

УДК 82.09

DOI: 10.17223/19986645/58/14

С.В. Федотова

СТИХИЯ ПАРОДИИ В ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ К.И. ЧУКОВСКОГО (КАЗУС Л. АНДРЕЕВА)

Выявляется роль пародии в литературной критике К.И. Чуковского. Анализ статей представляет эксплицитные пародийные приемы в критике Чуковского и его интенцию на пародию в целом. Динамика нарастания стихии пародии рассматривается на примере работ о Л. Андрееве. Систематизация пародийных элементов позволяет отнести их к одной из ярких особенностей субъективно-импрессионистического метода Чуковского, амбивалентно направленного на проникновение в «душу» художников через пародийный показ их стилевых доминант.

Ключевые слова: К. Чуковский, литературная критика, пародия, Тынянов, Бахтин, Чехов, Брюсов, Блок, Л. Андреев.

1

В разгар борьбы с «чуковщиной»¹ Н.К. Крупская обвинила К.И. Чуковского в том, что его знаменитая сказка «Крокодил» является злой пародией на Некрасова (Правда. 1928. 1 февр.). В протестующем ответе «В защиту “Крокодила”», не опубликованном при жизни писателя, он не только указывает на литературную некомпетентность своего «прокурора», но и раскрывает свое отношение к пародии. «Это – пародия не на Некрасова, а на “Мцыри” Лермонтова, – замечает «обвиняемый» и продолжает. – Хотя, признаться, я не совсем понимаю, почему нельзя пародировать того или другого поэта. Разве пародия на поэта свидетельствует о ненависти к нему? Ведь тот же Некрасов много раз пародировал Лермонтова, – неужели из ненависти? Стоит прочитать любую научную работу по истории и теории пародии, чтобы эти упреки пали сами собой» [1. Т. 2. С. 613].

Максимально показательное признание: Чуковский утверждает позитивную роль пародии, опираясь и на собственный опыт, и на литературную традицию, и на современную науку. К моменту этой заочной полемики богатая история пародий в русской литературе теоретически разрабатывалась формалистами² и М.М. Бахтиным в книге «Проблемы поэтики Достоевского» (1929), где пародия рассматривается как одна из форм «двуугольного слова». В этом же году Тынянов завершает большую статью «О пародии».

¹ Подробнее о борьбе с «чуковщиной» см.: [1. Т. 2. С. 601–630].

² Ю.Н. Тынянов «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)» (1921), Б.М. Эйхенбаум «Некрасов» (1922), В.В. Виноградов «Этюды о стиле Гоголя» (1923), В.М. Жирмунский «Байрон и Пушкин» (1924).

дии» (1929), начатую еще в 1919 г. Хотя тема «Чуковский и Тынянов» требует серьезной разработки, предварительно можно предположить, что их взаимосвязь значима и в биографическом отношении и в концептуальном. Именно в 1919 г. молодой ученый появляется среди преподавателей Дома искусств, литературной студией которого руководил Чуковский. Тыняновские идеи о пародии, разрабатываемые в это время, легли в основу его цикла лекций «История и теория пародии», которые он читал в Доме литераторов в конце 1919 г., и курса для студийцев Дома искусств – «Пародия и литература» (1920 г.). Очевидно, именно тыняновская теория пародии имела в виду Чуковским в приведенном выше ответе Крупской. Под ее основными положениями критик мог бы подписаться как под теоретическим обоснованием собственного критического метода. Но и художественный опыт Чуковского, прославивший его как сказочника, также может служить иллюстрацией к теории пародии. О «доброжелательной» пародийности «Крокодила», выполняющей роль культурного «моста» от одной эпохи к другой, очень много писали. Отметим ценное замечание М. Петровского о том, что хотя «пародийность пронизывает сказки Чуковского, реализуясь на всех уровнях – лексическом, сюжетном, интонационном», при всей их концентрированной цитатности, «искрящей пародийностью», они не становятся пародией в собственном смысле слова [2. С. 51].

Период 1920-х гг. в творчестве Чуковского, когда он уже перестал быть критиком и ушел в другие сферы деятельности, важен с точки зрения переосмысления им своего критического метода, и в частности теоретического осознания интересующей нас проблемы пародии. Этому способствовала его преподавательская деятельность в семинаре по критике в Студии художественного перевода и Литературной студии Дома искусств: обучение молодых студийцев требовало артикуляции собственного литературно-критического опыта, раскрытия механизмов и приемов мастерства критика. В это же время происходит рецепция идей Тынянова, которые словно бы подводят теоретическую базу под стихийно выработанный метод Чуковского. По классическому определению Тынянова, «суть пародии – в механизации определенного приема», соответственно, «пародия осуществляет двойную задачу: 1) механизацию определенного приема, 2) организацию нового материала, причем этим новым материалом и будет механизованный старый прием» [3. С. 210]. Утверждаемые Тыняновым конструктивные особенности пародии – наличие двух планов, гомогенность пародии и стилизации, «невязка» этих планов в пародийном высказывании – стали базовыми в теории пародии. На языке М. Бахтина, эта «невязка» звучит как разнонаправленные интенции (пародируемого и пародирующего) в «двуголосом» слове, когда «второй голос, поселившийся в чужом слове, враждебно сталкивается здесь с его исконным хозяином и заставляет его служить прямо противоположным целям» [4. Т. 2. С. 90, 96]. Так же как Тынянов, различающий *пародийность* и *пародичность* (использование пародии в непародийных целях) [3. С. 290], Бахтин говорит о разных функциях пародии: «...самое пародийное слово может быть различно ис-

пользовано автором: пародия может быть самоцелью (например, литературная пародия как жанр), но может служить и для достижения иных, положительных целей» [4. Т. 2. С. 90]. Пародия осознавалась Чуковским как многофункциональное начало, полезное и для овладения характерными особенностями стиля писателя, и для их утрированного показа («оживления», узнаваемости) в созданном портрете, и для высмеивания литературных штампов. Особенно близка его позиция к пониманию пародии как жанра литературной критики¹. Таким образом, есть все основания рассматривать своеобразие критического метода Чуковского в предлагаемом ракурсе – под знаком пародийной стихии. Особенно интересно проследить становление этого метода с самого начала, увидеть, как молодой провинциальный журналист обрел *лица необщее выражение* в изобилующем талантами Серебряном веке русской литературы.

2

Восхождение Чуковского на критический Олимп было стремительным, хотя далеко не триумфальным. Первые его статьи, напечатанные в «Одесских новостях» в 1901–1902 гг., объемны и тяжеловесны по стилю. Они представляют собой попытки разобраться в разнообразных теориях общественной жизни и искусства, с философскими и социологическими обобщениями в духе Михайловского, хотя и направлены против его утилитарности и «идейности» [6. С. 259–260], с обильными цитатами и ссылками. Во многом они продукт хаотичного чтения Чуковского, интенсивно восполняющего пробелы своего образования перелопачиванием толстых литературных журналов, трудов Канта, Шопенгауэра, Ницше, Маркса – всех значимых для эпохи мыслителей. Пытаясь «соединить все разнородные произведения одной идеей» [1. Т. 11. С. 48], стихийный теоретик разрабатывает свою философскую концепцию, синтезируя идею Канта о «целесообразности без цели» и эстетическую философию жизни Ницше. Отсюда вытекают константные начала мысли Чуковского (самоцельность искусства, «жизнечувствие» / «жизнеощущение», «личность» и «душа»), объясняющие импрессионистичность, интуитивность его метода, а также любовь к антиномиям, парадоксам и афоризмам.

