



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ

КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ РУССКОМУ ЯЗЫКУ

Речевые средства создания комического в произведениях М.А.

Булгакова

Выпускная квалификационная работа по направлению

44.03.05 Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки)

Направленность программы бакалавриата

«Русский язык. Литература»

Форма обучения заочная

Проверка на объем заимствований:

88% авторского текста

Работа рекоменду к защите
рекомендована/не рекомендована

« 12 » дека 2021 г.

зав. кафедрой Рябенко

(наименование кафедры)

М
ФИО

Выполнила:

Студентка группы ЗФ-615-075-6-1

Сапожникова Дарья Олеговна

Научный руководитель:

профессор кафедры РЯ и МОРЯ, доктор
филологических наук

Миронова Александра Анатольевна

Челябинск

2021

СОДЕРЖАНИЕ

<u>ВВЕДЕНИЕ.....</u>	<u>3</u>
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РЕАЛИЗАЦИИ РЕЧЕВЫХ СРЕДСТВ СОЗДАНИЯ КОМИЧЕСКОГО В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ М.А. БУЛГАКОВА.....	6
1.1. «Комическое»: к проблеме квалификации в языкознании.....	6
1.2. Феномен злободневной комедии в творчестве М.А. Булгакова (на материале пьес «Зойкина квартира» и «Кабала святош»).....	21
ВЫВОДЫ.....	31
ГЛАВА 2. ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ РЕЧЕВЫХ СРЕДСТВ СОЗДАНИЯ КОМИЧЕСКОГО В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ БУЛГАКОВА.....	33
2.1. Экспрессивно-образительные лингвистические средства создания комического в комедии «Зойкина квартира».....	33
2.2. Экспрессивно-образительные лингвистические средства создания комического в драме «Кабала святош».....	39
ВЫВОДЫ.....	49
2.3. Урок по пьесе Булгакова «Зойкина квартира».....	49
<u>ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....</u>	<u>56</u>
<u>БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....</u>	<u>58</u>

ВВЕДЕНИЕ

Категория комического как часть истории культуры и искусства зародилась еще в античности и развивалась на протяжении веков. В определенные периоды истории наблюдается заметное повышение интереса к комическому, что связано прежде всего с политической и социокультурной обстановкой, т. к. комическое всегда актуализируется вследствие отклонения от морально-ценностной ориентации. В последнее время философы, культурологи, психологи, текстологи, лингвисты и литературоведы снова обратили внимание на категорию комического как важную часть жизни человека. Проведено множество исследований, выявляющих сущность комизма, его цели, составляющие, свойства, результаты, а также систематизирующие его формы и типы. Сегодня в фокусе внимания лингвистики находится проблема интерпретации текста, его понимания, в связи с чем большую значимость приобретают те механизмы, средства и приемы, с помощью которых создается комический текст.

С конца 1970-х годов наблюдается заметное повышение интереса к творчеству М.А. Булгакова. Его произведения, особенно те, в которых автор подвергает осмеянию пороки человека и общества, оказываются чрезвычайно актуальными, современными, злободневными. М.А. Булгаков – один из крупнейших сатириков 1920-30 гг., который выбрал сферой критического исследования судьбы культуры и моральных ценностей в послереволюционную эпоху. В центре внимания писателя – общечеловеческий идеал в перевернутом мире, бытие человека в «антимире». Вследствие этого формируется особая булгаковская поэтика, основанная на комическом (ироническом, фантасмогорическом, гротескном, сатирическом, юмористическом и т.д.) изображении действительности.

Булгаков, анализируя современную ему действительность, стремился осмыслить произошедшие в ней изменения, в частности такие, как взаимоотношения власти и художника, потеря себя или своей личности, собственного лица; роль интеллигенции в новом мире и др. Писатель посредством речевых средств комического в своих произведениях

изображает эти изменения, новые нравственные нормы и ценности с целью их разоблачения, осмеяния. Латинская пословица гласит: «Сатира, смеясь, исправляет нравы». Так читатель, проникая в художественный мир Булгакова, обнаруживает актуальные для его современности пороки и недостатки, в том числе в себе самом, что обуславливает актуальность, объект, предмет и цель данного исследования.

Объектом исследования являются комические тексты Булгакова «Зойкина квартира» и «Кабала святош». Предметом исследования выбраны лингвостилистические средства передачи комического эффекта в этих пьесах.

Цель работы состоит в выявлении основных речевых средств создания комического эффекта на примере выбранных произведений Булгакова.

Для достижения этой цели ставятся следующие задачи:

- на основе анализа научной литературы уточнить понятийно-терминологический аппарат для исследования средств речевого воздействия, а именно: определение таких понятий, как комическое, юмористическое, сатирическое и т.д.;
- выявить систему речевых средств создания комизма в пьесах;
- выявить влияние речевых средств комизма на актуальность произведений Булгакова;
- проанализировать речевые средства создания комического в пьесах «Зойкина квартира» и «Кабала святош»;
- сформулировать значение и роль использования речевых средств комического в этих пьесах.

Гипотезой исследования является предположение о том, что использование совокупности речевых средств создания комического способствует актуализации проблем и вопросов, поставленных в произведениях.

Актуальность данного исследования обусловлена необходимостью осмысления понятия «комическое», «комизм», его средств реализации в

тексте, а также углубленным вниманием к произведениям Булгакова. Определим несколько причин, доказывающих актуальность исследования:

- активное использование речевых средств комизма в произведениях и популярность, результативность их использования;
- многочисленность речевых средств комического, использованных в текстах Булгакова;
- отсутствие единообразной точки зрения на использование речевых средств комического в художественном тексте.

В целом работа выполнена в русле анализирующего метода. В соответствии с целью и задачами в работе используется группа синхронных методик и процедур исследования: описательный и компонентный анализы (выявление в элементах текста комических средств и приемов), а также синтез, систематизация (уточнение речевых средств комического), классификация (уточнение речевых средств комического в произведениях и их анализ относительно цели автора); последовательно применяются приёмы статистических подсчётов (подсчет речевых средств и приемов комического в отдельном тексте и их соотнесение со спецификой поэтики писателя).

Научно-практическая значимость работы заключается в возможности применения данных исследования на практике в школе или для дальнейшего изучения творчества М.А. Булгакова и истории развития сатирико-юмористической русской литературы в целом.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РЕАЛИЗАЦИИ РЕЧЕВЫХ СРЕДСТВ СОЗДАНИЯ КОМИЧЕСКОГО

1.1. «Комическое»: к проблеме квалификации в языкознании

Смех – важная составляющая жизни человека. Он является реакцией на нечто комичное, смешное, а также средством борьбы с проблемами и средством самозащиты. Еще с античности исследователи интересовались явлением комического. Философы, писатели, литературоведы, лингвисты, социологи и др. стремились найти объяснение его сущности, природы, определяли способы его реализации, но однозначное и исчерпывающее определение не выделено до сих пор.

В Большом Энциклопедическом Словаре комическое определяется как эстетическая категория, обозначающая смешное и восходящая к игровому смеху. И.Т. Фролов считает комизм категорией философии и эстетики, категорией, которая выражает «в форме осмеяния исторически обусловленное (полное или частичное) несоответствие данного социального явления, деятельности и поведения людей, их нравов и обычаев объективному ходу вещей и эстетическому идеалу прогрессивных общественных сил» [82, с. 237]. Именно его мы принимаем в качестве основного определения в данном исследовании. Шпагин в литературоведческом словаре отмечает, что комическое – это «эстетическая категория, подразумевающая отражение в искусстве явлений, содержащих несоответствие, несообразность или противоречие и оценку их посредством смеха» [73, с. 153].

Комическое в художественном тексте, по мнению многих исследователей [5; 9; 16; 22; 41], «настраивает участников коммуникативного акта на вдумчивое, серьезное отношение к предмету смеха, на восприятие его сути и основных характеристик» [10, с. 23]. Любое лингвистическое средство, с помощью которого выражается комическое, можно назвать языковой игрой, посредством которой обнаруживается

стремление автора выразить собственное отношение к предмету речи и привлечь к нему внимание читателя.

Категория комического – это одна из наиболее сложных эстетических категорий, развивающихся на протяжении всей человеческой истории. Так, труды Платона и Аристотеля становятся отправной точкой осмысления комизма. Платон отмечает, что комическое – это «душевное состояние, являющееся смесью печали и удовольствия» [49, с. 547]. Аристотель был первым, кто провел взаимосвязь между категорией комизма и категорией смешного. Он отмечает в «Поэтике», что «комедия... это воспроизведение худших людей, но не во всей их порочности, а в смешном виде. Смешное – частица безобразного. Смешное – это какая-нибудь ошибка или уродство, не причиняющее страданий и вреда, как, например, комическая маска. Это нечто безобразное и уродливое, но без страдания» [49, с. 547]. Таким образом, содержание категории комического, по Аристотелю, заключается в противопоставлении безобразного прекрасному.

В Средние века комическое существовало и развивалось только в фольклорных формах и неофициальном искусстве.

В эпоху Возрождения реабилитируется комедия как жанр, вследствие чего начинает формироваться ее теория, обращающая на себя внимание философов. Гоббс рассматривал смех как одну из форм страсти, основанной на радости от чувства собственного превосходства. Декарт дает истолкование смеха как физиологического аффекта.

Эпоха Просвещения ставит принципиально иные акценты в теории комизма: Кант определяет комическое с точки зрения психологии как «аффект от внезапного превращения напряженного ожидания в ничто» [49, с. 548]. Шеллинг рассматривал комизм как способ «эстетизации безобразного и превращения его в предмет искусства: изящное искусство может обратиться к сфере низкого лишь постольку, поскольку и в ней достигает идеала и его совершенно переворачивает. Это переворачивание и есть сущность комического». Жан-Поль противопоставляет комизм возвышенному: «Наш самообман, когда мы подставляем знание противоположного чужому

устремлению, превращает это последнее в тот минимум рассудка – в то наглядно созерцаемое безрассудство, над чем мы смеемся» [66, с. 99].

В XIX веке Ницше сводит сущность комического к следствию напряженности, напрасного страха. В XX веке З. Фрейд отметил, что комическое, а именно остроумие и смех, - это проявление скрытого подсознательного.

