

О. М. Фрейденберг

## ИДЕЯ ПАРОДИИ (набросок к работе)

Ольга Михайловна Фрейденберг (1890–1955) – человек, непременно вызывающий уважение. Дочь русского изобретателя М. Ф. Фрейденберга. Ученый-филолог, “первая женщина – доктор литературоведения”, как восторженно писала о ней «Красная газета» (1935, 10 июня). Всю свою жизнь в науке занималась вопросами культуры, даже тогда, когда работать было невозможно (в блокаду или в годы гонений и запрета заниматься наукой). Огромный научный потенциал вырывался наружу при любой возможности. После выступления Сталина против концепции Н. Я. Марра, Ольга Михайловна была лишена возможности работать. Так, по памяти, в условиях научной изоляции, в “тюремных условиях”, без права на научную деятельность она пишет работу «Образ и понятие». Эту работу Ольга Михайловна даже планировала использовать для защиты докторской диссертации по философии (так хотя бы автореферат можно было бы напечатать). Действительно, создатель и заведующая первой в СССР кафедры классической филологии, профессор О. М. Фрейденберг работала на стыке культурологии, философии и в меньшей мере филологии и лингвистики. Очень близка ее концепция семиотике, недаром возрождение (70-е годы) интереса к фигуре Ольги Михайловны связывается с кружком Ю. М. Лотмана.

Высокие требования к себе, желание во всем «дойти до самой сути» (Б. Л. Пастернак) определяли ее установки в научной работе на докапывание до истоков. Занимаясь, по преимуществу, проблемами древнегреческой литературы, Ольга Михайловна разрабатывала концепцию происхождения древнегреческих трагедии и комедии из архаического ритуала. Более того, ею был описан целый комплекс разных аспектов ритуала, которые, так или иначе, проявляются в нашей жизни в качестве вещей привычных, обычных, повседневных, необходимых. Ее исследование внесли огромный вклад в изучение начала культуры. Лишь в первое десятилетие после смерти Ольги Михайловны стали появляться работы, посвященные проблемам, поднятым ею. «Генетический метод» исследования был воспринят исследователями настолько, что является доминирующим в современной культурологии.

Будучи кузиной Бориса Леонидовича Пастернака (мать Ольги Михайловны – урожденная Пастернак), после смерти оказалась как бы в тени знаменитого брата. Лишь найденные в его архиве письма к Ольге Михайловне возбудили к ее трудам широкий исследовательский интерес. Однако сразу же стало понятно, что вклад Ольги Михайловны в историю лите-

ратуры и, более того, в историю культуры сопоставим с вкладом в литературу Бориса Леонидовича Пастернака. После публикации писем за границей, они ходили в Москве по рукам. После этого и после написания диссертаций и книг, посвященных Ольге Михайловне, там же, за границей, – в 1985 году на Випперовских чтениях в ГМИИ им. А. С. Пушкина, почти каждый докладчик ссылался или цитировал работы О. М. Фрейденберг. «Текст, не обсужденный, не истолкованный и, казалось, толком не прочитанный, как-то сам собой приобрел авторитетный статус»<sup>1</sup>.

Труды Ольги Михайловны переведены и опубликованы за границей, вызывают огромный интерес, используются в научной работе. Она вошла в круг классиков. Еще при жизни на ее работы ссылались Н. Я. Марр, под обаянием концепции которого она долгое время находилась, М. М. Бахтин, занимавшийся проблемой народной смеховой культуры, В. В. Иванов, исследовавший вопросы зарождения фольклора и ритуальные практики и другие. Сейчас ни одна серьезная научная работа по истории культуры не мыслима без ссылок или упоминаний работ Ольги Михайловны Фрейденберг.

Работа, которая публикуется ниже, выходила лишь однажды в машинописном сборнике, посвященном юбилею научной деятельности С. А. Жебелева. Сборник вышел в трех экземплярах, два для библиотек, один – лично юбиляру. Сейчас два экземпляра хранятся в главных библиотеках страны (в Москве и в Санкт-Петербурге). В Российской Национальной Библиотеке находится он в зале рукописей, поэтому можно назвать его малодоступным. Была еще напечатана работа О. М. Фрейденберг, посвященная пародии (Происхождение пародии. – Труды по знаковым системам. Тарту. 1973, б. – С. 490–497; перепечатано в: Русская литература XX века в зеркале пародии. Антология. М., 1993. – С. 392–404), но она – лишь публикация черновика к исследованию, приводимому здесь.

