сфер-источников при наличии какого-либо общего компонента (т.е. при использовании приема, который мы назвали «синтез по ассоциации»). Если да, то, возможно, необходимо пересмотреть определение *пастиша* как «безыдейной игры». Однако прежде, чем подходить к решению данного вопроса, необходимо проанализировать тексты, которые образованы посредством смешения КЗ без доминирующего прототекста и без наличия какого-либо связующего элемента между прототекстами.

IV.3.2.4.2. Микс разнородных КЗ без связующего элемента

Одним из наиболее типичных примеров использования данного приема является уже не раз упоминавшийся текст *«Машенька и медведь»* (Режим доступа в Приложении №2). Напомним, что здесь представлены КЗ, восходящие как к сюжетам русских народных сказок и былин (Добрыня Никитич, Змей Горыныч, Маша, Медведь), так и к сетевому фольклору (персонаж интернет-фольклора «Вуглускр»); здесь же даны аллюзии к произведениям литературной (Чацкий и Фамусов) и телеклассики (герой сериала 60-х годов Штирлиц). Помимо прецедентных имен, в анализируемом тексте также выделяются пародийно обыгрываемые прецедентные ситуации. Пример ситуации в сказке: *«Девочка захотела есть и видит у стола три стула: один большой - Михаила Ивановича, другой поменьше - Настасьи Петровны и третий маленький, с синенькой подушечкой, - Мишуткин. Она ... села на маленький стульчик ... взяла синенькую чашечку на колена и стала есть. Поела всю похлебку ...»*. Обыгрывание ситуации в пародии: *«Рядом со столом стояли три стула - большой, электрический, и табуретка из шведского гарнитура. Машенька влезла на маленькую табуретку, и с аппетитом скушала содержимое ... всех трех ведер»*.

Наиболее характерным примером использования КЗ без наличия связующего элемента этот текст делает то, что весь он построен путем нагромождения разнородных КЗ, отсылающих к прототекстам из разных сфер-источников, не имеющих ничего общего. Проиллюстрируем это утверждение несколькими фрагментами текста и соответствующими пояснениями:

«Глава 1. (В которой Чацкий борется с Фамусовым, впрочем, эту главу лучше пропустить)» (сфера-источник: литературная классика; А.Б.). В

основе первой главы анализируемой пародии лежит «приведение к абсурду» ситуации, которая, на первый взгляд, не выглядит необычной, хотя она никак не связана с сюжетом прототекста - комедией А. С. Грибоедова: Чацкий замечает ползущего по стене таракана и произносит адресованную спящему Фамусову фразу «кусявочка ползет». Затем эта ситуация повторяется, когда по стене ползет таракан, затем клоп, потом крыса, и, наконец, крокодил. Прерывает главу «условный выстрел из пушки», благодаря чему создается ощущение выхода из «сновидческой реальности», где не работают никакие законы реального мира и в которой кусявочка легко превращается в крокодила. Это ощущение усиливается благодаря наличию «голоса за кадром», т.е. некоего рефлексированного сознания, реплики которого «прорываются» сквозь бред и констатируют отсутствие логики в происходящем: «Фамусов вскидывает оханку своих бровей, приподнимает край полосатой юбки (*черт возьми, юбка-то откуда ?! ну да ладно – выделено нами - А.Б.*) и долго смотрит на свои лохматые коленки». В следующей главе к Чацкому и Фамусову присоединяется Штирлиц, имя которого, как уже было сказано выше, отсылает нас к культовому телесериалу эпохи СССР: «Глава 2. (В которой вдруг появляется Штирлиц, без которого не было бы третьей главы)». При этом он пьет «Буратино» и нюхает «Беломор» (вновь отсылка к эпохе СССР, одними из символов которой были лимонад «Буратино» и сигареты «Беломор»). В третьей главе, часть которой уже цитировалась выше, мы встречаемся, наконец, с Машенькой. Однако, в отличие от сказки-оригинала, Маша приходит в не в домик к медведям, а в «одинокий бревенчатый небоскреб. А в небоскребе жили три медведя: негр, грузин и русский. Негра звали Мишуткой, и был он черный как ночь. Грузина звали *почему-то* (реплика рефлексированного сознания – А.Б.) Настасья Петровна и был он белый, как снег. Русский медведь был пятнистый, и звали его Михал-Сергеичем. А половину небоскреба они сдавали скромной студенческой семье в составе: Добрыня

Никитич, Змей Горыныч, Вуглускр и пятеро мышей». В этом фрагменте мы вновь видим отсылки к разнородным сферам – источникам, начиная с политики («пятнистый Михал-Сергеич» - намек на Михаила Горбачева, «особой приметой» которого является родимое пятно) и заканчивая современным интернет-фольклором (интернет-мем «Вуглускр»). Третья глава завершается рефлектирующим замечанием «голоса за кадром»: *«То-то я гляжу сказка какая-то не такая пошла»*. Наконец, в последней главе под названием «Чудеса из-под ногтей» нагромождение КЗ и абсурдность ситуации достигают кульминации. Здесь одновременно присутствуют: Маша, проводящая эксперименты с Вуглускром; *«раскладушка, ткань которой была расписана маленькими американскими флажками с серпами и молотами* (смещение символики США и СССР – А.Б.)»; мухи, которые жили в улье; рефлектирующий «голос за кадром»: *«Вы спросите - почему в улье? А я отвечу: А вот так в улье и жили!»*.

Данный микс более всего похож на «небывалую комбинацию бывалых впечатлений» - определение, которое академик И. М. Сеченов дал сновиденью. Эта комбинация несвязанных элементов вызывает ощущение погружения в область бессознательного на уровне бредового сна, в котором отразились обрывки когда-то услышанных слов, фраз, отрывки когда-то усвоенных текстов, увиденные образы и услышанные звуки. Комбинации прототекстов и отсылающих к ним КЗ по какому-либо признаку, как было в предыдущих примерах, здесь нет. Видимо, именно данный пример можно определить как пастиш в чистом виде, представляющий не просто игру, основанную на смешении КЗ, а «безыдейную игру». Хотя и игрой подобные тексты назвать нельзя, так как игра, в любом случае, предполагает наличие некоторых правил, т.е. участие сознательного начала.

...: "О! - говорит - Эта шо? **Тярямок?** ... (сфера-источник – сказка; А.Б.)
...Заяц, Волк и Лиса... нет, без Лисы... короче - "Ми-хай-ло! - говорят. - Ми-хайло, - говорят, - Потапыч! **Ва-ва-ваие превосходительство** (КЗ - обращение, принятое по отношению к высшим чинам в Российской империи - служит отсылкой к соответствующему культурно - историческому контексту; А.Б.)...**Не дайте попруть пажити скотопитательных угодий!** (КЗ - «ходячее выражение», стилизованное под старославянский язык - А.Б.)...».

В приведенном фрагменте, так же, как и в пародии «*Машенька и медведь*», происходит микширование КЗ, которые, во-первых, относятся к не связанным никакими общими элементами сферам-источникам; во-вторых, являются очень разнообразными по своей природе. При этом, несмотря на все разнообразие и многообразие КЗ, микшируемых в данном тексте, может возникнуть ощущение присутствия доминирующего прототекста (сказка «Колобок»), который наполняется новым содержанием. Однако, при взгляде на весь текст в целом, становится очевидно, что данный вывод неверен. Во-первых, начало сказки, проанализированное чуть выше, содержит отсылки к не к одной сказке, а к целой их группе. Во-вторых, концовка данного текста содержит отсылки к разнородным сферам – источникам: миру арабских сказок (Шехерезада), миру западноевропейского (братья Гримм) и русского (А. Н. Афанасьев) фольклора, а также к миру голливудской «фабрики грез» (братья Уорнер). Микс КЗ различной природы из разных сфер-источников, как и в предыдущем примере, создает здесь ощущение погружения в область сна, неконтролируемого сознанием и отражающего «обрывки» когда-то усвоенных текстов.

По той же схеме построены еще несколько текстов:

в тексте «*Кибер-брат или Данила в Зазеркалье*» (режим доступа в Приложении №2) на уровне прецедентных имен мы встречаем КЗ, относящие нас к миру кино (Данила – герой фильмов «Брат» и «Брат-2»), к

миру политики (Б. Клинтон; экс-мэр Москвы Ю. Лужков (в тексте – Юрий Полянкин), к области телевидения (ген. директор Первого канала Константин Эрнст), к истории (В. Ленин), к сказке (Чебурашка). При этом название текста *«Данила в Зазеркалье»* может быть прочитано и как отсылка к произведению Л. Кэрролла (*«Алиса в Зазеркалье»*), и как отсылка к самой области «по ту сторону реальности»;

в тексте *«Новинки кинопроката: воскресший папа»* (режим доступа в Приложении №2) присутствует смешение КЗ, относящихся к трем пространствам: реальному, библейскому и пространству «возможных миров» как результату творческой деятельности, в результате чего теряется понимание реальности/ирреальности происходящего:

название данного текста является отсылкой к советскому фильму 1985 г. *«Воскресный папа»*, который рассказывает о хитростях шестилетнего мальчика, пытающегося помирить разведенных родителей;

имена Жак Ив и Жан Мишель являются отсылками к реальной истории и к реальной семье Кусто, где отец Жак Ив и старший сын Жан Мишель - это исследователи подводного мира;

возраст сына (33 года), тема отца, сыновнего долга и тема воскресения отсылают к Библейскому сюжету, который в данном случае представлен в перевернутом виде (спасение и воскресение отца).

Все приведенные выше примеры микса КЗ без наличия доминирующего прототекста и какого-либо связующего элемента могут быть названы образцами *«чистой эклектики»*. Их присутствие в сетевом творчестве позволяет утверждать, что, несмотря на рассуждения современных исследователей об уходе эпохи постмодернизма¹⁰⁷, эклектизм искусства эпохи постмодерна все еще остается актуальным признаком

¹⁰⁷ («Всё чаще приходится слышать, что эпоха постмодернизма закончилась и вместо неё уже грядёт некая новая эпоха...») (Гарифуллин 2005)

современного культурного пространства. При этом сохранение постмодерновых образов и приемов, которые «"стоят" в глазах и ушах как остаточные следы преизбыточного давления идеологии или информации на органы чувств» (Эпштейн 2006), не случайно свойственно именно сетевому пространству. Именно интернет сегодня воспринимается как «основная форма существования постиндустриального общества», а постмодернизм - как «философия этого общества» (Абрахам 2000). Таким образом, интернет оказывается основной формой проявления постмодернистской ментальности, которая определяется как «оцепененная и как бы сновидческая» (Эпштейн 2006). С одной стороны, свойственное пространству сновидения «сочетание несочетаемого...» порождает хаос и воспринимается как абсурд, как нечто противостоящее привычной мировоззренческой системе¹⁰⁸. С другой стороны, именно интернет, в силу своих технических особенностей, служит идеальной формой проявления этого хаоса. В результате восприятия мира через интернет у человека «возникает новая картина мира. ... Происходят изменения в языке как основе коммуникации, а это, в свою очередь, порождает глобальные трансформации в обществе» (Абрахам 2000). В связи с этим последним утверждением отметим, что свойственное постмодернистским тенденциям разрушение привычных границ прежде изолированных систем, наиболее ярко проявляющееся в сетевом пространстве, способствует формированию нового концептуального аппарата. С точки зрения когнитивной лингвистики этот процесс может быть описаны следующим образом: культурные знаки, метонимически представляющие различные концептуальные системы, в

