



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

ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ
КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЕ

Поэтика комического в пьесах М.А. Булгакова 1920-1930-х гг.

**Выпускная квалификационная работа по направлению
44.04.01 Педагогическое образование**
код, направления

**Направленность программы магистратуры
«Современное филологическое образование в образовательных
организациях различного типа»
Форма обучения очная**

Проверка на объем заимствований:
18,2 % авторского текста
Работа рекомендована к защите
рекомендована/не рекомендована
«27» мая 2022 г.
зав. кафедрой литературы и МОЛ
Маркова Т.Н.

Выполнила:
Студентка группы ОФ-215-275-2-1
Киселёва Алёна Андреевна
Научный руководитель:
канд. филол. наук, ст. преп. кафедры
литературы и МОЛ
Гимранова Юлия Александровна

Челябинск
2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РЕАЛИЗАЦИИ КОМИЧЕСКОГО В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ.....	9
1.1 Комическое в литературе: генезис, эволюция понимания сущности комического, проблема соотношения смехового и комического начал в художественном тексте	9
1.2 Формы комического в литературе: юмор, сатира, сарказм, ирония...	16
1.3 Приемы создания комического в художественном тексте	27
Выводы по первой главе.....	37
ГЛАВА 2. ВЫЯВЛЕНИЕ РОЛИ КОМИЧЕСКОГО В ПЬЕСАХ М. А. БУЛГАКОВА 1920-1930-Х ГГ.....	39
2.1 Феномен комического в пьесе «Зойкина квартира»	41
2.2 Языковая игра в драме «Кабала святош»	56
2.3 Карнавализация в комедии «Иван Васильевич».....	65
Выводы по второй главе.....	84
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	86
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	89
ПРИЛОЖЕНИЕ	100
Приложение №1. История осмысления комизма в культуре, эстетике и литературе.....	100
Приложение №2. Фонд заданий и оценочных средств для изучения поэтики комического	110

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 филологии находится проблема интерпретации текста, его понимания, в связи с чем большую значимость приобретают те механизмы, средства и приемы, с помощью которых создается комическое произведение.

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 развитие 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.

Данная тема уже достаточно разработана в литературоведении, филологии и философии. Например, Б. О. Дземидок в своей работе «О комическом» (1974 г.) приходит к выводу о том, что общее основание для возникновения комического – «отклонение от нормы», т. е. «расхождение объективных свойств предмета и его нормы» [30; с. 89]. А. Бергсон в исследовании «Смех» (1992 г.) подчеркивает, что «явление комично своими общественными, а не биологическими, физиологическими или природными качествами» [10; с. 57], т. е. источником смеха философ выделяет человеческие ассоциации, которые связывают представленные обстоятельства с известными случаями из жизни людей. Ю. Б. Борев в монументальной работе «Комическое» (1970 г.) утверждает, что следствием комического становится общественно значимый, высоконравственный смех, который ниспровергает одни человеческие качества и социальные явления и утверждает другие.

Материалом исследования послужили пьесы Булгакова «Зойкина квартира» (1935 г.), «Кабала святош» (1936 г.) и «Иван Васильевич» (1936 г.).

Объектом исследования являются средства создания комического эффекта в пьесах «Зойкина квартира», «Кабала святош» и «Иван Васильевич».

Предмет исследования – выявленные при анализе выбранных пьес средства и приемы комического, а именно: окарикатуривание, макароническая речь, совмещение стилей, эпитет, ирония, игра слов, повтор, говорящие имена, сниженная лексика, карнавализация, контраст, антитеза, искажение, усложненная амбивалентность образов, нарочитая их разнородность, пародирование и травестирование, снижающие пафос действия; гипербололизация, фантастические элементы, коррелирующие черты реального и ирреального миров, функционирование особого ономастического пространства, наличие (в искаженном представлении) черт народной смеховой культуры и карнавала, омертвление и механистичность живого, обезличивание, удвоение, подмена героев, театр в театре, всевозможные аллюзии и реминисценции, курьез, несоответствие ожидаемому действительному, полифония, абсурд и ирония, полисемия и омонимия, смешение устаревшей лексики с современной, использование канцелярита.

Цель работы состоит в выявлении основных средств создания комического эффекта и их функций в выбранных произведениях Булгакова.

Для достижения этой цели ставятся следующие *задачи*:

- на основе анализа научной литературы уточнить понятийно-терминологический аппарат для исследования комических средств, а именно: определение таких понятий, как комическое, юмористическое, сатирическое и т.д.;
- выявить систему средств создания комизма в пьесах;
- выявить влияние средств комизма на актуальность произведений Булгакова;

- проанализировать средства создания комического в пьесах «Зойкина квартира», «Кабала святош» и «Иван Васильевич»;
- сформулировать значение и роль использования средств комического в этих пьесах.

Гипотезой исследования является предположение о том, что использование совокупности средств создания комического (окарикатуривание, совмещение стилей, эпитет, ирония, игра слов, повтор, говорящие имена, сниженная лексика, карнавализация, контраст, антитеза, искажение, усложненная амбивалентность образов, нарочитая их разнородность, пародирование и травестирирование, снижающие пафос действия; гиперболизация, фантастические элементы, коррелирующие черты реального и ирреального миров, функционирование особого ономастического пространства, наличие (в искаженном представлении) черт народной смеховой культуры и карнавала, омертвление и механистичность живого и др.) 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 средств комизма в художественных произведениях любых эпох и их непреходящую популярность, а также результативность их использования;

- многочисленность средств комического, использованных в текстах Булгакова, которые привлекают внимание исследователей (Ю. В. Бабичева «Фантастическая диалогия М. Булгакова («Блаженство» и «Иван Васильевич»)» (1988 г.); И. Л. Галинская «Наследие Михаила Булгакова в современных толкованиях» (2003 г.); И. Е. Ерыкалова «Фантастика в театре М. А. Булгакова («Адам и Ева», «Блаженство», «Иван Васильевич»)»

в контексте художественных исканий драматурга начала 1930-х годов» (1994 г.); А. Кораблев «Время и вечность в пьесах М. Булгакова» (1988 г.); В. И. Лосев «Комментарии» (2011 г.); А. А. Нинов «М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени» (1988 г.) и др.);

– отсутствие единообразной точки зрения на использование средств комического в художественном тексте (М. М. Бахтин «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (1990 г.); А. Бергсон «Смех» (1992 г.); Ю. Б. Борев «О комическом» (1957 г.); Б. Дземидок «О комическом» (1974 г.); Л. В. Карасев «Философия смеха» (1996 г.); Г. Ш. Кязимов «Теория комического. Проблемы языковых средств и приемов» (2004 г.) и др.).

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 средств комического), классификация (уточнение средств комического в произведениях и их анализ относительно цели автора); последовательно применяются приёмы статистических подсчётов (подсчет 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.

Структура работы продиктована необходимостью актуализации темы комического в пьесах М. А. Булгакова, ознакомления с теоретической частью по данной теме, выбора конкретных произведений и расположения их в хронологическом порядке. Работа состоит из введения,

двух глав, заключения, приложения и списка литературы. Первая глава подразделяется на три параграфа, в которых рассмотрены теоретические основы реализации комического в художественной литературе, а именно: генезис и эволюция понимания сущности комического и проблема соотношения смехового и комического, а также формы и приемы комического в художественном тексте. Вторая глава – практическая часть – делится также на три параграфа, в которых выявлены комические средства и приемы на примере пьес М. А. Булгакова «Зойкина квартира», «Кабала святош» и «Иван Васильевич».

