

ОЧЕРКИ СОВРЕМЕННОГО ДЕТСКОГО ФОЛЬКЛОРА

Аннотация: В статье обоснована актуальность изучения современного детского фольклора, названы его жанры. Автор предлагает вниманию читателя две заметки – «Детский фольклор» и «Пародии и переделки», – в которых раскрываются поэтика, прагматика, педагогический и эстетический потенциал современного детского и подросткового фольклора.

Ключевые слова: анекдотические тексты, антитекст, детский анекдот, детский фольклор, жанр, комическая ситуация, обценнизм, пародия, переделка, перетекстовка, прозаический фольклор, «пуант», репертуар, смеховое ядро, «смешные рассказы», сюжет, финальный диалог, школьный фольклор.

Фольклористов в последние годы уже не шокирует появление научно-исследовательских работ, докладов на конференциях, специальных изданий, в которых под именем детского фольклора обсуждаются не традиционные колыбельные, потешки и считалки, а жестокие стишки о маленьком мальчике, страшные истории про красное пианино и пирожки с человечинной, далеко не всегда пристойные переделки произведений поэтической классики и анекдоты о героях детских книжек. Все это и многое другое, что рассказывают современные дети друг другу, есть порождение культуры детства XX века, где деревенская традиция становится неотделима от городской, устный фольклор – от массовой культуры. Это то, что во многом занимает мысли и время современного детского сообщества, напрямую воздействует на психологию, мировосприятие, эстетическое и творческое развитие каждого ребенка. И стоит ли говорить, что ни педагогам, ни работникам культурной сферы ни в коем случае нельзя отворачиваться от этого пласта фольклорной традиции по причине его «неформатности» – наоборот, его надо использовать. Знание современного детского фольклора не только позволяет увидеть мир детей «изнутри», но и дает в руки взрослым незаменимый материал для осуществления психологических, педагогических, культуртрегерских задач.

Мы хотим предложить несколько заметок о современном детском и подростковом фольклоре, которые, надеемся, помогут лучше понять особенности его поэтики и прагматики, увидеть педагогический и эстетический потенциал.

1. Детский анекдот

Современный анекдот как один из ведущих жанров прозаического фольклора в последнее десятилетие нередко привлекал внимание исследователей-фольклористов, социологов, литературоведов. Упомянутая анекдот и в работах о фольклоре школьников. При этом менее исследованным остается тот пласт анекдотов, которые можно было бы определить как детские¹, не до конца понятно, что представляет из себя собственно детский анекдот.

Специальная фольклористическая публикация анекдотов, записанных непосредственно самими детьми, предпринята В.Ф.Лурье в его «Антологии фольклора младших подростков» (см.: Школьный быт и фольклор. – Таллинн, 1992. Т. 1. – С. 19–28), охватывает репертуар детей 10–12 лет. В этом возрасте сосуществование и взаимодействие «детского» и «взрослого» в культуре подростков особенно интенсивно. Сохраняя еще в большой степени инфантильные представления и установки, сознание ребенка уже во многом ориентировано на культуру взрослого мира. Это, разумеется, отражается и на фольклоре, и, в частности, касается репертуара анекдотов: он представляет собой у 4–7-классников смесь из текстов, вынесенных из детства, и анекдотов из репертуара старших.

Задача вычленения корпуса собственно детских анекдотов достаточно сложна. На наш взгляд, рамки могут быть поставлены следующие: тексты, активно рассказываемые детьми в возрасте от 3–4 до 7–8 лет и завершающие свое бытование в кругу 11–13-летних подростков.

* Лурье Михаил Лазаревич – преподаватель Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств, кандидат филологических наук.

¹ О детском анекдоте см.: Мухомин М.А. Анекдот в системе жанров русского детского фольклора (к постановке проблемы) // Мир детства и традиционная культура: Материалы III чтений памяти Г.С.Виноградова (Виноградовские чтения). – М., 1990. – С. 76–77; Лурье М.Л. О современном детском анекдоте // Традиционная культура и мир детства: Материалы международной научной конференции «XI Виноградовские чтения». Ч. 3. – С. 53–58; Утехин И.В. О детском анекдоте и чувстве юмора у детей // Труды факультета этнологии Европейского университета в Санкт-Петербурге. Вып. 1. – СПб., 2001. – С. 214–229.