¹⁰⁸ Понятия *хаос* и *абсурд* зародились в античной культуре, и первоначально не были связаны концептуально. В греческой мифологии хаос (chaos) понимался как беспредельная первобытная масса, из которой образовалось впоследствии все существующее. Понятие *абсурд* у римлян употреблялось преимущественно в логике. Оно означает нелепость, бессмыслицу. Таким образом, абсурд – это категория, отражающая восприятие ситуации умом; хаос – состояние системы. В современных текстах мы можем встретить эти понятия в одном ряду: «Конечно, абсурд, хаос и бессмыслица неизбежно присутствуют в жизни людей» (Ефимов И. Сергей Довлатов как зеркало российского абсурда// <http://magazines.russ.ru/druzhba/2000/2/efimov-pr.html>)

результате микширования вступают в отношения метонимической интерференции и метонимического наложения, происходит компрессия. Данный процесс может быть исследован с точки зрения теории концептуального смешения¹⁰⁹. Именно концептуальное смешение представляет собой «неизбежный механизм компрессии» (Analysis versus Global Insight 2002; цитата по Мишланова, Пермякова 2004) и «является общей когнитивной операцией ..., мощным механизмом постоянного (on-line) генерирования значений/смыслов...» (Blending and Grammar 1995; цитата по Мишланова, Пермякова 2004). Смешение как доминирующий прием создания анонимных текстов может свидетельствовать о переходном этапе в развитии современного общества и его системы ценностей. Так, согласно теории хаоса, смешение разнородных элементов говорит о неравновесном состоянии системы и об отсутствии однозначных системно-иерархических отношений. При этом со временем отклонения «возрастают, накапливаются, вызывают эффект коллективного поведения элементов и подсистем и, в конце концов, приводят к «расшатыванию» прежнего порядка и через относительно кратковременное хаотическое состояние системы приводят либо к разрушению прежней структуры, либо к возникновению нового порядка» (Данилов, Кадомцев 1983). Одновременно с этим толчком как для появления качественно новых явлений, так и для разрушения существующего строя могут оказаться самые неожиданные факторы: «в сильно неравновесных состояниях системы начинают воспринимать те факторы воздействия извне, которые они бы не восприняли в более равновесном состоянии...» (Данилов, Кадомцев 1983).

IV. 4. Выводы

1. Исследование лингвокогнитивной структуры анонимных вербальных пародий, проведенное путем интертекстуального анализа,

¹⁰⁹Conceptual Blending, Cb; авторы — М.ТернериЖ.Фоконьер — Mark Turner and Gilles Fauconnier

подразумевающего выделение в текстах пародий КЗ прототекстов и соответствующих им сфер-источников, показало, что абсолютное их большинство (51 из 74) относится к области «принудительно усвоенных» текстов. При этом значительная часть оставшихся сфер – источников КЗ (10 из 23) представлена продуктами теле- и киноиндустрии, которые, учитывая насаждение информации о них их через СМИ, также могут быть отнесены к сфере насильственно усвоенных текстов. В целом анализ источников КЗ, используемых в современных анонимных пародиях, отчасти подтвердил гипотезу относительно того, что именно в вербальных анонимных сетевых пародиях следует искать современные проявления *народной пародии* Средневековья (карнавальной западноевропейской и народной древнерусской), объектами которых также были устоявшиеся и хорошо узнаваемые знаковые системы, имеющие статус значимых для данной культуры.

2. Проведенное в рамках сопоставления *вербальных анонимных сетевых пародий* с народными пародиями Средних веков выделение национально-специфических примет, присущих *древнерусской* и *западноевропейской народным пародиям*, показало доминирование прецедентных тем, образов и приемов, восходящих к *западноевропейской пародии*. Таким образом, гипотеза относительно того, что в русскоязычном сегменте интернета анонимные пародии будут наследовать черты древнерусских пародий, не подтвердилась. При этом анализ показал трансформацию примет западноевропейского карнавального пространства в современных сетевых пародиях (так, на смену темам алкогольного и наркотического опьянения как способам реализации прецедентной темы «потеря рассудка и переход в иной мир» пришла тема «компьютерная зависимость»; прецедентная тема «половых излишеств» трансформировалась в изображение сексуальных девиаций, а тема

отношений полов трансформировалась в изображение «виртуальных» половых контактов, отменяющих идею продолжения рода).

3. Доминирование полиреферентных/политопических вербальных анонимных сетевых пародий, которое подразумевает использование в тексте пародии КЗ нескольких сфер-источников одновременно (так, среди текстов, размещенных в разделе Пародии на сайте Русхумор, к этому типу относятся 40 из 65 текстов) соотносится с общей тенденцией эпохи к коллажной организации пространства. С одной стороны, использование приемов создания коллажа в анонимной сетевой пародии служит еще одним доказательством ее близости средневековым и античным формам пародий, для которых также характерно использование этого приема. С другой стороны, полиреферентность / политопизм анонимных сетевых пародий, использующих КЗ, относящиеся к разнородным культурным пространствам, отвечает общей тенденции эпохи постмодернизма -- использованию эклектичных форм, построенных на микшировании разнородных элементов, в связи с чем особой популярностью пользуются такие способы создания текстов (в широком понимании этого термина) как *ремикс*, *римейк* и *пастиш*. В работе приводятся критерии, позволяющие различать данные типы текстов. Если *ремикс* и *римейк* (как его частный случай), в отличие от пародии, стремятся «улучшить» текст, приспособив его к новым условиям и задачам, то основными приметами *пастиша* является смешение разнородных элементов при отсутствии доминирующей линии и какой-либо цели либо идейной направленности. На основании этих признаков необходимо отличать от пастиша политопические пародии, в которых может быть выделено доминирование одного прототекста (со всеми их многочисленными разновидностями, начиная с близких к народным пародиям Средних веков миксов «два в одном», «макаронических переделок», вариантов «гоблиновской пародии», «новых сакральных

пародий» и пародических форм с сатирической окраской, и заканчивая пародиями Нового времени).

4. Среди политопических анонимных вербальных пародий без доминирующего прототекста также необходимо различать разные группы текстов:

первая группа представлена текстами, которые построены на миксе разнородных КЗ из разных сфер-источников при наличии какого-либо общего компонента (прием «синтез текста по ассоциации»). Анализ подобных текстов показал, что, несмотря на соответствие формальным критериям пастиша (микс разнородных КЗ при отсутствии доминирующего прототекста), их функции (например, сатирическая окраска или преодоление стереотипных ожиданий) выходят за рамки последнего;

вторая группа представлена примерами микса КЗ без наличия доминирующего прототекста и какого-либо связующего элемента. Эти образцы «чистой эклектики» могут быть исследованы с точки зрения концептуального блендинга, когда в результате разрушения границ и компрессии прежде несвязанных КЗ может произойти рождение и формирование новых концептуальных единиц и их системы.

Необходимо отметить, что пастиш не является доминирующей формой рассмотренных вербальных анонимных сетевых пародий. Большая часть проанализированных текстов отличается, несмотря на микс КЗ, наличием единой ведущей линии: акцент делается на обыгрывании одного доминирующего прототекста различными способами (от наполнения узнаваемой формы новым содержанием до наполнения слова прототекста противоположной интенцией). При этом доминируют те формы анонимных вербальных пародий, которые, пусть в модифицированном виде, но соотносятся с пародическими формами, аналогичными народным пародиям Средних веков и их более поздним разновидностям, имеющим сатирическую окраску.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Успех пародии как коммуникативного акта предполагает обязательное опознание адресатом ее прототекста, т.е. способность выделить в тексте пародии КЗ и определить соответствующие прототексты и сферы-источники, которым они принадлежат. Следовательно, для создания успешной пародии ее автор должен ориентироваться на базу знаний предполагаемой аудитории. При этом базовые знания аудитории в значительной степени определяются культурным и историческим контекстом. Таким образом, специфика пародии как лингвокогнитивного феномена связана со спецификой этого контекста, а наиболее эффективным подходом к определению пародии представляется не поиск единых для всех ее разнообразных объектов (прототекстов), функций и целей критериев, а исследование конкретных форм, механизмов создания и функции пародии с точки зрения т. наз. «контекста эпохи». Данное положение было реализовано во второй, третьей и четвертой главах работы, где механизмы создания и функции проявления пародийного начала описывались с учетом исторического и культурного фона, а также с учетом проявления и трансформации в конкретных формах пародии архетипических черт, свойственных текстам предшествующих эпох. При этом анализ анонимных сетевых пародий с точки зрения их прототекстов, входящих в базу знаний конкретной аудитории, показал успешность использования пародии в качестве одного из наиболее репрезентативных типов текстов для описания набора элементов, входящих в коллективную базу знаний, и выявления индикаторов когнитивных установок общества. В работе также были продемонстрированы возможности использования пародии для достижения недекларируемых целей и «рефрейминга» устойчивых представлений относительно узнаваемого объекта, используемого в качестве прототекста. Эксплуатация данного свойства пародии, проявляющегося в

реструктурировании информации о «ключевых новостях» и, как следствие, изменении отношения к ним в заданном направлении, наблюдается не только в сфере рекламной и политической коммуникации, но и в текстах анонимных сетевых пародий, представленных сложными поликодовыми структурами и размещенных в антологии сетевого фольклора Нетлор. Это заставляет рассматривать подобного рода пародии как особые феномены современной массовой коммуникации, связанные с народными пародиями лишь приемами создания и доминированием пародического использования прототекста.

Исследование вербальных анонимных сетевых пародий подтвердило гипотезу о том, что именно в них в наибольшей степени проявились архетипические элементы народных пародий Средних веков: во-первых, объектами вербальных анонимных сетевых пародий так же, как и объектами средневековых народных пародий, являются устоявшиеся и значимые для данной культуры прототексты, чаще всего принудительно усвоенные; во-вторых, анонимные вербальные сетевые пародии, как и средневековые народные пародии, чаще отличаются пародическим использованием прототекстов без наличия сатирической окраски. В то же время, анализ вербальных анонимных пародий Рунета показал доминирование прецедентных тем, образов и приемов, восходящих к западноевропейской карнавальной пародии. Таким образом, гипотеза относительно того, что в русскоязычном сегменте интернета анонимные пародии будут наследовать черты древнерусских пародий, не подтвердилась. При этом были охарактеризованы некоторые характерные для сознания «коллективного субъекта» современной сетевой коммуникации процессы, описанные в работе за счет определения трансформации архетипических черт в анонимных сетевых пародиях нашего времени. Кроме того, при исследовании специфики анонимного сетевого творчества была описана особая *модель сетевой анонимной коллективной (авто)коммуникации:*

«МЫ-МЫ», которая близка карнавальному общению и фольклору, отражающему коллективное мировоззрение.