Понимание сущности комического до сих пор поднимается на дискуссиях. Множество известных исследователей, лингвистов, литературоведов, текстологов [5; 9; 22; 41; 58; 66; 73] предпринимали попытки систематизировать эту категорию, вследствие чего было выделено много различных теорий и концепций комизма в современном гуманитарном знании. Рассмотрим подробнее теории о сущности категории комического.

Труды Платона, а затем А. Шопенгауэра, Т. Гоббса способствовали обоснованию «теории враждебности»/«теории превосходства», основанной на чувстве враждебности или превосходства по отношению к кому-либо: «Все действия и речи, проистекающие или кажущиеся проистекающими из богатого опыта, знания, рассудительности или остроумия, суть предметы почитания. Ибо все эти вещи являются силой» [49, с. 548].

Концепция несовместимости/«неоправдавшегося, обманутого ожидания» была выдвинута И. Кантом и Жан-Полем [27; 66] и основана на контрасте между оправданным ожиданием субъекта и его (ожидания) результатом: «смех является эмоцией, возникающей из неожиданного превращения напряженного ожидания в ничто» [27, с. 175]. Комизм в художественном произведении достигается с помощью эффекта неожиданности и посредством несоответствия (например, действий и результата), отклонения от нормы, от обыденного, привычного, что вызывает у адресата диссонанс и, как следствие, смеховую реакцию.

В. Раскин продолжает развивать эту концепцию, утверждая, что основной принцип комического – принцип несоответствия, и создает теорию семантических скриптов, основанную на анализе необходимых составляющих текста шутки:

- язык – набор лингвистических компонентов для вербализации шутки;
- логический механизм соединяет два различных сценария в одной шутке;
- оппозиция сценариев;
- повествовательная стратегия – представление шутки в какой-либо из форм повествовательной организации;
- цель шутки (у неагрессивных шуток этот элемент отсутствует);
- ситуация – описание ситуации, в контексте которой содержится шутка: предмет, участники, действия и т.д. [80].

В эпоху модернизма развитие категории комизма было продолжено в трудах философов, социологов, психоаналитиков [43; 73; 75], выдвинувших концепцию «освобождения», основанную на представлении о том, что высвобождение ограничивающей человека психической энергии является причиной комизма.

Б. Дземидок систематизировал множество концепций категории комического в шесть типологических моделей комизма [20]. Мы представили их в таблице 1 «Теории комического».

На основании этих концепций, выделяющих и объясняющих самые значимые составляющие категории комического, мы можем сделать вывод о том, что комическое – это «целостное явление в единстве всех его связей и отношений», для которого характерны

1. несоответствие осмеиваемого объекта нравственному идеалу, неоднозначность и парадоксальность осмеиваемого явления;
2. социально-критическая направленность (общественный характер);
3. эффект неожиданности;
4. игровой характер;
5. языковая игра;
6. проявление отношения автора / субъекта речи к ситуации посредством смеха (субъективный характер).

Важно, что разные исследователи по-разному определяют соотношение понятий комического и смешного: одни считают, что комизм и смех синонимичны [20]; другие отмечают, что категория смеха шире категории комического [16; 21; 28]; третьи полагают, что комизм и смех необязательно взаимосвязаны [9]. Эстетик Ю.Б. Борев отметил, что «смешное шире комического. Комическое – прекрасная сестра смешного. Комическое порождает социально окрашенный, значимый, одухотворенный эстетическими идеалами, «светлый», «высокий» смех, отрицающий одни человеческие качества и общественные явления и утверждающий другие» [9, с. 57].

Исследователи [9; 16; 20; 39] выделяют несколько видов комизма: юмор и сатира считаются основными видами, дифференцирующимися эмоциональным отношением к изображаемому в тексте объекту действительности. Некоторые лингвисты и литературоведы [49; 66] выделяют иронию и сарказм как переходные формы между юмором и сатирой и не считают их собственно видами комического.

Юмор (англ. humour – юмор, комизм) – вид комизма, выражаемый в мягкой, беззлобной критике объектов действительности, а также «понимание

комического, умение видеть и показывать смешное, снисходительно-насмешливое отношение к чему-нибудь», «изображение чего-либо в смешном, комическом виде» [51, с. 127]. Цель юмора – совершенствование объекта критики. Ю.Б. Борев считает, что «объект юмора хотя и заслуживает критики, все же сохраняет свою привлекательность, а также помогает раскрываться всему общественно ценному. Юмор – смех дружелюбный, беззлобный, хотя и не беззубый» [10, с. 74].

Сатира (от лат. *satura* – смесь) – форма реализации комизма в искусстве посредством уничтожающего, бескомпромиссного осмеяния, обличения, развенчания пороков и социальной направленности [9; 20]. Ю.Б. Борев отмечает, что сатира – это «крайняя и высшая форма критики, отрицания. Сатира заостряет, а порой и утрирует и даже деформирует облик осмеиваемого явления. Но главное в сатире — комедийная критика, то есть такая, которая подводит читателя к отрицанию явления через противопоставление его идеалам, критика, утверждающая идеалы» [9, с. 31].

Ирония (от греч. *eirōneia* – притворство) – это промежуточный вид комического, при котором осмеяние и/или отрицание скрытно выражается в форме одобрения или согласия. Ироническое высказывание в контексте речи приобретает отрицающее буквальный смысл или противоположное ему значение. Л.И. Тимофеев дает следующее определение иронии: «Юмор — это шутка. Ирония — это уже насмешка, основанная на чувстве превосходства говорящего над тем, к кому он обращается, в ней в известной мере скрыт обидный оттенок. В отличие от юмора, который говорит о явлении, как бы низводя его, показывая мнимость того, на что он претендует, ирония, наоборот, приписывает явлению то, чего ему недостает, как бы подымает его, но лишь для того, чтобы резче подчеркнуть отсутствие приписанных явлению свойств» [68, с. 84].

Сарказм (греч. *sarkasmos*, от *sarkazo*, букв. – рву мясо) – это крайняя степень иронии, язвительная, едкая насмешка, жестокое осмеяние, реализуемое посредством усиленного контраста выражаемого и

подразумеваемого, немедленно и намеренно обнажаемого с целью морального уничтожения. Л.И. Тимофеев пишет по поводу сарказма:

«Сарказм диктуется уже гневом, который вызван у художника данным явлением, т. е. тем, что он считает его недостатки неприемлемыми, затрагивающими важные стороны, такими, с которыми никак нельзя примириться. Это нарастание отрицательного чувства по отношению к тем или иным явлениям жизни – от безобидной шутки к презрению, от презрения к гневу – завершается негодованием, когда недостатки явления становятся такими, что заставляют отвергнуть его целиком, когда смешное стоит уже на грани отвратительного, когда надо уже требовать уничтожения и самого явления, и тех условий, которые создают его в жизни» [68, с. 85].

Все перечисленные виды категории комизма представляют собой комическое отношение к действительности. Объединяет их то, что они основываются на смехе. Дифференцируются виды комического по степени выраженности в них смеха, а также мерой и эмоциональностью критики. Они служат созданию комического текста, в котором выражается юмористическое или сатирическое отношение автора к изображаемой действительности.

Следует отметить, что терминология категории комического была заимствована лингвистикой из эстетики посредством текста – общей составляющей этих дисциплин. Так как комизм реализуется именно в тексте, целесообразным будет рассмотреть это понятие.

Текст (лат. *textus* – «соединение», «структура», «связь») – это «реально высказанное (написанное) предложение или совокупность предложений, могущее служить материалом для наблюдения фактов данного языка» [1, с. 42]. Изучение текста как лингвистической категории началось лишь в конце XIX века и все более расширяет свои границы. Так, многие исследователи [1; 29; 35; 47] выделяют такие формирующие связность текста средства, как повторы, изотопия (цепочки семантически близких элементов), анафорические отношения (отсылки к ранее сказанному), катафорические

отношения (отсылки к последующим элементам) и т.д. М.Н. Кожина рассматривает текст с точки зрения стилистики и относит к его признакам логичность, авторизацию, гипотетичность, акцентность и оценку. И.Р. Гальперин отметил, что основные текстовые особенности основываются на грамматических свойствах текста: континууме, проспекции, ретроспекции, модальности, когезии, интеграции и автосемантии [15]. Т.М. Дризде изучал признаки «смысловой целостности (когерентности) и информативности текста как цельной коммуникативной единицы» и определял его как «продукт социодетерминированной текстовой деятельности» [1, с. 87].

Итак, перечислим основные признаки текста: целостность, связность, модальность, членимость и тематическая определенность. Художественный текст обладает специфическими свойствами, такими как интерпретируемость, диалогичность и напряженность. Рассмотрим эти признаки подробнее.

Целостность текста проявляется в несводимости его признаков к их сумме, равной тексту: текст – это единое семантическое целое. Связность текста определяет его целостность. Она бывает двух видов: структурная (когезия) и содержательная (когерентность). Когезия – это линейная внутренняя организация текста с помощью внутритекстовых языковых средств. Когерентность – это логико-семантическая соотнесенность и смысловая взаимосвязь внутритекстовых предложений. Модальность текста выражает отношение высказывания к действительности и отношение автора высказывания к его содержанию. Членимость – способность текста члениться на более мелкие единицы (синтаксическое целое, абзацы, предложения и т.д.). Тематическая определенность – это реализация конкретной темы посредством внутритекстовых языковых средств.

Интерпретируемость – это возможность устанавливать смысл текста, причем для художественного текста характерно разнообразие его интерпретаций. М.М. Бахтин выделил как свойство художественного текста диалогичность, которая проявляется в нем посредством диалога, при смене

«смысловых позиций», «точек зрения» (внутренняя диалогичность) или при обнаружении взаимодействия различных текстов (внешняя диалогичность) [4]. В.Г. Адмони отметил как неотъемлемый признак художественного текста напряженность, т. е. его способность «заинтересовать читателя уже с самых первых строк и усиливать интерес – то в большей, то в меньшей мере вплоть до его завершения» [2, с. 27].

Причиной создания художественного текста всегда является стремление автора выразить конкретные идеи, воздействующие на читателя, вследствие чего восприятие такого текста читателем является эстетической и когнитивной деятельностью [55]. Комический текст – это художественный текст с выраженным авторским отношением к изображаемой действительности – юмористическим или сатирическим, создаваемым посредством речевых средств комического. Перечислим средства комического, выделяемые исследователями [9; 20; 68].