У современных детей лет само понятие «анекдот» появляется приблизительно в трех- — четырехлетнем возрасте. В их представлении анекдот — это смешная история, «смешной рассказик», как определил один из наших информантов. Предлагая детям этого возраста рассказывать анекдоты (эксперимент проводился в нескольких детских садах Санкт-Петербурга), мы услышим от них пересказы фрагментов мультипликационных фильмов (в основном — «сериалов» например, о Томе и Джерри, о Розовой Пантере и т.п.), сказки, смешные, в их понимании, истории, в основном — с трюковым комизмом. Такого рода «анекдоты» часто сочиняются или досочиняются дошкольниками на ходу, в чем видится попытка овладения жанром: в их сознании еще нет понятия о принципиальной анонимности авторства анекдотов, и, подобно тому, как у подростков и взрослых происходит состязание знатоков и рассказчиков, для детей наибольшей ценностью выглядит умение самим придумывать «смешные рассказы».

Встречаются в репертуаре детей этого возраста и собственно анекдотические тексты (известные по другим записям), но они обычно пересказываются с серьезными искажениями (так, более двух третей текстов, записанных от детей одной группы одного детского сада, представляли собой именно такие, «испорченные» анекдоты). Приведем пример.

(1) Идет Гена с Чебурашкой в цирк. Чебурашка говорит: «Гена, можно в туалет?». Гена говорит: «Нет». А он говорит: «Нет! Сиди». «Ну, Геночка! Ну, пожалуйста!». «Ну, хорошо, иди. Только в унитаз не провались!». «Чего-то его так долго нет». Потом идет Гена, садится на горшок и поет: «А надо мною вся Америка». А Чебурашка говорит: «А надо мною чья-то жопа!» (1)².

Степень испорченности текста в данном случае, казалось бы, невелика: заменено одно слово. Однако этим разрушено само смеховое ядро анекдота, так как весь смешной пассаж состоял именно в метрико-рифмической оформленности финального («неприличного») диалога, — исчезает рифма «Европа» — «жопа».

В варианте, записанном от другого исполнителя, канонический финал вообще отсутствует, он заменен фразой, скорее всего, несознательно подставленной ребенком в процессе рассказывания, что приводит к кардинальной трансформации текста, переносу комического акцента с финального диалога на ситуацию:

(2) <...> Чебурашка провалился в горшок. А там Гена пошел в туалет. И сказал. А Чебурашка говорит: «Кто это на мне сидит?».

Если в первом случае искажение могло бы быть сочтено за ошибку, то во втором, вероятно, сделало бы анекдот вовсе не смешным в глазах старших. Но дошкольники не понимают, что текст испорчен, второй вариант из приведенных в комическом отношении для них не менее полноценен, чем первый и чем «канонический». Определяющим фактором, по-видимому, является для детей сама ситуация рассказывания анекдотов, целенаправленного «усмешения» друг друга. Уже в этом возрасте, то есть практически до появления в репертуаре детей «настоящих» анекдотов, закладывается модель бытования анекдотов: пересказывание друг другу, многократное повторение, создание «собственных» вариантов, состязательность рассказчиков (рассказывают «наперебой»), и главное — смеховая экзальтация в момент рассказывания/слушания, благодаря которой место анекдота может с равным успехом занять почти любой текст (в этом плане можно провести параллель с «травлей» анекдотов в компании подвыпивших взрослых).

Собственно детские анекдоты (5–8 лет) обнаруживают тенденцию тяготения к одному типу: это не столько «короткие устные рассказы со смешной концовкой», сколько рассказы со смешным текстом в конце. Смеховым ядром таких анекдотов является именно финальный «пуант».

(3) Купил заяц мотоцикл. Встречает его волк, спрашивает: «Что это такое?» Заяц говорит: «Мотоцикл». Волк пошел в магазин, стукнулся об дерево и забыл. Приходит снова к зайцу, спрашивает: «Я забыл, как эта штука называется». Заяц говорит: «Мотоцикл». Волк пошел, опять стукнулся и забыл. Опять у зайца спрашивает: «Как называется?» Заяц надоело, он и говорит ему: «Жопа». Волк приходит в магазин и говорит продавщице: «Покажите мне жопу». Продавщица говорит: «Да не буду я вам показывать жопу!» — «Нет, покажите мне жопу!» Ну, она показала ему жопу, а он говорит:

«Жопа не такая,
Жопа голубая,
Жопа дрын-дрын-дрын, и поехала!».

² Тексты 1, 2 записаны в 1997 г. Т.Кругляковой в детском саду N 32 г. Санкт-Петербурга; 8, 9 приводятся по публикации: Лурье В.Ф. Антология фольклора младших подростков // Школьный быт и фольклор: учебное пособие по теории литературы / Сост. А.Ф.Белоусов. — Таллинн, 1992. — Т. 1. — №№ 28, 7; 3–7 записаны автором по памяти или от руки при случайных обстоятельствах в 1990-е гг.