Влияние изменившегося исторического, идеологического и культурного контекста на структуру, механизмы создания и функции пародии, проявилось и в использовании коллажного принципа, характерного для организации культурного пространства эпохи постмодерна. Исследование показало доминирование полиреферентных/политопических вербальных анонимных сетевых пародий, что подтверждает еще одну гипотезу, содержащую предположение о проявлении в современных анонимных сетевых текстах коллажного принципа. При этом проявление коллажного принципа, характерного для современного творчества, требует различения некоторых построенных на микшировании типов текстов, например, ремикса, римейка и пастиша. В работе предлагаются критерии, позволяющие различать данные типы текстов: если *ремикс* и *римейк* (как его частный случай), в отличие от пародии, стремятся «улучшить» текст, приспособив его к новым условиям и задачам, то основными приметам *пастиша* является смешение разнородных элементов при отсутствии доминирующей линии и какой-либо цели либо идейной направленности. Пастиш нередко определяется как основной модус постмодернистского искусства. При этом постмодернистская игра по определению противопоставлена целенаправленному действию, в ее основе — «стратегия бесцельности, неопределенности, недосказанности, рассеивания смысла» (Добрицына 2004). На основании этих признаков пастиша в работе проводится идея о необходимости отличать от него политопические пародии, в которых может быть выделено доминирование одного прототекста. К этой группе в работе отнесены такие разновидности анонимных сетевых пародий как микс «два в одном», «макаронические переделки», варианты «гоблиновской пародии», модификации «сакральных пародий» и др.

Среди политопических анонимных вербальных пародий без доминирующего прототекста также предлагается различать разные группы текстов:

первая группа представлена текстами, которые построены на миксе разнородных КЗ из разных сфер-источников при наличии какого-либо общего компонента (прием «*синтез текста по ассоциации*»). Анализ подобных текстов показал, что, несмотря на соответствие формальным критериям пастиша (микс разнородных КЗ при отсутствии доминирующего прототекста), их функции (например, сатирическая окраска или преодоление стереотипных ожиданий) выходят за рамки последнего, представляющего собой «нейтральную мимикрию, без скрытого мотива пародии, без сатирического импульса» (Джеймисон 2000);

вторая группа представлена примерами микса КЗ без наличия доминирующего прототекста и какого-либо связующего элемента. Эти образцы «чистой эклектики» более всего соответствуют определению пастиша и могут быть исследованы с точки зрения концептуального блендинга, когда в результате разрушения границ и компрессии прежде несвязанных КЗ может произойти рождение и формирование новых концептуальных единиц и их системы. Однако в количественном отношении пастиш не является доминирующей формой рассмотренных вербальных анонимных сетевых пародий и представлен единичными примерами. Таким образом, анализ существующих в интернете анонимных пародий подтверждает высказанную С. Юрковым мысль о том, что «подобно любому карнавалу или игре, постмодернизм обнаружил свои пределы в культурной истории, ... хаос, создаваемый игровой свободой, не был допущен к черте существенного подрыва оснований социального бытия. Шок постепенно проходит, и человеческое сообщество с неизбежностью занялось реконструкцией пошатнувшейся системы ценностей» (Юрков 2001:88). При этом образцы современных полиреферентных пародий, предполагающие

объединение КЗ из разных сфер-источников (в том числе образцы пастиша как «чистой эклектики»), являются благодатной почвой для рождения и формирования новых концептуальных единиц и их полей. Доминирование приема смешения КЗ, активизирующих различные концептуальные сферы, может рассматриваться с точки зрения теории хаоса и идеи о самоорганизующихся системах, когда расшатывание бинарных оппозиций оценивается как подготовительный период к становлению новой ценностной системы. Постмодернистский хаос стал «источником вопрошания и экспериментирования, а посему семиотической зоной поиска и аккумуляции обновленных смыслов» (Юрков 2011:86). Пользуясь лингвистической терминологией, данный процесс можно описать следующим образом: в результате смешения культурных знаков, метонимически представляющих различные концептуальные системы, возникает явление метонимической интерференции и метонимического наложения, которое лежит в основе механизма генерирования новых смыслов. С этой точки зрения современная эпоха предстает как период формирования новых культурных смыслов, как «прото-культура какой-то еще неизвестной формации, о названии которой можно пока еще только догадываться» (Эпштейн 2006).

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрахам, Фр., 2000. Теория хаоса и интернет в эпоху постмодерна // *Компьютерра* №28. <http://www.computerra.ru/print/5471/> (08.03.2010)
2. Аверинцев, С., 1992. Бахтин, смех, христианская культура // *Бахтин как философ*. Москва: Наука. С. 7-19.
3. Аверинцев, С., 2004. *Поэтика ранневизантийской литературы*. СПб.: Азбука-классика.
4. Аврамова, А., 2005. *Лингвистические особенности электронного общения: На материале французского, английского и русского языков*. Автореферат дис. ... канд. филол. наук. Краснодар. <http://www.lib.ua-gu.net/diss/cont/91725.html> (06.09.2009)
5. Адрианова-Перетц, В., 1936. *Праздник кабацких ярыжек: Пародия сатиры второй пол. XVII в.* М.; Л.: Изд-во АН СССР.
6. Адрианова-Перетц, В., 1937. *Очерки по истории русской сатирической литературы XVII в.* М.; Л.: Изд-во АН СССР.
7. Адрианова-Перетц, В., 1974. У истоков русской сатиры // *Древнерусская литература и фольклор*. Ленинград. С.120 – 157.
8. Азаров, С., 2010. *Феномены Интернет*. http://www.galactic.org.ua/Prostranstv/pr_ob3.htm (03.08.2010)
9. Алексеевский, М., 2010а. Интернет в фольклоре или фольклор в Интернете? (Современная фольклористика и виртуальная реальность) // *От Конгресса к Конгрессу. Навстречу второму Всероссийскому конгрессу фольклористов*. Сборник материалов. Москва. С. 151-166.

10. Алексеевский, М., 2010б. *О специфике интернет-фольклора*.
<http://www.lingvotech.com/internetfolk> (19.10.2010)
11. Амелин, Г., 2003-2004. Поминки по интертекстуальности // *Лекции по философии литературы (памяти Мераба Мамардашвили) 2003-2004 гг.* http://magazines.russ.ru/novyi_mi/filos/lec/content.html (29.08.2009)
12. Аристотель, 1998. *Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории*. Минск: Литература. http://philologos.narod.ru/classics/aristotel_poe.htm (08.09.2008)
13. Арнольд, И., 1999 *Семантика. Стилистика. Интертекстуальность*. Сборник статей - Спб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та. С. 307-308.
14. Аронсон, О., 2006. *Народный сюрреализм (Заметки о поэзии в Интернете)*. <http://resheto.ru/speaking/articles/news1373.php> (29.09.2008)
15. Асмус, Н., 2005. *Лингвистические особенности карнавализации интернета*. Диссертация ... канд. филологических наук. Челябинск.
16. Ахминова, Е., 2006. *Интересные ссылки*. http://www.ci.ru/inform06_06/inet.htm (12.12.2007)
17. Бабаева Ю.Д., Войскунский А.Е., Смыслова О.В., 2000. Интернет: воздействие на личность. // *Гуманитарные исследования в Интернете*. Под ред. Войскунского А. Москва. <http://www.relarn.ru/human/pers.html> (22.10.2010)
18. Бахтин, М., 1975а. Из предыстории *романного слова* // *Вопросы литературы и эстетики*. Москва: Художественная литература.

- http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/bahtin/iz_istromslov.php
(20.06.2008)
19. Бахтин, М., 1975 б. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики.* Москва: Художественная литература. С.234-407.
<http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronotop6.html> (04.04.2008)
20. Бахтин, М., 1979. *Эстетика словесного творчества.* М., 1979.
21. Бахтин, М., [1965] 1990. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса.* Москва: Художественная литература.
http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Baht/index.php
(06.02.2008)
22. Бахтин, М., 1994. *Проблемы творчества Достоевского.* Киев, 1994.
<http://www.vehi.net/dostoevsky/bahtin/index.html> (10.03.2008)
23. Бахтин, М., 1996. *Проблема речевых жанров // Собрание сочинений. Т.5: Работы 1940-1960 гг.* Москва: Русские словари. С.159-206.
24. Белинская, Е., 2001. Интернет и идентификационные структуры личности // *Социальные и психологические последствия применения информационных технологий.* Конференция на портале «Аудиториум» (01.02.2001 - 01.05.2001).
<http://banderus2.narod.ru/70244.html> (23.10. 2010)
25. Бергельсон, М., 1999. *Языковые аспекты виртуальной коммуникации.*
<http://www.rik.ru/vculture/seminar/index.html> (12.09.2010)

26. Богуславская, О., 2003. Римейки как «зеркало» литературного процесса // *Вестник Моск. ун-та. Сер. 9, Филология.* № 5. С. 158-167.
27. Большакова, Л., 2008. Метафора в англоязычном поликодовом тексте (на материале британских и американских музыкальных видеоклипов). Автореферат дис. ... канд. филол. наук. Самара.
28. Борисова, Т., 2002. «В темной комнате две пары глаз» (автокоммуникация как семиотическая проблема) // *Post-Семиотика.* Учебно-справочно-научный портал. <http://post.semiotics.ru/ak1.htm> (07.05.2012)
29. Бьяджо Д'Анджело 2003. Пародия в средневековой романской литературе (1250-1350) // *Энциклопедия культур Déjà vu.* <http://es-dejavu.ru/p/Parodia.html> (15. 08. 2008)
30. Булатов, Б., 2006. О пародии // *Лаборатория неоабсурда.* http://zhurnal.lib.ru/b/bulatow_b_s/index_1.shtml (12.02.2009)
31. Бухштаб, Б., 1936 Добролюбов-пародист // *Известия АН СССР. Отд. общ. наук. Серия 7.* № 1-2. С. 255-271.
32. Бухштаб, Б., 1948. Эстетизм в поэзии 40-50-х годов и пародии Козьмы Пруткова // *Труды Отдела новой русской литературы.* Отв. ред. Б.С. Мейлах . М.;Л.: Изд-во АН СССР.
33. Быстрова, К., 2009. Интернет как современный ареал бытования сказки // *Филология и человек.* 2009. № 1. С. 166-171.
34. Вербицкий, М., 1999. Условно еженедельные обозрения Интернета. Выпуск № 20. <http://imperium.lenin.ru/LENIN/uzhas/20.html> (07.09.2009)

35. Волков, И., 2006. *Интертекстуальность и пародия в творчестве Джона Барта*. Автореферат дис. ... канд. филол. наук. Ростов н/Д
36. Волкоморова, О., 2007. *Язык современной прозаической пародии: опыт анализа*. <http://www.philol.msu.ru/~rlc2007/pdf/13.pdf> (12.07.2010)
37. Ворошилова, М., 2006. Креолизованный текст: аспекты изучения // *Политическая лингвистика*. - Вып. 20. - Екатеринбург. С. 180-189.
38. Вулис, А., 1991. *Литературные зеркала*. Москва: Советский писатель.
39. Гагин, А., 2008. *Заразные шутки*. <http://www.zareklamim.ru/stati/2694.php> (08.08.2010)
40. Галичкина, Е., 2001. *Специфика компьютерного дискурса на английском и русском языках (на материале жанра компьютерных конференций)*. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Волгоград.
41. Гальперина, Е., 1934. Пародия// *Литературная энциклопедия*: В 11 т. — [М.], 1929—1939. Т. 8. <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclor/le8/le8-4512.htm> (12.08.2008).
42. Гарифуллин, Р., 2005. *Постмодернизм в психологии*. Монография. <http://psyfactor.org/lib/postmodern-00.htm> (07.02.2011).
43. Гаспаров, М., 1975. Поэзия вагантов. // *Литература Средних веков и Возрождения*. <http://svr-lit.niv.ru/svr-lit/articles/gasparov-poeziya-vagantov-4.htm> (09.12.2009)
44. Гаспаров, М., 1984. Тынянов и проблема семантики метра // *Тыняновский сборник. Первые Тыняновские чтения*. Рига. С. 105–112.