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РЕАЛИЗАЦИИ КОМИЧЕСКОГО В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

1.1 Комическое в литературе: генезис, эволюция понимания сущности комического, проблема соотношения смехового и комического начал в художественном тексте

Термин «комическое» (комизм) происходит от греч. *komikos* – веселый, смешной, от *komos* – веселая процессия ряженных на дионисийских празднествах и в широком смысле понимается как «вызывающее смех» [67]. В. И. Тюпа также приводит в своей статье [67] слова Г. В. Ф. Гегеля о том, что «комическому <...> свойственна бесконечная благожелательность и уверенность в своем безусловном возвышении над собственным противоречием, а не печальное и горестное его переживание: блаженство и благонастроенность субъективности, которая, будучи уверена в самой себе, может перенести распад своих целей и их реальных воплощений. Косный рассудок наименее способен на это как раз там, где в своем поведении он наиболее смешон для других».

И. Т. Фролов считает комическое категорией философии и эстетики, 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» [99; с. 237]. Более точное и полное определение дает Н. Д. Тмарченко: комизм – это «особый модус художественности; эстетическая модальность смыслопорождения, состоящая в архитектурной рассогласованности «я» героя плута или чудака с нормативными установлениями миропорядка, которые в смеховом освещении предстают не сверхличными заданностями, а всего лишь ролевыми масками» [89; с. 253]. Этот модус

художественности отражает «взаимоотношения человека с человеком, сформировавшиеся на почве карнавального смеха» [8; с. 164].

Именно комическое по мнению исследователей «провозглашает веселую относительность всего» [8; с. 167], и потому несет в себе для воспринимающего внутреннюю свободу от заданности, стереотипности и стагнации, устанавливает «вольный фамильярный контакт между всеми людьми» [7; с. 13]. Оно стремится «к обнаружению подлинной самобытности» [24; с. 149], проникая между лицом и маской, естественным и искусственным, выводя живую индивидуальность за пределы мертвого, выдуманного мира. Оно определяет «чужачество (т.е. личностную уникальность самопроявлений) смыслопорождающей моделью подлинно человеческого присутствия в мире» [6; с. 185].

Показательно развитие комизма как миропонимания и отношения человека к миру, другим людям и самому себе. В античности дионисия символизировала примиряющее начало, которое затем обусловило «структуру комедии с ее тяготением к компромиссу» [89; с. 253]. Ее неотъемлемыми составляющими были пафос, т.е. экстаз, чувство торжества духовного над телесным; и катарсис, т.е. «критерий правоты и подлинности пафоса» [89; с. 253]. Пафос комического – это утверждение жизни, катарсис комического – это очищение смехом, вследствие чего комический персонаж начинает действовать, побуждаемый несовершенством мира, с целью воссоздания порядка.

Аристотель видел сущность комического в воспроизведении «физически и нравственно безобразного». Он писал: «Комедия есть подражание <людям> худшим, хотя и не во всей их подлости: ведь смешное есть <лишь> часть безобразного. В самом деле, смешное есть некоторая ошибка и уродство, смешная маска есть нечто безобразное...» [2; с. 650]. Так, по Аристотелю, «смешное есть лишь часть безобразного» [2; с. 650]. Важно, что в комическом уродство «безболезненное и безвредное»

[2; с. 650] и «смешная маска есть нечто безобразное и искаженное от боли, но без боли» [2; с. 650]. А. Ф. Лосев так прокомментировал слова Аристотеля: «существенным для комического является то, что здесь изображается то или иное отрицательное явление, но без тех жизненно-катастрофических результатов» [53; с. 527], которым присущи чувство сострадания и страха. Таким образом, Аристотель выделяет как основу комизма – безобразное и как следствие – комический катарсис, заключающийся в самоиронии зрителя.

Комическое на протяжении долгого времени оставалось предметом «низкой» литературы: комедия выполняла первостепенную и неотъемлемую функцию искусства – учила и делала лучше своего зрителя. Начиная с эпохи Возрождения, категория комического становится предметом пристального изучения философов. Так, в XVI веке Дж. Триссино установил взаимосвязь комизма с чувственным удовольствием, возникающим при лицезрении несовершенства, безобразия или даже уродства: «человек смеется, если кто-то упал в грязь», т. к. «несчастье, происходящее не с нами, а с другими, всегда приятно видеть» [10; с. 26]. В XVII веке категория комического выходит за пределы теории драмы, комическое рассматривается как специфическое свойство психики человека: Р. Декарт рассматривал смех как физиологический аффект; для Т. Гоббса это «вид страсти, имеющий своим источником внезапное представление о нашем значении и превосходстве над кем-то, в ком обнаруживается слабость» [54; с. 354]; Б. Спиноза видит в комизме интеллектуальное торжество над осмеиваемым, и определяет осмеяние как «удовольствие от воображения в ненавидимой вещи такого, к чему мы относимся пренебрежительно» [54; с. 354]. Тогда же комическое посредством нового художественного метода освоения действительности – сентиментализма начинает проникать в «высокую» литературу.

Важен этап развития категории комического в эпоху романтизма и расцвета немецкой классической философии. И. Кант определял смех «как аффект от внезапного превращения напряженного ожидания в ничто» [54; с. 354]. Гегель связывал с «романтической формой искусства, противопоставленной форме классической и производимой от средних веков, включающей У. Шекспира, М. Сервантеса, авторов XVII-XVIII веков и немецких романтиков», указывая на «бесконечную самоуверенную субъективность индивидов, побеждающую в комедии» [24; с. 76]. Ф. В. Й. Шеллинг видел в комическом «форму эстетизации безобразного в искусстве» [106]. Он отмечал, что «изящное искусство может обратиться к сфере низкого, лишь поскольку оно и в ней достигает идеала и его совершенно переворачивает. Это переворачивание вообще есть сущность комического...» [106; с. 419]. Так, комическое, по Шеллингу, взяв за основу безобразное и перевернув его, вывернув наизнанку, утверждает нравственные ценности, высокие идеалы. Если посредством изображения безобразного идеал не утверждается, то комизм исчезает.

В XX веке понимание комического строится в основном на теории *ration* и *irratio*. Так, рационалистическую концепцию выдвинул Рихтер (публиковавший свои работы под псевдонимом Жан-Поль), утверждая, что для комического необходимо объективное противоречие его чувственного восприятия и субъективного рационального осознания [81]. Иррациональное объяснение дал Ф. Ницше, считая смех атавизмом страха: «нечто внезапное в слове или действии, безвредное и безопасное, мгновенно делает человека веселым, приводит его в кратковременное состояние, противоположное страху» [67]. Следуя интуитивистской теории, А. Бергсон писал, что смех основывается на нашем восприятии предметов, явлений и действий, ставших автоматическими, искусственными, механическими, омертвелыми [10]. Той же позиции придерживались основоположники марксизма, для которых

первостепенное значение в комизме имели именно отжившие, т. е. мертвые, искусственно воспроизводимые исторические формы [10].

Таким образом, на сегодняшний день существует три методологических подхода к пониманию сущности комического, которое определяется как

- 1) объективное свойство предмета;
- 2) результат субъективных способностей личности;
- 3) следствие взаимоотношений субъекта и объекта.

Результатом этих подходов является множество концепций комизма, которые, в свою очередь, эстетик Б. Дземидок систематизирует в типологические модели:

1) теория отрицательного свойства объекта осмеяния (Аристотель), или теория превосходства субъекта над комическим предметом (Т. Гоббс, К. Уберхорст);

2) теория деградации (А. Бэн, А. Стерн), суть которой заключается в том, что предмет осмеяния всегда статусный человек (градоначальник, вельможа и т.д.);

3) теория контраста (Жан-Поль, И. Кант, Т. Липис, Г. Спенсер, Г. Хоффдинг), рассматривающая причиной комического несоответствие ожидаемому, внезапный переход из одного состояния к противоположному (от большого к маленькому, от высокого к низкому и т.п.);

4) теория противоречия (Г. Гегель, Ф. Фишер, Н. Г. Чернышевский, А. Шопенгауэр);

5) теория отклонения от нормы (К. Гросс, С.М. Нахам, Э. Обуэ): комично то, что отклоняется от нормы и до нелепости искажается;

6) теория пересекающихся мотивов (А. Бергсон, А. Луначарский, З. Фрейд и др.), т.е. сочетание и переплетение нескольких мотивов, составляющих сущность комического.