Посвящено исследование проблеме пародии. Это самая первая опубликованная статья Ольги Михайловны. Это дальше будет разгромная статья в «Известиях», блокада, запрещение работать, “тюремные условия”, а сейчас, в статье – пыл молодого ученого, стремящегося к истине, выстраивающего корпус убедительной аргументации, старающегося разрушить сложившиеся научные стереотипы. В статье положено начало, задана проблематика, поставлены основные вопросы, определена методика научной работы, – все, что сохранится на протяжении всей научной деятельности Ольги Михайловны Фрейденберг.

Текст печатается по изданию: Сборник статей в честь С. А. Жебелева. Л., 1926. С. 378–396, с небольшими формальными исправлениями,

---

<sup>1</sup> Брагинская Н. В. Послесловие ко второму изданию // Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. 2-е изд., испр. и доп. М., 1998. С. 746.

*касающимися только приведения текста к требованиям современной грамматики.*

*Все примечания к статье О. М. Фрейденберг, за исключением специально оговоренных, принадлежит публикатору статьи.*

*С.А. Троицкий*

## 1

Мы все хорошо знаем, что пародией называется подражание, при котором величественная форма наполняется ничтожным содержанием. Пародия есть имитация возвышенного посредством жалкого, несоответствие содержания и формы, передразнивание, перевод с трагического на комическое. Мы все это хорошо знаем.

Однако, Батрахомиомахия<sup>1</sup>, с ее школьной убедительностью, остается Батрахомиомахией: здесь пародия на эпос, и замена великих страстей и великих героев мышиными и лягушачьими – наглядна комическим замыслом. Здесь, повторяю, дело обстоит благополучно. Ведь в литературе любое явление мы привыкли объяснять умом автора, изобретательностью его фантазии. Наука имеет, зато, и такую область, где критерий ее резко меняется и где позволено вводить методы более объективные: это область обряда. Как в «словесах» мы не имеем права выходить за пределы авторской фантазии, так в практике обряда мы, напротив, обязываемся усматривать какое-то оторванное от «словес» явление, с подпочвой психики безличной. Этой насильственной свободой я хочу воспользоваться. И тогда поставлю вопрос так: чем объясняется наличие в обряде пародийного начала, если обряд не творится случайной волей отдельного автора, и если природа его – комическое передразнивание возвышенного?

## 2

Я пробегаю мысленно некоторые средневековые обряды, приходящие мне на память. Конечно, прежде всего, вспоминается самое изумительное и самое необъяснимое: это знаменитые пародии на церковные службы, на литургии. В самом деле, что скажем на церковное подражание, в церковной обстановке, истории Девы Марии, где главное действующее лицо – осел, где роль Богородицы исполняет сомнительная какая-то девица? Можем ли мы понять или можем ли мы забыть фантастическую процессию оборванцев, которые вводили с большой церемонией осла, покрытого золотым облачением, в церковь, передевали его там в богатые ризы и производили

---

<sup>1</sup> Батрахомиомахия – «Война лягушек и мышей», древнегреческая поэма, в которой в качестве участников политических событий выступают мыши и лягушки. Написана в V в. до н.э.

над ним торжественное богослужение? Можем ли мы объяснить поведение главного духовенства, которое пело при этом славословия ослу и подражало ослиному рычанию? Или что скажем мы на церковную пародию бегства Девы Марии в Египет, в которой принимало участие, опять-таки, все духовенство? Триумфальный въезд на осле веселой девицы прямо в храм; пышное богослужение над ослом у самого алтаря; литургия, смешанная с выпивкой; и эпилог – разгул с разухабистым фарсом<sup>1</sup>. Что мы скажем на это? Чем объясним мы выступление осла в роли Господа, литургию, переведенную на язык буффонады и фарса, храмовую обстановку для гуляк и грязного животного? Перед нами пародия не столько на литургию, сколько на самого бога. И кто же пародирует его, при соучастии всего высшего духовенства? Осел. Положительно, это такого рода шутки, каких не перенес бы ни один современный смертный.

