

шениям с их референтами, но нельзя их сводить и к отношениям с самими собой.

Итак, модернизм как способ сигнификации тождественен следующему определению: объекты, входящие в сферу культуры, соответствуют нормам этой сферы. Так, в научной сфере утверждения зависят не от отражения реальности, а от аргументов и фактов, приведенных в теоретическом дискурсе. Недаром концепты «конвенционализм» и «культурная парадигма» рождаются в области философии науки, а после экстраполируются на культуру в целом.

Можно предположить, что этап модернизма означает, что корреляция между процессами создания и восприятия объектов культуры приобрела не только формы обращения между объектами культуры, но и получила определенные институциональные формы. К ним можно отнести возникновение современных форм публичного пространства, где данные объекты культуры экспонируются, а также специализированных учебных заведений, кроме всего прочего, становление «социальной структуры полей культуры» (П. Бурдьё).

СВОЕОБРАЗИЕ ЖАНРА ПАРОДИИ В ТЕАТРАХ МИНИАТЮР НАЧАЛА XX в.

Ю. Д. Персидская,

кандидат искусствоведения,

проректор по воспитательной работе

Белорусского государственного университета культуры и искусств

В современной культуре жанр пародии существует во всем многообразии – от литературных текстов, телевизионных передач до различных форм публичной коммуникации, что свидетельствует о его популярности и востребованности.

Проблемы изучения жанра пародии и пародийной сферы в целом разнообразны и включают анализ пародии как культурного феномена, относящегося к системе миропонимания определенной эпохи; изучение исторических разновидностей версий пародии; определение ее функций с учетом конкретного социально-исторического контекста; выявление приемов создания и т. д.

Традиционное определение термина связано со сферой литературы, в которой в качестве основных критериев пародии наиболее часто выделяют комичность и критичность. М. Л. Гаспаров в научном труде «Литературная энциклопедия терминов и понятий» при определении понятия «пародия» акцентирует внимание именно на данных аспектах: «Пародия (греч. *parodia* – перепев) в литературе, (реже) музыке и живописи – комичное подражание художественному произведению или группе произведений. Обычно строится на подчеркнутом несоответствии стилистических и тематических планов художественной формы. Высмеивание может сосредотачиваться как на стиле, так и на тематике – высмеиваются как заштампованные, устаревшие приемы поэзии, так и неприличные, недостойные поэзии явления действительности» [2, с. 722]. По мнению ученого, объектом пародии может являться не только конкретное произведение, но и автор, жанр, отживающее, устаревшее явление в искусстве, архаичное мировоззрение.

Литературовед и критик Ю. Н. Тынянов выделил двуплановую ее природу как неперемное условие существования данного жанра: «Пародия существует постольку, поскольку сквозь произведение просвечивает второй план, пародируемый» [5, с. 284]. Об амбивалентной природе пародии писал и ученый М. М. Бахтин, отмечая, что сознание автора направлено и на предмет, и на пародируемое слово об этом предмете [7]. Одновременно Ю. Н. Тынянов раздвинул пределы феномена пародии, отрицая обязательную принадлежность к комическому жанру, приводя в пример ряд пародий, которые воспринимаются как серьезные произведения, имеющие некомическую природу [5].

В соответствии с избранным подходом О. М. Фрейденберг, которая в своей статье «Происхождение пародии» рассматривала феномен пародии в культурно-мифологическом аспекте, отмечала, что функции и границы жанра пародии значительно шире традиционного определения: «..в ней лежит усиление содержания...» [6, с. 497]. Обращаясь к средневековым обрядам, исследователь упоминает пародии на церковные службы и литургии, где основным действующим лицом выступал осел, над которым производили торжественное богослужение – своего рода фарс с соблюдением всех норм и всей серьезности ритуала. В процессе изучения образцов пародий автор устанавливает

ее связь с религиозными обрядами, приходит к выводу, что генезис пародии – от священного, и она есть «... архаическая религиозная концепция “второго аспекта” и “двойника”, с полным единством формы и содержания» [6, с. 497].

Исследователи литературной пародии выделяют различные ее виды – так называемые позитивную и негативную пародии. Конструктивную роль пародии изучал в своих работах В. Новиков, акцентируя внимание на выборе в качестве объекта пародирования классического произведения, он приравнивал «позитивную» пародию к литературоведческому исследованию. О критической роли данного литературного жанра писал первый исследователь русской пародии Н. Ф. Остолопов, чьи суждения впоследствии получили продолжение в трудах Л. П. Гроссмана, который утверждал, что пародия на литературное произведение является своеобразной его оценкой, «кривым зеркалом», в котором под определенным углом отражаются все своеобразные черты оригинала [3].