Б. Дземидок, сопоставляя эти концепции, приходит к выводу о том, что общая для всех них теоретическая модель, общее основание для возникновения комического – «отклонение от нормы», т. е. «расхождение объективных свойств предмета и его нормы» [30; с. 89]. Исследователь признает комическое объективным и социальным по самой сущности эстетического свойства, которому присуще заострение, критическое отношение, представляющее предмет, явление или действие с неожиданной стороны, обнаруживающее его внутренние противоречия и провоцирующее активное противопоставление осмеиваемого предмета эстетическим идеалам. Рихтер добавляет к этому «серьезность» ситуации: «действие становится комичным тогда, когда совершается «на полном серьезе» и сам человек при этом не замечает своего комизма» [81].

А. Бергсон также подчеркивает, что «явление комично своими общественными, а не биологическими, физиологическими или природными качествами» [10; с. 57]. Философ пишет: «Порой исследователи ошибочно ищут источник смеха в явлениях природы <...>, однако здесь непременно участвуют наши ассоциации, более или менее сознательно связывающие факт поведения животного с известными нам случаями из жизни людей. Именно такова причина комизма басен, юмористических сказок о животных, сатирических или шуточных сравнений людей с животными. В своем природном естестве золото не есть деньги. Но, будучи втянутым в определенные экономические отношения, оно становится деньгами. Кресло – не трон, но, будучи «втянуто» в определенные политические отношения, оно становится атрибутом королевской власти. Так же и подвижность, суетливость, гримасничанье, карикатурные повадки обезьяны, втягиваясь в сферу эстетических отношений, становятся комичными» [10; с. 57].

Важно определить, как соотносится комическое и смешное. «Комическое — смешно, но не все смешное комично», – утверждает

Ю. Борев и продолжает: «Смех не всегда признак комического и даже не всегда собственно эстетическая реакция человека. <...> Смешное шире комического» [15; с. 173]. Эстетик и философ считает, что следствием комического становится общественно значимый, высоконравственный, «светлый», «высокий», по Гоголю, смех, который ниспровергает одни человеческие качества и социальные явления и утверждает другие. В. Г. Белинский писал в одной из своих статей: «...комическое и смешное – не всегда одно и то же... Элементы комического скрываются в действительности так, как она есть, а не в карикатурах, не в преувеличениях» [15; с. 173].

Смех как таковой демократичен по своей сути: критикуя и низводя не соответствующее эстетическому, нравственному идеалу, он становится «мощным орудием прогресса» [16; с. 21]. Н. Щедрин писал, что смех – «оружие очень сильное, ибо ничто так не обескураживает порок, как сознание, что он угадан и что по поводу его уже раздался смех» [16; с. 21]. «Смех – всегда метит шельму. – Подчеркивал А. И. Герцен. – Он может попасть только в уязвимое место личности или в уязвимую личность» [85; с. 193]. Все это является отличительными признаками не только смеха, но и, как было отмечено выше, комизма. Таким образом, комическое всегда в той или иной мере взаимосвязано со смешным, даже если этот смех горький, сардонический или уничтожающий. Именно на смехе основывается множество способов и приемов создания комического [9, 10, 14].

В эстетике комическое определяется как эмоциональная форма критики, заключающей в себе отношение автора и читателя к несоответствующему нравственным, эстетическим идеалам предмету, явлению или действию – к части реальной действительности, которая отражена в тексте.

1.2 Формы комического в литературе: юмор, сатира, сарказм, ирония

В XVII веке А. Э. К. Шефтсбери была сделана первая попытка разграничения форм (видов, типов) комического. Он выделил такие формы комического, как сатира, ирония, бурлеск и остроумие [67]. На сегодняшний день многие исследователи [9, 11, 21, 89] выделяют лишь два основных вида комизма – юмор и сатиру. Они «дифференцируются по типу эмоционального отношения к объекту или фрагменту действительности, отраженном в художественном произведении: от мягкой, беззлобной критики, снисхождения в юморе, до бескомпромиссного развенчивания, обличения и осмеяния в сатире» [14; с. 87]. Рассмотрим подробное определение этих форм комического.

Юмор (англ. *humour* — юмор, комизм, причуда, нрав) – один из видов комического, «добродушный смех с серьезной подоплекой» [67; с. 1253], изначально – «одобрение под маской осмеяния» [67; с. 1253]. Слово «юмор» берет начало от латинского *humor*, т.е. жидкость – четыре телесных составляющих, определяющих четыре темперамента, или характера. В начале XIX века С. Т. Кольридж в статье «О различии остроумного, смешного, эксцентричного и юмористического» дал этому понятию толкование, близкое к классическому: юмор – это «необычная связь мыслей или образов, производящая эффект неожиданного и тем доставляющая удовольствие... <...> выделяется среди других видов остроумного, которые безличны, не окрашены индивидуальным пониманием и чувством... По крайней мере в высоком юморе всегда есть намек на связь с некой общей идеей, по природе своей не конечной, но конечной по форме», «состояние души, ее трудно определяемая одаренность, талант, который придает насмешливую сторону всему, что она в себя впитывает повседневно и ежечасно» [44; с. 235]. Жан-Поль подчеркивал такую особенность юмора, как серьезность: «великие юмористы не только были крайне суровы, но и наилучшими из них

обязаны мы меланхолическому народу» – англичанам [81; с. 153]. Истоки этого вида комизма восходят к архаическому смеху и древнейшим обрядово-игровым формам, однако осмыслен как качественно новое явление был только в XVIII веке. Развитие юмора до высокого комизма относят ко времени появления романа М. де Сервантеса «Дон Кихот» (1605-1615 гг.). В русской литературе гением юмора считается Н. В. Гоголь за его раннее творчество (главным образом – «Вечера на хуторе близ Диканьки»), близкое народной смеховой культуре. После Гоголя на смену «высокому» юмору пришла сатира (Салтыков-Щедрин), а с конца XIX века становится популярна юмористика как составляющая развлекательной литературы (раннее творчество А. П. Чехова). Серебряный век и начало 1920-х гг. представили талантливые юмористические писатели А. Т. Аверченко, Саша Черный, Тэффи, М. М. Зощенко, М. А. Булгаков и др., которые соединили в своем творчестве тонкий юмор со злободневной сатирой. В советское время возникает новый жанр на пересечении юмора и сатиры – юмореска.

Несмотря на интенсивное развитие категории юмора в течение времени, как тип комического он всегда был нацелен на то, чтобы рассмешить адресата [101; с. 56], а собственно юмористический смех — это «смех дружелюбный, беззлобный, хотя и не беззубый» [101; с. 57]. Юмористический смех является обнаружением «несводимости человека к готовым, заданным формам жизни» [101; с. 47]. Так, юмористические персонажи в финальной сцене оживают, раскрывают свою сущность («Барышня-крестьянка» Пушкина, «Медведь» Гоголя). Ю. Борев отмечает, что основой юмора являются «недостатки, продолжающие достоинства положительного, прекрасного явления» [16; с. 28].

Юмор апеллирует к мелочам, подробностям, деталям – ко всему конкретному, что формирует индивидуальность, делает предмет или явление особенным, т.к. объект юмора не противоположен идеалу, но

способен устремиться к нему, а значит, достоин сочувствия. За частными, конкретными недостатками юмор обнаруживает подлинную сущность предмета, явления или действия, т.е. утверждает продолжение индивидуальности и положительного в человеке. Таким образом, юмор утверждает «главное и основное в явлении, очищает его от всего наносного, помогая полнее раскрываться всему общественно ценному» [10; с. 19].