### 3

И, однако же, их неохотно и благоговейно выносили именно высшие представители церкви и власти. Мало того: глумление над божеством происходило во дни больших религиозных праздников, и было приурочено, преимущественно, к Рождеству, к Богородицыным дням, к Пасхе: кому оно предназначалось, понятно. Но есть и целый ряд других обрядов, где мы встречаемся с пародией на то же божество в лице его служителей. Безнаказанно мальчишка имитирует епископа, облачаясь в епископское одеяние и его митру, служит за епископа мессу и, в компании себе подобных, дефилирует по городу, пародируя и церковную процессию. Или праздник в старинной Франции «пьяных диаконов». Или выборы «аббата дураков», «папы глупцов», даже «папы шутов»<sup>2</sup>, чью процессию среди воров и отребья так красочно описал Виктор Гюго в III главе *Notre Dame de Paris*? Не забудем, что все эти пародии на богослужение, которые назывались *sotties*<sup>3</sup> вышли из самой церкви, и когда были изгнаны оттуда, уже так и сохранили за собой право насмешки над всем священным: их участники носили титулатуру духовенства, и ни один иерарх не был пощажен<sup>4</sup>.

Итак, пародия на бога. В стенах церкви. На высших священнослужителей. Или при этом же духовенстве, как исполнителе и попустителе. Но, в

---

<sup>1</sup> Источники и литература по этим и нижеследующим обрядам чрезвычайно обширны. Некоторая сводка у Frazer. *The Scapegoat* (London, 1915). P. 335 sqq.

<sup>2</sup> На время праздника избирался высший иерарх веселья, предводитель бушующей стихии антимира. Позже это закрепилось в бродячих труппах. Предводитель мимов, например, назывался “архимимом”. Однако в раннем средневековье, в праздники еще был обычай выбирать своеобразного «свадебного генерала».

<sup>3</sup> *Sottie* – соги, средневековая сатирическая пьеса.

<sup>4</sup> Petit de Julleville. *Les comédiens en France au Moyen Age*. P., 1885, pp. 30, 37, 40, 248; Gaston Paris, *La littérature française au moyen-âge*. P., 1888. P. 282 sq. (Прим. О. М. Фрейденберг).

таком случае, не идея же имитации перед нами, и, во всяком случае, не плод единой фантазии какого-то веселого автора.

#### 4

Пойдем дальше. Вот пародии на высших сановников, на правителей, вот пародируемый двор, вот народное представительство и юрисдикция – и все это в действенном комическом изображении, с соблюдением всех форм и всей серьезности. В средневековых английских училищах правоведения, молодые студенты и представители уже изученного права открыто разыгрывают на рождественских каникулах шутовской парламент, шутовской суд, шутовские приговоры<sup>1</sup>. Удивительное дело. Их никто не арестовывает, этих дерзких насмешников, но, напротив, в исторические эпохи монархии и церковной деспотии, такие затеи освящаются традиционным попустительством, даже поощрением и любовью именно монархов, именно двора, церкви, юристов. И дело еще более удивительное, – пародии эти на высшую правительственную и государственную власть устойчиво прикрепляются к празднованию самых больших религиозных праздников. Как раз в праздник представляются пародии на священное: архаическая связь пародии с самим священным выясняется наглядно.

В самом деле, заподозренная таким образом пародия начинает совершенно по-новому освещать себя. Теперь я вспоминаю свадьбы – все эти бесчисленные свадьбы, которые встречаются в фольклоре всего мира, с окаменелым мотивом «метаморфозы»: он любит ее и она его, но на свадьбе происходит подтасовка, переодевание и подмен, и зритель присутствует при свадьбе обманной, с подставным персонажем и мнимым венчанием. Мнимая свадьба. Участники, всерьез разыгрывающие свадебный обряд, не жених и не невеста. Вся средневековая литература полна таких сюжетов, покоящихся на обряде. Или что такое разыгрываемые похороны, где нет покойника, а присутствуют одни участники обряда, одетые в траурное платье и омытые слезами: возьмите Боккаччио, Фаблие, 1001 ночь, Семь мудрецов – вы поразитесь этой нелепой, казалось бы, игрой, этой симуляцией смерти, воспроизводимой с полной точностью всех форм и с открытым отсутствием содержания. Я напомню старинный английский миракль, где дается симуляция рождения: женщина стонет в постели притворно, молодой ягненок завернут в пеленки и бляньем имитирует новорожденное дитя, муж обманно качает его и успокаивает, – вся эта сцена, с полным соблюдением бытовых форм и с сознательной нарочитостью обмана, связывается с Рождеством Христовым и появлением рождественских пастухов<sup>2</sup>. Но я уже не на это обращаю внимание, а на следующее: если дается созна-

---

<sup>1</sup> Disraeli. Curiosities of Literature, London, 1817, P. 1116, 264 sq. (Прим. О. М. Фрейденберг).

<sup>2</sup> Так называемая коллекция Towneley (Таунлейские мистерии).