45. Гаспаров, М., 1987. Пародия // *Литературный энциклопедический словарь*. Москва. С.268.
46. Гаспаров, М., [1975] 2003. Центон // *Краткая литературная энциклопедия*. Гл. ред. А. А. Сурков. Москва: Советская энциклопедия. Т. 8; С. 383.
47. Герасимова, А., 1995. *Центонная поэзия как феномен тоталитарного сознания*. <http://www.umka.ru/liter/950411.html> (10.12.2010)
48. Гладких, Н., 1999 Катарсис смеха и плача// *Вестник Томского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки (Филология)*. Томск. Вып. 6 (15). С.88.
49. Глинка К. – Южанин И., 2004 *Теория юмора*. http://zhurnal.lib.ru/j/juzhanin_i_a/teorijajumora.shtml (08.02.2008)
50. Глинка К. – Южанин И., 2005. *Об искусстве пародии*. <http://www.lebed.com/2005/art4058.htm> (12.01.2008)
51. Глинка К. - Южанин И., 2007 *Литературные пародии*. <http://www.humorththeory.com/index.php/opredelenie-parodi/68> (03.03.2008)
52. Голубева, Н., 2008. Деривационная активность концепта «прецедент» // *Филология. Искусствоведение. Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского*. № 5. с. 259–264.
53. Горюнова, О., 2006. «Мужская литература» Удаффкома и другие художественные практики культурного сопротивления. http://www.ruhr-uni-bochum.de/russ-cyb/library/texts/ru/control_shift/Goriunova.pdf (07.12.2007)

54. Грищенко, А., 2006. Центон и центонный текст в поэзии Н. Моршена // *Язык русской литературы XX века: Выпуск 3. Сборник научных статей* / Под общ. ред. О.П. Мурашевой, Н.А. Николиной. Ярославль: Изд-во ЯГПУ. <http://grishchenko.ru/files/cento.pdf> (12.10.2009)
55. Грызунова Н., 1999. *Обзор текущих сетевых событий и публикаций*. <http://russ.ru/netcult/nevod/> (20.05.2008)
56. Гудков, Д., 1999. Прецедентные феномены в языковом сознании и межкультурной коммуникации. Автореферат на соискание степени доктора филологических наук. Москва.
57. Гуковский, Г., [1927] 2001. *Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века* Москва: Языки русской культуры. http://imwerden.de/pdf/gukovsky_rannie_raboty_po_18_veku_2001_text.pdf (09.12.2009)
58. Даль, В. 1955. Пародия// *Толковый словарь живого великорусского языка*. Москва: Государственное издательство иностранных и национальных словарей.
59. Данилов, Ю., Кадомцев, Б., 1983. Что такое синергетика? // *Нелинейные волны. Самоорганизация*. Москва: Наука. <http://spkurdyumov.narod.ru/KADOMCEV.htm> (20.03.2010)
60. Даркевич, В., 1992. Народная культура Средневековья: светская праздничная жизнь в искусстве IX-XVI вв. Москва: Наука.
61. Дедова, О., 2004. О специфике компьютерного дискурса // *II Международный конгресс исследователей русского языка «Русский язык: исторические судьбы и современность»*. Сборник тезисов, Москва.

62. Демина, Л., Ральникова, И., 2000. *Психическое здоровье и защитные механизмы личности.* http://www.i-u.ru/biblio/archive/demina_psihicheskoe/ (09.08.2011)
63. Джеймисон, Ф., 2000. Постмодернизм и общество потребления // *Философско-литературный журнал Логос.* № 4 (25). С. 63-77.
64. Джеймисон, Ф., 1996. Постмодернизм или Логика культуры позднего капитализма // *Философия эпохи постмодернизма: Сб. переводов и рефератов.* Минск: «Красико»-принт. С. 117-137.
65. Джеймисон, Ф., 2001. Теории постмодерна // *Искусствознание.* №1. С. 111-122.
66. Добрицына, И., 2004. *От постмодернизма - к нелинейной архитектуре: Архитектура в контексте современной философии и науки.* - М.: Прогресс-Традиция. <http://fege.narod.ru/librarium/dobricina/dobricina3.htm> (03.08.2012)
67. Дормидонова, Т., 2008. *Гротеск как тип художественной образности.* Автореферат на соискание степени кандидата филологических наук. Тверь.
68. Dorfman, Dan, 2000. *Anti-Dmitry, или Слияние Реальностей.* <http://www.litera.ru/slova/dorfman/anti.html> (18.12.2009)
69. Дубин, Б., 2001. *Кружковый стеб и массовые коммуникации: К социологии культурного перехода.* <http://ec-dejavu.ru/s-2/Steb.html> (21.04.2008)

70. Дугин, А., 2004. Александр Дугин: заколдованная среда "новых империй". Интервью // *Художественный журнал*. №54. <http://xz.gif.ru/numbers/54/dugin/> (09.09.2011)
71. Елисеева, И., 2011. *Дискурсивные особенности текста современной англоязычной пародии*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Москва.
72. Ермакова, О., Земская, Е., Розина, Р., 1999. *Слова, с которыми мы все встречались*. Толковый словарь русского общего жаргона. Москва.
73. Ерофеева Е.В., Кудлаева А.Н. 2003. К вопросу о соотношении понятий ТЕКСТ и ДИСКУРС// *Проблемы социо- и психолингвистики: Сб. ст.* Отв. Ред. Т.И. Ерофеева; Пермь. Вып.3. С. 28–36.
74. Женетт Ж. *Палимпсесты: литература во второй степени*. М.: Наука.
75. Жидков, В., Соколов, К., 2005. *Искусство и общество* // Санкт-Петербург: Алетейя.
76. Забалуев, В., Зензимов, А., 2003. Срывание башен как инструмент культурной модерации// *Русский Журнал. Обзоры*. Дата публикации: 15 Августа 2003. http://old.russ.ru/culture/20030815_zz.html (19.03.2009)
77. Защепкина, В., 2011. Соотношение понятий драматический, драматургический, театральный текст // *Молодой ученый*. №12. Т.1. С.234-236.
78. Зенкин, С., 2000. Пародия // *Введение в литературоведение: Теория литературы*. Москва. <http://slovar.lib.ru/dictionary/parodija.htm> (14.04.2009)

79. Иванов, А., 2000. *Живое слово о пародии*.
<http://www.proza.ru/2001/01/10-27> (20.04.2009)
80. Иванов, А., 2008. *Сайт памяти Александра Александровича Иванова*.
http://www.ivanov-portal.ru/alexander_ivanov/index.html (20.04.2009)
81. Иванов, В., 1976. *Очерки по истории семиотики в СССР*. Москва: Наука. http://philologos.narod.ru/semiotics/ivanov_gl2.htm (16.07.2011)
82. Иванов, Л., 2000. *Язык интернета*. <http://www.faq-www.ru/lingv.htm>
(21.09.2009)
83. Ильин, И., 1996. *Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм*. Москва.
84. Казарина, Т., 2007. Александр Введенский: прототекст и интертекст// *Mixtura verborum' 2007: сила простых вещей* : сб. ст. Под общ. ред. С. А. Лишаева. Самара. С. 189–198.
85. Кайуа, Р., 2003. Праздник - пароксизм первобытного общества // *Миф и человек. Человек и сакральное*. М.: ОГИ. С. 276-291.
86. Карасев, Л., 1996. *Философия смеха*. Москва.
87. Клюев, Е., 2002. Фатическая функция языка и проблемы референции.
<http://www.kluev.com/?p=5> (21.11.2010)
88. Козлов, Е., 1999. К вопросу о повторяемых структурах в художественном тексте массовой коммуникации. // *Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика*.
<http://www.ruthenia.ru/folklore/kozlov1.htm> (02.02.2010)

89. Козырьков, В., 2004. "Тройное дно" интернет-знания // http://sociolog.in.ua/view_book.php?id=924 (20.07.2011)
90. Косиков, Г., 1998. "Адская машина" Лотреамона // *Лотреамон. Песни Мальдорора. Стихотворения. Лотреамон после Лотреамона.* Москва: Ad Marginem. С. 7-80.
91. Костомаров, В., Бурвикова, Н., 2001. *Старые мехи и новое вино.* Из наблюдений над русским словоупотреблением конца XX в. СПб.
92. Кравченко, Ю., 2004. *Смеховые начала средневековой культуры: Запад и Русь.* Автореферат дис. ... канд. филол. наук. Ростов н/Д.
93. Кристева, Ю., 2004. *Избранные труды: Разрушение поэтики.* Москва: М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН).
94. Ксенофонтова, И., 2009. Специфика коммуникации в условиях анонимности: меметика, имиджборды, троллинг // *Фольклор и Интернет.* Сборник статей. М.: ГРЦРФ. С. 285-293.
95. Кузнецова, В., 1997. *Дуалистические легенды о сотворении мира в восточнославянской фольклорной традиции.* Новосибирск. С. 3-136.
96. Кузьмин, Д., 2001. В поисках мейнстрима // *Литературная газета*, № 16 (5831). 18 - 24 апреля 2001 г.
97. Кукушкина, Н., 2002. *Сумасшедший март: веселье продолжается* // *Заграница* (газета). № 7(216). <http://www.zagran.kiev.ua/article.php?new=216&idart=2167> (20.12.2010)
98. Кутузов, А., 2006. Коммуникативные особенности дискурса компьютерных сетевых форумов. // *Третьи Лазаревские чтения. Традиционная культура сегодня: теория и практика.* Материалы

- Всероссийской научной конференции с международным участием.
Ч.2, С. 306-311.
99. Кушлина, О., 1993 (сост.). *Русская литература XX века в зеркале пародии*. Антология. Москва.
100. Куюнжич, Д., 2006. Пародия как повторная переработка (литературной) истории // *Новое литературное обозрение* (журнал). Москва. № 4 (80). С. 86.
101. Лассан, Э., 1995. *Дискурс власти и инакомыслия в СССР: когнитивно-риторический анализ*. Вильнюс.
102. Лассан, Э., 2005. Еще раз о зависти: общечеловеческой и русской. // *Respectus Philologicus*, № 8. С. 184-199.
103. Лассан, Э., 2006. Лингвистика как ангажированное знание. // <http://ling.x-artstudio.de/st6.html> (01.11.2006)
104. Лассан, Э., 2011. Лингвистика ставит диагноз...Очерк духа эпохи в свете данных лингвистического анализа. Вильнюс.
105. Лихачев, Д., [совм. с А. М. Панченко], 1976. *«Смеховой мир» Древней Руси*. Л.: Наука (Сер. «Из истории мировой культуры»).
106. Лихачев, Д., 1984. Смех как мировоззрение // Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. *Смех в Древней Руси*. Ленинград. С.7-71.
107. Лосев, А., 2005. *Античная литература*. Под редакцией проф. Тахо-Годи. Издание седьмое. - Москва: ЧеРо. <http://library.greekroman.ru/crit/antlit01/06.htm#razdel13> (09. 04. 2009)