Юмористическому мироотношению довольно близко и в то же время противостоит сатирическое. Сатира (от лат. *satura* – «смесь», что обозначало жанр античной литературы, который разрабатывал назидательно-развлекательные темы в виде памфлетов, посланий, пародий и др.) – это высшая и острая форма комического, которая зарождалась как гневное, негодующее осуждение, и решающим здесь был отказ субъективного и объективного «самосознания от своего достоинства, своей значимости, своего мнения о себе ... от всего самостного» [26; с. 280], т.е. сатирический художник лишь посредством самоосмеяния, «покаянного самоотрицания всего данного во мне» [8; с. 52] получает право на словесный суд над субъективной, несовершенной стороной жизни. Сатирическое отрицание касается основ общества, поэтому оно выбирает своим объектом «всякое явление, имеющее широкую отрицательную общественную значимость и вызывающее особую эмоциональную критику с позиций эстетических идеалов, соответствующих объективному ходу действительности» [8; с. 35].

В России, как отмечает В. Тарасевич, сатира зарождается в народном устном творчестве: в народной драме, сказке, песнях гуляров, пословицах. В XVII веке сатира становится мощным обличительным оружием в социальной борьбе против духовенства. В эпоху Просвещения (XVIII век) сатирическое нацелено на исправление нравов, приобретает нравоучительный характер и находит свое отражение в комедии

(«Недоросль» Д. И. Фонвизина), басне (В. В. Капнист, И. И. Хемницер) и собственно сатире (А. Д. Кантемир) [67; с. 375]. Так, А. Д. Кантемир отмечал, что «сатиру назвать можно таким сочинением, которое забавным слогом осмеивая злонравие, старается исправлять нравы человеческие» [67; с. 375].

Ю. Боров считал, что понятие «сатира» имеет два значения: 1) определенный род художественных произведений; 2) особый тип смеха и эмоционального, острокритического отношения.

О втором значении писал Н. Г. Чернышевский: «Сатирическое направление отличается от критического, как его крайность, не заботящаяся об объективности картины и допускающая утрировку», «юмор в сатире ядовитый и беспощадный, грозный, бичующий, гневный. <...> Сатира не «просто» смешит публику, а заставляет ее содрогнуться» [102; с. 54].

М. М. Бахтин выделил несколько определений сатиры:

1) «стихотворный лироэпический жанр, сложившийся и развивавшийся на римской почве... и возрожденный неоклассиками»,

2) «смешанный (с преобладанием прозы) чисто диалогический жанр», то есть собственно «мениппова Сатира» – жанр «последних вопросов», отражающий «становление и изменение идей, господствующей правды, морали, верований» [8; с. 54],

3) «определенное (в основном – отрицательное) отношение говорящего к предмету своего изображения (т. е. к изображаемой действительности), определяющее выбор средств художественного изображения и общий характер образов» [8, с. 11].

Таким образом, Бахтин выделяет две разновидности сатиры, взаимопроникающие друг в друга, – мениппову и междужанровую, которые восходят к «народно-праздничным формам осмеяния и срамословия» [8; с. 54]. Важно, что неотъемлемыми составляющими и того

и другого ее вида являются диалогическая основа, образное отрицание современности и утопические ожидания, пародийные элементы и смешение жанров и стилей. «Образное отрицание может принимать в сатире две формы. Первая форма – смеховая: отрицаемое явление изображается как смешное, оно осмеивается. Вторая форма – серьезная: отрицаемое явление изображается как отвратительное, злое, возбуждающее отвращение и негодование» [8; с. 35].

В античности сатира принадлежала смеховой ее форме. На протяжении веков, выделившись из фольклора, она сохранялась в «памяти жанра» романа, и только Ренессанс вернулся к мениппее в романах Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» и М. де Сервантеса «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский». Затем, развиваясь и приобретая специфические новые черты, виды и формы сатиры поляризуются, и в конце XVIII – начале XIX веков под ней начинают понимать «отрицательное отношение к предмету изображения» [67; с. 391]. Классические определения сатиры выходят из идей Гегеля и Шиллера, которые выдвигали следующие основания для данной категории:

- «представление о дуализме бытия пропасти между духом и жизнью» [67; с. 391],
- неприятие противоположной идеалу, т.е. «высшей реальности», действительности,
- принцип построения произведения на основе антитезы: «малое – суэта жизни, человеческие слабости и пороки и большое – область высокого и прекрасного, сфера идей и идеалов» [67; с. 391],
- конфликт малого и большого, прекрасного и уродливого, духовного и порочного и утверждение примата общего над частным,
- истине причастны лишь автор и транслирующий его позицию герой, чья точка зрения противопоставлена всем остальным как «правильное – неправильному».

Советские исследователи выделяли сатиру как четвертый род литературы наряду с эпосом, лирикой и драмой [10, 15, 100]. Г. Н. Пospelов определил сатиру как один из видов пафоса, т. е. «идейно-эмоциональной оценки писателем явлений действительности» [67; с. 390]. Зарубежные исследователи XX века обнаруживают тенденцию данного жанра к деканонизации и определяют такие ее параметры, как:

- 1) карнавально-сатирическое изображение действительности,
- 2) первостепенные межличностные экзистенциальные ценности: любовь, диалог, личная ответственность и т.д.,
- 3) подвижные границы между автором-субъектом и героями-объектами,
- 4) стремление к синтезу жанров и стилей,
- 5) часто – утрата разоблачительного характера и возникновение эффекта неузнаваемости,
- 6) использование диалогических техник письма (например, многосубъектное повествование).

Сатирическое – это также «эстетическая модальность смыслопорождения, исходящая из архитектурной неполноты личностного присутствия “я” в мире – такого несовпадения личности с ролью в миропорядке, при котором внутренняя данность индивидуальной жизни оказывается уже своей ролевой границы и неспособна реализовать сверхличную заданность, на которую претендует. Мнимое героическое поведение сатирического персонажа оказывается “пустым разбуханием субъективности”» [89; с. 637]. Сатирик часто дает ему возможность самоутвердиться, чтобы затем это самоутверждение привело его к невольному самоотрицанию. Таким образом, «действительность в ее нелепой испорченности изображается так, что она разрушает себя в самой себе, чтобы именно в этом саморазрушении ничтожного истинное могло обнаружиться как прочная сохраняющаяся сила» [24; с. 222].

Значимо взаимоотношение сатирического и смехового, сатиры и смеха. Сатирическая критика – это прежде всего комедийная критика, подводящая к отрицанию явления посредством противопоставления его идеалу и разоблачающего смеха. Чаще всего смех и гнев в сатирическом произведении едины, однако сатира без смеха возникает тогда, когда «особенно четко видны трагические последствия существования комического явления, когда оно настолько общественно опасно и порождает настолько тяжкие несчастья и даже гибель людей, что гнев и ненависть художника доходят до предела и захлестывают, заглушают смех» [14; с. 312]. Сатира без смеха относится к формам комического, т. к. ее критика особо эмоциональна, а именно более интенсивна, остросовременна и злободневна, а также включает неожиданность сопоставлений без видимого отрицательного отношения, т.е. читатель самостоятельно активно противопоставляет данное явление эстетическим идеалам. В связи с этим Салтыков-Щедрин утверждал, что сатира невозможна без «энергического беспощадного остроумия» [67; с. 390]: «своим разумением стоять выше изображаемого мира» – закон сатиры [67; с. 390].

Некоторые исследователи [40, 53] выделяют иронию как переходную форму, находящуюся между юмором и сатирой. Ирония (от греч. *eirōneia* – притворство) – «один из оттенков комедийного смеха, одна из форм особой эмоциональной критики, при которой за положительной оценкой скрыта острая насмешка. Ирония притворно хвалит те свойства, которые по существу отрицает, поэтому она имеет двойной смысл: прямой, буквальный, и скрытый, обратный. И чем более глубоко скрыт ее истинный смысл, тем ирония более язвительна» [67; с. 783]. А. Ф. Лосев так определил суть иронии: «говоря «да», не скрываю своего «нет», а именно выражаю, выявляю его через контекст» [53; с. 110]. Ирония избирает своим объектом прежде всего невежество и косность, она

нацелена на совершенствование социальных отношений путем имплицитного выражения отрицания субъектом несоответствующей идеалу действительности, в связи с чем ее считают средством «невозмутимой холодной критики» [53; с. 110].