тельная, симуляция, если перед нами полнота священных или узаконенных форм с мнимым содержанием, то не та же ли пародия в этих обрядах и сюжетах, что и в Батрахомиомахии. Литургические напевы на вздорный набор слов, служба над ослом, похороны без покойника, свадьба без брачующихся, роды без новорожденного – эта та же Батрахомиомахия, где дана известная строго узаконенная форма – и полное отсутствие соответствующего ей содержания.

## 5

А в античности. – Перед нами одно и то же явление, настолько архаическое, что античность не моложе в нем средневековья. Я приведу, для примера, только две пародии – на царей и на царский въезд. Свидетельства о них указывают на глубокую древность: для Вавилона, Персии, Иудеи, Рима и Греции давно установлены празднества шутовских царей, которые набирались, в священные дни, из преступников, или черни, переодевались в царское платье, пользовались царским гаремом и царской властью, а затем раздевались обратно, бичевались и вешались или изгонялись<sup>1</sup>. В их насмешливом триумфе, в их победоносном шествии по городу, под эскортом высшей власти и всего населения, перед нами пародия на въезд царей-победителей, на священную особу царя, направленная против его царской сущности, как в пародиях-помпах средневековья она относилась к сущности духовной божества и его служителей.

## 6

Обыкновенно, на древнюю аттическую комедию принято смотреть, как на политическую, и в произведениях Аристофана видеть сатиру на власть и на античный модернизм. Но меня бесконечно изумляет в Аристофане именно его безбожие и общественное его такое же «без», которое открыто издевается над всеми формами быта и власти. Если мы возьмем его отношение к Зевсу, к Дионису, к Посейдону, к Гермесу, – мы не сможем понять его, объясняя одним античным либерализмом мысли и смелостью комика. Необходимо обратить внимание на то, что Аристофан оставляет неприкосновенной величественную форму, присущую богам, и только лишает ее содержания. Возьмите в «Птицах» предание о царстве птиц, отличное в торжественную форму и дающее ничтожный сюжет (688 слл<sup>2</sup>): перед

---

<sup>1</sup> Dio Chrysostomus. Orationes, ed. L. Dindorf. I–II, Leipzig, 1857. De regno IV 66 sqq.; Athen. 639 с. Вскрыты дополнительные источники к этим обрядам, – но я сейчас сознательно оставляю их в стороне. (Прим. О. М. Фрейденберг).

<sup>2</sup> Таким образом в тексте обозначен отрывок: номер первого и указание на то, что одним стихом отрывок не ограничивается. “Сл.” – здесь “следующий”, а “слл.” – мн. ч., а именно “следующие”. Например, здесь: 688 слл. – стих 688 и далее, следующие стихи. По всей вероятности в ссылках на источники на иностранных язы-

нами пародия на теогонию, которая, сама по себе, есть жанр священный. Или вспомните у Аристофана многочисленные пародии молитв, пэанов<sup>1</sup>, священных гимнов, обрядовых песен и действий; примерно, хоры землевладельцев в «Мире» (582 слл.; 1127 слл.; 1316 слл.), заключительные гимней<sup>2</sup> там же и в «Птицах», Ἰακχ, ὦ Ἰακχε<sup>3</sup> в «Лягушках» (316 сл.-324 слл.), величественные призывы богов в парабазах<sup>4</sup>, обряд и песенку в честь Диониса в «Ахарнях» и многое другое. Здесь зачастую улыбка присутствует только в том, что авторство принадлежит Аристофану, да что уста, играющие ею, покрыты комической маской. Эти места возвышенной лирики, целиком перенесенные из богослужебного обихода, представляют собою драгоценное указание на былую природу пародии. Эта природа была заложена не на шутке или подражании, а на смежности с возвышенным. Так, ничего нет смешного в хоре облаков (275 слл., 299 слл.) или в пэане из Тесмофорий (295 слл.); подражанием я не решилась бы назвать те многочисленные священные хоры и отдельные отрывки священного характера, которые так часто берутся Аристофаном в нетронутom виде. Их комизм только в их «местоположении», в несоответствии высокого содержания и ничтожного окружения. Здесь не одна форма пародируется, как в Батрахомиамахии или в средневековых литургиях: здесь за самим содержанием оставляется вся его величавость, без каких-либо «житейских» привнесений. Особенно показательна (и в ином объяснении непонятна) вся сцена празднования Тесмофорий<sup>5</sup>. Перед нами, не больше не меньше, как воспроизведение таинств в честь Деметры, на которых нельзя присутствовать мужчине. Женщина-глашатай поет пэан, которому предшествует обрядовое «εὐφρῖα ἴτω, εὐφρῖα ἴτω»<sup>6</sup> и величественная молитва Тесмофорам Деметре и Коре, Плутосу, Калигене и Куртрофе Земле, Гермесу и Харитам – строгая молитва строгим богам – богам смерти, не шутки (295 слл.). Хор молящихся женщин отвечает священными славословиями (312 слл.). Вступает снова женщина-глашатай с молитвами богам и богиням светлым (332 слл.). Это ее «Господу помолимся» оставляет серьезным (332-334), и только в ту