Любопытно, что в это же время молодой Чуковский пишет пародийный роман и старательно вспоминает в дневнике свои пародии, сочиненные еще в гимназии [Там же. С. 18]. Все эти «школьные» пародии, несомненно, свидетельствуют о том, что пародийная стихия «канализируется» пока еще только через эго-документ, не проникая в печатные тексты. Но то, что она существует, бурлит и ищет выхода, фактически подтверждается многими страницами дневника. Пародичную продукцию раннего Чуковского можно оценить, по Тынянову, как «очень удобный знак литературности, знак при-

¹ См., например, вступительную статью Л. Гроссмана «Пародия как жанр литературной критики» к сборнику «Русская литературная пародия» [5. С. 39–48].

крепления к литературе вообще» [3. С. 290]. Для Чуковского, «выходца из низов, самоучки» [2. С. 9], мастерство *пародичной* имитации позволяло самым прямым и коротким путем приобщиться к большой культуре. Эти опыты не пропадут даром и найдут себе применение в «безотходном производстве» Чуковского.

Так, он внесет свою лепту в традицию «нейтрального» пародирования «Евгения Онегина» Пушкина [7. С. 69], опубликовав свое сочинение «Нынешний Евгений Онегин. Роман в четырех песнях» сначала в Одессе, затем в частично переделанном виде в Петербурге. Стиховой «фельетон с пародическими элементами», который пользуется старыми произведениями, включая в их «ритмико-интонационный макет инородные темы» [3. С. 289], активно будет продуцироваться Чуковским, когда он, переехав в северную столицу, станет редактором сатирического журнала «Сигнал», «журнала пародий» [8. С. 30]. В нем будут печататься *стиховые политические фельетоны*, в которых пародирование художественных текстов направлено на внелитературные цели. Встречается в раннем творчестве Чуковского и *пародийная мистификация*, созданная «не ради славы, не ради денег, а в целях рекламы»¹.

Настоящий шумный успех критику принесла его первая книга «От Чехова до наших дней. Литературные портреты и характеристики» (1908), в которой были собраны критические фельетоны Чуковского, опубликованные в первые три года его столичной деятельности в самых разных газетах и журналах. В ней в полную меру выявились основные черты Чуковского-критика – прирожденный критический темперамент, художническая интуиция, импрессионизм, нешаблонность оценок, убийственная ирония, сильно развитая тенденция к карикатуре и гротеску, стилизации и пародии, наконец, фельетонный стиль, рассчитанный на массового читателя. Эти черты постепенно станут «фирменными» характеристиками литературной критики Чуковского.

Отзыв В. Брюсова об авторе «От Чехова до наших дней» стал классическим: литературные «портреты» Чуковского он назвал «блистательными карикатурами», которые берут «одну черту в данном явлении или в данном лице и безмерно увеличивают ее» (Весы. 1908. № 11). Однако далеко не все оценили книгу так же восторженно. Скандальная популярность сопровождала и все следующие работы Чуковского («Леонид Андреев большой и маленький» (1908), «Нат Пинкертон и современная литература» (1908. 2-е изд. 1910), «О Леониде Андрееве» (1911), «Критические рассказы» (1911), «Лица и маски» (1914), «Книга о современных писателях» (1914)). Широкий спектр противоречивых оценок заставил Л. Сильного (С.Ф. Либ-

¹ Об этом узнаем из любопытного письма в июне 1906 г. к помощнику редактора вечернего выпуска газеты «Биржевые ведомости» А.В. Руманову, в котором он сообщает, что «написал пародию на обычные “биржевые” фельетоны», и просит: «Друг мой, будьте настолько циничны, будьте настолько нахальны и бессовестны, – напечатайте ее в Вечерних, в виде всамделишного радикального фельетона, сохранив, конечно, полное инкогнито – Уважающего Вас Корнея» [1. Т. 14. С. 94].

рович), доброжелательно настроенного рецензента, признать необычайную трудность «ответа на вопрос, что такое “чуковщина” и что такое тот новый жанр своеобразной, легкой критики, который создал К. Чуковский» (Вестник литературы. 1909. № 5). Показательно также быстрое появление множества более или менее остроумных прозвищ: «неистовый Корней», «Нат Пинкертон русской критики», «фейерверкер», «коммивояжер», «enfant terrible русской литературы», «Корней Белинский» и т.д. В каком-то смысле Чуковский, критик и лектор, стал *пародической личностью* [3. С. 303].

Сборник «От Чехова до наших дней» интересен как своеобразный аккумулятор пародийных интенций автора, стихийно проявляющихся раньше и развивающихся в дальнейшем. Подчеркнем, что Чуковский не был пародистом в чистом виде, как, например, знаменитые в этом жанре В. Буренин и А. Измайлов. Чаше говорят об устойчивых элементах стилизации в его творчестве. Так, К. Депретто считает, что Чуковский, отмечая своеобразие какого-либо художника, «описывает его несколько карикатурно и нередко в своем изложении подражает манере того писателя, о котором идет речь» [9. С. 254–255]. На наш взгляд, для характеристики критического метода Чуковского большое значение имеет определение пародии как «творческой оценки словесного искусства», как *жанра литературной критики*. «Выделяя и гипертрофируя те или иные комические, странные или своеобразные черты оригинала», пародия «служит критику для иллюстрации и заострения его суждений» [5. С. 39–40]. Далеко не случайно сближение Чуковского с Бурениным, талант которого он ценил¹, в пародии В. Ирецкого «Из современных русских песен» (на мотив «Погиб я, мальчишечка»): *Погиб я, Чуковский, погиб, людоед, / И быть мне Бурениным через десять лет...*» (Сатирикон. 1910. 24 апр. № 17).

Замеченные всеми читателями остроумие, парадоксальность, оригинальность, склонность к стилизации и карикатурности автора первого сборника связаны, как видится, с пародийной стихией, которая в нем бушует, принимая всевозможные формы. Уже само заглавие носит игровой характер, аллюзивно отсылая к цитате из Пушкина, характеризующей познания Онегина: *Он рыться не имел охоты / В хронологической пыли / Бытописания земли; / Но дней минувших анекдоты / От Ромула до наших дней / Хранил он в памяти своей* («Евгений Онегин», гл. 1, строфа 6) (выделено мною. – С.Ф.). Ироническое обыгрывание *анекдотов от Ромула до наших дней* – пародийная программа критика: представить не историю литературы в определенный хронологический отрезок, а карикатурные портреты, как это сразу определили рецензенты.