Л. И. Тимофеев отмечает две разновидности иронии по отношению к другим формам комического: юмористическую иронию и сатирическую. Юмористическая ирония все мнимо утверждает в предмете, при этом вышучивая и критикуя его отдельные стороны; это «своеобразное “ласковое ругательство”» [70; с. 47]. Сатирическая ирония мнимо утверждает предмет, одновременно осмеивая и отрицая его сущность. Общим основанием для этих разновидностей является особая эмоциональная критика со скрытым смыслом, с подтекстом. Таким образом, в иронии «прямой смысл речи противоречит ее обратному смыслу» [70; с. 48], и ирония – это комический парадокс, заключающийся в принципе «нечто через противоположность или с оглядкой на эту противоположность».

Аристотель определял иронию как комедийный прием, при котором говорят одно и делают вид, что говорят другое, или когда называют что-либо словами, противоположными смыслу того, о чем говорят. В связи с этим он считал иронический смех наиболее подходящим свободному человеку, потому что «пользующийся ею вызывает смех ради собственного удовольствия, а шут — для того, чтобы забавлять другого» [2; с. 398].

Немецкие романтики возвели иронию в ведущий и высший принцип искусства, в связи с чем именно на ней Гегель основывает свою концепцию романтического этапа мирового художественного процесса: «ирония возникает в силу противоречия в гении высокого сверхчеловеческого и низменного человеческого начала» [25; с. 153]. К. Фишер считал, что ирония обнаруживает в характере человека, кем он

является по своей сути, что о себе думает и чем желает казаться [67]. Романтическая ирония – это «позиция уединенного сознания», которая творит «как бы карнавал, переживаемый в одиночку с острым осознанием этой своей отъединенности» [8; с. 44]. Важно, что в отличие от юмора, объект которого всегда субъективен, для иронии, как для сатиры и сарказма, объект собственно объект всегда, т.е. в нем не предполагается живая индивидуальность, способная устремиться к совершенству.

В отношении того, кто или что является ее объектом, выделяют два типа иронии: а) экстравертную и б) интровертную [14; с. 83].

а) экстравертное ироническое отношение направлено вовне и выражается скрытым противопоставлением идеала субъекта и отсутствием такого у объекта;

б) интровертное ироническое отношение – это «высшее проявление духовной независимости, при которой субъект поднимается не только над объектами, но и над самим собой, рассматривая себя как объект собственной иронической субъективности» [14; с. 83].

Итак, ирония прячет свое подлинное отрицающее содержание за мнимой утверждающей формой. Она наиболее остро проявляет себя в сарказме.

Сарказм (греч. *sarkasmos*, от *sarkazo*, букв. – рву мясо) – это «суждение, содержащее едкую, язвительную насмешку над изображаемым, высшая степень иронии» [67; с. 934], ирония, «достигшая трагедийного накала и изобличающая явления, особо опасные по своим общественным последствиям» [14; с. 57]. По мнению М. В. Ломоносова, сарказм – это ирония «в повелительном наклонении» [14; с. 79]. Ю. Борев отмечает, что «сущность сарказма заключается прежде всего в особом соотношении двух планов – подразумеваемого и выражаемого. Если в иронии дан лишь второй план и полностью выдержано иносказание, то в сарказме иносказание нарочито ослабляется или снимается» [14; с. 58]. Таким

образом, «сарказм – это исчезающая, дезавуируемая ирония» [14; с. 58], в которой «иносказание нарочито ослабляется или снимается» [14; с. 58], «введением поясняющей мысли» [14; с. 59]. Неотъемлемой составляющей сарказма является тон неприкрытого возмущения и негодования, а также открытая уничтожающая оценка объекта.

Сарказм также родственен юмору своим идеалом – живой индивидуальностью, самобытностью, за исключением того, что, в отличие от юмористической, ясно видимой индивидуальности, «саркастическая псевдоиндивидуальность создается маской и чрезвычайно дорожит этой видимостью своей причастности к бытию» [94].

Саркастическое «я», в отличие от всех остальных форм комического, – это отсутствующая самость, не способная взаимодействовать с миром без маски (Бенгальскому в «Мастере и Маргарите» отрезают голову, без которой герой лишь теряет возможность контактировать с окружающими). Более того, эта личностная пустота неотличима от ее комической ролевой маски.

Рассмотренные нами формы комического – это различные по степени строгости способы назидательности, целью которой является обнаружение и исправление несоответствия, отклонения от нравственного идеала, духовного или физического безобразия.

Мы рассмотрели формы комического и выяснили, что жизненный комизм создается в художественном тексте с целью привлечения внимания читателя посредством смеха и выхода за его границы (в сарказме, часто в сатире) к нравственным вопросам, которые ставит автор. Формы комизма оперируют целым арсеналом средств и приемов, которые в широком смысле обозначают все то, что способствует созданию комического эффекта. Средства комизма – это языковые единицы и интонация, с помощью которых достигается комический эффект; средство конкретно, вещественно (можно прочесть и произнести) в отличие от приема. Приемы

комизма – это контекстуальные, ситуативные феномены, создающие комический эффект посредством построения фразы или текста; прием обобщает средства, использует их для своей реализации, он нематериален, абстрактен, опосредован [14; с. 211].

Так, комический арсенал обусловлен интонацией и комическим языковым качеством. Например, в «Мастере и Маргарите» Булгаков использует такое средство, как каламбур: Воланд отвечает на вопрос Берлиоза о своей специальности: «Я – историк. Сегодня вечером на Патриарших прудах будет интересная история!» [20; с. 240]. Воланд играет различными значениями однокоренных слов, которые вскоре реализуются в тексте: Воланд – историк, потому что сотворит ту «историю», которую не переживет Берлиоз. Также в романе писатель использует такой прием, как комическая ситуация: когда Бегемот сел в трамвай, кондукторша закричала: «“Котам нельзя! С котами нельзя! Брысь! Слезай, а то милицию позову!” Ни кондукторшу, ни пассажиров не поразила самая суть дела: не то, что кот лезет в трамвай, в чем было бы еще полбеды, а то, что он собирается платить!» [20; с. 272]. Прием создается совокупностью нескольких комических средств: фантастика, противоречие норме и абсурд, – и достигает комического эффекта тем, что нереальная ситуация воспринимается персонажами как типичная.

Таким образом, категория комического зародилась еще в архаические, долитературные времена и развивалась вместе со становлением культуры. В литературе она нашла свое отражение в таких формах, как юмор, сатира, ирония и сарказм, различающихся силой критики недостатков и пороков, т.е. несоответствий нравственному идеалу, отклонений от него. Главная функция комизма – обнаружение и исправление этих несоответствий, утверждение идеала, к которому следует стремиться, в связи с чем комическое всегда остросоциально, злободневно и в то же время гуманно, человечно.

1.3 Приемы создания комического в художественном тексте

Категория комического активно изучалась и изучается учеными и исследователями на протяжении всей истории ее развития в таких монументальных трудах, как «Поэтика» («Περὶ Ποιητικῆς») Аристотеля, «Критика способности суждения» («Kritik der Urteilkraft») И. Канта, «Остроумие и его отношение к бессознательному» («Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten») З. Фрейда, «Проблема комизма и смеха» В. Я. Проппа, «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» М. М. Бахтина, «Смех в Древней Руси» Д. С. Лихачева, «О комическом» Б. Дземидока, «Комическое, или О том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия» Ю. Борев и др. В своих работах они часто приводят примеры комизма, в связи с чем затрагивают приемы и средства его реализации в тексте, в речи, в движении и ситуации.

Так, Б. Дземидок, опираясь на факты мирового искусства, выделяет пять приемов создания комизма:

- 1) видоизменение и деформация явлений;
- 2) неожиданные эффекты;
- 3) несоразмерность в отношениях и между явлениями;
- 4) мнимое объединение абсолютно разнородных явлений;
- 5) создание явлений, которые по сути или по видимости отклоняются от логической или прагматической нормы [30].

