

COGNITIVE-PRAGMATIC RANGE
OF PARODY

D. Hamze, Assistant, Lecturer
Plovdiv University "Paisii Hilendarski", Bulgaria

In the research the attempt of a new definition of parody concept is made, new qualifications of the parody are emphasized in a pragmatic point of view, the terminological apparatus is enriched with new offers in the perspective of a speech acts complex, some established characteristics of the category are modified and specified. The genetic relatedness of irony with the parody is highlighted.

Keywords: parody, pragmatics, speech acts, comparison, repetition, negation, estimation.

Conference participant, National championship
in scientific analytics, Open European and Asian research
analytics championship

1.0. Попытки дефинирования и категоризации пародии

1.1. Предложенные специализированными словарями и энциклопедиями определения пародии не удовлетворительны – они слишком неточные, односторонние и периферийные, не отражают подлинную суть категории и не очерчивают ее стратегию. Можно даже сказать, что они искажают ее природу и умаляют ее цели. В итоге пародия отождествляется с другими проявлениями комического или смешного.

Пародия эстетическими средствами выражает свое критическое отношение к объекту – подражая ему, она как будто его восхваляет. Сама пародия тоже может оказаться в „ироническом” положении – когда, доходя до эксцессии, канонизируется как *интертекстуальная норма*. Тогда она превращается в свое собственное отрицание – начинает пародировать саму себя. В ней можно уловить и автоиронию – „я уменьшаюсь, унижаюсь, чтобы блеснул ты, чтобы я представил тебя в полном блеске”.

И. Паси и С. Янев квалифицируют пародию как мироощущение, что, на наш взгляд, является приоритетом иронии, а пародия – одна из форм его проявления (Паси 1979, Янев 1989). Пародия похожа на развернутое эмпирическое доказательство иронического отношения. Справедливым является мнение Исака Паси (оно полностью совпадает с нашим) о *нежанровой природе* пародии. Ученый не раз подчеркивает: „Юмор, пародия, ирония не совпадают и со структурными особенностями литературных родов и видов, они есть „духовные” формы смешного и понятны в их идейной на-

правленности и эмоциональном тоне” (Паси 1979: 192); „*Не существует рода (жанра) пародии. Пародия – принцип или отношение, доступное различным видам и родам искусства*” (Паси 1979: 194).

1.2. Этимология слова ‘пародия’ ассоциируется с ее эстетической природой. Корень ‘odos’ греческого термина означает ‘песня’. Приставка ‘para’ имеет два противоположных значения: 1. ‘против’, ‘анти’, следовательно, категория может быть интерпретирована как антипесня в смысле противопоставления по отношению к оригиналу; 2. ‘до, при’, означающие близость, соседство. Оба семантических пласта раскрывают оппозитивную структуру категории как *подражания и отвергания*.

Пародия – одна из древнейших техник комического для осмеяния анахронических ритуалов, обрядовых действий, прочных конвенций. Ее диалогический характер отсылает нас к теории Аристотеля об искусстве как вторичном отражении действительности. Еще на этом этапе очерчивается оппозиция: художественное творчество как секундарная проекция – мимесис как прямое отражение объективного мира. Пародия – в точке пересечения двух типов отражения. Н. Боало акцентирует на контрасте между ничтожным содержанием и возвышенным стилем и указывает на основные приметы пародии:

1. Неизбежное наличие оригинала;
2. Неизменная связь серьезного с несерьезным;
3. Смеховой эффект.

Т. Манн отмечает, что культура и пародия стали слишком родственными

КОГНИТИВНО-ПРАГМАТИЧЕСКИЙ
СПЕКТР ПАРОДИИ

Хамзе Д., ассистент, преподаватель
Пловдивский университет им. Паисия Хилендарского, Болгария

В настоящем исследовании делается попытка новой дефиниции понятия пародии, подчеркиваются новые квалификации пародии в прагматическом ракурсе, терминологический аппарат обогащается новыми предложениями в перспективе комплекса речевых актов, модифицируются и уточняются некоторые установленные характеристики категории. Подчеркивается генетическое родство иронии с пародией.

Ключевые слова: пародия, прагматика, речевые акты, сравнение, повторение, негация, оценочность.

Участник конференции, Национального первенства по научной аналитике, Открытого Европейско-Азиатского первенства по научной аналитике

понятиями. Ал. Береза выявляет два типа пародии, утвердившиеся в литературно-теоретическом пространстве: 1) как кодифицированное жанровое образование и 2) как функция, подчиненная особенностям других жанров. Польский исследователь не разделяет точку зрения, касающуюся первого типа пародии; сам он придерживается второго взгляда – о беспрекословной жанровой подвластности пародии по отношению к исходному тексту.