(4) Приехал иностранец в Советский Союз. Пошел в кино «Богдадского вора» смотреть. А рядом старушка сидела и вязала. У нее спица зацепилась за его штаны, и она ему все брюки распустила. Пишет он жене письмо:

О Мери, Мери, Мери!
Как трудно жить в Сэсэре:
Пока смотрел «Богдадский вор»,
Советский вор штаны упер.

По форме такой текст, помимо стихотворной строфы, может представлять из себя ответы на вопросы невопад (ср. в анекдоте о Незнайке: «Что нужно сделать, если твой друг уезжает?» – «Взять его за руку и вытащить». – «Что нужно делать, когда твой друг тонет?» – «Помахать ему ручкой» – и т.п.), диалог (ср. в анекдоте о ковбое и индейце, объяснявшихся знаками: «Ты кто?» – «Я козел». – «Горный?» – «Нет, водоплавающий»), наконец, просто одно смешное слово:

(5) Послала жена мужа купить купальник. Он ударился головой и забыл, как называется. Приходит в магазин и говорит: «Дайте мне этот, как его... сиськописькодержатель!».

Сюжет анекдота оказывается как бы пристегнутым к забавному четверостишию или диалогу, венчающему повествование. Его (сюжета) функция заключается не в подготовке комической ситуации, как во «взрослом» анекдоте, а в обеспечении финального *mot*. Для этого, в свою очередь, необходимо, чтобы герой обрел то свойство, результатом реализации которого и станет порождение абсурдного и потому смешного текста: герой такого анекдота должен быть неадекватен норме в своем речевом поведении, ибо *mot* произносится им самим.

Можно выделить несколько наиболее распространенных сюжетных мотивов, обеспечивающих «на выходе» эту неадекватность.

Во-первых, рассогласование слова и понятия может стать косвенным результатом многократного забывания правильного наименования, как это происходит в двух приведенных выше анекдотах («Жопа не такая...» и «Сиськописькодержатель»).

Другой близкий данному мотив – герой не расслышивает «нормативных» объяснений.

(6) Едет чукча в такси. Спрашивает у шофера: «На чем мы едем?» – «На машине». А ему послышалось: «На шине». Увидел милиционера и спрашивает: «А кто это там стоит?» Шофер говорит: «Милиционер». А ему послышалось: «Милиписькин». «А что это впереди?» – «Забор». А ему послышалось: «Салат». Врезались они в забор, милиционер стал шофера ругать, а чукча выходит и говорит ему:

«Товарищ Милиписькин,
Шофер не виноват,
Мы ехали на шине
И врезались в салат».

Третий мотив – «странное» имя героя или связанного с ним персонажа.

(7) Было у бабки четыре собаки: Аба, Сруся, Пира, Гами. Пошла она с ними гулять – все собаки убежали. Бабка бегаёт и кричит: «Аба, Сруся, Пира, Гами! Аба, Сруся, Пира, Гами!» А милиционер ей говорит: «Срись хоть блинами, только не на моем участке!».

В четвертом случае герой обретает речевую неадекватность через соприкосновение с волшебным предметом.

(8) Крокодил Гена и Чебурашка едут в автобусе, а на сиденье лежит пирожок, а на пирожке написано: «Кто этот пирожок съест, тот будет вместо Р говорить Г». Они разделили пирожок и съели его. Выходят, Гена говорит: «Чебурашка, ты что будешь, могоженое или пигоженое?» – «А мне все говно!».

Наконец, неадекватность героя может быть мотивирована объективной его инакостью. Этот мотив реализуется в анекдотах об иностранце, о попугае, о Незнайке. В первом случае сказывается языковая чуждость персонажа, в двух других – их невладение человеческой логикой, что приводит к тому же рассогласованию ситуации и текста, ее описывающего.

(9) Был у учителя попугай, говорил он маты, говорит да говорит, а учитель ему говорит: «Лети по белу свету, научись хорошим словам». Полетел, летит, летит, а там мальчишки в войну играли и кричали: «Бей гада, бей его!». Ну, полетел дальше, летит и видит: мальчишки поймали лягушку и кричат: «Ссыте на нее, ссыте!» Запомнил, полетел дальше, смотрит, а там пингвинчики: «А мы пингвинчики, а нам не холодно, а мы на Севере живем!». Запомнил и полетел дальше. Прилетел к учителю и говорит матами. Учитель упал, а он кричит: «Ссыте на него, ссыте!». Учитель встал и

посадил его в холодильник, а он кричит: «А мы пингвинчики, а нам не холодно, а мы на Севере живем!». Учитель взял и посадил его в клетку, а он кричит: «Бей гада, бей его!». Он его продал.