Такие исследователи, как Ю. Борев [16], Б. Дземидок [30], Н. Д. Тамарченко [89], И. П. Смирнов [85], А. Ф. Петренко [72] и др. выделяют совокупность средств и приемов, с помощью которых создается комическое в произведениях. Опираясь на словари А. М. Прохорова [13] и Н. Д. Тамарченко [89], дадим определения нескольким из них.

Полисемантичность – языковое средство, обозначающее многозначность явления. Так, в «Зойкиной квартире» в диалоге

Обольянинова и Аметистова называется фараон – явление, представляющееся по-разному людям противостоящих культур.

«Обольянинов. Камзол красный, рукава желтые, черная перевязь – Фараон.

Аметистов. Я любил заложить фараон» [17; с. 129].

Реплики героев обнаруживают их принадлежность к разным мирам

Говорящее имя – художественное средство, раскрывающее посредством названия персонажа его типическую черту, характер или роль. Так, в драме «Кабала святош» Справедливый сапожник – кличка сапожника, заменившая ему имя. Именно ему Людовик XIV дает право разрешать конфликты «по народной справедливости».

Литота (умаление) – образное выражение, в котором содержится художественное преуменьшение или нарочитое смягчение. Например, вот как изображен Андрей Фокич Соков в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: «С маленьким же человечком, пока экономист сидел в каморке внизу, приключилась неприятнейшая история» [20; с. 548]. Выражение «маленький человечек» характеризует буфетчика Варьете во всех областях жизни: рост, помыслы, статус, характер.

Гипербола (комическое преувеличение) – стилистическая фигура явного и намеренного преувеличения с целью заострения какой-либо черты характера персонажа. Например, Коровьев, подробно описывая гибель Берлиоза, восклицает: «Нет, не могу больше! Пойду приму триста капель валерианки!..» [20; 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.

Пародирование – преувеличенное, утрированно ироническое подражание характерным индивидуальным качествам явления, обнаруживающее комизм его содержания. Его разновидностями являются

передразнивание – вульгарно-примитивное пародирование и художественная пародия. На пародировании выстраивается комизм пьесы «Иван Васильевич»: Бунша, отрицающий свое царское происхождение при советской власти, вынужден рядиться в платье Иоанна Грозного и править за него в Москве XVI века.

Окарикатуривание – комедийное преувеличение и сатирическое заострение существенных особенностей отрицательного явления, которые, сохраняя общие черты сходства, так деформируются, что за ними обнаруживаются его характерные внутренние недостатки. Это форма изобразительной сатиры с общественно-критической направленностью. Например, вот как изображается Коровьев в «Мастере и Маргарите»: «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» [20; с. 231].

Гротеск – комическое преувеличение и заострение, сочетающие сатирическое и фантастическое и выводящее образ за пределы вероятного, деформируя его. Гротеск чрезвычайно характерен для творчества Булгакова. Например, в «Собачьем сердце» образ Шарикова совмещает в себе приспособленчество и нравственное уродство, а произошедшее от имени героя понятие «шариковщина» становится символом абсурдной системы, которая стоит на насилии и аморальности.

Овеществление и оживотнивание – сравнение осмеиваемого явления с животными, птицами, насекомыми и неодушевленными предметами. В повести «Собачье сердце» Шариков, будучи в человеческом облике, все еще похож на собаку и отсутствием нравственности, и внешностью.

Острота – языковое средство, выражающее неожиданный поворот мысли в афористической образной форме и сопоставляющее на первый взгляд несхожие явления. Так, в пьесе «Зойкина квартира» Аметистов

заканчивает частушку Лизаньки весьма неожиданным для слушателей образом:

«Лизанька. Я ли милую мою из могилы вырою,
Вырою, обмою...

Аметистов (с пафосом). И опять зарю» [17; с. 137].

Каламбур – игра слов, основанная на различном толковании, неожиданном переосмыслении слов. В «Зойкиной квартире» фрагмент диалога Аллилуи и Манюшки отражает слияние каламбура с омонимией:

«Аллилуя: Ты видишь, я с портфелем? Значит, лицо должностное, неприкосновенное.

Манюшка. Я вашей супруге как скажу, она вам ваше должностное лицо издерет» [17; с. 82].

Аллегория (иносказание) – это высказывание, буквальное значение которого указывает на скрытый, не выраженный напрямую в тексте смысл; зачастую реализуется в указании посредством чувственно конкретного образа на некое отвлеченное понятие. Булгаковское «Собачье сердце» рассматривается некоторыми исследователями [18, 23] в качестве аллегории искусственного, насильственного изменения общества во время революции.

Эзопов язык – манера повествования, иносказание, суть которого в намеренной маскировке мысли. Это ключевой прием в романе «Мастер и Маргарита». Ершалаимские главы можно понять, лишь зная библейские тексты, а основное содержание книги раскрывается через разгадку, дешифровку глав о Га-Ноцри и Пилате.

Саморазоблачение персонажей – художественное средство, при котором персонаж при особых обстоятельствах изобличает себя и свои пороки. В «Иване Васильевиче» Бунша саморазоблачается, когда веселится на пире в честь Иоанна и утверждает то, что в своей эпохе, при советской власти, отрицал: его отец – потомок князей. По возвращении в

свое время, оправдом снова отрицает свою причастность к привилегированному классу.

Взаиморазоблачение персонажей – средство создания комизма, при котором персонажи, будучи осведомлены о взаимных пороках, изобличают друг друга. Таковы, например, взаиморазоблачения «отцов города» в «Ревизоре» Гоголя. Уже сама весть о приезде ревизора вызывает непрекращающийся град взаимных упреков и обвинений и взаимно разоблачающих реплик. У Булгакова в «Иване Васильевиче» Милославский постоянно изобличает пороки Бунши.

Противоречие идеалу – создание комизма внутренней неполноценности, ничтожности. Благодаря этому приему очень часто в произведениях Булгакова обнаруживается нравственное уродство героев и систем. Такое встречаем в «Зойкиной квартире» (Аллилуя и Аметистов, пространство публичного дома), «Собачьем сердце» (Шариков, Швондер) и др.

Противоречие норме – прием создания внешнего комизма (физиологического, случайных ситуаций). Так, в «Мастере и Маргарите» при описании Азazelло используется это средство создания комизма: «...маленький, прихрамывающий, обтянутый черным трико, с ножом, засунутым за кожаный пояс, рыжий, с желтым клыком, с бельмом на левом глазу» [20; с. 428].

Контраст – противопоставление явлений, совмещение несовместимых, даже противоположных предметов и понятий. На контрасте создаются образы Зинаиды и Аметистова, сестры и брата в фарсе «Зойкина квартира». Зоя Пельц – интеллигентный человек, втянутый в хаос на изломе эпох и вынужденный выживать в нем; Аметистов – пройдоха и плут, приспособливающийся к любым обстоятельствам.

Макароническая речь – средство создания комизма с помощью механического переноса из другого языка искаженных слов и выражений с

целью создания языково-стилистического контраста. Такой прием встречаем в фарсе «Зойкина квартира» при разговоре Гандзалина и Херувима:

«Гандзалин. Ты зулик китайский, бандит! Цусуцю украл, кокаин украл, где пропадад? Как верить тебе, кто?

Херувим. Мала-мала молци! Сама бандита есть!» [21; с. 88]

Разговорная речь – это неподготовленная, устная, свободная речь, часто использующая языковые и речевые ошибки с целью создания культурного облика персонажа и достижения комического эффекта. Например, в комедии «Иван Васильевич» Милославский отвечает на замечание Бунши: «Э, какой вы назойливый!.. Шляпа, цепочка... это противно!..» [21; 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: «Здрасте 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?» [21; с. 499]. Такие выражения, как «здрасте 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 явлений 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 тя славят все страны и всякое дыхание человеке и ныне и присно и во веки веков!» [21; с. 397].