Разговорная речь – это неподготовленная, устная, свободная речь, часто использующая языковые и речевые ошибки с целью создания речевого облика персонажа и достижения комического эффекта. Например, в комедии «Иван Васильевич» Милославский отвечает на замечание Бунши: «Э, какой вы назойливый!.. Шляпа, цепочка... это противно!..» [13, с. 248]. Междометие «э» подчеркивает недовольство и даже обиду Милославского из-за того, что управдом делает ему намеки о краже. Комизм заключается в том, что вор действительно обижается на то, что его могут заподозрить в преступлении.

Экспрессивно окрашенная лексика, делающая речь выразительной, яркой, привлекающей внимание. Например, Ульяна, приняв Иоанна за своего мужа Буншу, восклицает: «Здрате пожалуйста! Его весь дом ищет, водопроводчики приходили, ушли... жена, как проклятая, в магазине за селедками, а он сидит в чужой комнате и пьянствует!.. Да ты что это, одурел? Шпака ограбили, Шпак по двору мечется, тебя ищет, а он тут! Ты что же молчишь? Батюшки, во что же это ты одет?» [13, с. 499]. Такие выражения,

как «здрате пожалуйста», «как проклятая», «одурел», «батюшки», обнаруживают чрезвычайную эмоциональность героини, злящейся на мужа, которого долго искала и нашла, как она это видит, пьянствующим.

Архаизмы и историзмы, т. е. слова, вышедшие из употребления в силу смены эпохи, неактуальности тех явления и предметов, которые они обозначают. Например, речь патриарха практически полностью состоит из слов, сегодня не употребляемых, но распространенных в XVI веке:

«Здравствуй, государь, нынешний год и впредь идущие лета! Вострубим, братие, в златокованные трубы! Царь и великий князь яви нам зрак и образ красен! Царь, в руках демонов побывавший, возвращается к нам. Подай же тебе, господи, самсонову силу, александрову храбрость, соломонову мудрость и кротость давидову! Да ты славят все страны и всякое дыхание человеке и ныне и присно и во веки веков!» [13, с. 397].

Гипербола – образное выражение непомерного преувеличения чего-либо с целью привлечения внимания читателя к незначительному, но характерному явлению (значение, размер, сила, черта пародируемой личности и т.д.). Например, Коровьев, подробно описывая гибель Берлиоза, восклицает: «Нет, не могу больше! Пойду приму триста капель валерианки!..» [12, с. 476]. Клетчатый преувеличивает не только количество валерианки, необходимой ему для того, чтобы успокоиться, но также и в своей игре, притворстве, т. к. Берлиоза ему не жалко и валерианка вовсе не нужна.

Литота – это троп, основанный на намеренном преуменьшении с целью создания комического эффекта мнимости, обманчивости чего-либо великого, большого, значимого. Например, вот как изображен Андрей Фокич Соков: «С маленьким же человечком, пока экономист сидел в каморке внизу, приключилась неприятнейшая история» [12, с. 548]. Выражение «маленький человечек» характеризует буфетчика Варьете во всех областях жизни: рост, помыслы, статус, характер.

Метафора – это перенесение свойств одного явления на другое по принципу их сходства в какой-либо отношении или по контрасту. Это скрытое сравнение, при котором уподобляемое явление представлено в новом нерасчлененном единстве. Метафора по-новому осмысливает явление и обнаруживает его внутреннюю природу. Комический эффект посредством метафоры достигается за счет уподобления явления/предмета случайному, несущественному свойству другого понятия. Например, Милославский, которого с подозрением разглядывает Бунша, отвечает ему: «На мне узоров нету и цветы не растут» [13, с. 451], – что подразумевает под собой исключение необычности, интересности в облике Милославского, на которого не стоит обращать внимание.

Омонимия – это семантические отношения слов, совпадающих по форме, но не тождественных по семантике. В художественном тексте она часто приводит к ошибкам в рассуждениях, что способствует созданию комического эффекта. Например: «Товарищ Бездомный, помилуйте, – ответило лицо, краснея, птясь и уже раскаиваясь, что ввязалось в это дело» [12, с. 463]. Слово «лицо» в данной ситуации употребляется в значении «отдельный человек, персона», однако воспринимается в значении «передняя часть головы», что создает комический эффект.

Парадокс – это утверждение, которое резко расходится с устоявшимся, общепринятым мнением, а также отрицание или переосмысление такого мнения. Например, в романе «Мастер и Маргарита»: «За огромным письменным столом с массивной чернильницей сидел пустой костюм и не обмакнутым в чернила сухим пером водил по бумаге» [12, с. 512].

Оксюморон – это стилистическая фигура, основанная на сочетании противоположных по значению слов, сочетание логически не сочетаемого с целью создания эффекта неожиданности или нелепого. Например: «Умерев, Куролесов поднялся, отряхнул пыль с фрачных брюк, поклонился, улыбнувшись фальшивой улыбкой...» [12, с. 502].

Пародия – юмористическое или сатирическое намеренное, искажающее образец подражание индивидуальных черт личности, внешности, речи, манеры или жанра, стиля и т.п. Например, с помощью аллюзии на роман Толстого «Анна Каренина» обнаруживается пародийное снижение ситуации в «Мастере и Маргарите»: «Всё смешалось в доме Облонских, как справедливо выразился знаменитый писатель Лев Толстой. Именно так он и сказал бы в данном случае. Да! Всё смешалось в глазах у Поплавского» [12, с. 535].

Метонимия – это оборот речи, основанный на замене названия одного объекта названием другого, непосредственно связанного с ним. Например: «Затем рыжий разбойник ухватил за ногу курицу и всей этой курицей плашмя, крепко и страшно так ударил по шее Поплавского, что туловище курицы отскочило, а нога осталась в руках Азazelло» [12, с. 530]. Метонимия в данном случае создается посредством употребления по отношению к одному персонажу имени Азazelло и выражения «рыжий разбойник».

Синекдоха – стилистический прием, при котором объект характеризуется посредством называния его части вместо целого. Это перенос смысловой нагрузки с целого на его часть и, наоборот, с части на целое (частный случай метонимии). Например, автор часто называет Коровьева также просто длинным и клетчатым, основываясь на примечательном, бросающемся в глаза росте Рыцаря и на его костюме в клетку, который часто является единственной деталью, по которой читатель может распознать в герое приспешника дьявола. В данном случае проявляется также такой прием, как синонимия. Синонимия выражает тождество смыслов языковых выражений, когда они имеют одно и то же значение: Коровьев = длинный = клетчатый = Рыцарь.

Алогизм – это стилистический прием, основанный на сознательном нарушении логических связей с целью создания комического эффекта. Например, в изображении Бегемота: «Но оказались в спальне вещи и похуже: на ювелирном пуфе в развязной позе развалился некто третий, именно –

жутких размеров чёрный кот со стопкой водки в одной лапе и вилкой, на которую он успел поддеть маринованный гриб, в другой» [12, с. 412]. Кот не может держать стопку водки и вилку, это нарушение логических связей в повседневной жизни, в которой человек не сталкивается с чертовщиной.

Карикатура – изображение, соединяющее в себе черты реального и фантастического с целью достижения комического эффекта посредством неожиданного сопоставления и уподобления, преувеличения и заострения характерных признаков. Это форма изобразительной сатиры с общественно-критической направленностью. Например, вот как изображается Коровьев: «На маленькой головке жокейский картузик, клетчатый кургузый воздушный же пиджачок... Гражданин ростом в сажень, но в плечах узок, худ неимоверно, и физиономия, прошу заметить, глумливая» [12, с. 231].

Сравнение – это фигура речи, заключающаяся в сопоставлении нескольких объектов по определенному признаку и основанное на их сходстве. Комический эффект достигается за счет сопоставления несопоставимых предметов/явлений и/или за счет несоответствия между формой и содержанием. Например, «Однако в то же время неприятное облачко набежало на его душу, и тут же мелькнула змейкой мысль о том, что не прописался ли этот сердечный человек уже в квартире покойного, ибо и такие примеры в жизни бывали» [12, с. 458]. Сравнение мысли со змейкой обнаруживает неприятное содержание этой мысли и то чувство тревожности, которым она заражает.

Эпитет – это выразительное средство, заключающееся в образном, художественном определении чего-либо, подчеркивающее его выразительность. Важно, что эпитет – это субъективный троп, характеризующийся эмоциональной окраской. Например, Воланд так обращается к испуганному Степану Богдановичу:

– Я вижу, вы немного удивлены, дражайший Степан Богданович? – осведомился Воланд у лязгающего зубами Стёпы, – а между тем удивляться нечему. Это моя свита [12, с. 436].

Эпитет «дражайший» подчеркивает снисходительное отношение дьявола к Лиходееву и скрывает ироническое отношение автора. Так, в данном фрагменте обнаруживается совокупность таких средств, как эпитет и ирония. Ирония – стилистическая фигура, при которой подразумеваемое значение скрыто и противопоставляется явному смыслу или отрицает его с целью создания и подчеркивания видимости явления не таким, каково оно на самом деле. Ирония как средство создания комического эффекта формирует стиль художественного текста, который строится посредством противопоставления действительного, скрытого смысла высказывания его буквальному значению.

Парцелляция – экспрессивный синтаксический прием, основанный на расчленении предложения или текста на самостоятельные самостоятельные, значимые, пунктуационно и интонационно оформленные единицы. Например, крики Бегемота: «Сеанс окончен! Маэстро! Урежьте марш!» [12, с. 489], – после «сеанса магии» способствовал лишь усилению паники и без того перепуганной и убегающей публики.

Риторический вопрос – стилистический прием, основанный на вопросной форме выражения, не требующего ответа, это вопрос-утверждение. Например: «Но какую телеграмму, спросим мы, и куда? И зачем её посылать? В самом деле, куда? И на что нужна какая бы то ни было телеграмма тому, чей расплющенный затылок сдавлен сейчас в резиновых руках прозектора, чью шею колет сейчас кривыми иглами профессор? Погиб он, и не нужна ему никакая телеграмма» [12, с. 429].