---

как указание на конкретный отрывок строится подобным образом: номер стиха (страницы) и указание на продолжение “sc” или “sc”.

<sup>1</sup> Пэаны (пеан) – торжественный гимн, исполнялся хором.

<sup>2</sup> Гимней – жанр свадебной песни.

<sup>3</sup> Ἰακχ, ὦ Ἰακχε – “Иакх, о Иакх, / Ты, ночных хороводов пламеносец!” – первые слова пэана из комедии Аристофана «Птицы».

<sup>4</sup> Парабаза - движение хора на несколько шагов в сторону зрителей по окончании части комедии, называемой “агон” (состяжание). Впоследствии так стали называть всю дальнейшую песнь хора, развертывающую основную тему, изложенную в “агоне”.

<sup>5</sup> Тесмофории – праздник в честь Деметры

<sup>6</sup> εὐφρῖα ἴτω – здесь: “хвала тебе”.

часть молитвы, которая касается человеческих отношений, вносится содержание пародийное, но при соблюдении все той же сакральной формы (334-351). Участницы таинств отвечают хоровыми молитвословиями (352 слл.), – и тогда глашатай открывает торжественной формулой женское собрание (372 слл.). Пародия на священную службу окончена, начинается пародия на общественность.

Но излюбленные Аристофаном изображения суда, народного собрания, пританей<sup>1</sup>, – не та же ли эта пародия средневековья на парламент, суд, право. И нелепая свадьба жалкого человека с дочерью Зевса, на которой поется гимней в честь священного брака Зевса и Геры («Птицы» 1731 слл.), или пародийная свадьба богини Мира (1332 слл.). Не перекидывается ли мост к свадебным обрядам античности и средневековья, где в строгие формулы венчания вкладывалось мнимое содержание.

Да и самые сюжеты Аристофана – не пародия ли священных сказаний? Я ответила бы «да», если б вопрос этот не требовал от меня фактических обоснований, которых я здесь тщательно избегаю и без которых, увы, мне никто не поверит. Скажу, поэтому, лишь одно: пародии у Аристофана священных преданий, богослужебных обрядов и молитв – это полная параллель к средневековым пародиям-литургиям и пародиям-сюжетам, при общем пародировании всех бытовых узаконений и, в первую очередь, власти.

## 7

Наблюдение над образцами пародии показывает, что связь ее с религиозными обрядами и словесами или ее приурочение к религиозным праздникам – не случайна: первоначально пародировалось именно все самое священное – боги и их обиход, и перенесение пародии на «власть предержашую», на царей, правителей, народное собрание-парламент, на судей и все основные формы гражданственности – было вторичным. Как в Средние Века действующими лицами пародии являются бог и богородица, так еще у Аристофана рудиментарно выводятся Дионис, Посейдон, Гермес, Плутон, Полемос, Ирина, Опора и т.д.; мы застаем еще у него Прометея, Геракла, Харона, Эака и пр. Это должно вызвать у нас воспоминание о более ранних образцах т.н. «древней комедии», например, об Эпихарме с его «Свадьбой Гебы» и насмешкой над верховными богами, во главе с Зевсом, или о Кратесе с его «Дионисом», или о Кратине, у которого мы можем встретить среди главных действующих лиц Диониса и троянских героев; на противоположном конце, для оттенения, мы поставим Менандра, как изобразителя чистого быта и человеческих характеров. Вообще, если давно было известно, что древняя комедия начала с пародирования мифа и перешла к «очеловечиванью» лишь со временем, то это только обозначает путь ее от бога, через героя и священное предание, к простому смертному – человеку, путь

---

<sup>1</sup> Пританей – здесь: заседания пританов (правителей полиса)