Комическая деталь – выразительный элемент в произведении, характеризующий образ, явление или действие с комической стороны.

Деметафоризация – это прием реализации метафоры, ее осуществления, что создает ощущение абсурда, нереальности происходящего.

Дипластия – это отождествление двух взаимоисключающих друг друга компонентов, посредством чего достигается эффект неожиданности, иногда даже парадокса.

Метафора – это перенесение свойств одного явления на другое по принципу их сходства в каком-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» [21; 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, пятясь и уже раскаиваясь, что ввязалось в это дело» [20; 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» [20; 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...» [20; 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» [20; с. 535].

Метонимия – это оборот речи, основанный на замене названия одного объекта названием другого, непосредственно связанного с ним. 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.

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). Так, в романе «Мастер и Маргарита» описывается пустой костюм, действующий вместо человека: «За огромным письменным столом с массивной чернильницей сидел пустой костюм и не обмакнутым в чернила сухим пером водил по бумаге... Костюм был погружен в работу и совершенно не замечал той кутерьмы, что царила кругом...» [20; с. 453].

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» [20; с. 412]. Кот не может держать стопку водки и вилку, это нарушение логических связей в повседневной жизни, в которой человек не сталкивается с чертовщиной.

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» [20; 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» [20; 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, значимые, пунктуационно и интонационно оформленные единицы. Например, крики Бегемота: «Сеанс окончен! Маэстро! Урежьте марш!» [20; с. 489], – после «сеанса магии» способствовали лишь усилению паники и без того перепуганной и убегавшей 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» [20; с. 429].

Эффект и сила комического произведения, его воздействие на читателя зависят от выбора формы, средств и приемов комического, их совмещения и использования в тексте, что подтверждает неразрывное единство средств и приемов комического. Мы рассмотрели не все средства и приемы создания комизма, исследованию которых стоит посвятить отдельную крупномасштабную работу. Реализация и функции комических средств в пьесах Булгакова «Зойкина квартира», «Кабала святош» и «Иван Васильевич» будут рассмотрены во 2 главе данного исследования.

Выводы по первой главе

Опираясь на концепции комического таких исследователей, как Ю. Б. Борев [16], Б. Дземидок [30], Л. Ю. Фуксон [101], мы остановились на следующей классификации приемов комизма, которая, на наш взгляд, наиболее полно раскрывает поэтику комического в художественных произведениях:

1) макароническая речь, эпитет, игра слов, повтор, совмещение стилей, ирония, сниженная лексика, антитеза, полисемия и омонимия, смешение устаревшей лексики с современной, использование канцелярита – на лингвистическом уровне;

2) функционирование особого ономастического пространства, удвоение, подмена героев, театр в театре, фантастические элементы – на композиционном уровне;

3) говорящие имена, карикатура, усложненная амбивалентность образов, нарочитая их разнородность, пародирование и травестирирование,

омертвление и механистичность живого, обезличивание, удвоение, подмена героев, полифония – на семантико-образном уровне;

4) карнавализация, контраст, искажение, гиперболизация, фантастические элементы, коррелирующие черты реального и ирреального миров, наличие (в искаженном представлении) черт народной смеховой культуры и карнавала, театр в театре, всевозможные аллюзии и реминисценции, курьез, несоответствие ожидаемого действительному, абсурд – на идейном уровне.

Также мы разработали таблицу по эстетическим и литературным вехам осмысления категории комического «История осмысления комизма в культуре, эстетике и литературе» (Приложение №1) и фонд заданий и оценочных средств, структурированных по типу деятельности (Приложение №2), которые предназначены для преподавателей, работающих с учениками старших классов и студентами-бакалаврами, осваивающими программу филологического образования.

ГЛАВА 2. ВЫЯВЛЕНИЕ РОЛИ КОМИЧЕСКОГО В ПЬЕСАХ

М. А. БУЛГАКОВА 1920-1930-Х ГГ.

Комическое всегда придает злободневность произведению в той или иной степени, т. к. непременно содержит в себе сомнение и отрицание. Булгаков в своих произведениях стремился к действенной борьбе с комически изображаемым объектом, что характеризует в большей степени сатиру, хотя для поэтики комического Михаила Афанасьевича характерны все формы комизма вплоть до уничтожающего сарказма.

Булгаков считал драматургию такой же важной сферой искусства, как и прозу. В этом отношении он следует за такими драматургами и писателями, в чьем творчестве гармонично синтезируются драматический и эпический роды, как Ж.-Б. Мольер, Н. В. Гоголь, А. П. Чехов, Л. Андреев.

А. Кораблев отметил, что «творчество Булгакова по существу драматургично. Не только в пьесах, но и в прозе, даже в письмах, в самом построении фразы Булгаков не просто изображает или выражает чувства, мысли, идеи, он их <...> разыгрывает. Его художественный мир – сцена, его фразы – блистательные, отточенные реплики в зал, рассчитанные на аплодисменты» [46; с. 49].

К. С. Станиславский, будучи художественным руководителем МХАТа, писал в личном письме к Булгакову: «Дорогой и милый Михаил Афанасьевич! Вы не представляете себе, до какой степени я рад Вашему вступлению в наш театр! Мне пришлось поработать с Вами лишь на нескольких репетициях «Турбиных», и я тогда почувствовал в Вас режиссера (а, может быть, и артиста?!). Мольер и многие другие совмещали эти профессии с литературой! От всей души приветствую Вас, искренне верю в успех и очень бы хотел поскорее поработать вместе с Вами» [88; с. 269].

Драматургия Булгакова насчитывает около двадцати законченных произведений – пьесы, сценарии, инсценировки, оперные либретто. Буквально все они были созданы в 1920 – 1930 гг. («Зойкина квартира», «Дни Турбиных», «Бег», «Багровый остров», «Кабала святош», «Мольер», «Мёртвые души», «Адам и Ева», «Полоумный Журден», «Блаженство (сон инженера Рейна)», «Ревизор», «Последние дни (Александр Пушкин)», «Необычайное происшествие, или Ревизор», «Иван Васильевич», «Минин и Пожарский», «Чёрное море», «Рашель», «Батум», «Дон Кихот») и большая их часть подверглась авторской корректировке, почему сохранилась в нескольких редакциях и вариантах.

Некоторые драматургические произведения Булгакова («Дни Турбиных», «Зойкина квартира», «Багровый остров», «Мертвые души», «Мольер» и «Александр Пушкин») были поставлены при жизни автора и стяжали ему репутацию блестящего мастера-драматурга [68], однако ни одно из них не было напечатано вплоть до смерти Сталина. Впервые булгаковские пьесы публикуются только в середине 1950-х – начале 1960-х годов [21]. Такой последовательный ostrакизм со стороны власти, издательств и критиков, провозгласивших, что «такой Булгаков не нужен советскому театру» [74; с. 38], доказывает злободневность и нравственную мощь этих пьес, что подтверждают аншлаги на всех их постановках, начиная с дебюта «Дней Турбиных» 1926 г., а также высказывания в защиту автора и его произведений авторитетных деятелей театра – К. С. Станиславского, А. М. Горького, В. И. Немировича-Данченко и др.

Проследим, как последовательно развивается поэтика комического Булгакова на примере пьес «Зойкина квартира» (1935 г.), «Кабала святош» (1936 г.) и «Иван Васильевич» (1936 г.), проанализировав жанровую принадлежность пьес, их сюжет, мотивы, интертекстуальность, образы, речь персонажей, авторские ремарки.

2.1 Феномен комического в пьесе «Зойкина квартира»

Пьеса «Зойкина квартира» была написана в 1926 г. и вплоть до 1928 г. ставилась на сцене Вахтанговского театра более двухсот раз. Впервые она была напечатана в 1982 г. в альманахе «Современная драматургия» в сокращенном варианте. Булгаков работал над пьесой – редактировал, вносил правки – до 1935 г., ввиду чего ее идейная направленность была принципиально изменена.