Структурная пародийная оппозиция выражается в:

1. имитации оригинала;
2. окарикатуривании оригинала.

В своем глубоком и обстоятельном исследовании *Пародия в литературе* С. Янев дефинирует пародию как серьезную претензию несерьезного отношения к серьезному или несерьезному искусству и/или знаковым формам (взглядам, нравам, качествам, событиям, личностям) жизни (Янев 1989). Иронические интенции, дающие жизнь пародии, превращаются в ее собственные пародийные интенции. Она заимствует их у своего прототипа – иронии. В схематическом виде эта дефиниция представлена следующим образом:

1. Пародия есть отношение;
2. Отношение к искусству;
3. Отношение к жизни и, точнее – к знаковым формам жизни;
4. В комплексе отношений творческого субъекта она является выражением художественного мироотношения (Янев 1989: 43).

1.3. Специфика литературной пародии как отражения (оригинала) профилирует ее на фоне остальных двух комем – иронии и гротеска. Ирония

тоже является вторичным отражением, сжатым до объема аббревиатуры, но для пародии это сущностная характеристика. Гротеск - пластическое отражение авторского видения. По сравнению с иронией, пародия менее свободна. В неоспоримом сходстве с ней (делает вид, что заискивает, а на самом деле упрекает, отвергает) улавливаются и различия. Она не так констативно категорична, как ирония, и ее модальная доминанта на поверхностном уровне – это псевдозаискивание, нередко усиливаемое (что, кстати, наблюдается и при иронии) восторженной похвалой. Пародия симулирует адекватное отношение к чему-либо, превращаемое ей самой в неадекватное. Эта мимикрия роднит ее больше с гипертрофированным сравнением, чем с метафорой или конверсивной метонимией (как это наблюдается при иронии). В рамках пародии дистанция между двумя планами (поверхностным и глубинным) сокращается благодаря повторению как основному пародийному принципу, в результате чего категория становится более легко узнаваемой. Ее идентификация облегчена карикатурным подражанием объекту, но сам он трудно распознаваем, т. е. мы интуитивно улавливаем пародийную цель, но без богатой эрудиции в соответствующей области нам не удалось бы определить, какое именно произведение пародируется. Дешифрованная пародия создает впечатление большей эффективности ее *коррективно-конструктивных функций*. По сравнению с иронией, пародия более динамична и зависима в темпоральном отношении – она тесно связана с конкретным произведением, с его временными параметрами, а также с темпоральной маркированностью позиции своего автора, которая служит эталоном критикуемого объекта. Ирония как будто вневременная константа. Она является эмблемой темпоральной статики и соизмеряется с вечностью. Гротеск также словно останавливает время; в одном отрезке мира он концентрирует всю вечность.

Ирония представляет собой прежде всего выражение мироощущения,

философского мироотношения, и это является ее имманентной чертой. На наш взгляд, мироощущенческая позиция при пародии проявляется как *результативная*, она как будто обретает плоть с возрастанием пародийного объема. Направление движения обеих категорий как взгляда на мир противоположное. Ирония есть максимальная редукция, „апофтегма” этого изначального взгляда, а пародия словно собирает его постепенно и достигает его аккумулятивным путем. Ирония имеет в качестве исходной точки свой экзистенциальный статус, от которого идет к конкретной своей реализации в языке. Пародия, наоборот, имеет в качестве исходной точки конкретный жест, гримасу, слово, чтобы прийти в конце пути к эпистемологической генерализации. Мы могли бы дефинировать пародию еще следующим образом:

Пародия не жанр и не стиль; это вид критической, карикатурно-креативной интерпретации, осуществляемой посредством негативного подражания выбранному объекту (художественному произведению, жанру, мыслительной, поведенческой или культурологической модели), в ходе которой выкристаллизовывается и утверждается ментальная и оценочная идейно-эстетическая позиция автора-пародиста.

1.4. Что касается *жанровой специфики*, пародия только утверждает основные жанровые и видовые черты оригинала (эпики или лирики, прозы или поэзии, присутствия или отсутствия рассказчика), в то время как в композиционном отношении она обычно меняет очередность идентифицированных элементов и связи между ними, но не меняет композиционную архитектуру в целом: пародийный вариант стихотворения польского поэта М. Бялошевского „*Ballada o wyjściu na stronę w Zgierz*”¹ (Бялошевски 1957: 111) звучит так: „*Ballada o zejściu do sklepu*”² (Зехентер 1960: 85–87).