не комедии в нашем общем смысле, а пародии в ее былом сакральном значении. Этот генезис пародии от всего священного объясняет нам, наряду с Кратином и Аристофаном, такое непонятное явление, как жанр трагикомедии и гиларотрагедии<sup>1</sup>: теперь мы поймем, что если на сцену выводился Дионис в качестве главного действующего лица, а Зевс, Посейдон, Гера и т.д. эпизодически или косвенно, то выводился на сцену некогда и сам владыка богов, Зевс (ср. у Платона – комика «Ζεὺς κακοῦμενος»<sup>2</sup>), и что существовала литературная форма – опять-таки сценическая, т.е. в корнях обрядовая, – которая специально пользовалась возвышенной формой и священным сказанием, чтоб лишать их содержания и передавать в комически-ничтожном виде, – и все это задолго до Помпония и Ринфона. Это заставляет меня отвергнуть два ходячих мнения – одно, о появлении богов в смешном положении, как о позднем явлении религиозного упадка, – напротив, именно связь божества с пародийным началом относится к древнейшей религиозной концепции; и второе, о влиянии трагедии Аристофана. Совершенно иначе судит Аристотель, когда он говорит о выходе трагедии из смешного, и взгляд его находит подтверждение именно в пародии. Черты трагедии, которые так явственны в древней комедии, смежность в композиции, хоровых партиях и языке объясняется одним общим происхождением их и одной общей их природой. Гиларотрагедия – один из прямых признаков этой былой общности: за древность ее говорят и ее действующие лица, пантеон богов и героев, и священные ее сюжеты, безлично называемые нами мифами, и смежность ее, как жанра, с флиаком<sup>3</sup> и фарсом – древнейшими, как известно, драматическими формами, свойственными каждому народу в его стадии обрядового творчества.

## 8

Напротив, этим родством трагического и смешного, которое вскрывает нам идея всякой пародии, мы пренебрегать не должны. Не случайно, конечно, а глубоко показательно, что пародия сопутствует не комедии, а именно трагедии; не случайно и то, что у Менандра или в римской комедии мы не встречаем того элемента, который очень неточно называем сатирой, и что «смешная трагедия» доходит до нас, в виде целого жанра, хотя и превратно понятого. И сейчас же напрашиваются параллели: из древнего мира – римская мифологическая ателлана<sup>4</sup> и *exodium*<sup>5</sup>, пародировавшие только

---

<sup>1</sup> Гиларотрагедии – “перевернутая”, “шутливая”, “веселая” трагедия. В тексте встречается упоминание травестии, речь идет об этой перевернутости.

<sup>2</sup> Ζεὺς κακοῦμενος – «Зевс сердится», название комедии Платона, который зовется обычно в литературе Платоном-комиком, в отличие от Платона-философа.

<sup>3</sup> Флиаки – сценки народного мимического, фарсового театра Италии.

<sup>4</sup> Ателлана – римские народные фарсы и шутки

<sup>5</sup> Exodium – эксод, у римлян веселая пьеса после серьезной драмы.

что шедшую перед ними трагедию<sup>1</sup>, и греческая сатирическая драма, в шуточной форме замыкавшая тетралогию высокого мифа; а из средневековья, где мы имеем (я не говорю уже о мистериях с комическим элементом или об интерлюдиях на библейские сюжеты), где мы имеем ту же гиларотрагедию в идее Pia Nilagia, веселой физиономии благочестия; как безбожие Лукиана было подготовлено священным характером пародии, так в X-м веке комедия из житий святых монахини Гросвиты<sup>2</sup>, для автора бессознательно, была религиозно возможной. Но особенно показателен пример из области совершенно другой – из мира ситуаций и персонажа. Для тех, кто давно постиг примитивную погрешность всякого деления на «периоды» и уловил общую жизнь «жанра в себе», для тех не напрасной окажется параллель с трагедией западной: я напомню, что у Шекспира, Кальдерона и Лопе-де-Вега (оговариваюсь: как и у всех менее гениальных драматургов) трагическая концепция идет рядом с комической, как в фабулах, так и в общей композиции. Ребячески говорилось, что это проистекает из гениального знания жизни, дающей трагизм рядом с комизмом; нет, подпочва более прозаическая и более конкретная, лежащая в происхождении драмы вообще. Сошлюсь на полную аналогию в индусской драматургии, где т.н. parahasana<sup>3</sup> есть та же одноактная драма улыбки, осмеивающая самый высший правящий и священный класс, и на роль видушаки, слуги-шута, несущего за собой комический ракурс трагических ситуаций. Как у индусов, римлян и греков, так и у Шекспира и испанских трагиков есть известный канон литературных форм, который обязывает создавать две фабулы, два хода ситуаций и два типа персонажей. Еще Тикнор, знаменитый знаток и отец испанской литературы, обращал внимание на роль слуг в испанской драме и приходил к заключению, что в них – пародия на главных действующих лиц, – правда, «пародия» в обычном смысле, как подражание и карикатура; занимаясь генезисом роли шута, я на целом ряде примеров убеждаюсь, что природа т.н. «слуг» лежит в идее двойника, как субститута самого героя<sup>4</sup>. Эта идея замещения, удвоения и введения второго ракурса и составляет природу всякой пародии. Мы встречаем ее обязательно «парно»: без светотени, без того, чему что-то противопоставляется, ее нет. Оттого не комедия область ее, а трагедия, оттого эпос, высокий миф, теогония – те формы, к которым она тяготеет в период сознательного применения. И оттого пародия не умирает в течение многих веков: в западной драме, в параллелизме трагической и комической завязок, в двойных ситуациях и в