В пародической же замене собственного имени в цитате – указание на исключительно важную роль Чехова как в русской культуре, так и в творче-

¹ В «Чукоккале» Чуковский, рассказывая о В.П. Буренине как литературном критике, чьей специальностью стали «нападки на Михайловского, Чехова, Горького, Блока, Леонида Андреева и других писателей враждебного ему направления», заявляет: «...говоря беспристрастно, это был один из самых даровитых писателей правого лагеря. Иные его пародии бывали порой остроумны и метки» [10. С. 197].

стве самого автора. О неизменности любви к Чехову свидетельствуют дневники и письма Чуковского, его работы разных лет. В литературном портрете Чехова, открывающем книгу, содержатся высказывания о писателе, которые носят, как видится, во многом субъективный характер и говорят больше о критике, о его собственных идеалах. «Чехов скрытнейший из художников»; «художественная откровенность для него просто невыносима»; в его произведениях стыдливо прячутся «интимная правда, красота этой правды, поэзия этой правды»; «он любил и славил, и воспевал единое мировое начало, великую бездельность, безвыгодность, самоцель» [1. Т. 6. С. 33–38]. Нельзя не заметить, что вера в единственную правду «самоцельности» жизни и искусства – тщательно спрятанная святыня молодого критика, о которой он долго мечтал написать философский трактат. Она, скорее всего, и есть та «почва», которая определяет ценностную точку зрения Чуковского, его шкалу и которую не заметили современники за фейерверком блистательных «карикатур». Чем ближе к этому идеалу художники, тем дружелюбнее портрет, построенный на «удивительно метко и талантливо схваченных» чертах, чем дальше – тем ядовитее и беспощаднее пародии.

Выбрав цитаты из литературного портрета Чехова, мы совершили ту же процедуру, которую обычно применял критик. «Выделив в творческом облике писателя некую доминанту, Чуковский подбирал примеры и цитаты таким образом, чтобы выделенная им черта постепенно заслонила все остальные», – замечает Евг. Иванова [Там же. С. 16]. Следуя за критиком, мы нашли *доминанту* его личности в его же комментирующе-оценивающей речи. Чеховский идеал – это идеал самого Чуковского, который он вычитывает в его произведениях и с восхищением, без всякой иронии демонстрирует как сокровенную сущность художника. Но характеризуя писателей, отклоняющихся от этого идеала, Чуковский проявляет необыкновенную изобретательность в иронической оценке, разнообразно деформируя «чужое слово» в пародийном ключе. Многие «портреты» начинаются с незакавыченного цитирования (часто диалога героев), за которым следует комментирующая речь критика, как будто «сливающаяся» с авторской. Постепенно нарастают *остраняющие* оценки, создающие ироническую имитацию – одну из разновидностей пародии. Приемы стилизации необходимы критику для «показа» художественной манеры «изнутри», из точки вчувствования в мироощущение художника. Здесь Чуковский сближается с импрессионистической критикой начала века. Как Ю. Айхенвальд, А. Белый, И. Анненский, он работает в жанре «этюда-силуэта», но наполняет его, как правило, сатирическим содержанием, трансформируя в жанр критического фельетона [11. С. 636–639, 663]. Нередко при этом он деформирует «чужое слово», вводя его в собственную ироническую речь, т.е. использует прием буквальной цитации, вставленной в контекст, придающий комическое значение [5. С. 44]. Все пародийные приемы, применяемые им (повторение одной и той же цитаты с разной интонацией; иронический рефрен, скрепляющий отдельные пародии, которые высмеивают шаблонные, механизированные приемы писателей-

эпигонов; переписывание стихотворения «от конца к началу», отрыв эпитетов, интонационная пародия и т.д.), несомненно, выступают средством резкой сатиры. Она убивает наповал, демонстрируя критическую оценку писателей и, что немаловажно, пародийное мастерство самого критика. Не случайно З. Гиппиус тонко замечает в письме к Чуковскому от 21 января 1908 г.: «...ведь этот ваш тон и “легкость пера” вам самому нравятся! Вот тут-то главная, да, может быть, и единая опасность! Нравятся, нравятся, чую и вижу это сквозь ваши улыбчивые жалобы и скромные отмахиванья. <...> Ваша скромность – чуть-чуть “скромность великого человека”»¹.

Завершается книга «От Чехова до наших дней» очерком «Леонид Андреев». Чуковский утверждает, что Андреев является «фокусом всех типических черт, разрозненно пребывающих в других современных писателях. Все свойства своих современников Андреев увеличил до грандиозных размеров и все совместил в себе. Он синтез нашей эпохи под сильнейшим увеличительным стеклом» [1. Т. 6. С. 163]. Подчеркивая отдельные черты стиля других писателей, Чуковский использует прием гиперболической переакцентуации, без которой немыслима пародия: «...язык пародийного искусства гиперболичен сплошь, насквозь» [12. С. 71]. Но в случае с Андреевым объектом гиперболического изображения становится сама гипербола. Появляется *вторичная гипербола*, или *гипербола приема* [5. С. 61]. Гиперболизируя в духе Гоголя (нагнетая прилагательные в превосходной степени), Чуковский создает гротескную характеристику:

«Если другие поют теперь отвлеченного общечеловека, то Андреев поет отвлеченнейшего.

Если другие враждебны мещанству, то Андреев враждебнейший из всех.

Если другие теперь поголовно “стихийны”, то Андреев стихийнейший.

Если другие во власти города, то Андреев в этой власти с ног до головы» [1. Т. 6. С. 164].

Необходимо подчеркнуть, что в литературной критике Чуковского Леонид Андреев – постоянный «герой». К его творчеству он обращался так часто, что это обыграл Саша Черный в фельетоне «Советы начинающим критикам» (1908), направленном в адрес Чуковского [13. С. 182]. В ряду ироничных советов есть и такой: «Первые полгода оставь Андреева в покое. Если сможешь удержаться, не трогай его и вторые полгода» [14. Т. 3. С. 49]. Однако Чуковский «трогал» и даже «кусал», хотя и считал Андреева талантливым художником. В приведенном выше письме З. Гиппиус «наставляет» молодого критика: «Удивляюсь вашему преклонению (журналиста, который всегда, однако, может и за пятку укусить) перед Андреевым. Пора, кусайте!»

Неровное отношение писателя к себе Чуковский сам описал в воспоминаниях об Андрееве (где выборочно и фрагментарно опубликовал и прокомментировал его письма), а также в своем дневнике. На основании этих материалов обычно реконструируют сложный случай «переменчивого по-

¹ НИОР РГБ. Ф. 620. К. 62. Ед. хр. 99. Л. 2–2 об.

стоянства» их дружбы [15]. Мы же предлагаем рассмотреть casus Андреева в совершенно ином ракурсе – через выявление динамики усиления пародийной стихии в критических работах Чуковского о нем. На наш взгляд, именно такой подход поможет понять, каким образом Чуковский в восприятии Андреева превратился из самого пронизательного критика в *Иуду из Териок*.

