

ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ ТЕКСТОВ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПАРОДИЙ

В статье рассматриваются особенности восприятия текстов литературной пародии в контексте теории речемыслительной деятельности.

Сущность речевой деятельности принято рассматривать в единстве двух разнонаправленных процессов, один из которых сводится к формированию «речемысли» и ее кодирования в знаках текста отправителем, а другой – в декодировании текста получателем с опорой на знание языка и личный опыт. Создавая текст, его отправитель полагает, что опыт получателя позволит ему воспринять и такую информацию, которая не получает прямого словесного выражения. Этот вид информации в специальной литературе именуется фоновыми знаниями, или, в коммуникативном аспекте, – пресуппозицией.

Пресуппозиция – это знания, которыми владеет автор и специально не облакает их в словесную форму, полагая, что для читателя подобная информация выступает как нечто само собой разумеющееся.

Выделяют несколько видов пресуппозиции: «универсальную» (общечеловеческую); социальную, порожденную особенностями жизни общества; культурную, отражающую специфику природы страны; профессиональную и др. Для полного понимания художественных текстов необходимы все виды пресуппозиции, включая связанные с тем или иным текстом сведения литературного характера – вертикальный контекст.

Так как в языковой компетенции и тезаурусе (системе знаний о мире) автора и читателя всегда существуют более или менее заметные расхождения, содержание текста для читателя всегда будет отличаться от того, которое было закодировано автором.

Об адекватном восприятии и понимании читателем литературной пародии можно говорить лишь тогда, когда им был узан в тексте некий пародируемый объект, а жанр данного текста идентифицирован как жанр литературной пародии. Таким образом, в структуру языковой личности читателя должны входить сведения о вертикальном контексте, а в его межтекстовую компетенцию – модели возможных переосмыслений, основанных на знании жанра, а также схемы возможных моделей интерпретации. В том случае, если один из выше названных компонентов будет отсутствовать, текст не будет восприниматься читателем как пародия.

Обратимся к пародии, созданной А. Архангельским на И. Сельвинского «Йехали да йехали» [1, 81]. Данная пародия может быть совершенно не понята читателем, если ему не знаком вертикальный контекст: здесь пародируется песня из поэмы И. Л. Сельвинского «Улялаевщина», где поэт применял особые приемы записи звучащей речи, передающие особенности пения донских казаков. Кроме вертикального контекста, читателю необходимы еще некоторые другие сведения, относящиеся к области пресуппозиции, т. к. Архангельский излагает здесь историю литературного объединения конструктивистов, вождем которых был Сельвинский. «Констры» – это сокращенное от «конструктивистов». «Инберы-Винберы» – намек на то, что Вера Инбер также входила в эту литературную группу. «Зиф» – это издательство «Земля и фабрика», в котором неоднократно печатали свои сборники конструктивисты. «Элиньский» – т. е. К. Зелинский – литературный критик, литературовед, теоретик конструктивизма. Под «адуйда, Барысо аганайда», скорее всего, понимаются

Н. Н. Адуев и Б. И. Агапов, также члены группы конструктивистов. «Эл-цэ-ка» – аббревиатура Литературного центра конструктивистов. В 1929 году ЛЦК был издан «Бизнес» – «Биз?несы». Под «асм? усы?» зашифрован В. Ф. Асмус, который был близок конструктивистам. «Локали-за» содержит намек на один из теоретических принципов конструктивистов.

С точки зрения психолингвистики, результатом декодирования текста является более или менее приближенный к оригиналу в плане содержания дубликат, именуемый в специальных источниках «проекцией текста». Процесс декодирования понимается не как постижение суммы языковых значений его элементов, а порождение в сознании читателя смысла, который иницируется составляющими данный текст языковыми знаками. Применительно к текстам литературной пародии процесс декодирования выглядит несколько более сложным. Это связано с тем, что в тексте пародии выделяется несколько планов. Первый, наружный план представляет внешнюю форму пародии, то есть ту референтную ситуацию, которая была бы присуща данному тексту, не будь он текстом пародии. Обратимся к пародии А. Архангельского на М. Светлова «Лирический сон»:

*Я видел сегодня
Лирический сон.
И сном этим странным
Весьма поражен.
Серьезное дело
Поручено мне:
● Давлю сапогами
Клопов на стене.
Большая работа,
Высокая честь,
Когда под рукой
Насекомые есть.
Клопинные трупы
Усеяли пол.
Вдруг дверь отворилась
И Гейне вошел.
Талантливый мальчик,
Немецкий поэт.
Вошел и сказал он:
– Светлову привет!
Я прыгнул с кровати
И шаркнул ногой:
– Садитесь, пожалуйста,
Мой дорогой!
– Присядьте, прошу вас,
На эту тахту,
Стихи и поэмы
Сейчас вам прочту!..
Гляжу я на гостя,
– Он бел, как стена,
И с ужасом шепчет:
– Спасибо, не на...
Да, Гейне воскликнул:
– Товарищ Светлов!
Не надо, не надо,
Не надо стихов [1, 89].*

В данной пародии неискушенный читатель увидит

лишь внешний план, а референтную ситуацию определит как приход Гейне к М. Светлову и разговор между ними.

Второй план неизменно скрывается за буквальным планом пародии – то есть тех стихотворений, которые были спародированы. В данном примере объектом пародии стали стихотворения М. Светлова «Ночные встречи», «Гренада», «Клопы». Объектом пародии могут служить десятки стихотворений и даже весь идиостиль пародируемого автора.

Но ни первый план пародии, ни ставший известным или угаданный второй ее план не дают художественного смысла. Пародия обладает сложным, многозначным, но конкретным третьим планом, представляющим собой соотношение первого и второго планов как целого с целым. Применительно к нашему примеру не стоит понимать буквально строки «Не надо, не надо, не надо стихов», обращенные к М. Светлову. Третий план этой пародии будет, скорее всего, заключаться в несколько ироничном отношении Архангельского к творчеству поэта при известной доле любования пародистом упругостью светловского стиха, о чем свидетельствует умелое обращение с ритмом «Гренады». Нельзя не признать, что именно при таком понимании третьего плана пародии, мы в какой-то степени упро-

шаем, схематизируем ее смысл, то есть прибегаем к интерпретации. Сущность интерпретаций рассматривается в психолингвистике в соотношении с категорией понимания. Проникновение в другое сознание, то есть понимание, может осуществляться непосредственно путем переживания, или опосредствованно (например, через знаки). Исходя из такого разграничения термин «интерпретация» употребляется по отношению к пониманию, направленному на зафиксированные в письменной форме языковые знаки. В другом своем значении термин «интерпретация» часто употребляется, обозначая перевыражение, то есть вербализованное (облегченное в словесную форму) понимание, то есть сближается по значению с объяснением текста.

Для полноценного понимания текста литературной пародии он должен быть подвергнут читателем вначале декодированию с целью вызвать в сознании некий смысл, инициируемый составляющими данный текст языковыми знаками, а затем интерпретации, которая помогает осознать и понять третий план пародийного текста. Однако так как понимание смысла текста в целом и смысла литературной пародии в частности связано с индивидуальным опытом читателя возможна множественность интерпретаций текста.

Литература

1. Литературная пародия // Антология сатиры и юмора России XX века. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2000. – Т. 9. – 544 с.