Мы рассмотрели теоретические основы категории комического, а также средства его создания. В следующем параграфе исследуется роль и значение комического в творчестве М.А. Булгакова.

1.2. Феномен злободневной комедии в творчестве М.А. Булгакова (на материале пьес «Зойкина квартира» и «Кабала святош»)

Булгаков был новатором в литературном и драматургическом искусстве, и в каждом своем произведении открывал новые возможности создания художественной структуры, форм и приемов текста, опираясь на традиции русской и мировой литературы. На оформление принципов комедийной типизации у Булгакова повлияла противоречивая эпоха: нэп способствовал стабилизации жизни русского человека после революции, однако установление относительно спокойного быта повлекло за собой потребности в новых этических принципах, ценностях, на которые следует ориентироваться. Вследствие этого был рожден новый тип человека – идеологического приспособленца, что и стало богатым жизненным материалом для всех произведений Булгакова, написанных с 1920-х годов.

По мнению многих литературоведов и исследователей, М.А. Булгаков писатель прежде всего сатирический [26; 65; 78]. Все его творчество причастно к народно-смеховой культуре, к карнавализации: «Драки и потасовки, погони и падения, скандалы, площадная брань, обжорство, ряжение и многое другое — проявление мощной мениппейной жанровой традиции» [57, с. 34].

Булгаков перенимает и развивает традиции сатирического мастерства Гоголя и Салтыкова-Щедрина. Так, писатель часто обращается в своих произведениях к таким речевым средствам, как гипербола, гротеск, игра слов, оксюморон, фантастика, «нефантастическая фантастика», зоологизация, путаница, что способствует созданию комического эффекта, который в свою очередь обнажает политическую злободневность всего творческого наследия писателя. Он часто оживотнивает, овеществляет и механизмирует своих персонажей с целью высмеять общественные пороки, обнаружить «мертвящие формы жизни» [57, с. 46], под которыми можно понимать собирательные образы управленцев, бюрократов и идеологов – наделенных

властью ничтожеств с внутренней пустотой и претензией на весомость и значимость.

И.В. фон Гете писал: «Скажи мне, над чем ты смеешься, и я скажу тебе, кто ты» [66, с. 99]. Именно то, над чем смеется человек, раскрывает его характер. «Выбор объекта смеха – одно из важнейших проявлений мировоззренческо-эстетических позиций комедиографа» [9, с. 42]. Сатирические произведения Булгакова возникают в 20-х годах XX века, когда в литературе царит сатирико-юмористическое направление. Комизм способствует углублению и усилению сатиры, выводящей к постановке серьезных вопросов философского и морально-этического характера за счет сближения фантастики с реальностью, неотделимостью одного от другого.

Сатира писателя, нашедшая свое воплощение и в малой прозе, и в романах, и в пьесах, злободневна, является реакцией на социально-политические и личностные проблемы, а также на абсурдную действительность того времени, воспринимаемую Булгаковым как хаос, деформированный и неподвластный контролю мир. Так, посредством соединения реального и фантастического или околофантастического, комических несоответствий, оксюморона, т. е. совмещению фантастического и комического планов, порождающему абсурд и гротеск как излюбленные художественные средства булгаковской поэтики, писатель создает противоречивые образы эпохи, соединяющей в себе путаницу, мелькание, хаос, подобные состоянию общества первых послереволюционных годов, и статику, обездвиженность, косность мышления.

При создании разнообразных комичных персонажей Булгаков использует такие речевые средства, как контраст, эпитет, метафоризация и деметафоризация, что способствует типизации, основанной на преемственности русской и мировой художественной традиции. Благодаря соединению разных речевых пластов – просторечия, высокая и обценная лексика, канцеляризмы и речевые штампы послереволюционной эпохи, архаизмы и историзмы – сатирик разрабатывает проблему человека,

оказавшегося на периферии двух культур – прежней, патриархальной и новой, которая разрушает все предшествующее ей и остается без самого основания, без источника знания, без опыта предшествующих поколений. Писатель подходит к этой проблеме с противоположных сторон и рассматривает два типа «человека не на своем месте»:

1. герой – человек без внутренней культуры, этических принципов, без знаний и стремления к самосовершенствованию; речь такого персонажа изобилует разговорными трафаретами (например, таковы Аллилуя и Аметистов в «Зойкиной квартире», Шпак, Бунша и Зинаида в «Иване Васильевиче», Швондер в «Собачем сердце»);

2. герой-интеллигент, чье воспитание и мировоззрение основаны на принципах уничтоженной культуры; речь героя-интеллигента или «бывшего интеллигента» отличается соответствием нормам русского литературного языка, в нее проникают профессиональная терминология (профессор Преображенский в «Собачем сердце», Тимофеев в «Иване Вальевиче»), отрывки из художественных произведений или реминисценции (Зоя Пельц и Обольянинов в «Зойкиной квартире», Мольер в «Кабале святош»), философские рассуждения и постановка бытийных вопросов (Мастер и Иванушка Бездомный в «Мастере и Маргарите», Зоя Пельц и Обольянинов в «Зойкиной квартире», Преображенский в «Собачем сердце»).

Первый тип беспощадно осмеивается, подвергается читательской критике за свою неестественность, мертвенность, за соответствие абсурдным стереотипам о человеке. Это маски, за которыми скрывается пустота (Аллилуя, Берлиоз, Шариков). Второй тип способен на развитие посредством раскрытия своего потенциала, стремления реализовать свои возможности (Бунша, Иван Поньрев, Зоя Пельц). Автор по-доброму иронизирует над этими персонажами, сочувствует им и сострадает, что реализуется в речевых юмористических средствах (добрая ирония, эпитет, метафоризация, каламбур), а не сатирических (карикатура, гротеск, злая ирония, деметафоризация). Более того, комическое через раскрытие персонажа

переходит в трагизм из-за невозможности его достойной реализации в абсурдном мире (Зоя Пельц зарабатывает на содержании публичного дома, чтобы начать новую жизнь за границей). Таким образом, отличительная особенность комических произведений Булгакова – трагикомическое восприятие жизни.

Также поэтику сатирика отличает тяготение к таким речевым средствам, как ирония и самоирония, которые «делают насмешку писателя более тонкой, уводя повествование от схематичного и прямолинейного бичевания порока. Избрав ее своим оружием, Булгаков тем самым отказался от роли учителя и проповедника» [57, с. 65].

В пьесах 1920 - 30-х годов Булгаков развивает проблемы, идеи и образы своих прозаических произведений. Он прослеживает измельчание прежних художественных типов (Турбины, Малышев, Серафима, Хлудов и др.) и переносит действие современности, которая отвергает все достижения и принципы прошлого и противопоставляет им свои, на сцену. Проследим, как последовательно развивается мастерство Булгакова-комика и сатирика на примере пьес «Зойкина квартира» и «Кабала святош».

Булгаков начал работу над пьесой «Зойкина квартира» еще в 1926 г., закончив обработку последней редакции в 1935 г. За это время она претерпела существенные изменения, и прежде всего это касается жанра. Жанр пьесы писатель определил как трагический фарс, и это противоречивое соединение разнородных жанровых модификаций отражает сложность, полифоничность и драматичность произведения. Пьеса сосредоточивает в себе множество средств и приемов комизма: гротеск, каламбуры, путаница, театр в театре и др. Эту комедию называют любимым детищем Булгакова [50], т. к. в ней переплелись сквозные для творчества писателя темы, мотивы и образы. Так, первая реплика Зои Пельц: «Есть бумажка, есть бумажка. Я достала. Есть бумажка!» [13, с. 89], – перекликается со словами профессора Преображенского в «Собачьем сердце» и ими же поясняется: «Но только одно условие: кем угодно, что угодно, когда угодно, но чтобы это была такая

бумажка, при наличии которой ни Швондер, ни кто-либо иной не мог бы даже подойти к дверям моей квартиры. Окончательная бумажка. Фактическая. Настоящая. Броня» [12, с. 10]. Также переплетение в пьесе арии Мефистофеля (в исполнении Шаляпина) о «священном кумире» с репликами Аллилуи, корыстолюбивого управдома является аллюзией к корзухинскому гимну доллару в «Беге»: «Доллар! Великий всемогущий дух! Он всюду!» [13, с. 178].

«Зойкина квартира» построена на комической интриге. Гегель писал, что «интрига большей частью получается благодаря тому, что один индивидуум старается достигнуть своих целей путем обманывания других, причем он, по видимости, как будто исходит из их интересов и способствует их осуществлению, но в действительности приводит их к противоречию, к тому, что они, вследствие этой мнимой помощи, сами себя унижают. Те, против которых направлена эта хитрость, употребляют затем обычное противоядие — они, со своей стороны, также прибегают к притворству и стараются этим создать для другого сходные затруднения — меры и контрмеры, которые можно в получившихся бесконечно многих ситуациях остроумнейшим образом как угодно поворачивать и комбинировать» [16, с. 82]. Так, в «Зойкиной квартире» интригу создает Зоя Пельц, намереваясь организовать публичный дом под прикрытием ателье, однако дает неожиданный и организующий все комедийное действие появление подлинного интригана — Аметистова. Это тип комического персонажа-пройдохи, проходимца, игрока, подлинного артиста, чей характер меняется в зависимости от того, с кем он общается. Аметистов — «гений перевоплощения», и потому — символ эпохи, в которой, чтобы выжить, нельзя иметь лицо, но необходимо запастись несколькими масками. Аллилуя — еще один тип комического персонажа — приспособленец, практичный и пользующийся данным ему новой культурной ситуацией властью влезать в частную жизнь и распоряжаться ею. Эти герои представляют в комедии

новую систему с ее новыми формами, должностями, статусами, за которыми нет содержания, только пустота.

Важно, что этой системе противостоит только Зоя Денисовна Пельц. Она презирает ничтожных Аллилую и своего братца Аметистова и опасается их, т.к. понимает, что эти хищники вписываются в послереволюционную действительность, в отличие от нее, что делает Зою Пельц бесправной по отношению к ним.

«Аллилуя. И какая же вы, Зоя Денисовна, хитрая. На все у вас прием...

Зоя. Да разве с вами можно без приема, вы человека без приема слопаete и не поморщитесь» [13, с. 89].