---

<sup>1</sup> Dieterich. Pulcinella. Lpz., 1897. P.109 sqq. (Прим. О. М. Фрейденберг).

<sup>2</sup> В X веке монахиней Гросвитой была написана комедия о христианских свя-  
тых. Пример наполнения языческой формы христианским содержанием.

<sup>3</sup> Parahasana – прахасана, одноактная комедия, фарс в индийском театре.

<sup>4</sup> Фигура двойника рассматривается так же в связи с Трикстером. См., например, Юнг К.Г. О психологии Трикстера // Пол Радин. Трикстер. СПб., 1999.

ролях слуг пародия сохраняет свою архаическую природу еще чище, чем во времена Аристофана. И если мы наблюдаем у аттического комика сознательное частичное пародирование трагической топики, то это объясняется внеаристофановским тяготением пародии, как формы, к родственной форме «высокого стиля».

## 9

Но раз я заговорила, хотя бы бегло, о слугах и шутах в связи с пародией на героя, я тем самым, незаметно для себя, стала думать о Полишинеле Альбрехта Дитриха. Мне делать это тем приятней, что именно он может подтвердить и укрепить мои положения. Я группирую наблюдения Дитриха трояко: изображения стенной помпейской живописи, греческих и итальянских ваз и масок, – где рядом с трагическими лицами выступает одна комическая; античная драма, дающая высокую трагедию в смежности с пародирующей ее «мифологической травестией»; и, наконец, трагический персонаж, среди которого неизменно находится (по меньшей мере) комическая фигура, как сопутствие герою. Это и есть роль «веселого слуги». Уже одно такое сопоставление материала у Дитриха показывает параллелизм в происхождении жанра и персонажа и единство пародийной природы, осуществляемой в трагедии ли, в отдельном ли герое. И все равно, в конце концов, изучаем ли мы обряд, целый литературный жанр, отдельное ли произведение, или берем только одну роль в этом произведении: мы все равно вскрываем природу пародии, как известную систему архаической мысли, верную себе во всех частностях и во всех обобщениях одинаково.

## 10

В самом деле: попробуем вскрыть все симуляции, которые преподносит нам пародия, и мы сейчас убедимся, что под ними находятся «сущности». Осла я трогать не буду, – ослом я уже занималась<sup>1</sup> и уже находила в нем доисторическое божество зноя, солнца в его апогее, с последующими элементами плодородия и спасительной стихии: мне ясно, что Золотой Осел, осел под золотым покрывалом, принимает обедню заслуженно, в среде своих вековых почитателей, давно позабывших горячий песок пустыни и построивших городской храм. Как под травестией мифа и отдельного бога-героя скрывается только истинное религиозное представление и бог-герой настоящий, как Амфитрион только заслоняет Зевса, слуга – героя, шутовской царь – царя подлинного, – так все «дурацкие» обряды носят в себе высокое религиозное верование, только временно замаскированное своим же собственным «подобием». Я нарочно поберегла к концу одно

---

<sup>1</sup> Фрейденберг О. М. Везд в Иерусалим на осле (из евангельской мифологии) // Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. 2-е изд., испр. и доп. М., 1998. 623–666.