3

В первой статье Чуковского «Дарвинизм и Леонид Андреев. Второе “письмо о современности”» (1902) писателю посвящена последняя, шестая, главка. С первых же слов Чуковский различает «настоящего» и «ненастоящего» Леонида Андреева. Подлинный Андреев – создатель «Стены», «Лжи» и «Молчания», а не бытописатель (автор «Петьки на даче», «Кусяки» и «Вали»). Он «художник-философ, художник, стремящийся воплотить в образах не бытовые стороны какого-нибудь движения какого-нибудь отдельного человека – а отвлеченные идеи, категории абстрагирующего мышления» [1. Т. 6. С. 246]. Критик называет Андреева «великим талантом», вскрывающим философские причины отчужденности людей, их общий ужас перед миром, а не конкретные эмпирические или психологические обстоятельства героев. Пронизательно замечание Чуковского о том, что в чисто андреевских вещах «люди и вещи являются как общие алгебраические знаки, представляющиеся единственно истинными для всех конкретных положений». Не менее важна намеченная им эволюция русской литературы от Гоголя до Андреева: «*Типичность лиц* заменена *типичностью положения*», в котором действует «алгебраический общечеловек». Во всем этом разборе нет даже намека на стилизацию или пародийность: тон почти-тельный, даже восхищенный; интерпретация глубокая, суждения остроумные; приводимые цитаты (с указанием страниц) строго отделены от комментирующей речи критика. Именно на этот первый опыт Андреев откликнулся известным письмом, в котором признал точку зрения Чуковского «самой верной» из всего, что о нем писалось, особенно мнение о нем как о философе, жертвующем художественной конкретикой [Там же. Т. 5. С. 120].

В статье «Красный смех» (1905) оценка критика начинает меняться. Он положительно оценивает экспрессионистичность стиля Андреева, который «старается расширить компетенцию литературы». Затем развивает прежнюю мысль о том, что писателя «интересует только философская сторона жизни», что дает преобладание абстрактных образов. И впервые говорит о «слабости Андреева», которая проявляется в «отсутствии цельного, захватывающего впечатления. Для художника – он слишком отвлеченно мыслит, а для философа – он слишком конкретно ощущает». Заявленные в первой статье две ипостаси писателя (истинная и неистинная) трансформируются здесь в вывод о «роковом разладе в нем». В стилистическом отношении намечается разрушение точной цитации, но «чужое слово» по-прежнему дается уважительно и доброжелательно, критик не деформирует

его своим вмешательством. Заканчивается рецензия пожеланием Андрееву в духе добросовестного критика *Аристарха*: «...хотелось бы, чтобы поскорее победила какая-нибудь одна сторона его жизнеощущения» [1. Т. 6. С. 319–322].

Однако отклик «Новый рассказ Леонида Андреева» («Вор»), написанный в том же 1905 г., выдержан в совсем иной тональности. «Притворимся, что нам ужас как интересен хотя бы новый рассказ Леонида Андреева», который «и в сравнение не пойдет с аляповатым, напряженным и фальшивым “Красным смехом”» – так начинается статья, уже с первой фразы демонстрируя разнонаправленность интенций критика и художника. Далее следует подробный пересказ, с отдельным включением «закавыченных» андреевских слов, но в целом выдержанный в стилизаторском плане. Нельзя не заметить, что в этой рецензии интуитивно нащупывается «фирменный» прием критика в дальнейшем – определение семантической доминанты (на основе констатации частотности употребления отдельных лексем), который полностью отсутствовал в первых статьях (хотя, казалось бы, в «Красном смехе» невозможно не заметить настойчивого повторения слов «внезапно», «внезапный»). О героях «Вора» говорится, что они «воспринимают жизнь как-то вне рассудка, и даже вне чувства, – они ничего не знают, ничего не ощущают; им все “кажется”». И хотя отмечается, что писатель «нашел свои собственные слова», «свою собственную манеру», вывод Чуковского звучит иронично за счет подчеркивания «обычности» приемов и *остраняющего* многоточия: «Рассказ, как видите, чрезвычайно андреевский... Одиночество, ужас – обычные его мотивы... Воры, проститутки – обычные его образы. Импрессионизм – обычная его, созданная им манера...». Двойственна итоговая положительная оценка рассказа в целом, сопровождаемая сожалением критика по поводу «надуманности» многих страниц Андреева, *обусловленных стилем*: «Жаль только, что он попал во власть своего же создания. Все чаще и чаще обнаруживается, что не стиль во власти автора, а автор во власти своего стиля» [Там же. С. 348–350].

Несомненное нарастание пародийной стихии демонстрирует фельетон «Новая повесть Л. Андреева» (1907), посвященный «Елеазару», опубликованному в модернистском «Золотом руне». Переход Андреева в лагерь символистов дает повод к пародированию читательских оценок и литературной ситуации в целом: «Декадентство! Символизм! – говорите вы, не замечая, что в российской словесности давно уже нет ни декадентства, ни не декадентства, а есть литература и есть макулатура». В контексте констатации «растиражированности» декадентских приемов неоднозначно подается решение Андреева сотрудничать с модернистскими изданиями. При утверждении в его талантливости появляется ироничный намек на прагматизм писателя: в ситуации, когда «все хорошее и ценное оказалось декадентством, а все плохое – не декадентством», он встал вдруг «в одну шеренгу» с Мережковским, Минским, Бальмонтом, Буниным, Брюсовым, Сологубом. Ироничность раскрывается в определении темы «Жизни Человека» – «пустота» и «ужас Бесконечного», которую, читаем в подтексте, Андреев за-

имствовал у модернистов. «Этот ужас Бесконечного – стал теперь, если хотите, литературной модой. <...> Для того, чтобы стать теперь истинным поэтом, нужно уметь ужаснуться». Насмешливое отношение к модернистам проявляется в объединении Блока, Брюсова, Белого, Леонида Андреева «этим животным ужасом, который заставлял толстовского Ивана Ильича кричать протяжно и однотонно: – У-у-у-у!». Утрированное отождествление символистского мироощущения с этим криком, его трехкратное повторение в тексте с усилением интонационной экспрессии, носит, несомненно, пародийно-сатирический характер. Но Андреев, по Чуковскому, «ужасает» своим неизменным влечением «только к алгебре человеческой души»: все люди равны у него «не по социальным каким-нибудь императивам, не по требованиям этическим, а в силу одинаковых, до смешного одинаковых “бесформенных мыслей” своих, порожденных ужасом бытия, присущим всему живому». Все вышесказанное – развитие прежних критических наблюдений Чуковского, но теперь они подаются в другой тональности, гротескно усиливаются. На основе приема выделения семантической доминанты (любимые слова Андреева: «Кажется. – Будто. – Словно. – Точно. – Похоже. – Вроде. – Как») имитируется схематизм андреевского стиля, проявляющего отсутствие подлинного понимания жизни – «кажимость» мысли [1. Т. 6. С. 438–442].