Однако она хитрит, изворачивается и подличает, чтобы вернуть свое положение и состояние, отнятое революцией и последующей за ней политической ситуацией: «Раздели меня за пять лет вчистую. <...> Вы поглядите, я хожу в штопаных чулках, Я, Зоя Пельц! Да я никогда до этой вашей власти не только не носила штопаного, я два раза не надела одну и ту же пару» [13, с. 95]. Однако конечная цель всех ухищрений Зои Пельц – побег за границу, в Париж, «спасение» со своим возлюбленным Павлом Обольяниновым, который принимает морфий, являющийся единственной для него возможностью побега от действительности.

Важный показатель их взаимоотношений – диалог на фоне романса Рахманинова «Не пой, красавица, при мне...», где смыслообразующим мотивом оказывается фраза «другая жизнь и берег дальний». Зою Денисовну и Павлика Обольянинова сближает их положение: они люди, ограбленные и, по всей видимости, сведенные революцией, и хотят сбежать из чуждого им нэповского общества, однако Зоя ориентирована на Обольянинова («Чем же мне вам помочь? Боже мой!» [13, с. 101], «О, я знаю, вы таете здесь как свеча. Я вас увезу в Ниццу и спасу» [13, с. 105]), а он погружен лишь в свое прошлое и полностью удаляется от принятия на себя ответственности за нынешнее положение.

Зоя Пельц использует для достижения своей цели те скудные средства, которые у нее остались, а именно – квартира, которую она с помощью Аметистова и, возможно, только благодаря ему превращает в театр, на сцене которого разыгрывается подлинно театральное действие, фарс, обнаруживающий трагизм реальной действительности: Гусь-Ремонтный чувствует себя человеком, а не должностным лицом только приходя в публичный дом с афишей «Ателье мод» и покупая всех его «актеров». Опошленная система человеческих отношений приводит абсурдным изворотам в человеческом характере и поведении, к уродству. Так, в заведении Зои Гусь встречает свою безответную любовь Аллу, которая согласилась стать «манекенщицей» ради того, чтобы сбежать за границу к своему возлюбленному; китаец Херувим убивает Гуся, чтобы бежать в Шанхай с Манюшкой.

Все неустроенные в новой общественной системе персонажи – изгои без дома и родины – пытаются сбежать. Булгаков выделяет среди них тех, у кого есть возможность найти свое место – это те, кто способен любить: «Герои Булгакова совершают неблагоприятные поступки из-за любви, жертвуя при этом моралью» [50, с. 53]. Однако, действуя подлыми средствами, предоставленными этой пошлой системой, они оказываются обманутыми, и надежды на благополучие и спокойствие в будущем оборачивается крахом. Таким образом, сквозным сюжетом «Зойкиной квартиры» оказывается потеря человеком места в собственной истории и безрезультативные усилия отыскать его в чужой, незнание того, как дальше жить.

В 1929-36 годах Булгаков пишет драму «Кабала святош», материалом для которой послужила подлинная ситуация из жизни Ж.-Б. Мольера, одного из любимых драматургов писателя, сильно повлиявших на его творчество. Булгаков взял самый драматический момент – последние три года жизни Мольера, которого иезуиты подвергли остракизму за создание пьес «Тартюф», «Дон Жуан» и «Мизантроп». Писателя волновала судьба художника, оказавшегося в затруднительном положении, поставленного в

ситуацию выбора между реализацией своей творческой и личностной индивидуальности и запросами, требованиями власти.

Главный герой драмы – Мольер – противоречивая и сложная натура. Булгаков изображает его личную драму: Мольер грубо и цинично отталкивает Мадлену, свою верную спутницу жизни и прежнюю любовницу, сообщая о своем намерении жениться на ее семнадцатилетней сестре Арманде. В то же время он предстает циничным, тщеславным, слабовольным простаком, верящим шарлатану с «самоиграющим» клавесином, Арманде и Муаррону, которые просто репетировали сценку запершимися в комнате наедине. Мольер отверг Мадлену, которая любила его всю жизнь и простила ему предательство; сам он получил от жизни страшный удар – женился на собственной дочери, которая изменила ему с усыновленным им Муарроном. Великий драматург и актер оказывается в личной жизни обычным человеком – порой жестоким и подлым, но в конечном счете глубоко несчастным и одиноким.

В то же время Мольер – это прежде всего гениальный сатирик, чьим оружием является именно комическое, и потому оно постоянно присутствует в ходе действия драмы, обнаруживая иронический, а значит оптимистический взгляд на жизнь, поскольку, как было отмечено в первом параграфе, все формы комического даже посредством отрицания утверждают нравственные идеалы.

Мольер старается приспособиться к своему времени, чтобы иметь возможность писать и ставить свои пьесы. На сцене он прославляет короля Филиппа и получает за это от него расположение и денежное вознаграждение: «Если ты попал в милость, сразу хватай все, что тебе полагается. Не теряй времени, куй железо, пока горячо, и уходи, не дожидаясь, пока тебя выгонят в шею» [13, с. 167]. Однако Мольер позволил себе свободу творить и быть честным в своем творении: его «Тартюф» оскорбил религию, «весь мир верных сынов церкви» - мощнейшую поддержку короля. Вот что говорит Шаррон Людовику, намереваясь внушить

ему милость к церкви и немилость к Мольеру: «безоблачное и победоносное царствование ваше не омрачено ничем и ничем не будет омрачено, пока вы будете любить Бога», «он — там, вы — на земле, и больше нет никого» [13, с. 184]. Король, любящий «дерзкого актера» наставляет его, поучает в искусстве литературы: «Остро пишете. Но следует знать, что есть темы, которых надо касаться с осторожностью. А в вашем „Тартюфе“ вы были, согласитесь, неосторожны. Духовных лиц надлежит уважать. Я надеюсь, что мой писатель не может быть безбожником... Твердо веря в то, что в дальнейшем ваше творчество пойдет по правильному пути, я вам разрешаю играть в Пале-Рояле вашу пьесу „Тартюф“» [13, с. 172]. Драматург полностью зависит от покровительства Филиппа, и потому, когда усыновленный и обученный им актерскому мастерству Муаррон из личной обиды доносит на отца, король лишает Мольера своей милости и запрещает ему ставить пьесы: «Вы не только грязный хулиган религии в ваших произведениях, но вы и преступник, вы — безбожник» [13, с. 197].

Это окончательно разрушает его жизнь: он остается в одиночестве, больным, дряхлым, бессильным, полубезумным стариком, над которым надсмехается Шаррон, – и именно это заставляет его наконец сбросить «маску раболепствующего комедианта перед сильными мира сего» [50, с. 57] и предстать «в своем истинном грозном и бесстрашном облике обличителя пороков своего времени» [50, с. 58]: «начинает оживать — до этого он лежал грудью на столе. Приподнимается, глаза заблестели: „А, святой отец! Довольны? Это за „Тартюфа“? Понятно мне, почему вы так ополчились за религию. Догадливы вы, мой преподобный. Нет спору. Говорят мне как-то приятели: „Описали бы вы как-нибудь стерву монаха“. Я вас и изобразил. Потому что где же взять лучшую стерву, чем вы?» [13, с. 198]. Шаррон натравливает капитана мушкетеров на Мольера, но лучший фехтовальщик Франции не посмел убить вновь обессилевшего старика.

В финале пьесы дряхлый и беспомощный гений сатиры предстает самим собой, искренним, жаждущим справедливости. Он прощает Муаррона

и упрекает короля: «я сегодня чуть не умер от страху. Золотой идол, а глаза, веришь ли, изумрудные. Руки у меня покрылись холодным потом. Поплыло все косяком, все боком, и соображаю только одно — что он меня давит! Идол!.. Всю жизнь я ему лизал шпоры и думал только одно: не раздави. И вот все-таки раздавил. Тиран!» [13, с. 200], «Извольте... я, быть может, вам мало льстил? Я, быть может, мало ползал?.. Ваше величество, где же вы найдете такого другого блюдолиза, как Мольер?.. Но ведь из-за чего, Бутон? Из-за „Тартюфа“. Из-за этого унижался. Думал найти союзника. Нашел! Не унижайся, Бутон! Ненавижу королевскую тиранию!.. Что же я должен сделать, чтобы доказать, что я червь? Но, ваше величество, я писатель, я мыслю, знаете ли, я протестую» [13, с. 200].

Так обнаруживается конфликт пьесы – это трагедия художника, чья свобода и право самовыражения зависят от власти.

Комизм является огромным средством социального воздействия, и потому он способствует актуализации проблем, идей и вопросов, затрагиваемых в рассмотренных нами пьесах, делает их злободневными. Во второй главе мы подробно рассмотрим средства и приемы комизма в каждой из них.

Выводы

Категория комического – это один из способов познания мира и ответной реакции на него. Комизм рассматривается в философии, литературоведении, лингвистике, социологии и др. науках как специфическое видение и отражение действительности человеком. Комическое может реализовываться разных формах – юмор, сатира, ирония, сарказм, а также с помощью системы различных речевых средств и приемов, таких как гипербола, оксюморон, карикатура, гротеск с т.д.

М. А. Булгаков активно использует инструментарий комического в своем творчестве с целью разоблачения абсурдности мира в целом и в

конкретную – послереволюционную – эпоху в частности. Эта абсурдность выражается посредством эпитета, метафоризации и деме́тафоризации, метонимии и синекдохи и т.п., а на уровне смысла – в несоответствии и даже противопоставлении вечных нравственных идеалов повседневному стремлению человека к наживе, к более высокому статусу, от которого зависит возможность подчинять своей воле людей и выражать свое превосходство.

Таким образом, речевые средства создания комического – это инструмент обнаружения несоответствия идеала и действительности, слова и дела, маски и лица, скрывающегося за ней. Булгаков реализует с помощью них мироощущение новой, нэповской эпохи XX века, строящейся на обломках прежней, разрушенной культуры, и подчеркивает в этом мироощущении тревогу из-за непостоянства, обманчивости всего, безнадежность и бессилие, прикрываемые смехом.