Итак, основная функция сюжета – создавать ситуацию, провоцирующую порождение заключительного «пуанта». Однако здесь необходимо сделать одно важное, на наш взгляд, уточнение. Дело в том, что финальный текст, смешной для ребенка, сам по себе и нередко «цитируемый» дошкольниками в отрыве от анекдота в качестве смешного стишка, все же не является самодовлеющим в комическом плане. Смеховой эффект анекдота состоит как раз в противоречии между абсурдностью с точки зрения языка и/или логики заключительного текста и его «складностью», которая ощущается ребенком, во-первых, в том, что нелепый текст оказывается не случайным, а, наоборот, как бы естественно, вытекает из повествования, является его логическим завершением, необходимым результатом цепочки событий, и, во-вторых, в его (текста) цельности, выстроенности, если это стихи – в метрико-рифмической завершенности. Складная глупость – вот что смешно.

Кроме того, смешные и часто абсурдные сюжетные ситуации заставляют слушателя «посмеиваться» уже в процессе исполнения анекдота (к чему, как уже говорилось, располагает и сама ситуация рассказывания смешного). Смешно, что покупатель просит продавщицу показать ему жопу, смешно, что иностранец остается без штанов, смешно, что тот же иностранец (в другом анекдоте) сперва «срал, срал – недосрался», а потом «срал, срал – пересрался», смешно, что собаку зовут Срусей, смешно многократное, настойчивое стуканье о дерево, смешно само несуществующее слово «милиписькин», выпадающее из ряда прочих «ослышек» чукчи. Являясь как бы стартовой площадкой для финального текста, нарратив, тем самым, обеспечивает эмоциональный «разгон» слушателю и рассказчику.

И, наконец, последнее замечание о сюжете анекдотов с «пуантом». Дело в том, что все указанные мотивы, лежащие в их основе, и, более того, конкретные ситуации, положения, в которые попадают герои, могли бы стать основой для «полноценного» сюжета, перерастающего в комическую ситуацию. Иностранец, которого раздевают среди бела дня, ковбой и индеец, объясняющиеся знаками и абсолютно по-разному толкующие состоявшийся диалог, собака, имеющая кличку «Вижу», – все эти ситуации-зародыши напоминают нам новеллы Бокаччо, главы из Рабле, русские «заветные» сказки, – в конечном итоге выводят к фонду сюжетов анекдотической сказки. Но в детском анекдоте эти сюжеты остаются нереализованными, так как ребенку на определенном уровне понятнее смешной текст, чем смешная ситуация. Те же самые сюжетные завязки (например, как иностранец, реагируя на букву «М» заходит в метро вместо туалета) в анекдотах, бытующих в среде подростков, не обрываются с появлением довлеющего инфантильному комизму смешного стишка, а развиваются, приводят к комическим ситуациям. Таким образом, для детей 4–8 лет анекдот является не только своего рода первой практикой мастерства рассказчика, но и школой сюжетосложения, умения создавать повествовательный текст.

2. Пародии и переделки

Заметный пласт поэтического школьного фольклора составляют произведения, различные в жанрово-стилистическом отношении, но объединенные одной общей чертой: все они возникли как результат поэтической интерпретации литературных и литературно-музыкальных источников. Наличие этого «второго плана», являющегося «необходимым условием для возникновения всякой пародийности»³, позволяет с некоторыми оговорками отнести весь корпус публикуемых произведений к пародийной поэзии. С оговорками, ибо далеко не все школьные пародийные произведения являются пародиями в строгом смысле слова. Хотя «пародия» на сегодняшний день – «наиболее неустойчивый из терминов, принятых в литературоведческой науке»⁴, и единого удовлетворительного определения этого литературного явления мы до сих пор не имеем, большинство исследователей относят к области пародийного такие произведения, которые характеризуются обязательной и подчеркнутой направленностью на некий литературный источник: будь то – жанр, авторский стиль или конкретное произведение. При этом, как писал А.А.Морозов, «пародийное переосмысление – это, прежде всего, снижающее переосмысление»⁵. Если же вторичное произведение такой установки не имеет, а просто «паразитирует» на известном оригинале с какими-либо экстралитературными целями, то мы можем говорить о его пародийности (или, по терминологии Ю.Гынянова, пародичности), но не причислять его к собственно пародиям.