108. Лотман, Ю., 2000. Автокоммуникация: “Я” и “Другой” как адресаты (О двух моделях коммуникации в системе культуры)// *Семиосфера*. С.-Петербург: Искусство—СПБ. С.159-165.
109. Лотман, Ю., 2002. Каноническое искусство как информационный парадокс // *Статьи по семиотике культуры и искусства* (Серия "Мир искусств"). СПб.: Академический проект. С.314-321.
110. Лопатина, Е., 2007. *Поэзия В.А. Жуковского в истории русской пародии*. Дис. ... канд. филол. наук. Томск
111. Лошаков, А., 1995. *Прагмо-семантическая структура пародийного текста* // Автореферат на соискание степени доктора филологических наук. Пермь.
112. Лутовинова, О., 2006. Виртуальный дискурс: к определению понятия // *Актуальные проблемы лингвистики XXI века*. Сборник статей: отв. ред. В.Н. Оношко. Киров: Изд-во ВятГГУ. С. 157–164.
113. Лутовинова, О., 2008. Интернет как новая "устно-письменная" система коммуникации // *Известия Российского государственного педагогического университета имени А.И.Герцена*. N 11(71): *Общественные и гуманитарные науки (философия, языкознание, литературоведение, культурология, экономика, право, история, социология, педагогика, психология)*. С. 58-65.
114. Лушникова, Г., 2009. *Когнитивные и лингвостилистические особенности литературной пародии* // Автореферат диссертации ... доктора филологических наук. Кемерово.

115. Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М., 1997. Метатеоретическое введение о сознании (Сфера сознания) // *Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке*. <http://philosophy.ru/library/mmk/simvol.html> (24. 10. 2009)
116. Маньковская, Н., 2000. *Эстетика постмодернизма*. СПб.: Алетейя (серия «Gallicinium»).
117. Медникова, М., 2004. *Феномен маски в традиционной культуре: символическая природа способа ритуального превращения*. <http://svart-ulfr.livejournal.com/207940.html> (28. 09. 2010)
118. Метальникова, В., 2009. Байка об ащком баяне (Традиционные фольклорные жанры и их модификации в Интернете) // *Интернет и фольклор*. Сборник статей. Москва. С. 106-116.
119. Мечковская, Н., 2004. *Семиотика: Язык. Природа. Культура*. Курс лекций. М.: Академия.
120. Михайлов, А., 2006. *Старофранцузская городская повесть «Фаблио» и вопросы специфики средневековой пародии и сатиры*. Москва.
121. Мишланова, С., Пермякова, Т., 2004. Современная концептосфера: направления и перспективы. // *Стереотипность и творчество в тексте*. Межвуз. сб. науч. тр. Пермь. С. 351-364.
122. Можейко, М., 2001а. Пастиш. // *Постмодернизм. Энциклопедия*.— Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом. http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/PostModern/_60.php (21. 09. 2010)

123. Можейко, М., 20016. Инвектива.
<http://infoлио.asf.ru/Philos/Postmod/invectiva.html> (19.06. 2009).
124. Назарчук, А., 2008. Сетевое общество и его философское осмысление. // *Вопросы философии* № 7. С. 61-75.
125. Никитаев, В., 2004. Пространство и время WWW. // *Влияние Интернета на сознание и структуру знания*. М.: ИФ РАН.
126. Никулина, Е., 2001. *Нет сиквела без приквела*.
<http://www.bumer.ru/10-2001/10.html> (12. 08. 2009)
127. Новиков, В., 1989. *Книга о пародии*. Москва.
128. Новиков, В., 2002. Песни и «перепесни». Окуджава и пародия.
// *Вестник online* № 17(302). 21 августа 2002 г..
<http://www.vestnik.com/issues/2002/0821/koi/novikov.htm> (23. 04. 2008)
129. Панченко, А., 1984. Смех как зрелище. // *Смех в Древней Руси*.
Л. С. 72-153.
130. Панченко, А., 1999. *Русская история и культура: Работы разных лет*. СПб.: Юна. С. 392-407.
131. Парошин, А., 2005. *Реплика Андрея Парошина*.
<http://olgin.ru/board/archive/index.php/t-622.html> (23.09. 2008)
132. Пенькова, Е., 1995. Школа рекламы// *Журналист*. №4. С.50.
133. Пикулева, Ю., 2002. Культурный фон современной телевизионной рекламы // *Известия Уральского государственного университета*. Екатеринбург. №24. С. 268-276.

134. Пинский, Л., 1961. *Реализм эпохи Возрождения*. Москва: Гослитиздат. С.119 – 120.
135. Перфильев, Ю., 2002. Территориальная организация российского интернетпространства // *Интернет и российское общество*. Под ред. И. Семенова. Москва: Гендальф. С.21 – 48.
136. Поляков, М., 1976. *Русская театральная пародия XIX - начала XX века*. Москва: Искусство.
137. Почепцов, Г., 2002. *Паблик Рилейшенз для профессионалов*. Москва: Рефл-бук; Ваклер. С.513.
138. Пропп, В., 1976. Ритуальный смех в фольклоре (По поводу сказки о Несмеяне). // *Фольклор и действительность*. Москва. С.176-205.
139. Пропп, В., 1999. *Проблемы комизма и смеха*. (Собрание трудов В. Я. Проппа.) Научная редакция, комментарии Ю. С. Рассказова. Москва: Лабиринт. http://www.krotov.info/lib_sec/16_p/pro/pp_03.htm (23.10. 2011)
140. Проскурин, О., 2000. Литературные кружки и салоны. Бедная певица (Подтексты арзамасской речи С.С. Уварова). // *НЛО (Независимый филологический журнал)*. №43. С.166-190.
141. Пьеге-Гро, Натали, 2008. *Введение в теорию интертекстуальности* (пер. с фр.). Общ. ред. и вступ.ст. Г. К. Косикова. М: Издательство ЛКИ. <http://www.scribd.com/doc/67146670/8/> (20.08. 2012)

142. Раскин, Л., 2010. *Сатира без юмора. Юмор без сатиры.*
<http://www.proza.ru/2010/01/27/1455> (25.04.2011)
143. Руднев, В., 1999. *Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты.* Москва: Аграф.
144. Рукомойникова, В., 2007. Интернет как среда существования фольклора. // *Folk-art-net: новые горизонты творчества. От традиции — к виртуальности.* Москва. С. 54-62.
145. Рунова, Н., 2006. *Когнитивные основы образования новых метонимических значений существительных (на материале английского языка).* // Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Москва.
146. Русакова, О., Русаков, В., 2008. *PR-Дискурс: Теоретико-методологический анализ.* Екатеринбург: УрО РАН, Институт международных связей.
147. Рюмина, М., 2006. *Эстетика смеха. Смех как виртуальная реальность.* Москва: КомКнига.
148. Савченко А., Сулова, Т., 2008. Философско-антропологические основания интернет–фольклора как формы коммуникации. // *Теоретический журнал КРЕДО.* №4.
<http://credonew.ru/content/view/777/60/> (20.01.2010)
149. Сердюченко, В., 2002 *Говорящие и молчащие в Internet.*
<http://www.lebed.com/2002/art3100.htm> (23.01.2010)

150. Сиротинина, О., 1999. Некоторые размышления по поводу терминов «речевой жанр» и «риторический жанр». // *Жанры речи*. Межвуз. сб. науч. тр. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та. С. 20-31.
151. Слышкин, Г., 2000. *От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе*. – Москва: Academia.
152. Соколовский, Д., 2003. *Ресурс Удава*. <http://ezhe.ru/fri/438/> (09.08.2011)
153. Сорокин, Ю., 1999. В гостях у Бениной мамы...// *Огонёк*, №24(4611), 1999. – С.42-43.
154. Степанов, Ю., 1997. *Константы. Словарь русской культуры*. Москва: Школа. Языки русской культуры.
155. Степанов, Ю., 2001. «Интертекст» – среда обитания культурных концептов (к основаниям сравнительной концептологии). <http://abuss.narod.ru/Biblio/stepanov1.htm> (23.12.2009)
156. Сысоева, О., 2008. *Пародия как жанрообразующий фактор романной прозы Саши Соколова*. Дис. ... канд. филол. наук. Москва.
157. Тайганова, Т., 2002. *Армадилло как экстрим сетевого письма*. http://zhurnal.lib.ru/t/tajganowa_t_e/armadillo.shtml (20.03.2012)
158. Трахтенберг, Л., 2005. Сумасброднейший, Всешутейший и Всепьянейший собор. // *Одиссей: Человек в истории*. Москва: Наука. С. 89-118.
159. Тынянов, Ю., 1929. Достоевский и Гоголь (к теории пародии). // *Архаисты и новаторы*. Л.: Прибой.

160. Тынянов, 1977а. О пародии. // *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва. С. 284-309.
161. Тынянов, 1977б. Достоевский и Гоголь (к теории пародии). // *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва. С. 198-226.
162. Успенский, Б., 1994а. Антиповедение в культуре древней Руси. // *Избранные труды*. Т.1. Москва. С. 320-332.
163. Успенский, Б., 1994б. Мифологический аспект русской экспрессивной фразеологии. // *Избранные труды*. Т.2. Москва. С.53 - 128.
164. Фрезер, Джеймс Джордж, 1980 [Frazer, J.G., 1923]. *Золотая ветвь: исследование магии и религии* [The Golden Bough]. Перевод М. К. Рыклина Москва [London].
165. Фрейденберг, О., 1993. Происхождение пародии. // *Русская литература XX века в зеркале пародии*. Антология. Сост. О.Б.Кушлина. Москва: Высшая школа. С.392-404.
166. Фрейденберг, О., 1997. *Поэтика сюжета и жанра*. Подготовка текста, справочно-научный аппарат, предварение, послесловие Н. В.Брагинской. Москва: Лабиринт. http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Fren/index.php (09.12.2009)
167. Фрейденберг, О., 2004. Образ и понятие: Происхождение наррации; Метафора; Трагедия. Эстетические проблемы. // Бройтман, С. *Историческая поэтика: хрестоматия-практикум*. Москва: Академия. С. 15–29; 91–113.
168. Хазанов, Г., 1987. Жанр бродячего актера. // *Огонек*. №1. С.23.