Найденный пародийно-сатирический тон и выработанные техники критического анализа становятся ведущими в дальнейших оценках творчества Андреева, даже если признаются его удачи. Так, в фельетоне «Об Иуде Искарите и г. Скитальце» (1907), появившемся спустя полгода, повторяется прием сопоставления произведений Андреева и модных символистских идей, который строится на ироническом обыгрывании концепции Вяч. Иванова (развиваемой Г. Чулковым) о «правом» богоборчестве и неприятии мира. Модному «богоборчеству» Чуковский парадоксально противопоставляет «мироборчество» Андреева, что скептически прокомментировал А. Блок¹. Но критику важно выделить писателя из стана символистов: «Иуда Искарит» для него «не мистическая поэма, не отвлеченное философское волхвование, припиленное к библейскому событию», а «гневная, яростная *сатира*, обличение вечного мирового уклада, допустившего и беспрестанно допускающего куплю-продажу Бога» (выделено мною. – С.Ф.). Однако, восхищаясь новым произведением «самого отвлеченного из русских поэтов», Чуковский не может удержаться от иронической оценки «предательских, капризных срывов в сторону неожиданной конкретности» у Андреева: «Зачем, например, Петра создал он похожим на Ахилла из “Прекрасной Елены”, Иоанну придал черты студента-первокурсника, а Фому превратил в Кифу Мокиевича?» [1. Т. 6. С. 498].

¹ Блок пишет, что ему непонятно, «почему г. Чуковский так усердно разносил “Жизнь Человека” и вслед за тем так превознес “Иуду Искарита” и других, в котором увидал почему-то “мироборчество” и, кстати, по этому поводу разругал “богоборчество”» («О современной критике» (Час. 1907. № 61).

Статья «Об Иуде Искарите и г. Скитальце» легла в основу литературного портрета Андреева, которым завершается книга «От Чехова до наших дней». Помимо тех пародийных приемов, которые были рассмотрены в предыдущих работах, здесь, как уже говорилось, добавляется намеренное заострение гиперболизма Андреева в решении всех сквозных тем сборника: импрессионизма, антимещанства и индивидуализма. Исключительно интересна и важна новая характеристика, внесенная при переработке прежней статьи. «Все современные идеологии он доводит до крайних пределов, почти до карикатуры» [Там же. С. 168]. Определяя Андреева как карикатуриста, Чуковский как будто прогнозирует восприятие себя самого в глазах рецензентов как критика-карикатуриста, преувеличивающего отдельные черты в ущерб целостной картине. Симптоматично само стремление «вчитать» в Андреева собственный метод, найти общее между своим «героем» и самим собой.

В 1908 г. Чуковский выпускает еще одну книгу «Леонид Андреев большой и маленький», название которой отсылает к заголовку рассказа А.П. Чехова «Володя большой и Володя маленький» (1893). Книга выросла из лекций Чуковского об Андрееве, т.е. изначально была ориентирована на публичные выступления, мастером которых был критик. При подготовке лекционного материала Чуковский «достал все, что написано об Андрееве, и все, что написал Андреев (даже ранние фельетоны)», как он сообщал в письме к М. Гершензону в марте 1908 г. [Там же. Т. 14. С. 159]. Замысел книги отличается оригинальностью. Первый раздел – «Жизнь Леонида Андреева» – представляет личность писателя в отражении газетных фельетонов, слухов и домыслов; второй – критический очерк самого Чуковского, в третьем разделе – «Леонид Андреев и его читатель» – собраны высказывания читателей и критиков о творчестве Андреева. Чуковский так объяснял цель первого раздела: «...с фактами в руках установить огромную степень общественного попустительства и обнаружить ту фантастическую невероятную бытовую обстановку, в которой приходится расти и развиваться русскому дарованию». Однако выбранные им газетные сплетни в своей совокупности создают не объективную картину, а, скорее, пародийный портрет российской прессы. Аналогично третий раздел должен был, по словам составителя, дать «кое-какой материал для суждения о той среде, в которой произрастают наши культурные работники» [Там же. Т. 6. С. 183]. Но в результате получилась сатира на критику, не воспринимающую оригинальный талант. Пародия на стиль современных Зоилов изобретательно представлена в виде «Словаря критических отзывов о Леониде Андрееве и его произведениях», который собрал в алфавитном порядке самые бранные эпитеты, допущенные в отзывах об Андрееве. «В итоге здесь оказалась представлена квинтэссенция ярлыков и расхожих суждений, отражающих панибратский тон, усвоенный критикой по отношению к писателю» – нельзя не согласиться с этой оценкой Евг. Ивановой, но очень трудно – с ее убеждением в том, что «хотя портрет Андреева-писателя, превращенного в критическом очерке Чуковского во “вдохновенного Тьюху”, далек от

прославления, в целом книга была написана несомненно в защиту Андреева от неуважительного отношения к его таланту» [1. Т. 6. С. 578–579]. Препятствует же такому апологетическому восприятию сам критический очерк Чуковского, центральная позиция которого, по сути, должна была бы – в обрамлении двух пародийно-сатирических разделов – выгодно представить неискаженное понимание личности художника через анализ его стиля. На самом же деле в нем в полную мощь бушует стихия пародии, принимая угрожающие размеры. В результате книга была воспринята неоднозначно, многими – как резкая сатира на Андреева. В рецензии «Обвинительный акт против Леонида Андреева» (Вестник литературы. 1908. № 5) Л. Сильный даже выступил в защиту писателя от нападков талантливого, но не всегда справедливого критика.

В соответствии с «двойным» названием книги Чуковского его критический очерк построен на противопоставлении «большого» и «маленького» Андреева. Хотя это никак не оговаривается автором, но сама логика изложения позволяет понять следующее. «Большой» Андреев – это модный писатель, «халтурщик», который «делает» злободневные трагедии, «заготавливает их <...> целыми партиями» на потребу публике, «маленький» – это подлинный художник, который велик «теми своими вещами, которые прошли совершенно незамеченно, и теми своими идеями, которых, может быть, он и сам не замечает в себе» [Там же. С. 197–200]. Как видим, дихотомия «мнимого» и «подлинного» таланта, провозглашенная еще в ранней статье об Андрееве, становится определяющей в критической оценке Чуковского, правда, в совершенно другом ракурсе. В большей степени нас интересует первая ипостась: именно она выступает объектом достаточно злой сатиры, переполненной пародийными пассажами.

Говоря о «лихой ремесленности» в своевременном изготовлении заказанных публикой трагедий», Чуковский пародирует диалог «ремесленника» с толпой: «Трагичность голода? Могу. Трагичность города? Могу! Трагичность веры, власти, познания, бытия – чего угодно, все могу. У меня по таксе. Не угодно ли преysкурant?» [Там же. С. 199]. Вся первая часть (5 главок из 7) построена в таком же, пародийно-глумливом, духе. Ко всем уже известным нам пародийным приемам из арсенала Чуковского (гиперболизации приема, ироничному остранению, стилизации на основе контаминации «незакавыченных» цитат из разных произведений, всевозможным «деформациям» «чужого слова», композиционным перестановкам, соединению «высоких» и «низких» слов в одном выражении, интонационной переакцентировке и т.д.) добавляется самый, наверное, убийственный и «приклеившийся» к Андрееву надолго. Критик отождествляет Андреева с его же героем из «Саввы», глупым пьяницей, трактирщиком Тюхой, у которого была своя философия: «Никакого Бога нет. И дьявола нет. И людей тоже нет. И зверей тоже нет. Ничего нет. – Что же есть? – Рожи одни есть. Множество рож. Все рожи, рожи, рожи. Очень смешные рожи, я всегда смеюсь». Эти «рожи» идут рефреном через всю статью, вклиниваются в цитаты из других произведений Андреева, пародийно сливая точку виде-

ния героя с мировосприятием художника: «И так уж устроены глаза этого вдохновенного Тюхи, что все зримое воспринимает он, как карикатуру, как уродливое отображение действительности» [1. Т. 6. С. 186–187].