ГЛАВА 2. ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ РЕЧЕВЫХ СРЕДСТВ СОЗДАНИЯ КОМИЧЕСКОГО В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ БУЛГАКОВА

2.1. Экспрессивно-изобразительные лингвистические средства создания комического в комедии «Зойкина квартира»

Исходя из принятого нами определения комического как формы осмеяния несоответствия норме, объективному ходу вещей и эстетическому идеалу, проанализируем экспрессивно-изобразительные средства, с помощью которых достигается комический эффект в комедии «Зойкина квартира».

Следует отметить, что образы героев такого литературного жанра, как драма, создаются преимущественно посредством речевой характеристики, вследствие чего в данной работе большое внимание уделяется именно речи персонажей, ее особенностям. Она отражает те общественные, культурные, политические процессы, которые происходили в России в 1920 – 1930-х годах: намеренное стирание целых пластов лексики, посредством которых определялись прежние понятия и нормы, и появление новых.

Одно из самых частотных речевых средств комического, используемых в пьесе, – это аллюзия. Персонажи постоянно припоминают и даже цитируют отрывки из художественных произведений русской классики или из песен, популярных в дореволюционное время. Так, когда Зоя Пельц показывает Аллилуе документ, подтверждающий организацию в ее квартире швейной, он говорит: «У меня как с души скатилось» [15, с. 85], на что Зоя отвечает строкой из стихотворения М.Ю. Лермонтова: «С души как бремя скатится, сомненье далеко, и верится, и плачется...» [15, с. 86].

Также важен образ ателье, отсылающий читателя к роману Н.Г. Чернышевского «Что делать?», где Верочка самостоятельно организует мастерскую с целью объединения с другими женщинами ради честного заработка и заботы друг о друге. С помощью контраста выявляется разница между средствами борьбы человека за свободу, независимость и лучшее

будущее в середине XIX века и средствами борьбы за свое прошлое, культуру и свободу в первой трети XX века.

В следующей реплике наряду с аллюзией используется повтор. Аметистов восклицает: «Аллилуя, Аллилуя, Ал-ли-луя! И пожелать ему...», – когда в его речь вмешиваются слова мальчишек со двора: «Многая лета. Многая лета», – и он повторяет их: «Вот именно – многая лета! Многая лета!» [15, с. 103]. «Многая лета. Многая лета» – рефрен из казачьей православной песни, в атеистическую эпоху звучащий странно, не к месту. Так переплетаются языковые планы разных, противоположных по своей сути эпох, что обнаруживает естественную преемственность поколений: якобы уничтоженная культура, прошлое продолжают в детях.

Интересна аллюзия на частушку из русского фольклора. Лизанька напевает: «Я ли милую мою из могилы вырою, вырою, обмою...», – и Аметистов подхватывает: «И опять зарюю» [15, с. 137]. Эта частушка относится к так называемому эротическому фольклору, что соответствует ситуации в которой она актуализируется: действие происходит в барделе.

Когда Иван Васильевич покидает общую залу, в которой ни одна из женщин не обратила на него внимание, и в расстроенных чувствах жалуется на утрату лучшего времени, он напевает слова из песни Есенина: «Пароход идет прямо к пристани, будем рыб мы кормить коммунист...» [15, с. 141], – отсылающие читателя к революционным событиям 1917-1918 годов. Эта аллюзия необходима для актуализации прошлого, которое не может забыться и мучит людей, являющихся его частью. Ситуация комична тем, что коммунисты уже победили, в России воцарился социализм, которому ничто невозможно противопоставить.

Таким образом, герои, принадлежащие старому времени, прежней культуре говорят литературным языком, более грамотно, нежели герои, принадлежащие новому времени и новой культуре.

Когда Обольянинов заметил на Аметистове свои брюки, которые Зоя Пельц вынуждена была отдать брату, он произнес: «Напоминают мне они...»

[15, с. 101]. По ходу действия пьесы этот герой постоянно напевает слова из стихотворения А.С. Пушкина «Не пой, красавица, при мне...», что обнаруживает его тоску по прошлому, непонимание и неприятие новой жизни.

В речи Зои Пельц и Аметистова происходит смешение разговорной лексики и литературной. Как уже отмечалось, эти герои цитируют стихотворения русской классической литературы, и в то же время используют разговорные слова и слова, утвердившиеся в эпоху нэпа: «спец» [15, с. 86], «штанишки» [15, с. 101].

Такие персонажи, как Аллилуя, Манюшка, Гусь, принадлежащие эпохе нэпа и новой культуре, напротив, часто употребляют просторечную, разговорную лексику.

Интересно употребление в речи Аллилуи междометий. Например, вот как он, зная правду, реагирует на утверждение Зои Пельц о том, что Манюшка ее племянница: «Ги... ги... Это замечательно» [15, с. 83]. Вместо того, чтобы обозначить усмешку ремаркой, Булгаков вводит в речь героя междометия с целью подчеркнуть ее особенности: «ги... ги...» – это неприятная, лукавая, отвращающая насмешка, за которой скрывается знание Аллилуи об обмане.

В комедии с целью создания комического эффекта часто используются эпитеты. Так, Аллилуя на замечание Манюшки о том, чтобы он не забывался в своем обращении с ней, отвечает, что он «лицо должностное, неприкосновенное» [15, с. 82], что в его понимании дает ему право игнорировать правила приличия и вести себя, как вздумается, т. к. неприкосновенность гарантирует безопасность, снимает ответственность.

Интересна комическая роль эпитета в речи Обольянинова, который рассказывает историю о «бывшей курице» [15, с. 124], вследствие эксперимента коммунистического профессора превратившаяся в петуха. Эпитет служит обнаружению абсурдности нового мира, в котором сама суть предмета извращается, переворачивается, перевирается, следствием чего

становятся «бывшие куры», «бывший гусь» и «бывший граф» [15, с. 124]. Так человек теряет право на собственную историю: «Что это значит “бывший граф”? Куда я делся, интересно знать? Вот же я стою перед вами. <...> Он, вообразите, мне ответил: «Вас нужно поместить в музей революции» [15, с. 124]. Речь незнакомца построена на метафоре: музей революции – это то отмененное, побежденное, ниспровергнутое революцией, что считалось стоящим, важным, ценным до нее; это то, что стало историей, в чем новый мир больше не нуждается. Таким образом, посредством совокупности таких речевых средств, как эпитеты и метафора, создается абсурдная ситуация, следствием которой является комический эффект.

Часто для создания комического эффекта Булгаков использует лексические повторы. Например, повтор в репликах Аллилуи и Зои Пельц:

– Вы социально опасный элемент!

– Я социально опасный тому, кто мне социально опасный, а с хорошими людьми я безопасный» [15, с. 84].

Повтор акцентирует внимание на воинственном характере героини. Она, по сути, единственный персонаж, стремящийся что-то изменить, не просто не приемлющий установившуюся систему нравственных ценностей, в которой человек оторван от своего прошлого и от своей культуры, но и борющийся с ней (хотя и не менее безнравственными способами). Так, повтор словосочетания «социально опасный» в совокупности с антонимичным ему эпитетом «безопасный» служит созданию портрета Зои Пельц, отвечающей на нападки Аллилуи нападением, демонстрирующей свою готовность защищаться. Комично в данной ситуации то, что реплика героини представляет собой игру слов, основанную на повторе словосочетания.

Когда Гусь предлагает Зое Пельц продать ему картину, на которой изображена обнаженная женщина, она спрашивает: «Так вы бы хотели на голую стену повесить голую женщину?» [15, с. 120]. Совокупность таких речевых средств, как эпитет и повтор способствуют созданию

двусмысленного эффекта: внешне ситуация выглядит так, словно Гусь оказался в «ателье» для того, чтобы приобрести в свое пользование картину; на самом же деле за этим скрывается покупка реальной женщины, что и обнаруживают слова Зои Пельц.

Повтор организует комичную ситуацию с участием Ивана Васильевича и Херувима, когда первый обращается к китайцу: «Позвольте вас спросить, мадам», – и получает в ответ: «Я не мадама есте». – «Что за черт! К кому ни ткнешься, все не мадам да не мадам... а сулили девочек» [15, с. 140]. Повтор слова «мадам(а)» нужен для того, чтобы показать тщетность попыток Ивана Васильевича отыскать женщину даже там, где, казалось бы, он должен был быть окружен вниманием.

С помощью повтора строится реплика Аллилуи, когда следователи застигли его врасплох: «Я, товарищи дорогие, давно начал замечать. Подозрительная квартирка. Все как будто тихо, мирно. А вот не нравится. Сосет у меня сердце и сосет. Я и сейчас, товарищи дорогие, для наблюдения прибыл. Подозрительная квартирка» [15, с. 156]. В данной ситуации «лицо неприкосновенное» становится уголовно наказуемым, в связи с чем концентрация нескольких повторов в друг за другом следующих предложениях объясняется стремлением Аллилуи оправдаться, показать себя добросовестным гражданином. Повтор льстивого словосочетания «товарищи дорогие» употребляется с целью умиловить следователей; повтор словосочетания «подозрительная квартирка» и повтор слова «сосет» призваны отвлечь внимание следователей от подозрительности присутствия Аллилуи в подпольном барделе.

Повторение – это ключевое средство создания образа Аметистова. Практически каждая его реплика включает в себя такое выражение, как «пardon-пardon» [15, с. 101] в качестве смены темы разговора и/или «тут целый роман» [15, с. 101] как прамбулу к очередной авантюрной истории. Речь этого плута всегда строго продуманная и при этом совершенно

свободная, живая, гибкая. Аметистов умеет подстраиваться под неудобную действительность и самых разных людей.

Контраст также является важным средством создания комического в пьесе. Например, когда Зоя Пельц отказывает своему брату в доле, он заявляет: «Я, Зоя Денисовна, человек порядочный. Джентльмен, как говорится. И будь я не я, если не пойду и не донесу в Гепеу о том, что ты организуешь в своей уютной квартирке» [15, с. 97]. В данной реплике наблюдается игра слов: Аметистов как «человек порядочный» должен был бы раскрыть преступление Зои милиции, однако он ее брат и не желает раскрывать преступление, а шантажирует сестру – так вскрывается внутреннее противоречие этого словосочетания в данном контексте.