³ Морозов А. Пародия как литературный жанр (К теории пародии) // Русская литература. – 1960. – № 1. – С. 50.

⁴ Хворостьянова Е.В. Слово *vers. пародия* // Имя – сюжет – миф: Проблемы русского реализма. – СПб., 1995. – С. 195.

⁵ Морозов А. Пародия как литературный жанр (К теории пародии) // Русская литература. – 1960. – № 1. – С. 56.

С этой точки зрения наиболее близкими к литературной пародии можно считать две группы текстов детского и подросткового фольклора. Прежде всего, это стихотворения, «вторым планом» которых служит авторский стиль. Примечательно, что стать объектом таких школьных пародий «посчастливилось» лишь поэтической манере Маяковского. Все эти пародии скабрены по содержанию и активно используют обценную лексику, что, по-видимому, объясняется восприятием школьниками стиля этого поэта в первую очередь как «грубого», а также наличием в двух его известных стихотворениях матерного слова, что неизменно привлекает внимание учащихся и вызывает у них известную реакцию.

Интересно, что пародии на Маяковского имеют в сознании носителей школьного фольклора двойной статус: они могут и восприниматься как стихи «под Маяковского», и с равным успехом приписываться перу самого поэта. Эта ситуация аналогична той, которая сложилась в XIX веке с пародиями на В.К.Тредьяковского: им было со временем «присвоено» авторство выдающегося поэта-классициста. «Можно сказать, что в “читательском”, вернее “литературном”, сознании <...>, – писал по этому поводу Ю.Н.Тынянов, подлинный или когда-либо существовавший Тредьяковский совершенно подменен ходячими пародиями»⁶. Эти слова можно в полной мере отнести и к Маяковскому, как он обычно воспринимается большинством школьников (чему, вероятно, способствовал в большой мере его собственный литературный имидж): поэт-грубиян, поэт-скабреник, поэт-циник, для которого не существует иных ценностей, кроме «польза стране»:

Вы любите розы?
А я на них срал!
Стране нужны паровозы
И драгоценный металл.⁷

Другую группу школьных фольклорных стихотворений, которые могут быть сближены с литературной пародией, составляют тексты, имеющие определенную пародийную ориентацию, но не направленные на пародирование индивидуального стиля поэта. Они, как и пародии на Маяковского, достаточно однотипны и направлены на комическое снижение стиля сентиментально-лирической поэзии. Мощный пародийный эффект достигается путем сочетания в них утрированной эмоциональности поэтических штампов и скабреного содержания:

Опять весна! Опять грачи!
Садись на пень и х... дрочи!

Помимо стихотворений, в которых комическому снижению подвергается поэтический стиль, в репертуаре школьников есть тексты, воспроизводящие в искаженно-сниженном варианте конкретные произведения, и именно такого рода «переделки» стихов и песен составляют основную часть подростковой пародийной поэзии.

Однако сама пародийность их иного характера: этот пласт школьного творчества типологически, а отчасти и генетически соотносим не столько с литературной пародией нового времени, сколько с более древней пародийной традицией, известной еще в античности и достигшей своего апогея в средневековье, – так называемой «профанной поэзией». На первый план выходит не шаржирование жанрово-стилистических особенностей оригинала, а снижение «высокого образца». Как писал М.М.Бахтин, «средневековая пародия ведет совершенно необузданную веселую игру со всем наиболее священным и важным с точки зрения официальной идеологии»⁸. И подобно тому, как излюбленными объектами древнегреческой смеховой поэзии были гимны и героические эпопеи, а средневековой (в том числе и русской) – наиболее важные молитвы («Отче наш», «Символ веры» и т.п.), литургические тексты, проповеди и даже Евангелие, жертвами школьной переделки становятся стихотворения русских и советских поэтов-классиков, а также некоторые советские военные, официально-патриотические и детские песни. В восприятии современных подростков эти переделки также обретают статус «parodia sacra»: канонизированное культурной традицией, официальным признанием или школьной программой произведение подвергается комической дискредитации за счет искажения текста, его подмены своего рода «антитекстом».

Как правило, в таких переделках первый, а иногда и второй стих сохраняется полностью или

⁶ Тынянов Ю. Предисловие // Мнимая поэзия: Материалы по истории русской поэтической пародии XVII–XIX вв. – М.; Л., 1931. – С. 7.

⁷ Все цитируемые здесь тексты переделок и пародий приводятся по публикации: Пародийная поэзия школьников / Предисловие и публикация М.Л.Лурье // Русский школьный фольклор: От «вызываний» Пиковой дамы до семейных рассказов / Сост. А.Ф.Белоусов. – М., 1998. – С. 430–517.