169. Ханзен-Лёве, О., *Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения*. Москва: Языки русской культуры. С. 374.
170. Хитров, А., 2006. *Автокоммуникация в структуре сетевого общения*. http://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2006/Pdf/Philosophy.pdf (23. 06. 2012)
171. Чередниченко, Т., 2002. Праздничность. // *Новый Мир*. №11. http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/11/chered-pr.html (12. 10. 2008)
172. Чернорицкая, О., 2005. *Самосознание сетевой литературы*. http://zhurnal.lib.ru/c/chernorickaia_o_1/samosoznanie.shtml (20.10.2008)
173. Чернорицкая, О., 2006. Энтропия.NET (Публицистика в сети). // *Вопросы литературы* №1. <http://magazines.russ.ru/voplit/2006/1/ch1.html> (20.10 2008)
174. Чудова, Н., 2002. Особенности образа "Я" жителя интернета. // *II Российская конференция по экологической психологии*. Тезисы. (Москва, 12-14 апреля 2000 г.). М.: Экопсицентр РОСС. С. 269-270.
175. Чучин – Руссов, А., 2002. *Единое поле мировой культуры: Кижли-концепция*. Москва: Прогресс-Традиция.
176. Шкловский, В., 1925. *О теории прозы*. Москва: Круг.
177. Штепа, В., 2005. Антропология сетевой эпохи. <http://kitezh.onego.ru/netantrop.html> (09.08.2011)
178. Щедрцов, А., 2005. Постмодернизм. // *Литературоведческая терминология. Словарь. Форум*. <http://wap.slovar.borda.ru/?1-2-30-00000009-000-0-0>

179. Эйзенштейн, С., 1964. Теоретические исследования 1945—1948 гг. // *Избранные произведения*. Т.3. М.: Искусство. С. 87.
180. Эпштейн, М., [2000] 2006. Информационный взрыв и травма постмодерна. Посвящается Мальтусу. // *Постмодерн в России. Литература и теория*. Москва: Издание Р. Элинина. С. 34-54.
181. Юрков, С., 1997. Гротеск как выражение хаоса в культуре. // *Международные чтения по теории, истории и философии культуры*. Выпуск 3: «Размышления о хаосе». СПб. <http://fege.narod.ru/librarium/jurkov.htm> (03.08.2012)
182. Юрков, С., 2001. Постмодернизм: приближение к антимиру. // *Эстетика в интерпарадигмальном пространстве: перспективы нового века*. Материалы научной конференции 10 октября 2001 г. Серия “Symposium”, выпуск 16. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество. С.85-88.
183. Юрков, С., 2002. Конструирование «антимира» в культуре русского средневековья. // *Философский век. Альманах*. Вып. 22. Науки о человеке в современном мире. Часть 2. Отв. редакторы Т. В. Артемьева, М. И. Микешин. СПб.: Санкт-Петербургский Центр истории идей.
184. Юрков, С., 2003. *Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI-начало XX вв.)*. СПб. С. 36-51. http://es-dejavu.ru/a/Antibehaviour_Jurkov.html (13.07.2011)
185. Ямпольский, М., 1998. Литературный канон и теория “сильного” автора. // *Иностранная литература*. №12. <http://magazines.russ.ru/inostran/1998/12/iamp-pr.html> (14.06.2012)

186. Alekseevsky, M., 2009. *Studies on Internet Folklore*.
<http://mdalekseevsky.narod.ru/biblio-internet.html> (09.01.2010)
187. Barthes R. 1973. Texte. // *Encyclopedia universalis*. Vol. 15. P.78)
(перевод на русский язык: Антология "Семиотика" М.:
"Академический Проект"; Екатеринбург: "Деловая книга", 2001 г.)
188. Blum H., 1973. *The Anxiety of Influence*. Oxford University Press
(перевод на русский язык: Блум, Х., 1998. Страх влияния. Карта
перечитывания. Пер., сост., примеч., послесл. С. А. Никитина.
Екатеринбург: Изд-во Урал, ун-та).
189. Blum H., 1975. *Map of Misreading*. Oxford University Press
(перевод на русский язык: Блум, Х., 1998. Страх влияния. Карта
перечитывания: Пер. с англ. / Пер., сост., примеч., послесл. С. А.
Никитина.— Екатеринбург: Изд-во Урал, ун-та).
190. Blum, H., 1994. *The Western Canon: The Books and School of the
Ages*. New York (перевод на русский главы "Шекспир как центр
канона": Казавчинская Т. 1998. Иностранная литература. № 12;
перевод части «Элегия о Каноне»: Ломинадзе С., 1999. Вопросы
литературы № 1).
191. Crystal, D., 2001. *Language and the Internet*. Cambridge:
Cambridge University Press.
192. Crystal, D., 2004. *The Language Revolution*. Cambridge: Policy
Press.
193. Das Mas Таа, 2004. Контркультура или udaff.com?
http://udaff.com/print_c/read/polemika/37285/page4.html (12.10.2009)

194. Folk-art-net, 2007. *Folk-art-net: новые горизонты творчества. От традиции — к виртуальности.*
http://www.centrfolk.ru/edition/publication_online/publication_collection/599/ (20.03.2012).
195. Hassan, I., 1987. Making sense: The trials of postmodernist discourse. // *New lit. history*. Baltimore. Vol. 18, No 2. P. 437-459.
196. Krichtafovitch, I., 2005. Humor Theory.
<http://www.humorththeory.com/index.php/teoriya-yumor/464> (14.09.2010)
197. Kristeva, J., 1967. Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. // *Critique*. № 239, avril. (перевод на русский язык: Кристева, Ю., 2004. Бахтин, слово, диалог, роман // *Избранные труды: Разрушение поэтики*. Москва. С. 167.
198. Krikščiūnas, P., 2004. Interneto folkloras: rūšis ar sklaidos būdas? // *Tautosakos darbai*. XX (XXVII). http://www.lti.lt/failai/e-zurnalai/TD27/02_2%20Kriksciuno.pdf (12.05.2012)
199. Laszlo, E., 1991. *The Age of Bifurcation. Understanding the Changing World*. Amsterdam: OPA B.V. (перевод на рус. язык: Ласло, Э. *Век бифуркации. Постижение изменяющегося мира.* // <http://spkurdyumov.narod.ru/laslo77.htm> (20.10.2010)
200. MIU MAU, 2000. Концептуальное искусство в Интернете: серия интервью. http://www.gif.ru/texts/txt-miu-mau-concept-art/city_730/fah_812/ (05.07.2009)
201. Poirier, R., 1968. The politics of self-parody. // *Partisan rev.* N.Y. Vol 35, No 3. P. 327-342.

202. Savukynas, V., 2003. Internetinis folkloras. // <http://www.skrynia.lt/modules.php?name=News&file=article&sid=373> (12.05.1012)

СПРАВОЧНЫЕ ИЗДАНИЯ

1. Абрамов, Н., (ред.), 1999. *Словарь русских синонимов и сходных по смыслу выражений*. М.: Русские словари.
2. *Большой энциклопедический словарь* (версия он-лайн), 1997. Российская энциклопедия. <http://www.vedu.ru/BigEncDic/> (19.02.2011)
3. *Глоссарий*, 2000 – 2011. Служба тематических толковых словарей. <http://www.glossary.ru> (10.02.2011)
4. Грицанов А., Можейко М., 2001. *Постмодернизм. Энциклопедия*. Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом. (Мир энциклопедий). http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/PostModern/_Index.php (03.03.2010)
5. Даль, В., 1955. *Толковый словарь живого великорусского языка*. М., Государственное издательство иностранных и национальных словарей.
6. Ильин, И., 2001. *Постмодернизм. Словарь терминов*. Москва: ИНИОН РАН (отдел литературоведения) - INTRADA. <http://terme.ru/dictionary/179> (03.03.2010)
7. Квятковский, А. 1966. *Поэтический словарь*. Науч. ред. И. Роднянская. М.: Сов. Энциклопедия.
8. *Краткая литературная энциклопедия* в 9-ти томах. Гл. ред. А. А. Сурков. М.: Сов. энциклопедия, 1962—1978.
9. *Литературный энциклопедический словарь*, 1987. Москва.
10. *Маски*. Информационный сайт, 2011-2012. http://www.maskyshow.ru/history_3.php (14.04.2010)

11. Мюллер, В., 1995. *Англо-русский словарь* (версия он-лайн) <http://www.classes.ru/dictionary-english-russian-Mueller.htm> (12.02.2009)
12. Руднев, В., [1997] 1999. *Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты*. Москва: Аграф.
13. *Словарь литературоведческих терминов* (версия он-лайн), 2000. <http://slovar.lib.ru/dict.htm> (03.12.2008)
14. Степанов, Ю., 1997. *Константы. Словарь русской культуры. (Опыт исследования)*. Москва.
15. *Словарь русского языка: В 4-х т.*, 1999. РАН, Ин-т лингвистич. исследований. — 4-е изд., стер. Москва: Рус. яз.: Полиграфресурсы.
16. *Театральная энциклопедия: В 5 томах, 1961-1967*. Москва: Советская энциклопедия.
17. Ушаков, Д., 1935 – 1940. *Толковый словарь русского языка: В 4 т.* <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/>; <http://ushakovdictionary.ru> (15.01.2012)
18. Фрай, М., 2000-2007 (ред.) *Арт – азбука. Словарь современного искусства под редакцией Макса Фрая* (версия он-лайн). <http://azbuka.gif.ru/> (06.02.2012)
19. *Энциклопедия культур Déjà vu, 2002 – 2010*. Ред. Александр Бокшицкий. // es-dejavu.ru (20.09.2011)

ОСНОВНЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. Юмористический портал «РусХумор»: <http://www.rushumor.com/>
2. Сайт «Караоке»; раздел «Пародии»: <http://www.karaoke.ru/base/346.htm>

ВТОРОСТЕПЕННЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. Антология сетевого фольклора: <http://www.netlore.ru/about>
2. Развлекательный портал «АнекдотыПро»: <http://anekdotypro.h1.ru>

3. Сайт памяти Александра Александровича Иванова:
http://www.ivanov-portal.ru/alexander_ivanov/index.html
4. Развлекательный портал «Дуделка»: <http://www.doodoo.ru>
5. Пятниццо, 2007. Пятниццо. Антология фольклора Рунета. НИИ МЕДВЕД.
Издательство: Рекком
6. Ура, 2008. *«Ура, понедельник».* *Практическое руководство по выживанию в офисе.* Издательство: Рекком
7. Yesterday live, 2010. http://www.1tv.ru/sprojects_in_detail/si=5808
8. Прожекторперисхилтон, 2009. http://www.1tv.ru/sprojects_in_detail/si=5745
9. Мульти личности, 2009. <http://www.mult-lichnosti.ru/>
10. Большая разница, 2008. <http://braznica.ru/ru/about/company/>
11. Carnaval de Bailleul, 2011. <http://bailleul.carnaval.free.fr/>
12. Видеоклипы и аудиоролики:
<http://www.youtube.com>
<http://rutube.ru/>

ПРИЛОЖЕНИЕ №1

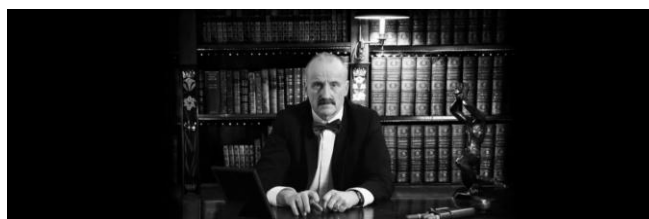
№1. Фрагмент рекламного ролика телекоммуникационной компании Теле-2 в России



В основе рекламной концепции лежит «пародийная мафиозная история», героями являются Дон, Сонни и Тони, чьи имена недвусмысленно отсылают к фильму «Крестный отец» (на иллюстрации: Дон, Сонни, Тони).