Следующая комичная реплика Аметистова построена с помощью совокупности таких речевых средств, как метонимия и эпитет: «В чемодане шесть колод карт и портреты вождей. Спасибо дорогим вождям, ежели бы не они, я бы прямо с голоду издох. <...> Продавал их по двугривенному» [15, с. 98]. Метонимия придает фразе двусмысленный оттенок, когда Аметистов утверждает, что продавал вождей, в то время как он продавал их портреты. Эпитет «дорогие» в отношении вождей также создает эффект двусмысленности: вожди дорогие не потому, что уничтожили прежний, «плохой» мир и построили новый, «хороший», а потому, что их портреты можно продать и за счет этого выжить в этом новом, «хорошем» мире.

Риторический вопрос – еще одно речевое средство для создания комического эффекта. Когда Аметистов рассказывает о своих приключениях до возвращения в Москву, он объясняет причину путаницы в собственном имени: «И скончался у меня в комнате приятель мой Чемоданов Карл Петрович, светлая личность, партийный... это дело в Одессе произошло. Я думаю, какой ущерб для партии? Один умер, а другой на его место становится в ряды» [15, с. 98]. Для Аметистова совершенно очевидно, что смерть – это не абсолютное исчезновение человека, а только возможность движения: от смены имени и возраста до присвоения должности и статуса,

что он и делает, некоторое время выдавая себя за своего усопшего приятеля Чемоданова.

Экспрессивно-лингвистические средства создания комического в пьесе необходимы прежде всего для того, чтобы обнаружить абсурдность нового мира, в котором достойные люди (такие, как Зоя Пельц и Павел Обольянинов) вынуждены приспособляться и добиваться своей цели аморальными и преступными путями; в котором масса, т. е. типичные, «средние» люди легко приспособляются к новым условиям за счет утраты собственного прошлого, прежних ценностей.

2.2. Экспрессивно-изобразительные лингвистические средства создания комического в драме «Кабала святош»

Прежде всего обращает на себя внимание название пьесы. Кабала, по словарю Ефремовой, - это форма личной зависимости, обычно связанная с неуплатой долга; святоша – ханжа, притворяющийся праведным человеком [27]. Так Мольер, актер и драматург, находится в зависимости от мнения архиепископа и отцов церкви. Комизм достигается за счет реализации смысла названия в пьесе: Кабала Священного писания, к которой принадлежит священное братство, не что иное, как воплощенная в людях форма зависимости от расположения религиозных лицемеров, имеющих отношение к власти.

Одним из самых частотных речевых средств создания комического в пьесе является эпитет. Когда Мольер отдает Бутону свой хороший кафтан, а Бутон прихватывает еще и штаны, Мольер спрашивает: «Э... э... э... А штаны почему?», – на что слуга отвечает: «Мэтр, согласитесь сами, что верхом безвкусицы было бы соединить такой чудный кафтан с этими гнусными штанами. Извольте глянуть: ведь это срам – штаны. (Надевает и кафтан.)» [15, с. 162]. Для создания комической ситуации используется совокупность

таких речевых средств, как просторечная и разговорная лексика, антонимия и эпитет. Междометие «э... э... э...» выражает удивление и возмущение Мольера тем, что слуга в ответ на его добрый поступок забирает у хозяина больше, чем тот предлагает. Комична реакция Бутона, в чьей речи сохраняется невозмутимость слуги, его уверенность в своей правоте и претензия на вкус, что выражается посредством эпитетов и контекстуальной антонимии словосочетаний «чудный кафтан» и «гнузные штаны».

Ирония – мощное средство создания комического. Бутон обнаруживает в кармане подаренных Мольером штанов «две серебряные монеты незначительного достоинства» [15, с. 162] и, конечно, из вежливости спрашивает, что с ними делать. Мольер отвечает: «В самом деле. Я полагаю, мошенник, что лучше всего их сдать в музей», – с чем Бутон внешне соглашается: «Я тоже. Я сдам. (Прячет деньги.)» [15, с. 162]. Комизм заключается в том, что оба – и Мольер, и Бутон – понимают двусмысленность ситуации. Потому Мольер называет слугу мошенником и дает странный совет сдать деньги в музей, куда их никто не примет.

Для создания комического эффекта в пьесе часто используется такое речевое средство, как повтор. Например, когда Мольер оказывается наедине с Армандой и обнимает ее, появляется Бутон, мешающий хозяину:

«Мольер (обнимает ее, и в то же мгновение появляется Бутон). А, черт возьми! (Бутону.) Вот что: пойді осмотри свечи в партере.

Бутон. Я только что оттуда.

Мольер. Тогда вот что: пойді к буфетчице и принеси мне графин вина. Бутон. Я принес уже. Вот оно.

Мольер (тихо). Тогда вот что: пойді отсюда просто ко всем чертям, куда-нибудь.

Бутон. С этого прямо и нужно было начинать. (Идет.) Эх-хе-хе» [15, с. 164].

Слова «вот что» и «пойди» повторяются трижды, благодаря чему происходит нарастание напряженности, которое комично разрешается с

последним повторением этих слов: поначалу Мольер придумывает задания, желая усладить Бутона, однако слуга своим притворным непониманием выводит его из себя и заставляет признать правду. Доказательством того, что Бутон осведомлен о замыслах Мольера, является междометие «эх-хе-хе».

Также посредством повтора изображается характер мушкетера Одноглазого, самого ловкого фехтовальщика во Франции. Он часто повторяет слово «помолись» в конце фразы, как бы утверждая истинность своего высказывания наподобие слова «аминь» в молитве или выражая раздражение, ругаясь. Например, когда Варфоломей начинает приплясывать и петь перед монархом, Одноглазый, не разделяющий веры в религиозный экстаз, восклицает: «Жуткий мальчик, помолись!» [15, с. 176]. Комический эффект создается также за счет того, что он называет отца Варфоломея, уже зрелого человека, мальчиком, причиной чему служит несоответствие поведения церковнослужителя его статусу и возрасту.

Также, когда Одноглазый, воспользовавшись отсутствием Мольера, заговорил с Армандой и Бутон принялся отвлекать его внимание, у мушкетера и слуги актера вышел следующий диалог:

«Одноглазый (с удивлением глядя на кружева на штанах Бутона). Вы мне что-то сказали, почтеннейший?

Бутон. Нет, сударь.

Одноглазый. Стало быть, у вас привычка разговаривать с самим собой?

Бутон. Именно так, сударь. Вы знаете, одно время я разговаривал во сне. Одноглазый. Что вы говорите?

Бутон. Ей-богу. И – какой курьез, вообразите...

Одноглазый. Что за черт такой! Помолись... (Арманде.) Ваше лицо, сударыня...

Бутон (втираясь). Дико кричал во сне. Восемь лучших врачей в Лиможе лечили меня...

Одноглазый. И они помогли вам, надеюсь?

Бутон. Нет, сударь. В три дня они сделали мне восемь кровопусканий, после чего я лег и остался неподвижен, ежеминутно приобщаясь Святых тайн.

Одноглазый (тоскливо). Вы оригинал, любезнейший. Помолись» [15, с. 166].

Бутон раздосадовал Одноглазого своей бессмысленной болтовней и отвлек его от Арманды, таким образом добившись своей цели и отлучив мушкетера от невесты хозяина. Комично в данной ситуации то, что Бутон, вопреки своей наигранной наивности, отлично понимает, чего от него ждут на самом деле, но, пользуясь статусом слуги, притворяется глупцом, простофилей, за счет чего добивается своей цели.

Также комический эффект создается посредством повтора, когда Лагранж и Мольер всерьез говорят о жестокостях судьбы, а в разговор вмешивается Бутон:

«Бутон. Истинная правда. У меня у самого трагическая судьба. Торговал я, например, в Лиможе пирожками... Никто этих пирожков не покупает, конечно... Хотел стать актером, к вам попал...

Мольер. Помолчи, Бутон.

Бутон. Молчу» [15, с. 193].

Повторяемое Лагранжем и Мольером слово «судьба» имеет трагический оттенок, в то время как во фразе слуги оно взаимосвязано и перекликается с повторяемым словом «пирожки». В данной сцене серьезному, трагическому отношению к жизни противопоставляется легкое, комическое отношение.

По той же схеме строится диалог Мольера с Муарроном, предавшим его. И для отца, и для приемного сына это тяжелый момент, от которого зависит их судьба; и снова в разговор вмешивается Бутон:

«Бутон (глотнув вина). Да, это труднейший случай. Один философ сказал...

Мольер. Молчи, Бутон.

Бутон. Молчу» [15, с. 196].

Приведенные две сцены разговора Мольера с Лагранжем и Муарроном и вмешательство Бутона нужны для того, чтобы в полной мере реализовать третью сцену, в котором трагическое и комическое достигает предела и разрешается:

«Мольер. Тиран, тиран...

Бутон. Про кого вы это говорите, мэтр?

Мольер. Про короля Франции...

Бутон. Молчите! <...>

Мольер. Бутон!

Бутон. ...пошел вон!.. Я знаю, двадцать лет я с вами и слышал только эту фразу или – "Молчи, Бутон" – и я привык. Вы меня любите, мэтр, и во имя этой любви умоляю коленопреклоненно, не доигрывайте спектакль, а бегите, карета готова» [15, с. 201].

Бутон постоянно исподволь, не напрямую стремится облегчить судьбу гордого Мольера, на что получает лишь повторяемое «Молчи, Бутон!», и вот эта повторяемость оборачивается против него самого. Когда драматург, старый, больной и разбитый, подходит к последней черте, слуга обрывает его речь не внешне пустой болтовней, за которой скрывается знание жизни, а напрямую, словами самого Мольера. В том числе в его речи эмоциональное «пошел вон!» является перифразом мольеровского «пойди отсюда просто ко всем чертям» [15, с. 164].

Таким образом, комизм усиливается за счет повтора положения персонажей и неожиданной смены этого положения на третьем повторе. Трагическое же теряет свою силу, растворяется: тяжелая судьба изгнанника оборачивается бегством в свободу.

Комизм создается посредством повтора также в следующей сцене:

«Шаррон (вдруг плюнул в Одноглазого). Тьфу!

Одноглазый до того оторопел, что в ответ плюнул в Шаррона. И начали плевать. Дверь открылась, и влетел взволнованный Справедливый

сапожник, а за ним вошел Людовик. Ссорящиеся до того увлеклись, что не сразу перестали плевать. Четверо долго и тупо смотрят друг на друга.