Нельзя не заметить, что к уже знакомой нам по прошлой статье «карикатурности» Андреева здесь добавляется еще одна характеристика писателя как восприимчивого «репортера, а не трагика и не символиста»: «Я преклоняюсь пред творчеством Леонида Андреева, но в каком-то порядке его творчество, как трагического писателя, кажется мне злободневным и фельетонным» [Там же. С. 198]. Биографический факт (сотрудничество в «Курьере»), с которого началась карьера писателя, подается как его художническая стратегия заигрывания с читателями, подчинения своего дара их прихотям и забавам. В утрированном характере этого жесткого утверждения отчетливо звучит личное признание. Ведь Чуковский тоже фельетонист, тоже газетный поденщик, вынужденный прислушиваться к издателям и развлекать массового читателя. Все те «обвинения», которые он вменяет Андрееву, предъявлялись ему самому. Особенно явно это прослеживается в статье Чуковского «Оптимизм Леонида Андреева: К 10-летию литературной деятельности», впервые опубликованной в газете «Свободные мысли» 15 апреля 1908 г., но вошедшей в следующий сборник «О Леониде Андрееве» (1911). Для нас важно, что она является прямым продолжением, точнее, варьированием, критического очерка из «Леонида Андреева большого и маленького», сохраняя ту же двойную структуру, что и раньше.

Первая часть открывается звучащим достаточно иронично признанием критика в любви к афишам: «Их идеал: яркость; их художественный принцип: бей по голове! Никаких полутонов, никаких оттенков!» [Там же. Т. 7. С. 65]. Однако дальше, прикрываясь полушутливым, полуёрническим тоном, Чуковский проговаривает принципиально важные вещи, демонстрирующие его необыкновенную чуткость ко всему новому. Именно в площадном искусстве афиши, плаката – ростки демократического искусства. «Здесь новые задачи искусства, здесь новая эстетика, – и, право, эта эстетика не хуже всякой другой. И не нам, газетчикам, отворачиваться от нее. Нравится нам это или нет, мы такие же данники уличной, площадной эстетики, как и те, кто создают афиши». Задолго до формалистов, обратившихся к жанру фельетона в 1920-е гг., «стихийный теоретик» заявляет: «Пора уже вписать в теорию словесности новый литературный род – фельетон, и когда я стою пред афишей, я чувствую: она мне сродни. Фельетон, как и афиша, не смеет быть вялым, не смеет шептать и интимничать, в нем напряжен каждый нерв, он весь – электричество, потому что и он пред толпой – мимолетный трибун миллионов, рожденный на уличном сквозняке. Мы – баяны трамваев, миннезингеры ресторанов и кафе» [1. Т. 7. С. 66].

Подчеркиваемое типологическое сходство между фельетоном (мастером которого был Чуковский) и афишей, гением которой провозглашается здесь Л. Андреев, чрезвычайно важно. Пародийно-сатирический «показ стиля» писателя продолжается в найденном тоне и даже усиливается за

счет новых «ошеломительных» отождествлений и сравнений. Но все же в этом потоке глумливого высмеивания однообразных художественных приемов, приравненных к «швабре», «барабану», *кошке с привязанной к хвосту жестянкой* и т.д., можно вычленить ряд ключевых позиций, близких критическому методу самого Чуковского. Так, он пишет: «Любую отвлеченную, философскую мысль умеет превратить Андреев в такой эксцентрически парадоксальный, эффектно-афишный образ, и я всей душою чувствую: это прекрасно» [1. Т. 7. С. 69]. Но парадоксальность была отличительной чертой стиля критика с самого начала его карьеры. Он утверждает, что Андреев «похож на того, кто с сильнейшей лупою подошел бы к дереву и увидел бы то грандиознейший лист, то длиннейшие волокна коры, <...> а самого дерева так бы и не увидел. <...> Как знаменательна эта лупа в руке у площадного поэта!» [Там же. С. 70]. Но глаз самого Чуковского, по выражению В. Розанова, «вооружен какой-то сильной лупой, и через нее он замечает смешные качества в писателях, раньше безупречных. Литераторы стали бояться Чуковского» (Новое время. 1909. 3 окт. № 12055). «А эти афишные контрасты! <...> И афишная гиперболичность при этом», – восклицает Чуковский по поводу манеры Андреева [Там же. Т. 6. С. 74]. Но ведь названы особенности статей самого критика, привлекательные для пародистов [14. С. 178–181]. На принципе высвечивания одной черты за счет ее преувеличения (или, наоборот, преуменьшения), особенно на фоне контраста, будет построена статья «Ахматова и Маяковский (Две России)» (1921). Да, собственно, и «Леонид Андреев большой и маленький» организован точно так же. Ко всем этим параллелям и пересечениям, которые далеко не исчерпаны приведенными примерами, необходимо добавить еще одно – признание Чуковского в дневнике (25 апреля 1921 г.) о важности для него закона театральных лекций: «Мои многие статьи потому и фальшивы и неприятны для чтения, что я писал их как лекции, которые имеют свои законы – почти те же, что и драма. Здесь должно быть действие, движение, борьба, азарт – никаких тонкостей, все площадное» [1. Т. 11. С. 329].

Исследователями верно отмечается «субъективность» критического метода Чуковского, с характерным принципом «переноса» собственных представлений на объект изучения [16. С. 417–424]. Моделируя образ изучаемого «героя», Чуковский, действительно, придает ему собственные черты, неосознанно выражает себя [17. С. 92]. Однако важно учитывать, что при этом «переносе» он погружает созданную «модель» в стихию пародии, тем самым как бы отчасти пародируя самого себя, точнее, свою литературно-критическую маску, свой имидж «веселого критика». Показательно признание в точке сюжетного поворота от «большого» Андреева к «маленькому»: «...до сих пор и пред нами был не живой, не настоящей Андреев, а только как бы “рожа” Андреева, так как я пишу не портрет, не “эскиз”, меньше всего “характеристику”, а тоже плакат об Андрееве». Это чисто пародийный прием: «плакатность» писателя дается в кривом зеркале «плаката» критика. Антитезой же выступает скрытый за маской «“мой” Андреев, не уличный <...> а элегический и нежный художник». Подлин-

ного Андреева Чуковский находит в своих любимых произведениях («Вор», «Губернатор», «Призраки», «Семь повешенных»), в них раскрывается сокровенная правда «голого» человека, с которого совлечены социальные «рожи». Преступники, проститутки, губернаторы, маньяки – «все они поэты, лирики, Александры Блоки, – все до единого». Вера в «голое, смелое, свободное, прекрасное “я”, которое томится в плену у жизни» – вот единственная правда Андреева согласно выводам Чуковского [1. Т. 7. С. 81–85]. Не так же сам критик настойчиво искал «душу» художника, его подлинное «я»?