Автор идеи: рекламное агентство Partizan

№2. Фрагменты рекламного ролика телекоммуникационной компании Теле-2 в Литве.



В основе рекламной концепции лежит пародийный сериал «Богатые тоже экономят», название которого является квазицитатой известного сериала «Богатые тоже плачут» (на иллюстрации: главный герой мыльной оперы – миллионер, в доме которого работает служанкой его внебрачная дочь).

Автор идеи: рекламная компания Adell Taivas Ogilvy

№3. Пример рекламной кампании Крекенавской агрофирмы, появившейся в теле- и радиозфире, а также на страницах газет весной 2006 года.

В основе рекламной концепции лежит пародийное использование *ключевых слов* скандала, связанного с обвинением Крекенавской агрофирмы в ведении «черной бухгалтерии».

Автор идеи: нет данных

ПРИЛОЖЕНИЕ №2

ССЫЛКИ НА ИСТОЧНИКИ МАТЕРИАЛА (112 текстов)

1. Юмористический портал РусХумор (всего 66 текстов):

<http://www.rushumor.com/>

Разделы:

1.1. Пародии (62 текста): <http://www.rushumor.com/themes/9.html>

Список текстов:

Краткий обзор кино-новинок

Неснятые сценарии

Новинки кинопроката

Дорогой, где ты был?

Старые сказки для взрослых

Ексель-Моксель - Золотая рыбка

Волк и семеро козлят

Алиса из страны чудес

Матрица в "картинках"

Тарифный план "Президентский пожизненный"

Красная Шапочка - аматор декоративного текстиля

Русский Макдональдс

У лукоморья дуб спилили...

Сказ про Риэлтора-Хреца удалого молодца

Сказка про Квазимодо-звонаря, удалого горбуна

Сестрица Алёнушка и братец Иванушка

Рэп про Иных

Сказка о трех бомжах

Сказ про Фидота (вариант 2)

Сказ про Фидота-фидошника

Свежая редакция "Стрекоза и муравей"
Киносценарий "Начной Дазор"
Женя Онежкин
Незнайка и Ко
Если Властелина Колея снимали в России...
Цифровые стихи
Матрица выполнила не допустимую ошибку...
Жил-был серенький козлик в чужом исполнении
Лукоморье
Репка...
Кровавый спорт - Бой насмерть
Кладбище домашних животных
Бело-сине-красная Шапочка
Подводная Одиссея команды Муму
Ирония судьбы, или С лёгким паром...
Спящая принцесса
Варона и шашлык
Кто и как рассказал бы "Красную шапочку"...
Мост, который построил Гусь
Элен и ребята
DOS, который построил Майк
19-й тик весны
Последняя нинзя 3
Машенька и медведь
Сказка о мертвой Фее и семи братках
Рекламщикам посвя(е)щается...
Терминальное чтение
Бегающий коммандо, вспомнивший все...
Кибер-Брат или Данила в Зазеркалье

Атака клоунов
Властелин 3.14
Три Поросёнка
Бабка за мышку
Сказка про золотую рыбку
Дом, который построил Буш
Слабое звено
В фильмах о "Хакерах"
Последний герой - 4
Библия будущего
Брат - 3 телесериал
Колобок на новый лад
Краткое описание Матрицы 2

1.2. Диалоги (2 текста): *Персей и Андромеда; Колобок-буддист*

<http://www.rushumor.com/themes/12.html>

1.3. Про компьютеры (1 текст): *Молитва юзера*

<http://www.rushumor.com/themes/1.html>

1.4. О компьютерщиках (1 текст): *Десять заповедей программиста*

<http://www.rushumor.com/themes/2.html>

2. Сайт Караоке; раздел **Пародии** (всего 38 текстов):

<http://www.karaoke.ru/base/346.htm>

Список текстов:

Как отвратительно в России по утрам

Как упоительны rave-party до утра

Женский Алкоголизм

День здоровья

Песня бременских алканавтов или Бременские алканавты

Я бухаю месяц

Туман

Что такое пиво

Прекрасная попойка

Алкаш

Алкаши

Windows 2000

Counter strike – 2

DOS

GTA

Я теряю Windows

Собор Windows – кой мачехи 1 и 2

Я ненавижу DOS

Я влюбился в LINUX

Чат

Чат-комната

Танец CS

Зов зависших программ

Знаю FX

Делитору никто не пишет

Вот кто-то с поинтовки вернулся

Виртуальный вальс

Антихакер

Антивирус

Сисадмин

Сервак

Песня ламера

Мы ламоты

Комп и три винта

Кластер

Исповедь мышки

Колечко

Собор парижской свиноматери

3. Антология сетевого фольклора (всего 3 текста):

<http://www.netlore.ru/about>

Разделы:

3.1. Пародии (2 текста): <http://www.netlore.ru/category/parody>

Спасибо, что живой

http://www.netlore.ru/spasibo_chno_jivoy

Три поросенка и птицы

<http://www.netlore.ru/three-big-pigs>

3.2. Экспонат (1 текст):

Дорогой, где ты был?...

<http://www.netlore.ru/futbolko>

4. Развлекательный портал Дуделка (1 текст):

Как Иван-дурак Штирлицу открытки посылал

<http://www.doodoo.ru/news-871.html>

5. Развлекательный портал «АнекдотыПро» (1 текст):

Стрекоза и муравей

<http://anekdotopro.h1.ru/105-1.shtml>

6. Видео- и аудиоролики (всего 3 текста):

Нео меняет профессию

<http://www.youtube.com/watch?v=sWmRy4YOp1E>

Дорогой, где ты был?...

<http://www.youtube.com/watch?v=nQVd1HSeUhk>

Кровавая шапочка - истребительница вампиров

<http://rutube.ru/tracks/135925.html>

ПРИЛОЖЕНИЕ №3
Список прототекстов и их сфер-источников

I. СФЕРА-ИСТОЧНИК: НАСИЛЬСТВЕННО УСВОЕННЫЕ ТЕКСТЫ (ДИРЕКТИВНО УСВОЕННЫЕ ДИДАКТИЧЕСКИЕ ТЕКСТЫ И ТЕКСТЫ, УСВОЕННЫЕ МЕТОДОМ ПАРАЗИТИЧЕСКОЙ ДОПОЛНИТЕЛЬНОСТИ) (53)	
Название сферы – источника прототекста	Список прототекстов анонимных пародий; перечень КЗ, отсылающих к этим прототекстам; названия ТЕКСТОВ пародий, использующих данные КЗ
1 СКАЗКИ РУССКИЕ НАРОДНЫЕ И РУССКИЙ ФОЛЬКЛОР (РУССКИЕ НАРОДНЫЕ ПЕСНИ, БЫЛИНЫ) 14	1. Сестрица Аленушка и братец Иванушка КЗ: прецедентные имена и ситуации ТЕКСТЫ: Старые сказки для взрослых; Старая сказка на новый лад 2. Царевна-лягушка КЗ: прецедентные имена и ситуации ТЕКСТЫ: Старые сказки для взрослых: Совместная французско-русская сказка о патриотизме; Женитьба-лягушка; Медицинская народная сказка про Кощея и здоровый образ жизни 3. Лиса и волк КЗ: прецедентные имена и ситуации ТЕКСТ: Старые сказки для взрослых: Про хвост 5. Каша из топора КЗ: прецедентные имена и ситуации ТЕКСТ: Старые сказки для взрослых: Петербургская народная сказка об умной старухе 6. Вершки и корешки КЗ: прецедентные имена и ситуации ТЕКСТЫ: Старые сказки для взрослых: Мужик и медведь; Молдавская народная сказка; Колобок на новый лад

		<p>7. Баба-Яга, Змей Горыныч и Кощей Бессмертный; Соловей-разбойник КЗ: прецедентные имена и ситуации ТЕКСТ: Старые сказки для взрослых: Московская народная сказка про деньги и свист</p> <p>8. Колобок КЗ: прецедентные имена и ситуации ТЕКСТЫ: Старые сказки для взрослых: Без названия ; Колобок на новый лад</p> <p>9. Волк и семеро козлят КЗ: прецедентные имена и ситуации ТЕКСТ: Волк и семеро козлят</p> <p>10. Серенький козлик КЗ: прецедентные имена и ситуации ТЕКСТ: Жил-был серенький козлик в чужом исполнении</p> <p>11. Репка КЗ: прецедентные имена и ситуации ТЕКСТЫ: Репка; Бабка за мышку</p> <p>12. Маша и медведь КЗ: прецедентные имена и ситуации ТЕКСТЫ: Машенька и Медведь; Колобок на новый лад</p> <p>13.Теремок КЗ: прецедентные имена и ситуации ТЕКСТ: Колобок на новый лад</p> <p>14. Курочка Ряба КЗ: прецедентные имена и ситуации ТЕКСТ: Колобок на новый лад</p>
2	СКАЗКИ ДРУГИХ НАРОДОВ 5	<p>1. Лампа Алладина КЗ: прецедентные имена и ситуации ТЕКСТ: Старые сказки для взрослых: Ильич и Алладин</p>

		<p>2. Синяя борода КЗ: прецедентные имена и ситуации ТЕКСТ: Спящая принцесса</p> <p>3. Красная Шапочка КЗ: прецедентные имена и ситуации ТЕКСТЫ: Красная шапочка – amator декоративного текстиля; Бело-сине-красная шапочка; Кто и как рассказал бы «Красную шапочку»</p> <p>4. Али-баба и 40 разбойников КЗ: прецедентные имена ТЕКСТ: Машенька и Медведь</p> <p>5. Тысяча и одна ночь КЗ: прецедентные имена и ситуации ТЕКСТ: Колобок на новый лад</p>
3	<p>СКАЗКИ И ДЕТСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ РУССКИХ АВТОРОВ 8</p>	<p>Пушкин А.: 1. Сказка о рыбаке и рыбке КЗ: прецедентные имена и ситуации; память ритма ТЕКСТЫ: Старые сказки для взрослых: Приморская народная сказка о Старике и Золотой рыбке; Без названия; Ексель-Моксель - Золотая рыбка; Сказка про золотую рыбку; Неснятые сценарии: сказка о золотой рыбке</p> <p>2. Сказка и попе и его работнике Балде КЗ: прецедентные имена и ситуации ТЕКСТЫ: Старые сказки для взрослых: Подмосковская народная сказка про неправильную кадровую политику</p> <p>3. Руслан и Людмила: У Лукоморья... КЗ: прецедентные имена и ситуации ТЕКСТЫ: У лукоморья дуб спилили...; Лукоморье байкера</p> <p>4. Сказка о мертвой царевне и семи богатырях</p>