1.5. С. Янев различает два типа пародии: *фундаментальную* – как искусство (жанр в искусстве), у которого преобладающая деструктивная функ-

ция, и *всеобъемлющую* – как мироотношение. По его мнению, это не означает, что фундаментальная пародия не выражает его, но она оперирует чужим мироотношением – мироотношением объема серьезного или несерьезного искусства, которое она взяла на прицел. Всеобъемлющая пародия содержит личное мироотношение. При ней пародирующее обычно пародирует само себя. На наш взгляд, здесь пародия есть карнавализованная ирония, а самопародирование напоминает инсценированную самоиронию. Несмотря на то, что оперирует чужим мироотношением, фундаментальная пародия тоже является выражением индивидуального мировосприятия, поскольку выбор пародийного объекта и пародийного подхода на самом деле представляет собой выражение мироощущенческих и эстетических позиций, а оперирование чужим мироощущением является одной из форм непрямого выражения своего видения мира. Следовательно, признак „мироотношение” не может быть дистинктивным для обоих типов пародии, а каждый художественно-критический подход к объекту деструктивен и в то же время проспективно неоконструктивен, реструктурирующий. Любая фундаментальная пародия – это исходный пункт, начальный толчок для пародирования чего-либо глобального: нравов, общественных форм и взаимоотношений, ментальных, эмоциональных, эстетических и поведенческих стереотипов, идейно-мироощущенческих позиций. Каждая фундаментальная пародия может перерасти во всеобъемлющую, а это и есть в сущности развернутая ирония к миру. Самопародирование в свою очередь является выражением самоиронии. Пародийный эффект комплементарен – он обусловлен интерференцией пародии и других категорий комического. Пародия может быть средством выражения всеобъемлющей иронии, а на уровне текста ирония, как и гротеск, могут быть языковыми средствами пародирования. Что касается терминов (фундаментальная, всеобъемлющая пародия), мы считаем, что они неточны. Фундаментальная пародия

1 „Баллада за отклонението в Згеж” (перев. мой – Д. Х.) (рус. „Баллада об отклонении в Згеж”)

2 „Баллада за отбиването в магазина” (перев. мой – Д. Х.) (рус. „Баллада о заходе в магазин”)

скорее ассоциируется с отношением к знаковым формам жизни, именно она выглядит более широким и объемлющим понятием, иллюстрирующим позицию относительно онтологично-экзистенциальных данностей, в то время как всеобъемлющая пародия связывается в нашем сознании с одновременным всеобъемлющим пародированием всего существующего. Вместо фундаментальной пародии мы предлагаем незамысловатый термин *литературная пародия*, а вместо всеобъемлющей – термин *онтологическая* (или даже фундаментальная).

Исаак Паси предлагает разграничивать три преобладающих типа пародии:

1. пародия на *художественные произведения*;
2. пародия на *исторических героев*;
3. пародия на *идеи* (Паси 1979: 221).

Важно отметить, что пародия не всегда вызывает деградацию пародированного текста, не всегда имеет целью компрометировать его. В некоторых случаях автор использует пародийные методы, чтобы проникнуть в современные формы письма и оценить их в свете позитивных требований исторических структур.

Б. Алеман называет пародию *формально-языковым аспектом иронии*, стилистическим принципом (старательной, но преувеличенной имитацией оригинала) (Алеман 2002). Анализируя пародийное, В. Карер очерчивает трихотомию *пародист – оригинал – пародия*, а также оппозицию *процесс – состояние* (пародия = процесс; оригинал = состояние) (Карер 1988: 71). Это наблюдение подтверждает наш тезис о *темпоральном континууме* пародии. Ю. Тынянов определяет пародийность как принятие пародийных форм в непародийных функциях и отмечает, что акцентирование на смешной стороне чувствительно сужает объем категории и исключает из него огромную часть пародийных произведений (Тынянов 1988). Кроме того, можно пародировать не только конкретное произведение, а целый жанр или литературное направление. Важнейшее условие для конструирования пародийного образа – это *лите-*

ратурный трансфер, т.е. перенесение образа из одной системы в другую.

2.0. Связь пародии с категориями *сравнение, метафора, повторение, негация*

2.1. *Метафоричность* в рамках пародии может быть зависимой от метафоричности в оригинале. Она представляет собой ее ироническое повторение или ассоциативное порождение другого метафорического образа, который генетически связан с первым и надстраивает его. Таким образом, формируется общая метафорическая территория, роднящая оригинал и пародию как совмещенные сосуды, с двумя метафорически акцентированными зонами. Пародия, однако, может создавать и свою метафорику как средство пародирования. Сопоставляя пародию и гротеск, Ал. Береза улавливает разницу между двумя категориями, но не выявляет специфику их метафоричности. Польский ученый только указывает на метафору, как на их общую семантему (*tertium comparationis*) (Береза 1982).