старинное описание шутовской обедни. Перед нами церковь во власти черни, бродяг, поваров и кухонных мужиков, дворников; они наполняют собою церковь и совершают богослужение. Одеты они в священное облачение, изорванное в лохмотья или вывернутое наизнанку; в руках у них молитвенники, переплетом к лицу и вверх строками; на носу огромные очки без стекол. Кадильницы они так трясут, что пепел летит по всей церкви и осыпает каждого из них. Они не поют ни псалмов, ни гимнов, но пронзительно несут тарабарщину и пищат, подобно стаду бичуемых свиней<sup>1</sup>. Вот, следовательно, единый фронт архаической системы мысли: перевернутое наизнанку богослужение, равно как и социально перевернутый клир, песнопение, одежда, молитвенник, даже голос. И все-таки это только изнанка, «*παρά*»<sup>2</sup>, то «*παρά*», которое и есть природа пародии (*παρωδία*<sup>3</sup>), как вывернутой наизнанку песни: но, ведь, не правда ли, на оборотной ее стороне всегда лежит ее лицо подлинное, ее осмысленность и ее сущность. Голос людей, но не поросят; гимн, а не рев; церковные облачения, священнослужители, обедня настоящая. И, следовательно, само духовенство, пародирующее бога, где-то и в чем-то есть тот же бог, и шутовской царь в известном аспекте не царь мнимый. Что такое в Средние Века и позже *softe chanson*<sup>4</sup>, как не религиозная песнь, не любовный романс шиворот-навыворот, не *παρωδία* в буквальном смысле слова. Или в пародийных комедиях Аристофана: в древнейшей их части, парабазе, мы еще застаем призывы божества, и здесь-то находится ось насмешек и сатиры, – другими словами, божество вызывается в среде глумящихся и приглашается присутствовать при непристойностях и насмешках, обращенных зачастую к этим же самим богам. И в этом мы видим еще одно подтверждение, что некогда в действительных пародиях главную роль играли боги, что насмешка обращалась к ним, и что роль ее была священна. Комизм – та же сущность трагизма. Пародия – тот же священный призыв, та же песнь псалма или пэана. Дело лишь в распорядке, не в существе. Перестановка ролей – это одна из религиозных топик древнего человека: возьмите свадьбу с ее подменной 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. Это и есть в наших глазах и в нашем сознании, форма без содержания, величие при ничтожестве, несоответствие и двойственность. Какое заблуждение. Ведь это раздвоение и несоответствие – результат архаической концепции, но не ее причина. Напротив, единство

---

<sup>1</sup> Disraeli. Op.cit. P. 259-260. (Прим. О. М. Фрейденберг).

<sup>2</sup> *παρά* – (греч.) против; кроме, вопреки, около

<sup>3</sup> *παρωδία* – (греч.) пародия, пародирование

<sup>4</sup> *softe chanson* – «дурацкие песни».

двух основ, трагической и комической, абсолютная общность этих двух форм мышления, – а отсюда и слова и литературного произведения, – внутренняя тождественность – вот природа всякой пародии в чистом ее виде. Это есть природа не только древней комедии, древнего литературного слуги, древнего религиозного обряда: это есть идея всякой маски и всякого двойника. Пародия связана с праздником, как свадебная метаморфоза с венчанием, – религиозным своим содержанием, религиозной идеей благодетельности. Ибо самая благодетельная стихия – это смех и обман. 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.

## 11

Итак, пародия не есть продукт чьего-то отдельного изобретения или чьей-то веселой фантазии. Пародия не есть имитация, высмеивание или передразнивание. Пародия есть архаическая религиозная концепция, «второго ракурса» и «двойника» с полным единством формы и содержания, и комизм ее вторичен. Коренная религиозная разница заключается в двух концепциях – осмеяния и снижения высокого – или утверждения его при помощи благодетельной стихии обмана и смеха. Первое понятие есть результат упадка религиозного сознания; второе – момент веры, еще живой и бодрствующей. И тогда мы не можем объяснять известных литературных форм ослаблением религиозной мысли, или безбожием, или политической свободой, а должны провести водораздел между высоким религиозным представлением, породившим священную литературную форму, и между жизнью самой этой литературной формы, забывшей свое религиозное происхождение и ушедшей на службу чисто литературному содержанию. Но мы обязуемся, при этом, условиться: что мы будем впредь говорить или о литературном содержании, не извлекая из него данных по религии, лежащих только в отливке форм, или же будем говорить о форме и ее бывлой семантике, не смешивая ее с религиозным содержанием, которого в содержании литературном уже давно, давно нет. Все то, что я называю историзмом в изучении литературы: не относить «вчера» за счет «сегодня» и не смешивать жизни формы с жизнью содержания. Не во все периоды и то и другое – явление одно, и большей частью они не синхронистичны.