⁸ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М., 1965. – С. 95.

искажается в конце:

*Однажды в студеную зимнюю пору
Я из лесу вышел по...ать на мороз.
Гляжу, поднимается медленно в гору
Лошадка, везущая золота воз.*

Тенденция к минимальному изменению текста оригинала, сохранению его метрико-синтаксической структуры объясняется стремлением «взорвать изнутри» серьезное произведение, сохранив в возможной целостности его формальную оболочку. Именно это ведет к достижению нужного такой пародии результата – к созданию профанирующего аналога «священного и важного» текста, а не нового, «карикатурного» произведения, как это обычно делает литературная пародия. «Пародируемый текст искажается. Это как бы «фальшивое» воспроизведение пародируемого памятника – воспроизведение с ошибками, подобное фальшивому пению»⁹, – пишет Д.С.Лихачев о древнерусских пародиях.

Некоторые пародийные тексты нельзя не признать действительно смешными и по-своему остроумными. Вспомнить хотя бы знаменитую переработку (заметим – одну из множества вариаций на тему этого текста) первой песни «Руслана и Людмилы»:

*У лукоморья дуб срубили,
Кота на мясо зарубили,
Русалку в бочку засадили
И на Венеру запустили.
А по Венериным дорожкам
Чертята ходят в босоножках
И ступа с Бабою-Ягой
Идет-бредет за колбасой.
Там царь Кащей повсюду ходит
И спекуляцию наводит.
Там тридцать три богатыря
В помойке ищут три рубля,
А ихний дядька Черномор
Уже две тысячи нашел.*

Однако нас не должно удивлять существование наряду с такими шедеврами школьной пародии большого количества примитивных переделок, впечатляющих незамысловатостью своего юмора и произвольностью внесенных в оригинал изменений:

Оригинал (О.Высотская)	Переделка:
Лес дремучий снегами покрыт, На посту пограничник стоит. Ночь темна, и кругом тишина – Спит советская наша страна.	<i>Лес дремучий сметаной покрыт, На посту черт с дубиной стоит. Ночь темна, и кругом тишина – Спит советская баба-яга.</i>

Для пародийных произведений этого типа достаточно и такой переработки текста, так как от переделки требуется не изощренное издевательство над пародируемым произведением, а лишь создание его уродливого двойника.

Впрочем, считать абсолютно случайным характер «корректив» оригинала даже в этой немудреной и нескладной переделке было бы неправильным. Соотносясь формально с «настоящим» текстом, такая пародия (заметим, что и Бахтин, и Лихачев принципиально отказывают данному явлению в этом имени, хотя и не находят последнему никакой замены) содержательно должна противостоять ему, создавая «мир со “спутанной знаковой системой”, приводящей к появлению чепухи, небывлицы, небывальщины»¹⁰. И в этом смысле замена снега сметаной, а пограничника, охраняющего советскую страну, – чертом с дубиной, стерегущим бабу-ягу (тем более тоже «советскую») представляется по-своему вполне логичной.

Именно этими причинами объясняется относительная тематическая однородность большинства пародийных школьных переделок. Излюбленными приемами переработки текста пародируемого

⁹ Лихачев Д.С. Смех как мировоззрение // Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. – Л., 1984. – С. 12.

¹⁰ Лихачев Д.С. Смех как мировоззрение. – С. 47.

источника являются использование обцензизмов, актуализация сексуальной, скатологической и вакхической тем. В этом случае содержание пародии наиболее резко и дерзко контрастирует с высоким статусом или инфантильным звучанием оригинала.

*Однажды в студеную зимнюю пору
Лошадка прилипла п...ою к забору.*

...
*Я, ты, он, она –
Вместе вы...ем слона!*

...
*С голубого ручейка
Начинается река,
Ну а дружба начинается с бутылки.*

Так современная школьная *parodia sacra* проявляет верность традициям своей древней предшественницы: вспомним хотя бы наиболее невинные – «Литургию пьяниц» и «Евангелие пьяниц», русскую «Службу кабаку».