2.2. *Сравнение*, которое является конструктивной категорией для всех трех комем (иронии, пародии, гротеска), рельефнее всего выделяется при пародии в силу обязательного присутствия оригинала. Оно есть ее смыслопорождающий и структурообразующий фактор. Оценочная суть выражается в непрерывном критическом сравнении пародируемого с пародирующим. Компаративный процесс сопутствует креативному, а сравнение проявляется на двух уровнях: 1) как исходный пункт для пародийных операций – выбор пародийного объекта и 2) как одновременное сопоставление пародирующего с оригинальным произведением. Если у читателя солидные познания, он не лишен шанса идентифицировать произведение, ставшее мишенью пародийной интервенции, причем благодаря ассоциативному сравнению, которое в данном случае играет роль пародийного индекса. Аксиологическая специфика пародии ассоциируется со сравнением как источником оценочности, проявляющейся в негативной идентификации как пародийном методе.

Сравнение – генеративный компонент в глубинной структуре ко-

мем. Оно является первым шагом к *оценочности* как эмоциональной производной. В своей статье „Пародия как вид аксиологического текста” Д. Станишева также определяет пародию как оценочную категорию, значимость которой выражается в следующих функциях: а) координирующей (между человеком и миром объектов); б) стимулирующей (направляющей); в) дидактической; г) регулирующей (или прескриптивной). Мы бы добавили еще три функции: д) эмотивную; е) инфлюативную (оказывающую влияние) и ж) эстетическую. Станишева отмечает исключительное коммуникативное разнообразие оценочных иллюзий в глубинной структуре, имеющих эмоциональное происхождение. Она акцентирует на том обстоятельстве, что в пародии (на поверхностном уровне) не используются оценочные предикативы (в отличие от иронии), выражающие отношение автора-пародиста к художественному произведению (Станишева 1994). Пародия латентно содержит оценку, понятную лишь при условии, что адресат знает пародируемый текст.

Оценочность проявляется в двух направлениях: *идентификации* и *негации*, условно обособленных и разграниченных, но на практике наслаивающихся друг на друга до полного слияния. В пародийном тексте идентификация синхронизируется с негацией, реализуется посредством нее и ради нее. Идентификация при пародировании не означает тождество с оригиналом, а высокую степень подобия, что является результатом сравнения. Оно – важный элемент рецептивного инструментариума адресата, так как побуждает его к непрерывному сравнению исходного текста с пародией на него. Сравнение проявляется и в степени приближения к оригиналу, которая свидетельствует о более близкой или более дальней идентификации. В принципе, пародия пространственно аппроксимативна по отношению к исходному тексту, несмотря на изменение отдельных фрагментов, порядка в композиции, контекста и его функции. Градация по ценности („Раз я тебя пародирую, значит твоё творение имеет более низкую ценность по сравнению с примерным этало-

ном, с тем, чем ты можешь быть, или с тем, что мог бы тебе показать или написать я, если бы был на твоём месте”) тоже является функцией сравнения. Пародия – плод предпочтения и выбора как результата предварительного сравнения и градации.

Идентификация – имманентная черта пародии, задача которой состоит в том, чтобы создать текст по образцу пародируемого произведения, но отличающийся карикатурной окраской и новыми внушениями. Идентификация, которая сверяет адрес пародии, есть функция подражания, рождающего подобие, а оно продолжает стимулировать сравнение.

Удобным идентификационным средством пародирования может служить *многозначность слова*, предлагающая разнообразные пародийные возможности. Например, в пародиях В. Зехентера появляются сразу четыре значения слова „*ważka*” (стрекоза): *ważka* – *owad* (насекомое), *ważki* – *male wagi* (небольшие веса), *ważyć się* – *mieć odwagę* (проявлять смелость, осмеливаться), *ważki* – *doniosły* (исключительно важный, существенный, решающий) (Зехентер 1960). Пародируя Б. Лешмяна (Лешмян 1955: 36, 39, 46, 57, 59), А. Свинарски сохраняет знаменитые экстравагантные *неологизмы* поэта (напр. *ksobny* – „всибен”, рус. „поглощенный собой”), вводит и его фантастические творения – *Dusiolka*, *Świdryga* і *Midryga*³ (Свинарски 1955: 43–44). Этот пародийный прием, следовательно, выражается в идентификации лексики и реквизитов. В то же время, однако, по модели неологизмов Лешмяна пародист создает новые: *złipić się*, *bezdno*, *zudzić*⁴. Чтобы не остались в одиночестве *Świdryga* и *Midryga*, он добавляет *Wisiołka*, *Koszalka z Opalkiem*⁵ и др. Наряду с идентификацией лексики и реквизитов, реализуется и идентификация стиля.