Людовик. Извините, что помешал. (Скрывается, закрыв за собой дверь.)» [15, с. 195].

Повторяемость одного и того же действия (плевок) делает эту сцену нелепой, следствием чего является комичная реакция Людовика на происходящее: властный монарх, не зная, как реагировать, приносит извинения перед собственными подчиненными и «скрывается».

Разговорная лексика также является одним из средств создания комического эффекта в пьесе. Когда Людовик узнал, что маркиз сел с ним играть с краплеными картами, он велел позвать Справедливого сапожника, который по установленным правилам должен был его за это обругать.

«Справедливый сапожник (входит с шумом). Иду, бегу, лечу, вошел. Вот я. Ваше величество, здравствуйте. Великий монарх, что произошло? Кого надо обругать?

Людовик. Справедливый сапожник, вот маркиз сел играть со мной краплеными картами.

Справедливый сапожник (подавлен. Де Лессаку). Да ты... Да ты что... Да ты... спятил, что ли... Да за это при игре в три листика на рынке морду бьют! Хорошо я его отделал, государь?» [15, с. 172].

В последней своей фразе Справедливый сапожник употребляет слово «морда», которое в совокупности с его статусом и портретом характеризует шута как человека, близкого народу, мыслящего простым, но живым и эмоциональным языком. Речь Справедливого сапожника предполагает также наличие обценной лексики, пропущенной в тексте и замененной многоточием.

Справедливый сапожник – шут при Людовике XIV, который по сути своей роли должен говорить правду, принимаемую другими за нелепицу, шутовство, дурачество. Так, наблюдая за угодничеством приближенных Людовика, он отмечает: «Великий монарх, видно, королевство-то без

доносов существовать не может» [15, с. 190]. Сила этого яркого образа умного дурака заключается в его слове, честном и свободном, но не воспринимаемом всерьез, вопреки чему высказывания Справедливого сапожника чрезвычайно серьезны:

«Людовик. Зачем вам эта сомнительная профессия актера? Вы – ничем не запятанный человек. Если желаете, вас примут на королевскую службу, в сыскную полицию. Подайте на имя короля заявление. Оно будет удовлетворено. Можете идти.

Муаррон пошел.

Справедливый сапожник. На осину, на осину...» [15, с. 191].

Шут выражает несказанное, говорит о смертном приговоре, который Людовик вынес пока лишь в своем сердце. Комическое заключается в том, что Справедливый сапожник умеет и эту ситуацию обернуть шуткой, нелепицей, лишь повторяя слова «на осину, на осину».

Следует отметить, что образ Справедливого сапожника создается в том числе посредством эпитета и контраста. Слово «справедливый» означает беспристрастный, правильный, законный, частный. Сапожник – это мастер по шитью и починке обуви или, в разговорном варианте, неумелый, неискusный работник. С помощью контраста выстраивается некий универсальный образ смекалистого человека, верного особым моральным принципам, по которым живет простой рабочий народ.

Посредством контраста создается комический эффект в следующей сцене:

«Варфоломей. Безбожник, ядовитый червь, грызущий подножие твоего трона, носит имя Жан-Батист Мольер. Сожги его, вместе с его богомерзким творением "Тартюф", на площади. Весь мир верных сыновей церкви требует этого.

Брат Верность при слове "требует" схватился за голову. Шаррон изменился в лице.

Людовик. Требуется? У кого же он требует?

Варфоломей. У тебя, государь.

Людовик. У меня? Архиепископ, у меня тут что-то требуют.

Шаррон. Простите, государь. Он, очевидно, помешался сегодня. А я не знал. Это моя вина.

Людовик (в пространство). Герцог, если не трудно, посадите отца Варфоломея на три месяца в тюрьму.

Варфоломей (кричит). Из-за антихриста страдаю!» [15, с. 173].

Варфоломей – отец церкви, у которого в руках сосредоточена власть, подчиняющая себе даже монархов. Однако Людовик ставит себя выше церкви и ее служителей, которые не смеют требовать чего-либо от него: требование Варфоломея оборачивается, по сути, произволом, который прежде был доступен лишь Кабале. Комично также последнее восклицание отца Варфоломея: причиной его заточения в тюрьму является самодурство Филиппа, а не якобы антирелигиозное творчество Мольера, но признание этого приведет к еще более жестоким мерам по отношению к нему.

Образ Людовика очень комичен: это всемогущий человек, осознающий свою безграничную власть, и потому позволяющий себе быть ироничным по отношению к трепещущему перед ним миру, который он сам создал. Важно, что в этом плане монарх противопоставляется Мольеру: великий драматург всю жизнь вынужден пресмыкаться, чтобы иметь возможность разоблачить в сатире угодничающий перед Людовиком мир. Только Мольер осмеивает его с целью преобразования, улучшения, чтобы смехом привести к исправлению и совершенствованию, а Филипп осмеивает мир с целью его подавления и еще большего подчинения.

Так, в следующей сцене это противопоставление выражается с помощью совокупности таких речевых средств, как повтор и синекдоха:

«Мольер. Ваше величество, во Франции не было случая, чтобы кто-нибудь ужинал с вами. Я беспокоюсь.

Людовик. Франция, господин де Мольер, перед вами в кресле. Она ест цыпленка и не беспокоится» [15, с. 175].

Беспокойство Мольера вызывается необыкновенностью ситуации: никто во всей Франции не удостоивался чести ужинать с Филиппом. Ответ монарха – реминисценция на приписанное Людовику высказывание: «Государство – это я» и пример замечательно построенной языковой игры, вследствие которой можно сделать вывод, что жители Франции лишь составные, маловажные и взаимозаменяемые элементы самого монарха, являющегося мерой всего. Суть языковой игры заключается в абсурдности ее содержания: никто из граждан Франции не ужинал с Францией, это немыслимо; следовательно, Мольеру также является частью Франции и не может беспокоиться, если не беспокоится она.

Экспрессивно-изобразительные лингвистические средства создают в драме наряду с трагическим комический план и обнаруживают в несправедливом и гнетущем мире возможность обретения свободы. Так, Мольер всю жизнь угодничал перед монархом ради разрешения постановки пьес – и к старости оказался в немилости, приговоренным к изгнанию. Это привело его к пониманию того, что важнее одобрения Людовика и его позволения посвящать людей в свое творчество собственное разрешение себе быть свободным. Комическое в драме «Кабала святош» является выражением этой свободы, способствующей личностному самовыражению и развитию творчества.

Выводы

Анализ речевых средств создания комического способствуют обнаружению несоответствия плана содержания произведений с планом выражения, т. е. суть текста, его идея, оставляющая ощущение безысходности, скрыта за юмором, за смешным. Также комизм вскрывает абсурдность мира, в котором вечные нравственные ценности можно проигнорировать, отменить, уничтожить и возвести на их обломках новые, удобные определенному кругу общество (как это делают Людовик Великий и

де Шаррон в «Кабале святош» и новая власть и приспособленцы в «Зойкиной квартире»); в котором невозможна свобода личности, в том числе свобода развития творчества, которая напрямую зависит от власти. В то же время комическое является способом выражения этой свободы, средством борьбы за нее и за прежние разрушаемые нравственные ценности.

2.3. Урок по пьесе М.А. Булгакова «Зойкина квартира»

Цель: понять идею пьесы Булгакова «Зойкина квартира» посредством анализа речевых средств его создания.

Планируемые результаты:

- **предметные:**

- *знать* историю написания пьесы; особенности времени, в которое она была создана; определение понятий комизм, сатира, фарс, эпитет, метафора, гротеск, оксюморон, контраст, гипербола, метонимия; способы анализа текста;

- *уметь* строить схему-кластер; находить ключевые моменты в тексте; анализировать текст посредством выделения речевых средств его создания.

- **метапредметные:**

- *регулятивные УУД:* ставить учебную задачу, планировать свои действия в соответствии с поставленной задачей, контролировать способ действия и его результат с заданным эталоном;

- *познавательные УУД:* анализировать языковой материал с целью выделения существенных и несущественных признаков, структурировать знания в виде определения понятия;

- *коммуникативные УУД:* владеть монологической и диалогической формами речи в соответствии с нормами русского языка;

- **личностные:** расширить словарный запас.

Оборудование: текст, тетрадь, доска.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследуя особенности основных речевых средств создания комического в пьесах М.А. Булгакова «Зойкина квартира» и «Кабала святош», мы сформулировали определение таких понятий, как комическое, юмор, сатира, ирония и др., а также уточнили систему речевых средств создания комического в этих произведениях: эпитет, оксюморон, гротеск, метафоризация, метонимия, карикатура и т.д. В ходе анализа пьес Булгакова мы выявили влияние речевых средств комизма на их актуальность и пришли к выводу, что именно посредством приемов комического произведения сатирика злободневны сегодня и само имя писателя является знаковым для истории развития категории комического в русской художественной классике.

Мы также проанализировали речевые средства создания комического в выбранных нами пьесах и пришли к следующим выводам:

1. средства создания комического способствуют обнаружению несоответствия в них содержания и той формы, посредством которой она выражается;
2. драматическое или даже трагическое в них скрыто за юмором, за смешным;
3. комизм в выбранных пьесах вскрывает абсурдность мира, где вечные нравственные ценности уничтожаются, а на их месте возводятся новые, удобные определенным кругам общества;
4. речевые средства комического обнажают невозможность свободы личности и свобода развития творчества в абсурдном мире, в котором все зависит от решения властителей.
5. в то же время комическое является способом выражения этой свободы, средством борьбы за нее и за прежние разрушаемые нравственные ценности.

Проведенное нами исследование, выполненное в русле поставленных задач, не охватывает все проблемы, связанные с системой речевых средств создания комического в пьесах Булгакова, что ставит на перспективу их изучение. Так, для более глубокого понимания пьес «Зойкина квартира» и «Кабала святош» и поэтики комического в творчестве Булгакова в целом необходим анализ не только экспрессивно-изобразительных лингвистических средств создания комического в выбранных пьесах, но и на фонетическом, морфологическом, синтаксическом уровнях; привлечение к детальному анализу использование речевых средств комического при создании портрета и речевых характеристик персонажей.