Для наиболее выразительной дискредитации того космического, созидательного – вообще позитивного, что несут в себе стихотворения и песни, предлагаемые и навязываемые детям взрослыми, многие их пародийные переделки основываются на идее деструктивности. Все, что в первых живет, движется, растет и процветает, в последних гибнет, разрушается, уходит безвозвратно:

*От улыбки лопнул бегемот,
Обезьяна подавила все бананы,
Темный лес спалили дикари...*

...
*Голубой вагон разбился вдребезги,
Шапокляк повисла на суку,
Дядя Гена улетел в Америку,
Чебурашка плавает в пруду.*

...
*У лукоморья дуб срубили,
Кота на мясо зарубили,
Русалку в бочке засолили,
А леших на огне сожгли.*

Таким образом, содержание этих произведений как бы рифмуется с основной их функцией, которая, по словам Д.С.Лихачева, состоит в «разрушении знаковой системы упорядоченного знаками мира»¹¹.

Разумеется, следование пародийного текста «по пятам» за пародируемым не является обязательным, и переделки иногда отдаляются от источника не только текстуально, но и сюжетно. Это происходит, например, в баснях, характеризующихся к тому же такими «опознавательными знаками» жанра, как наличие специфического сюжета и сформулированной «морали» (см., например, «Заяц во хмелю»).

В некоторых переделках (произведений Крылова, Некрасова и Есенина) в финале фигурируют имена авторов пародируемых стихотворений, что только в последнем случае соответствует оригиналу. Этот прием усиливает пародийное звучание переделки, внося в нее оттенок эпиграмматичности¹²:

*«Ну, мертвая!» – крикнул малюточка басом,
Нажал на курок – и Некрасов упал.*

Многие тексты пародийной подростковой поэзии представляют собой различные варианты так называемого пародического использования (термин А.А.Морозова): пародия «изменяет свою направленность, обращая ее на внелитературные цели»¹³. Иными словами, автор и стиль в этом случае не интересуют традицию, которая просто использует известное произведение, чтобы сочинить на его основе новое, а не придумывать «с нуля». Источниками таких текстов всегда являются конкретные произведения, в основном – песни. Переделки (или «перетекстовки») известных песен и

¹¹ Лихачев Д.С. Смех как мировоззрение. – С. 13.

¹² Об этом см.: Бегак Б. Пародия и ее приемы // Бегак Б., Кравцов Н., Морозов А. Русская литературная пародия. – М.: Л., 1930. – С. 51–65.

¹³ Морозов А. Пародия как литературный жанр. – С. 68.

стихотворений, не имеющие пародийной, снижающей направленности, фиксировались уже достаточно давно. Так, фольклорный репертуар семинаристов XIX века содержал свои версии лермонтовской «Казачьей колыбельной» и некрасовского «Что ты жадно глядишь на дорогу...» («Что ты жадно глядишь за ворота...»)¹⁴, повествующие о трудной жизни семинаристов, тяжелой доле и бедствиях простых священников. Встречаются такие «злободневные» переделки и среди опубликованных А.П.Аристовым песен студентов Казанского университета 1840–1860-х годов:

*В минуту жизни праздную
Я рожу написал.
Одну такую грязную
Я в свете отыскал¹⁵.*

Наибольшего своего расцвета песенная переделка достигала всегда в военное время, когда необходимо было оперативно выразить настроение масс или действительно повлиять на него. Пародическая поэзия, по словам Ю.Н.Тынянова, «служит здесь средством легчайшего введения злободневного материала в литературу (в нашем случае – в фольклор. – М.Л.)»¹⁶. Еще в большей мере сказанное характерно для пародической песни. В статье «Фольклор гражданской войны» В.Абрамкин пишет: «В большинстве своем красноармейские песни этих лет являлись переделками старых солдатских песен, а также песен революционного подполья»¹⁷. Такие переделки заключались, как правило, в достаточно примитивной замене части текста оригинала «злободневным материалом»:

*Из <sic!> острова Кронштадта,
На простор держа рули,
Выплывают боевые
Коммунистов корабли¹⁸.*

Настоящий переделочный «взрыв» произошел в Великую Отечественную войну. Сотни песен переделывались в десятках вариантов и солдатами, и литераторами-профессионалами. «Господствующим типом сатирической песни в это время стала песня-пародия, в которой к популярному напеву были подтекстованы новые слова. Таким образом, получила развитие традиция перетекстовки, идущая от старых обличительных песен»¹⁹. Наибольшей популярностью пользовались многочисленные и разнообразные переделки «Катюши». Немногим уступали ей «Синий платочек» и «Кочегар» («Раскинулось море широко»). «По данным Московского литературного музея, – сообщает Л.Данилевич, – в Отечественную войну возникли следующие новые варианты «Кочегара»: «Рассказ баяниста», «Фриц удирает», варианты пехотинцев, разведчиков, связистов, танкистов, летчиков, матросов речного флота, моряков, вариант, певшийся советскими людьми, которых немцы заточили в концентрационные лагеря и тюрьмы. Во всех вариантах, как правило, сохраняется текстовой зачин (черта, характерная для подобных переделок). Например, разведчики пели «Раскинулось минное поле». Другой вариант начинался словами «Раскинулась Волга широко» и т.п.»²⁰. Многие военные переделки, как и школьные, отличает непритязательность поэтической формы и юмора:

*Вдоль по улице метелица метет,
Артиллерия по немцам крепко бьет.
Ты лежи, лежи, фашистская змея,
Пусть наш танк наедет, гадость, на тебя²¹.*

«Пародия, – писал Ю.Н.Тынянов, – может применяться как средство, как форма. Такова ее роль в политической, общественной и литературной сатире»²². Если для военных песен политическая сатирическая направленность была основной, то школьному фольклору она вообще не свойственна. Среди пародических переделок, циркулирующих в подростковой среде, есть, конечно, и такие, в которых можно усмотреть политическую сатиру, например, такая:

¹⁴ Эти и другие семинарские переделки см.: *Надеждин К.Ф.* Семинарист в своих стихотворениях (Сборник семинарских песен) // Труды Владимирской ученой архивной комиссии. Кн. 10. – Владимир, 1908.

¹⁵ Песни казанских студентов. 1840–1868. Собрал А.П.Аристов. – СПб., 1904. – С. 96.

¹⁶ Тынянов Ю. Предисловие. – С. 8.

¹⁷ Абрамкин В. Фольклор гражданской войны // Советский фольклор. – Л., 1939. С. 190.

¹⁸ Абрамкин В. Фольклор гражданской войны. – С. 191.

¹⁹ Сохор А.Н. Русская советская песня. – Л., 1959. – С. 310–311.

²⁰ Данилевич Л. Музыка на фронтах Великой Отечественной войны. – М; Л., 1948. – С. 43–44.

²¹ Данилевич Л. Музыка на фронтах Великой Отечественной войны. – С. 45.

²² Тынянов Ю. Предисловие. – С. 8.

*Медленно ракеты уплывают вдаль,
Встречи с ними ты уже не жди.
И хотя Америку немного жаль,
У Китая это впереди...*

Такие тексты, как правило, возникают во взрослой, часто студенческой среде, в детской же аудитории они удержались не из-за своей идеологической направленности, большинству школьников просто непонятной, а, скорее всего, благодаря тому, что связаны с характерной для школьного фольклора деструктивной эстетизацией разрушения, определившей общее содержание жанра садистских стишков, некоторых песен и пародийных переделок.

В целом тематика школьных пародийческих переделок достаточно разнообразна (что отличает их от пародийных). Встречаются среди них и «злободневные» тексты (например, о жизни в пионерском лагере). Не случайно, что именно переделка является излюбленным жанром «капустников» и прочих форм так называемой самодеятельной эстрады, в том числе и школьной.

Следует отметить, что некоторые переделки к 70–80-м годам прочно вошли в фольклор, абсолютно утратив при этом в сознании школьников связь со своим источником. Так, мало кто из современных подростков знает, что скабресный стишок про Сусанина возник как пародия на рылеевскую думу, цикл куплетов вроде этого:

*Тихо в лесу, только не спит барсук:
Яйца свои он повесил на сук,
Вот и не спит барсук –*

имеет своим источником вальс «На сопках Маньчжурии», а непристойная басня про Льва и Зайца –

*В лесу справляли именины,
На них был Заяц приглашен.
И надо ж было, суке, так нажраться –
Залез на стол и начал выражаться...*

– известную в свое время басню С.Михалкова «Заяц во хмелю». Такие случаи забвения пародируемого оригинала характерны и для литературной жизни. «А сколько таких необнаруженных пародий? – писал Ю.Н.Тынянов. – Раз пародия не обнаружена, произведение меняется <...> Пародия <...>, будучи оторвана от своего второго плана (который может быть просто забыт), естественно утрачивает пародийность»²³. В этом смысле определенная часть бытующих среди детей и подростков переделок является переделками лишь «исторически». В основной же своей массе школьные переделки и пародии свидетельствуют о том, что подростки знают хрестоматийную классику и ощущают ее высокий статус в культуре. В противном случае пародирование – один из продуктивнейших способов его освоения – просто не имело бы смысла. Так что ироническое снижение классицизма, выражаемое даже в самых грубых формах, ни в коем случае не нужно воспринимать как признак бескультурья и необразованности – наоборот, отсутствие таких десакрализирующих текстов всегда есть признак культурного нездоровья.

²³ Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 226.