2.3. *Повторение* тоже есть функция компаративного усилия. Подобие – это вид повторения. Человек на „реактивной скорости пробегает” путь

сравнения, чтобы остановиться (чтобы выбрать) на том же (исходном): „сравниваю тебя с чем-то другим или ни с чем, чтобы понять, что мне надо тебя повторить (выделить тебя снова)”. Д. Станишева отмечает, что замена элементов оригинала – одно из проявлений пародии как аксиологического текста, совершается или по принципу подобия, или по принципу эмоциональной интенсификации качеств пародируемого произведения, или же путем увеличения их числа (Станишева 1994). Мы считаем, что все это – вариации повторения.

2.4. *Негация* как первопричина, первооснование и движущая идейно-эстетическая сила комикса является ярчайшей репрезентантой пародии как преимущественно оценочной категории. Она тоже есть компаративная производная – чтобы установить, что одна вещь **не** такая, как другая вещь, мы должны сравнить обе вещи, а вторая вещь как отрицание первой тоже является ее повторением, только с обратным знаком. Негация – *двойное повторение* (повторение повторения): первое – это идентификация, которая должна сделать пародируемый объект распознаваемым, второе – негативная идентификация, с целью отвлечь, отвергнуть, разоблачить оригинал. Это разделение двух оценочных фаз вполне условно, так как они практически сливаются и нерасчленимы. Негативная интенция пародийного подхода маркирует идентификацию отрицательным знаком. Негация представлена *двойной оппозицией*: между пародией и пародируемым произведением; между элементами, репрезентирующими в пародии элементы оригинала, и элементами, служащими для их отрицания.

3.0. Пародия в прагматическом аспекте

3.1. Пародия и референтность

Что касается референтности, как контекстуально зависимой или независимой языковой отсылки к лицам, предметам и событиям, ирония и пародия обладают более прямой, более

ясной и конкретной референтией по сравнению с гротеском как синкретическим и экстремным для стандартно думающего реципиента языковым изображением целой констелляции отношений, представляемых объектом-символом. Пародия представляет собой *тройную референцию*: указание на оригинал, не прямое и результативное отношение к самому пародисту (автореференция) с подчеркиванием его собственной позиции – мироощущения, оснований для пародирования, и *глобальную ориентацию* – на действительность, как на источник негативных, критикогенных явлений. Автореференция способствует неоидентификации, оценочному „переподтверждению” личности пародиста, сильно напоминающему *автономию* Р. Барта, которая в самую пору пародии и словно подчеркивает вклад пародийного автора: „*Таинственна и энigmatична та копия, которая оторвана от оригинала и в то же время воспроизводит и переворачивает его: она может воспроизводить лишь переворачивая, нарушая бесконечную череду подобию*” (Барт 2005: 60, пер. мой – Д. Х.).

3.2. Пародия и дистанция

Концепция дистанции представляет отношение между субъектом и миром посредством сообщения. В случае максимальной дистанции субъект воспринимает (точнее, оценивает) свое сообщение как интегральную часть, различную от него самого. Минимальная дистанция показывает, что за сообщение берет полную ответственность говорящий. Составитель иронического сообщения в качестве ироника редуцирует максимально дистанцию между собой и миром, беря на себя полную ответственность за содержание сообщения, несмотря на то, воспринято ли оно как буквальное или как иносказательное (т. е. распознано ли как ироническое) послание: „*Ты велик!*” (презумпция: „*Ты невыносим! Ничтожество!*”). Что касается дистанции между автором и адресатом, кажущийся близким

3 Душилка (от сущ. им. *душа* и глагола *душа* (рус. *душить*), Свредлилка (рус. Сверлилка) и Глезалка (рус. Баловалка) (перев. мой – Д. Х.)

4 слъзна се (рус. попасться на удочку), бездно (рус. бездна), бедротегна (от *бедро* и *дотегна*) (рус. бедрокучать, от *бедро* и *докучатъ*) (перев. мой – Д. Х.)

5 Висалка (рус. Виселка), Кошалка с Трескалки (рус. Лукошко с Щепками) (перев. мой – Д. Х.)