		<p>КЗ: прецедентные имена и ситуации ТЕКСТ: Сказка о мертвой Фефеле и семи братках</p> <p>Гаршин В.: 1.Лягушка — путешественница</p> <p>КЗ: прецедентные имена и ситуации ТЕКСТЫ: Старые сказки для взрослых: Административная народная сказка про лягушку-путешественницу</p> <p>Филатов Л.: Сказ про Федота – стрельца - удалого молодца</p> <p>КЗ: прецедентные имена и память ритма Сказ про риэлтора-хреца удалого молодца; Сказка о трех бомжах; Сказ про Фидота; Сказ про Фидота-фидошника; Сказка про Квазимодо-звонаря, удалого горбуна</p> <p>Носов Н.: 1.Незнайка и его друзья</p> <p>КЗ: прецедентные имена ТЕКСТ: Незнайка и Ко</p> <p>Толстой А.: КЗ: прецедентные имена ТЕКСТЫ: Спящая принцесса; Подводная Одиссея команды Муму</p>
4	СКАЗКИ ЗАРУБЕЖНЫХ АВТОРОВ 6	<p>Перро Ш.: 1. Спящая красавица</p> <p>КЗ: прецедентные имена и ситуации ТЕКСТЫ: Спящая принцесса; Сказка о мертвой Фефеле и семи братках</p> <p>2.Золушка</p> <p>КЗ: прецедентные имена ТЕКСТЫ:Старые сказки для взрослых: Испанская народная сказка о спящей красавице; Без названия</p> <p>Андерсен Г.-Х.: 1. Русалочка</p> <p>КЗ: прецедентные имена и ситуации</p>

		<p>ТЕКСТЫ: Старые сказки для взрослых: Датская народная сказка про русалочку</p> <p>Милн А.: 1. Винни Пух и все-все-все</p> <p>КЗ: прецедентные имена и ситуации ТЕКСТЫ: Старые сказки для взрослых: Административная народная сказка «Винни-Пух и все-все-все»</p> <p>Кэрролл Л.: 1. Приключения Алисы в стране чудес</p> <p>КЗ: прецедентные имена и ситуации ТЕКСТЫ: Алиса из страны чудес; Кибер-брат или Данила в Зазеркалье</p> <p>Толкиен Дж.Р.: 1. Хоббит, или Туда и обратно</p> <p>КЗ: прецедентные имена и ситуации ТЕКСТ: Алиса из страны чудес</p>
5	БАСНИ 2	<p>1. Стрекоза и Муравей</p> <p>КЗ: прецедентные имена и ситуации ТЕКСТ: Свежая редакция «Стрекоза и Муравей»</p> <p>2. Ворона и лиса</p> <p>КЗ: прецедентные имена и ситуации ТЕКСТ: Варона и шашлик</p>
6	КЛАССИКА РУССКОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ 8	<p>Пушкин А.: 1. Евгений Онегин</p> <p>КЗ: прецедентные имена и ситуации ТЕКСТ: Женя Онежкин</p> <p>Достоевский Ф.: 1. Преступление и наказание</p> <p>КЗ: прецедентные имена и ситуации ТЕКСТЫ: Старые сказки для взрослых: Петербургская народная сказка об умной старухе</p> <p>2. Идиот</p> <p>КЗ: прецедентные имена</p>

		<p>ТЕКСТ: Машенька и Медведь</p> <p>Тургенев И.: 1. Муму КЗ: прецедентные имена и ситуации ТЕКСТ: Подводная Одиссея команды Муму</p> <p>Некрасов Н.: 1. Дедушка Мазай и зайцы КЗ: прецедентные имена и ситуации ТЕКСТ: Подводная Одиссея команды Муму</p> <p>Грибоедов А.: 1. Горе от ума КЗ: прецедентные имена ТЕКСТ: Машенька и Медведь</p> <p>Булгаков М.: 1. Мастер и Маргарита КЗ: прецедентные имена ТЕКСТ: Машенька и Медведь</p> <p>Маршак С.: Дом, который построил Джек КЗ: память ритма ТЕКСТЫ: Вот башни, которые грохнул Буш; Мост, который построил Гусь; DOS, который построил Майк</p> <p>Гюго В.: 1. Собор Парижской Богоматери КЗ: прецедентные имена (герои) и ситуации ТЕКСТ: Сказка про Квазимодо-звонаря, удалого горбуна</p>
7	<p>МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ПЕРСОНАЖИ (русские и европейские) (2)</p>	<p>1. Персей и Андромеда КЗ: прецедентные имена и ситуации ТЕКСТ: Персей</p> <p>2. Баба-Яга, Змей Горыныч и Кощей Бессмертный КЗ: прецедентные имена (герои) ТЕКСТЫ: Старые сказки для взрослых:</p>

		Московская народная сказка про деньги и свист
8	РЕЛИГИЯ (БИБЛЕЙСКИЕ МОТИВЫ) (4)	<p>1. Ветхий Завет КЗ: прецедентные ситуации, имена, память ритма ТЕКСТЫ: Библия будущего; 10 заповедей программиста (Раздел «О компьютерщиках»)</p> <p>2. Новый Завет КЗ: прецедентные ситуации, имена, память ритма ТЕКСТЫ: Сказка о трех бомжах; Молитва юзера (Раздел «Про компьютеры») 10 заповедей программиста (Раздел «О компьютерщиках»)</p>
9	РЕКЛАМНЫЙ ДИСКУРС; ПОЛИТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС; НОВОСТНОЙ ДИСКУРС (3)	<p>1. Рекламные ролики КЗ: прецедентные высказывания ТЕКСТЫ: Тарифный план Президентский пожизненный; Рекламщикам посвящается...; Дорогой, где ты был?</p> <p>2. События из мира политики КЗ: прецедентные ситуации ТЕКСТЫ: Вот башни, которые грохнул Буш; Мост, который построил Гусь</p> <p>КЗ: прецедентные имена Юрий Полянкин (Лужков); Перепели (Церетели); Дыренко (Доренко); Михайло (Михаил Горбачев) ТЕКСТЫ: Подводная Одиссея команды Муму; Кибер-брат или Данила в Зазеркалье; Машенька и медведь</p> <p>2. Отсылки к политической символической КЗ: невербальной природы (цветовая гамма)</p>

		ТЕКСТ: Бело-сине-красная шапочка
II. СФЕРА-ИСТОЧНИК РАЗВЛЕКАТЕЛЬНОГО ХАРАКТЕРА¹¹⁰ (23)		
1	ТВ (ШОУ, СЕРИАЛЫ, документальные фильмы и т.п.) (3)	<p>1. Документальный телесериал «Подводная одиссея команды Кусто» КЗ: прецедентные ситуации, имена ТЕКСТЫ: Подводная Одиссея команды Муму; Новинки кинопроката: Воскресший папа</p> <p>2. Слабое звено (популярное ТВ-шоу Первого канала 2001-2005 года, ведущая – Мария Киселева) КЗ: невербальной природы (жесткий стиль ведущей) ТЕКСТ: Слабое звено</p> <p>3. Последний герой (реалити-шоу 2003 г.) КЗ: прецедентные ситуации ТЕКСТ: Последний герой-4</p>
2	РОССИЙСКИЕ ФИЛЬМЫ (7)	<p>1. Ночной дозор КЗ: прецедентные ситуации, имена ТЕКСТЫ: Рэп про «Иных»; Киносценарий «Начной Дазор»</p> <p>2. Ирония судьбы, или С легким паром! КЗ: прецедентные ситуации ТЕКСТ: Ирония судьбы, или С легким паром... (приквел)</p> <p>3. Семнадцать мгновений весны КЗ: прецедентные ситуации, имена ТЕКСТЫ: 19-й тик весны; Машенька и медведь; Неснятые сценарии: 17 мгновений весны</p> <p>4. Тот самый Мюнхгаузен</p>

¹¹⁰ К сферам-источникам развлекательного характера можно отнести использование имен известных эстрадных деятелей современности в качестве КЗ, метонимически активизирующих представление о соответствующей сфере деятельности. Пример: *Борис Гребенщиков* (текст «Алиса из страны чудес»); *Алсу* (текст «Колобок на новый лад») и др.

		<p>КЗ: прецедентные имена ТЕКСТЫ: Неснятые сценарии</p> <p>5. Брат и Брат-2 КЗ: прецедентные ситуации, высказывания, имена ТЕКСТЫ: Кибер-брат или Данила в Зазеркалье; Брат-3 телесериал</p> <p>6. Кин-дза-дза КЗ: прецедентные слова ТЕКСТЫ: Матрица выполнила недопустимую операцию...</p> <p>7. Бриллиантовая рука КЗ: прецедентные высказывания ТЕКСТ: Матрица выполнила недопустимую операцию...</p>
3	<p>ФИЛЬМЫ ЗАРУБЕЖНЫЕ 10</p>	<p>1. Матрица (трилогия) КЗ: прецедентные имена, ситуации ТЕКСТЫ: Матрица в «картинках»; Матрица выполнила недопустимую операцию...; Краткое описание Матрицы-2</p> <p>2. Властелин колец КЗ: прецедентные имена ТЕКСТЫ: Если бы Властелина колец снимали в России; Властелин 3.14; Дорогой, где ты был?</p> <p>3. Кровавый спорт (1988) КЗ: прецедентные высказывания ТЕКСТ: Кровавый спорт – бой насмерть</p> <p>4. Кладбище домашних животных (1989) КЗ: прецедентные высказывания ТЕКСТ: Кладбище домашних животных</p> <p>5. Титаник КЗ: прецедентные имена, ситуации ТЕКСТ: Неснятые сценарии: Титаник; Подводная Одиссея команды Муму</p>

		<p>6. Звездные войны (киноэпопея) КЗ: прецедентные имена, ситуации ТЕКСТЫ: Неснятые сценарии; Атака Клоунов</p> <p>7. Последний ниндзя КЗ: прецедентные имена, ситуации ТЕКСТ: Последняя ж... ниндзя</p> <p>8. Криминальное чтиво КЗ: прецедентные имена, ситуации ТЕКСТ: Терминальное чтиво</p> <p>9. Фильмы с Арнольдом Шварцнеггером: Бегущий человек (по мотивам романа Стивена Кинга), 1987; Коммандо, 1985; Вспомнить все (экранизация рассказа Филиппа К. Дика), 1990. КЗ: прецедентные имена, ситуации ТЕКСТ: Бегущий Коммандо, Вспомнивший все</p> <p>10. Хакеры КЗ: прецедентные ситуации ТЕКСТ: В фильмах о «Хакерах»</p>
4	Сетевой дискурс и интернет-мемы ¹¹¹ (3)	<p>1.Интернет-фольклор КЗ: Интернет-мемы: Медвед, превед, Вуглускр ТЕКСТ: Машенька и медведь</p>

¹¹¹ С последней сферой-источником тесно связана достаточно большая группа текстов, использующих сетевой сленг, что также служит отсылкой к сетевому пространству (16 текстов):

DOS, который построил Майк; Женя Онежкин; Бабка за мышку; Сказка про золотую рыбку ; Сказ про Фидота ; Сказ про Фидота-фидошника; Алиса из страны чудес; Кибер-брат или Данила в Зазеркалье;Терминальное чтиво; В фильмах о «Хакерах»; Библия будущего; 10 заповедей программиста (Раздел «О компьютерщиках); Молитва юзера ; Матрица в «картинках»; Матрица выполнила недопустимую операцию...; Краткое описание Матрицы-2