Яркое выражение пародия приобрела в музыкально-театральном искусстве в XX в., проявившись в разнообразных сценических формах, которые широко распространились в артистических и литературно-художественных кружках, театральных клубах, театрах миниатюр, артистических кабаре и носили развлекательный характер. Исследователь, театровед Л. И. Тихвинская в своей монографии отмечает, что в конце XIX – начале XX в. литературные, театральные и музыкальные пародии составляли целую область русской художественной жизни. Автор выделяет новые формы активности пародии, определяет ее роль в развитии русской культуры XX в., наделяя качествами «двойника»: «У великой русской культуры прошлого столетия <...> всегда была своя, ею создаваемая и лелеемая пародийная тень, веселый двойник: чем мощнее слышался голос русского искусства, тем громче и насмешливее звучали вовсе не безобидные шутки этого двойника, самим своим существованием гарантирующего нормальное, здоровое развитие культуры как саморегулирующейся системы» [4, с. 15].

В артистическом кабаре «Летучая мышь» приобрели большую популярность театральные пародии на спектакли Московского Художественного театра, в которых принимала участие практически вся труппа, включая таких корифеев, как К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко. Пародии на

спектакли возникали вслед за премьерой и представляли собой сценические карикатуры, экспромты, импровизации на злободневные темы, отклики на события, интересовавшие жителей столицы [4]. Несмотря на внешнюю праздничность, творческую радость и свободу, театральные пародии в «Летучей мыши» выполняли важную функцию – способствовали ослаблению напряжения, существовавшего в актерской среде, связанного с экспериментами в области театрального искусства, поиском режиссерами новых постановочных решений, приемов актерской игры, иной театральной выразительности.

Создатель кабаре «Кривое зеркало» А. Р. Кугель тяготел к более развернутым формам пародийного представления и создал особый род синтетической пародии. Впоследствии анализируя творческий опыт театра, А. Р. Кугель в своей книге воспоминаний отмечал, что пародии «Кривого зеркала» «...были обобщены, стилизованы, и уже по одному этому являлись художественными произведениями, а не фельетонными однодневками» [1, с. 199]. Известная опера «Вампука, невеста африканская», направленная на осмеяние отрицательных черт оперного искусства, его отживших традиций, обрела особый статус среди пародийных представлений и послужила началом развернувшегося «антиоперного движения». «Я не знаю другого случая, – вспоминал Н. Н. Евреинов, известный театральный деятель, – когда пустяшная на вид пародия-шутка возымела бы в истории сатирического искусства такое поистине неотразимое влияние и привела бы в конце концов к столь значительным результатам, как изменение оперного стиля с провозглашением отличных от прежних идеалов музыки, либретто, постановки, игры и манеры вокала исполнителей» [4, с. 71]. Теоретические идеи, размышления о поэтике и эстетике оперного жанра нашли отражение в многочисленных критических заметках, а оперные пародии послужили импульсом к открытию новой сценической формы (сжатой и одновременно многоохватывающей), поиску новых приемов, породивших насыщенность действия и гротеск исполнения, что, по утверждению А. Р. Кугеля, явилось значительным завоеванием «Кривого зеркала».

Таким образом, пародия в различные исторические периоды позволяла сформировать критический взгляд на устоявшуюся систему ценностей, традиционных форм, являясь опережающей

щей в новых художественных поисках, сыграла значительную роль не только в развитии искусства, но и культуры в целом.

1. *Кугель, А. Р.* Листья с дерева: воспоминания / А. Р. Кугель. – Л. : Время, 1926. – 212 с.

2. Литературная энциклопедия терминов и понятий / глав. ред. и сост. А. Н. Николюкин. – М. : Интервалк, 2001. – 800 с.

3. *Новиков, В. И.* Литературная пародия / В. И. Новиков. – М. : Фак. журн. МГУ, 2019. – 36 с.

4. *Тихвинская, Л. И.* Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: Кабаре и театры миниатюр в России / Л. И. Тихвинская. – М. : Молодая гвардия, 2005. – 528 с.

5. *Тынянов, Ю. Н.* О пародии / Ю. Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино / отв. ред. В. А. Каверин, А. С. Мясников. – М., 1977. – С. 284–310.

6. *Фрейденберг, О. М.* Происхождение пародии / О. М. Фрейденберг ; публ. Ю. М. Лотмана // Труды по знаковым системам. – Тарту. – Вып. 6. – 1973. – С. 490–497.

7. *Холодинская, Т. О.* Ремейк и пародия: критерии разграничения в исследовательской парадигме XIX–XX веков / Т. О. Холодинская // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов, 2016. – № 4. – С. 58–61.

ВИТЕБСКИЙ АРХЕОЛОГИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ IN SITU (к 70-летию выдающегося белорусского археолога Л. В. Колединского)

Н. А. Почобут,

*кандидат исторических наук, старший научный сотрудник ГНУ
«Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы
НАН Беларуси», докторант Белорусского государственного
университета культуры и искусств*

Изучение и сохранение археологического наследия города – сложный процесс, который не ограничен исключительно традиционными археологическими надзорами с последующим формированием коллекций в музеях. Коллекции из «строительных котлованов» и «траншей» очень фрагментарно иллюстрируют древность городской застройки и трудно увязываются с городской культурной стратиграфией или даже с конкретными архитектурными сооружениями. Музеефикация же вскры-