контакт между коммуникантами, „заверенный” дейктическими маркерами (чаще всего личными местоимениями, как в указанном выше примере) в поверхностном пласте, имплицитно максимальной дистанции от сказанного, которая может сократиться при прочтении иронии, но может и сохраниться, если адресату не удастся ее декодировать. Очевидно, дистанция – многоаспектное понятие, и пародия лучше всего показывает это, создавая несколько видов дистанции:

1. дистанцию между *пародистом* и *пародийным объектом* – минимальную как степень приближения к оригиналу и максимальную как отношение (= несогласие, неприятие) к нему. Мы должны уточнить, что имеем в виду классическую пародию, поскольку перспективная тенденция, очерчиваемая определенным типом литературы как пародийный объект, встречает скорее одобрение пародиста и порождает конструктивную пародию.

2. дистанцию между *пародийным автором* и *его собственным сообщением* (упомянутая выше дистанция). Для всех трех категорий комического характерна минимальная дистанция, потому что автор берет на себя полную ответственность за свое сообщение.

3. дистанцию между *автором* и *адресатом*, который раздваивается на: пародируемого автора и нейтрального реципиента пародии (читателя). Дистанция между пародистом и пародируемым автором минимальная – зная отлично собственное произведение, адресат не может не заметить его сознательное искажение и компрометацию – тогда средства выражения пародии превращают ее в ключ для ее же дешифровки, в ее семантический индекс, причем далеко более прозрачный и недвусмысленный, чем иронический. В данном случае пародия, которая может быть классифицирована как *парафрастическая ирония*, действительно напоминает иронию, гарантирующую свою собственную дешифровку. Автор словно снимает дистанцию, ставя себя на место пародируемого автора и говоря от его лица. Если адресат пародии – неискушенный читатель, являющийся тре-

тым коммуникантом в литературном диалоге, и он не знает пародируемый объект (исходный текст), дистанция максимальная и трудно преодолимая. Он мог бы воспринять пародию как оригинальное юмористическое, остроумное, чертовски задорное или сатирическое произведение самого пародиста, без опорной конструкции. Если, однако, у читателя есть солидные познания, он не лишен шанса идентифицировать произведение, ставшее объектом пародийной интервенции, причем благодаря *ассоциативному сравнению*, которое в данном случае играет роль пародийного индекса. *Ирония* – прямое название объекта, но с обратным знаком, т. е. интенционально она есть призыв к иносказательному толкованию и представляет собой *прямую иносказательность*; *пародия* есть *двойная иносказательность* (иносказательная иносказательность): иносказательное указание на объект (непрямое название его) и иносказательное принижение значимости объекта. Поэтому пародия не формулирует прямых оценочных предикатов. Ее диалогичность тоже не прямая, за исключением тех случаев, когда автор пародируемого текста толкует ее как прямой вызов на словесный поединок. В данном случае у нее повышенная диалогическая температура.

3.3. Пародия и *иллюция* (речевые акты)

Сходство в семантических матрицах иронии и пародии бесспорно (см. Хамзе 2012: 43–44, Хамзе 2013: 62–66), с некоторым нюансом различия, выражающегося в том, что при иронии мы говорим обратное тому, что думаем, а при пародии якобы принимаем то, что на самом деле отвергаем. Наличие оригинала как объекта критики обязывает нас соблюдать общепринятые нормы, определенный текстуальный регламент, хотя и с обратным знаком. Вот почему пародии часто неосновательно приписывают жанрообразующие функции, но в сущности она не имеет статуса жанра, а лишь повторяет жанр оригинала, придавая ему пародийную окраску. Импликация показывает, что главная роль в аксиологических подступах пародиста достается *сравнению*. Еще на

этапе протопародийных исканий оно порождает предпочтение и соответственно выбор объекта.

Предлагаем следующую импликативную версию пародии:

Импликация пародии

X пародирует Y

говору: Ты есть добро. Я такой, как ты. (**Не** думаю то, что говорю).

думаю: Я **не** такой, как ты. Ты **не** есть добро (Ты **не** то, что я говорю).

хочу: **чтоб ты понял** то, что я думаю,

чтоб ты знал, что ты можешь быть тем, что я говорю (быть чем-то добрым),

чтоб ты стал таким, каким я тебя называю (добром).