Очерк «О Леониде Андрееве» заканчивается стихотворением американского поэта У. Уитмена, к переводу и пропаганде которого в России Чуковский приложил много сил. Объяснение Андреева через Уитмена демонстрирует глубинное родство между писателем, поэтом и самим критиком-переводчиком. Открывая сокровенную правду в каждом из нас, говорит Чуковский, «Андреев как бы слово в слово поет этот изумительный псалом моего любимого поэта». Из этого стихотворения приведем несколько значимых для нашей темы строк:

Все, что ты делал, к тебе обернулось, как будто бы чья-то насмешка,
Но посмешище это – не ты.

Там, под спудом внизу, затаился ты настоящий.

И я вижу тебя, где никто не увидел тебя [Там же. С. 91–92].

Интенция на выявление глубоко спрятанной сущности души художника, родственной Чуковскому, демонстрирует неизменность его идеала, который мы вычленили в статье о Чехове (см. выше). Но отклонения от художественной правды, схематизм и шаблонность приемов, которые постепенно становятся преобладающими у Андреева, неизменно вызывают его протест. Так, «по долгу профессионального критика», в нашумевшем фельетоне «Устрицы и океан» (1911) он «наносит удар» автору «Океана», в котором «все худшие стороны стиля Леонида Андреева были доведены до крайних пределов» [Там же. Т. 5. С. 124]. Позицию Чуковского можно понять как принципиальность, тем более что в высмеивании стилевых трафаретов он был вполне последователен. Но писатель понял ее иначе. Он обвинил критика в предательстве, хлестко назвал *Иудой из Териок*, написал гневное письмо, в котором есть удивительно пронизательные строки: «Вы шутите, Корней Иванович? Притворяетесь? Мистифицируете публику, Гессена? Кто вы, Корней Иванович? И каковы у Вас отношения с Корнеем Чуковским? Он ли вас предает, или же Вы поставили себе задачей создать своеобразнейший тип вроде Козьмы Пруtkова, назвали его Корнеем Чуковским и как некую неглубокую литературную загадку пустили в мир для посрамления?» [Там же. С. 125]. Сравнивая критика с известной *пародической личностью* Козьмы Пруtkова [3. С. 309], Андреев был не так уж далек от истины. Позднее отношения между Чуковским и Андреевым более или менее наладились, но все же последняя статья, прочитанная на вечере

«Памяти Андреева» 8 ноября 1919 г., была, согласно дневниковой записи критика, «жесткая, в иных местах язвительная». Это, впрочем, нисколько не противоречит его любви к Андрееву «сквозь иронию» [1. Т. 11. С. 264].

Двойственность Чуковского-критика отмечалась многими современниками. Его «полуцинизм, полулиризм» (Вяч. Иванов) обусловлен, как мы пытались доказать, двусмысленной стихией пародии, близкой артистической натуре Чуковского. На примере казуса Андреева хорошо видно, что становление своеобразного критического метода *Корнея Белинского* напрямую связано с усилением в нем пародийного начала. Он стал критиком, разрушающим ложные авторитеты и литературную «халтуру» с помощью смеха. Именно в таком амплуа он пародийно имитировал схематичность и ходульность андреевских произведений, очевидные для его зоркого глаза. Не случайно после смерти писателя Чуковский записал в дневнике: «Он был, в сущности, хороший человек, и если бы я не был критиком, мы были бы в отличных отношениях» [Там же. Т. 12. С. 17].

По мнению Е. Эткинда, Корней Чуковский – «лучший критик Серебряного века», «человек русского Возрождения» [6. С. 264]. Поднявшись из социальных низов и провинциальной журналистики, *одержимый литературой*, он обрел собственный голос в богатой литературно-критическими талантами эпохе благодаря мастерскому владению пародийным словом во всех его проявлениях, под маской «веселого критика». В этом отношении Чуковский, несомненно, близок модернистам с их приверженностью к стилизации, трансформациям «чужого слова», литературным маскам, иронической амбивалентности – интеллектуально-эстетической игре в целом. Профессиональный критик, интуитивно применявший «такие аналитические подходы и приемы, которые позднее назовут структурными» [2. С. 6], он тяготел к пародии как разновидности стилизации авторской манеры. На основе найденных стилевых доминант он старался раскрыть «душу» художника, импрессионистическое «вживание» в которую позволяло изобретательно применять элементы стилизации, иронической имитации, или *разнонаправленного двуголосого слова*.

Пародийный показ стилевых доминант писателей многофункционален. Он нацелен на выявление «механизированных» приемов писателей, негативное оценивание их отклонения от идеала «самоцельного искусства», который являлся ценностной основой критического метода Чуковского (восходя к Чехову). Одновременно он демонстрировал мастерство самого критика-художника, его владение *всеми слогами*. Моделируя писательский стиль на основе своего субъективно-импрессионистического понимания, Чуковский включал весь арсенал пародийных приемов в жанр литературно-критического фельетона, чтобы карикатурно «показать» характерные черты автора, создать его живой «портрет», выразительно представить его литературную манеру, чаще всего под знаком иронии. Узнаваемые особенности субъективно-карикатурного подхода Чуковского предопределили и его крен в самопародию, возможно, бессознательную, и привлекательность его личности для пародистов. Став к концу 1900-х гг. признанным «масте-

ром разгромного фельетона», Корней Чуковский, талантливая, сложная и противоречивая натура, совместил в себе добросовестного *Аристарха* с ядовитым *Зоилом*, но второй оказался намного ярче первого.

Литература

1. Чуковский К.И. Собрание сочинений : в 15 т. М., 2012–2013.
2. Петровский М.С. Поэт Корней Чуковский // Чуковский К. Стихотворения. СПб., 2002.
3. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
4. Бахтин М.М. Собрание сочинений : в 7 т. М., 2000.
5. Русская литературная пародия. М. ; Л., 1930.
6. Эткинд Е. Корней Чуковский // История русской литературы: XX век: Серебряный век. М., 1995. С. 258–265.
7. Морозов А. Пародия как литературный жанр // Русская литература. 1960. № 1.
8. Карлова Т.С. К. Чуковский – журналист и литературный критик. Казань, 1988.
9. Депретто К. Литературная критика и история литературы в России конца XIX – начала XX века // История русской литературы: XX век: Серебряный век. М., 1995. С. 242–257.
10. Чукоккала: Рукописный альманах Корнея Чуковского. М., 2008.
11. Михайлова М.В. Литературная критика: эволюция жанровых форм // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века: Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М., 2009. С. 620–704.
12. Новиков Вл.И. Книга о пародии. М., 1989.
13. Крылов В.Н. Критика и критики в зеркале Серебряного века. М., 2014.
14. Черный Саиш. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1996.
15. Руднев А. Корней Чуковский-критик и Леонид Андреев: К проблеме взаимоотношений писателя и критика // Южное сияние. 2016. № 3. URL: <https://goo.gl/T5rAz7> (дата обращения: 19.02.2018).
16. Лукьянова И.В. Корней Чуковский. М., 2007.
17. Ермошин Ф.А. К. Чуковский как литературовед: Наука? Критика? Автобиография? // Русское литературоведение XX века: имена, школы, концепции. М. ; СПб., 2012. С. 89–96.