Аналитический кондиционал в болгарском языке также мог бы выступать в качестве пародийного средства для выражения негативной позиции посредством пересказывательных форм для двух основных времен (настоящего и прошедшего) – *пийвал съм аз* (мол, выпивал я), и особенно посредством форм для усиленного пересказа: *пийвал съм бил* (дескать, я выпивал) (см. Костадинова-Хамзе 1999: 101). Здесь ирония и пародия переплетаются. В коммуникативном диалоге первична ирония, которая присутствует имплицитно в реакции адресата и мотивирует его перлокутивное послание. Следовательно, ответ превращает его из адресата направленной на него иронии в предыдущем речевом акте в автора пародийного коммуниката в следующем. Таким образом, субъект становится бифункциональным – из адресата иронических интенций он превращается в автора пародийных. В данном случае ирония порождает пародию, а перлокуция превращается в новую иллюцию. Карикатурное повторение иронического вызова (провокатив) материализуется в пародийное раздражение (ирритатив).

Локутивный спектр в плоскости коммуникантов при пародии слишком много напоминает иронический и может быть представлен следующим образом – в поле автора материализуются следующие иллюкутивные акты: 1) *негативная ассерция*; 2) *эвокатив, провокатив*; 3) *экспрессив*; 4) *инфлюатив* (оказание влияния). В поле аудитора перлокутивные акты могут

быть следующими: 1) *алакритив* (готовность приятия послания); 2) *волетив* (неприятие критики: „*Не критикуй меня! И не вздумай надо мной смеяться, выставлять меня на посмешище!*“); 3) *экспрессив* (ирритатив (раздражение)), *контрапровокатив*, *менасив* (угроза): „*Я тебе покажу, я ж тоже тебя буду пародировать!*“); 4) *акордатив* (консентив – согласие); 5) *реконеив* (признательность). Относительно иллюкутивных актов мы предлагаем специализированную терминологию по модели терминологического аппарата, использованного в монографии Ст. Димитровой *Лингвистическая прагматика* (Димитрова 2009).

Если надо обобщить иллюкутивный спектр пародии и символически представить ее как один-единственный, синтетический речевой акт, самым подходящим был бы *экспозитив* как квазичитата (или парафразированная цитата) оригинала – тоже функция повторения.

Проведенные рассуждения приводят к следующим выводам:

1. Как прямая производная иронии, пародия в большой степени ее повторяет: наряду с ассертивной модальностью, в ней в качестве доминанты выступает модальность заискивания (псевдофлативная модальность).

2. Сокращенная дистанция между поверхностным и глубинным планами пародии, благодаря карикатурному повторению оригинала, делает ее более легко распознаваемой, чем ирония, при условии, что адресат обладает богатой гуманитарной культурой.

3. Пародия более динамична и более сильно обвязана в темпоральном отношении (ввиду того обстоятельства, что она основывается на конкретном произведении), что создает впечатление о большей эффективности ее коррективно-конструктивной функции.

4. Иронические импульсы как предыстория пародии превращаются в ее собственные пародийные импульсы.

5. Что касается мироощущенческой позиции автора, в отличие от иронии, сужающей ее до апофтегмы, пародия воссоздает ее постепенно, „реставрирует“ шаг за шагом на про-

тяжении всего произведения. Это уподобляет пародию развернутой иронии, пропитывающей насквозь весь текст, что создает и иллюзорное впечатление об отдельном пародийном жанре.

6. Литературная пародия функционирует как средство выражения онтологической пародии, а не как член дихотомии. Между двумя типами пародии существует реципрокная зависимость: онтологическая пародия порождает литературную, а она в свою очередь становится ее парафразой.

7. Пародия иллюстрирует рельефно интеграцию и интеракцию между категориями комического. Пародийный эффект комплементарен – пародию можно рассматривать как средство выражения глобальной иронии, а на уровне текста ирония и гротеск могут функционировать как средство выражения пародии.

8. В отличие от иронии, являющейся прямой иносказательностью (прямо назван объект, который оценивается не напрямую), пародия есть двойная иносказательность – иносказательно указывается оцениваемый не напрямую объект;

9. Импликатурные модели иронии и пародии слишком похожи, с известным нюансом различия, выражающегося в том, что при иронии мы говорим обратное тому, что думаем, а при пародии якобы принимаем то, что на самом деле отвергаем. Вот почему ирония напоминает больше метафору, а пародия похожа скорее на гипертрофированное сравнение. Локутивный спектр в плоскости коммуникантов слишком разнообразен, но может быть обобщен и представлен как один синтетично-символический акт – *экспозитив*.

10. Пародийная стратегия не только критическая и осудительная. *Юри-тативу* (Осудительности) сопутствует *адхортатив* (поощрительность), подсказывающий положительные стороны и стимулирующий их развитие.

11. Более короткая дистанция до пародийного объекта мобилизует и поощряет пародиста не шадить адресата. Она свидетельствует о „настаивании“ пародиста, чтобы его пародийная стратегия была идентифицирована. Это делает индекс пародии более прозрачным. При иронии положение

обстоит по-иному – ироник не всегда настаивает на том, чтобы адресат декодировал его ироническую интенцию. Иногда цель иронизирующего – убедить самого себя в аутентичности и точности своих наблюдений и извлечь удовлетворение, которое позволило бы ему утвердить свое духовное превосходство (в том числе и в качестве объекта самоиронии) и укрепиться инкогнито в своем „наблюдательном пункте“.

12. Сравнение как ключевая репрезентативная пародии, стимулируя творческое начало у коммуникантов, выявляет креативность языка как одну из его основных функций.

13. В пародии оценочность проявляется посредством идентификации и негации, которые наслаиваются друг на друга и иллюстрируют две стороны одного и того же процесса.

14. В отличие от иронии, пародия имеет двуплановый прагматический смысл: она ориентирована одновременно на адресата и на пародируемый текст, т. е. объект пародии двусоставный: само произведение (оригинал) и его автор.

Экскерпированные источники:

Białoszewski 1957: Białoszewski, M. *Obroty rzeczy*. Warszawa, 1957, s. 111.

Leśmian 1955: Leśmian, B. *Wiersze wybrane*. Warszawa, 1955, s. 36, 39, 46, 57, 59.

Swinarski 1955: Swinarski, A. M. *Bolesław Leśmian: Lipa. // Parodie*. Warszawa, 1955, s. 43–44.

Zechenter 1960: Zechenter, W. Miron Białoszewski: *Ballada o wyjściu na stronę w Zgierzu. // Parodie*, wyd. 2, 1960, Kraków, s. 85–87.

References:

1. Алеман 2002: Allemann, B. *O ironii jako o kategorii literackiej. // Ironia*. Głowiński, M. (red.). Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2002, 17–41.

2. Барт 2005: Барт, Р. *Ролан Барт за Ролан Барт*. София, CREDO, 2005.

3. Береза 1982: Bereza, A. *Pryba analizy parodii [в:] Acta Universitatis Wratislaviensis Nom.13. Prace literackie V*, 1982, 128–147.

4. Димитрова 2009: Димитрова, С. *Лингвистична прагматика*. София: Велес, 2009.

5. Кареп 1988: Karrer, W. Trawestacja, parodia, pastisz. // Ironia, parodia, satyra. Wyka, M. (red.). Krakow: WUJ, 1988, 41–77.

6. Костадинова-Хамзе 1999: Костадинова-Хамзе, Д. Някои аспекти на теорията на модалността. [в:] Съпоставително езиковедие XXIV. Ном. 2-3, 1999, 81–103.

7. Малич 1984: Malić, Z. Trans-Atlantyk W. Gombrowicza // Gombrowicz i krytycy, Krakow, 1984.

8. Паси 1979: Паси, И. Смешното. София: Наука и изкуство, 1979.

9. Станишева 1994: Д. Станише в а. Пародия как вид аксиологических текстов [в:] Граматика и семантика на славянските езици в комуникативен аспект. София, Университетско издателство „Св. Климент Охридски”, с. 27–36, 1994.

10. Тънтянов 1988: Tynianov, J. O parodii. // Ironia, parodia, satyra. Wyka, M. (red.). Krakow: WUJ, 1988, 79–94.

11. Хамзе 2012: Хамзе, Д. Категориите на комичното в перспективата на иронията в когнитивно-прагматичен ракурс. // Съпостави-

телно езиковедие Ном. 3, с. 39–51, 2012.

12. Хамзе 2013: Hamze, D. Slavonic antiquities with S and Sh /An universal unit of sacrum as an appeal to commonsense through cultures/. // Global crisis of contemporaneity in the sphere of mindset, social values and political interests correlation, London: Published by IASHE, 2013, 62-66.

13. Янев 1989: Янев, С. Пародията в литературата. София: Издателство „Наука и изкуство”, 1989.



GLOBAL INTERNATIONAL SCIENTIFIC ANALYTICAL PROJECT

An international scientific analytical project under the auspices of the International Academy of Science and Higher Education (London, UK).

The project unites scientists from around the world with a purpose of advancing the international level of ideas, theories and concepts in all areas of scientific thought, as well as maintaining public interest to contemporary issues and achievements of academic science.

The project aims are achieved through carrying out the championships and conferences on scientific analytics, which take place several times a month online.

If you wish to take part in the project, please visit:

<http://gisap.eu>

phone: +44 (20) 32899949 e-mail: office@gisap.eu