Parody in the Literary Criticism of Chukovsky (The Case of Leonid Andreyev)

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology. 2019. 58. 244–262. DOI: 10.17223/19986645/58/14

Svetlana V. Fedotova, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russian Federation). E-mail: luica-th@yandex.ru

Keywords: Chukovsky, literary criticism, parody, Tynyanov, Bakhtin, Chekhov, Bryusov, Blok, Andreyev.

The aim of the article is to reveal the role of parody in the literary criticism of Korney Chukovsky. The material of the study is his critical works of the 1900s in the context of the biographical and cultural-historical events of the era, with an emphasis on the writer's ego-documents (diaries, letters). The scientific study of Chukovsky's critical legacy is at an early stage, his literary works are mostly mastered, but most of them are books for children. The urgency of considering the stated subject is due to the contradiction between the well-known fact of Chukovsky's repeated address to parody in poems and fairy tales, his generally recognized feuilletonist skill, and his general intention of parody in everyday and literary life ("Chukokkala"), on the one hand, and the virtually unrecognized role of parodies in his critical articles, on the other. The theoretical premise of this work is the ideas of parody of

Tynianov, who Chukovsky actively dealt with in the 1920s–30s. Bakhtin's ideas about the “two-voiced word” are also significant. At the same time, Chukovsky was not a parodist in a pure form, so it is justified to speak metaphorically about the “element of parody” as a principle generating various parody details in Chukovsky's multi-genre works. In the course of the study, not only his critical articles of the 1900s were analyzed, but also his early parodies and political satire in verse published in the *Signal* magazine (1905–1906), in which the parodying of literary texts was directed to non-literary objects. The analysis of the material brings to light not only the explicit parody techniques in Chukovsky's criticism, but also his intention of parody in the whole. Particular attention is paid to the manifestation of parody elements in his first book *From Chekhov to Our Days* and separately – dynamically – on the example of the set of works about Leonid Andreyev, the constant “hero” of Chukovsky's criticism. It was revealed that the element of parody in critical articles about the writer grew in proportion to the emergence of Chukovsky's peculiar critical method, the development of his own style and authorial masks corresponding to the ambivalent culture of the Silver Age. Systematization of various parody forms in the work of Chukovsky allows to suppose that it is one of the brightest features of his literary criticism aimed at penetrating into the “soul” of contemporary artists through studying and mastering their style. The multifunctional nature of parody in Chukovsky's works is conditioned by his struggle for genuine literature and his place in it. Parody is aimed at an ironic display of the “mechanized” technique of writers, assessment of their deviation from the ideal of “art as a goal in itself”, which was the axiological basis for Chukovsky's critical method (ascending to Chekhov) and for demonstrating the mastery of the writer and critic himself.

References

1. Chukovskiy, K.I. (2012–2013) *Sobranie sochineniy: v 15 t.* [Collected Works: in 15 vols]. Moscow: Terra – Knizhny klub.
2. Petrovskiy, M.S. (2002) Poet Korney Chukovsky. In: Chukovskiy, K. *Stikhotvoreniya* [Poems]. St. Petersburg: Akademicheskii proekt.
3. Tynyanov, Yu.N. (1977) *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. History of Literature. Cinema]. Moscow: Nauka.
4. Bakhtin, M.M. (2000) *Sobranie sochineniy: v 7 t.* [Collected Works: in 7 vols]. Moscow: Russkie slovari.
5. Begak, B., Kravtsov, N. & Morozov, A. (1930) *Russkaya literaturnaya parodiya* [Russian literary parody]. Moscow; Leningrad: Gos. izd-vo.
6. Etkind, E. (1995) Korney Chukovskiy. In: Etkind, E. et al. (eds) *Istoriya russkoy literatury: XX vek: Serebryanny vek* [History of Russian Literature: The 20th Century: The Silver Age]. Moscow: YaSK.
7. Morozov, A. (1960) Parodiya kak literaturnyy zhanr [Parody as a literary genre]. *Russkaya literatura*. 1.
8. Karlova, T.S. (1988) *K. Chukovskiy – zhurnalist i literaturnyy kritik* [Chukovsky as a journalist and literary critic]. Kazan: Kazan State University.
9. Depretto, K. (1995) Literaturnaya kritika i istoriya literatury v Rossii kontsa XIX – nachala XX veka [Literary criticism and history of literature in Russia of the late 19th – early 20th centuries]. In: Etkind, E. et al. (eds) *Istoriya russkoy literatury: XX vek: Serebryanny vek* [History of Russian Literature: The 20th Century: The Silver Age]. Moscow: YaSK.
10. Chukovskaya, E. (2008) *Chukokkala: Rukopisnyy al'manakh Korneya Chukovskogo* [Chukokkala: Handwritten almanac of Korney Chukovsky]. 3rd ed. Moscow: Russkiy put'.
11. Mikhaylova, M.V. (2009) Literaturnaya kritika: evolyutsiya zhanrovyykh form [Literary criticism: the evolution of genre forms]. In: Polonskiy, V.V. (ed.) *Poetika russkoy literatury kontsa XIX – nachala XX veka: Dinamika zhanra. Obshchie problemy. Proza* [Poetics of Russian literature of the late 19th – early 20th centuries: The dynamics of the genre. Common problems. Prose]. Moscow: IWL RAS.

12. Novikov, V.I. (1989) *Kniga o parodii* [A book about parody]. Moscow: Sov. pisatel'.
13. Krylov, V.N. (2014) *Kritika i kritiki v zerkale Serebryanogo veka* [Criticism and critics in the Silver Age mirror]. Moscow: Flinta.
14. Chernyy, S. (1996) *Sobranie sochineniy: v 5 t.* [Collected Works: in 5 vols]. Moscow: Ellis Lak.
15. Rudnev, A. (2016) Korney Chukovskiy-kritik i Leonid Andreev: K probleme vzaimootnosheniy pisatelya i kritika [Korney Chukovsky the critic and Leonid Andreev: On the problem of the relationship between the writer and the critic]. *Yuzhnoe siyanie*. 3. [Online] Available from: <https://goo.gl/T5rAz7>. (Accessed: 19.02.2018).
16. Luk'yanova, I.V. (2007) *Korney Chukovsky*. Moscow: Molodaya gvardiya. (In Russian).
17. Ermoshin, F.A. (2012) [K. Chukovsky as a literary critic: Science? Criticism? Autobiography?]. *Russkoe literaturovedenie XX veka: imena, shkoly, kontseptsii* [Russian literature of the 20th century: names, schools, concepts]. Proceedings of the International Conference. Moscow; St. Petersburg: Nestor-Istoriya. pp. 89–96. (In Russian).