Прежде всего это отразилось на жанре. Изначально Булгаков писал, что «Зойкина квартира» – это «трагическая буффонада, в которой в форме масок показан ряд дельцов нэпманского пошиба в наши дни в Москве» [54; с. 74]. Буффонада – от итальянского «шутство», «паясничанье» – это «утрированно-комическая манера актёрской игры» [89; с. 91], основанная на таких комических средствах, как гротеск, карикатура и сатира. В последней редакции писатель определил «Зойкину квартиру» как трагический фарс. Трагический фарс – это жанровая модификация, соединившая в себе черты противоположных по сути жанров – трагедии и фарса. Трагедия – это форма драмы, основа которой – столкновение мировоззрений, идейный конфликт, разрешающийся гибелью героя [89]. Фарс – это «комедия лёгкого содержания с чисто внешними комическими приёмами» [89; с. 91], а также профанация, имитация чего-либо. Такое сложное соединение отражает явную дисгармонию внутри содержания, сложность и полифоничность пьесы.

Любая комедия строится на комической интриге, которая «получается благодаря тому, что один индивидуум старается достигнуть своих целей путем обмана, 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» [89; с. 82].

Так, в «Зойкиной квартире» интригу создает Зоя Пельц, намереваясь организовать публичный дом под прикрытием ателье. Однако организует все комедийное действие неожиданное появление подлинного интригана – Аметистова. Это тип комического персонажа-пройдохи, игрока, артиста, чей характер меняется в зависимости от того, с кем он общается. Аметистов – «гений перевоплощения» и потому – символ эпохи, в которой, чтобы выжить, нельзя показывать свое истинное лицо (взгляды и мысли), но необходимо запастись несколькими масками.

Очень важен для поэтики комического в пьесе образ Аметистова. Он воплощает человека, который всегда сумеет выйти из положения, т.к. не брезгует никакими средствами, это тип комического персонажа-плута, обманщика, имеющего множество масок (Путинковский, собственно Аметистов, Чемоданов и т.д.): «Пардон-пардон. Путинковский, беспартийный, бывший дворянин» [17; с. 96]. Это талантливый актер, выживающий за счет умения мастерски перевоплощаться и обманывать (сочинять «роман» и обыгрывать в карты) других: «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» [17; с. 97]; «Пардон-пардон, Александра Тарасовича. Вы удивлены? Это, видите ли, мое сценическое имя, отчество и фамилия. По сцене – Василий Иванович Путинковский, а в жизни Александр Тарасович Аметистов. Известная фамилия, многие представители расстреляны большевиками. Тут целый роман» [17; с. 101]. «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» [17; с. 98].

«Ну те-с, и пошел я нырять при советском строе. Куда меня только не швыряло, господи! Актером был во Владикавказе. Старшим музыкантом в областной милиции в Новочеркасске. Оттуда я в Воронеж подался, отделом снабжения заведовал... решил по партийной линии двинуться. Чуть не погиб, ей-богу. Дай, думаю, я бюрократизм этот изживу, стажи всякие... 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» [17; с. 98]. «Документов-то полный карман, весь вопрос в том, какой из этих документов, так сказать, свежей» [17; с. 100].

Аметистов превращает квартиру Зои Пельц в театр драмы, за счет чего реализуется один из любимых приемов Булгакова – театр в театре. Герой осознает, что носит маску и постоянно примиряет на себя новые роли, сообразуясь с обстоятельствами: «Если меня расстреляли в Баку, я, значит, уж и в Москву не могу приехать? Хорошенькое дело. Меня по ошибке расстреляли, совершенно невинно» [17; с. 96]. Комизм заключается в невозможности ситуации, хотя сам Аметистов не стремится рассмешить собеседника, скорее желает оправдаться и вместе с тем нападает на него за ложное обвинение. Здесь обнаруживается разрыв между масками Я персонажа, которые обеспечивают параллельное существование по сути одного и того же героя: одна маска – собственное имя – стала непригодна, так как, вероятно, Аметистов расстрелян только на бумаге или же вместо него расстреляли подставного человека. Примечательно, что герой подчеркивает свою независимость от переменной роли, от очередной маски, которую он может легко сменить.

«Аметистов. Вот я и хотел сказать: Аллилуя, Аллилуя, Ал-ли-луя! И пожелать ему...

Радостные мальчишки во дворе громадного дома запели: «Многая лета. Многая лета».

Вот именно – многая лета! Многая лета!» [17; с. 103].

Герой подхватывает слова песни и продолжает ими свою реплику – так, Булгаков строит некоторые фрагменты пьесы, ориентируясь на структуру античной трагедии, неотъемлемой частью которой был хор, что, собственно, подготавливает финал. Комичность достигается путем случайного совпадения несоответствующих друг другу ситуаций: игра Аметистова в им же созданном театре и пение мальчишек со двора.

«Аметистов. Гуманные штанишки! В таких брюках сразу чувствуешь себя на платформе [17; с. 100].

Обольянинов (смотря на брюки). Напоминают мне они...» [17; с. 101].

В данном фрагменте происходит совмещение нескольких комических приемов. Так, реплика Аметистова основывается на игре слов: штанишки гуманные, потому что в них «чувствуешь себя на платформе», т.е. встроенным в общественную структуру, материально обеспеченным. Таким образом, значение эпитета «гуманные» – относимого к человеку и означающего «человечные» или «сочувствующие, сопереживающие» – по отношению к определяемому слову (штанишки) создает комический эффект из-за несоответствия понятий, и даже выступает с прямо противоположным смыслом – подчеркивает не духовную, а материальную значимость предмета. Также комична постоянная повторяемость реплик Обольянинова, который напевает куплет из старого романса, передающего состояние героя – «напоминают мне». В данном отрывке брюки действительно напоминают ему его собственный предмет гардероба, т.к. им они и являются.

«Аметистов. Извините, товарищ, ничего не могу сделать. Апсольман. Ежели бы у вас было удостоверение с биржи труда. Место-то есть...

Голос (устало). А на бирже говорят, дайте удостоверение с места службы, тогда запишем. А пойдешь наниматься, говорят, дай с биржи. Что ж, удавиться мне прикажете?

(другой Голос, позже)

Аметистов. Место? А вы член профсоюза?

Голос. Член!

Аметистов. А на бирже, позвольте узнать, дорогой товарищ, состоите?

Голос (победоносно). Состою!

Аметистов. К сожалению, ни одного места нет» [17; с. 105-106].

Комическое создается за счет нелепости ситуации, когда человек, даже преодолев противоречащие друг другу бюрократические проволочки, все равно не может получить места, что снова подчеркивает абсурдность новой системы, которая должна бороться с предрассудками прошлого и побеждать их.

«Зоя. Так вы бы хотели на голую стену повесить голую женщину?» [17; с. 120].

Комизм достигается за счет повтора эпитета «голую», который в одном контексте употребляется в равной степени и по отношению к изображению живого человека (женщина), и по отношению к неодушевленному предмету (стена). К тому же Зоя Пельц неслучайно говорит о картине, как о живом человеке: в эпоху, провозгласившую равенство всех людей, богатый мужчина по-прежнему может купить женщину и использовать ее, как ему вздумается («повесить на стену», любоваться демонстрацией нарядов, получать сексуальные услуги).

«Обольянинов. Камзол красный, рукава желтые, черная перевязь – Фараон.

Аметистов. Я любил заложить фараон» [17; с. 129].

Реплики героев обнаруживают их принадлежность к разным мирам: Обольянинов прежде жил в роскоши, увлекался лошадьми, сам был искусным наездником, и он вспоминает о своем скакуне по имени Фараон; Аметистов же понимает это слово по-своему, а именно в значении «банковская игра». Комический эффект достигается за счет омонимии слова.

«Лизанька. Я ли милую мою из могилы вырою,

Вырою, обмою...

Аметистов (с пафосом). И опять зарю» [17; с. 137].

Комизм заключается в проникновении в текст пьесы текста частушки, причем относящегося прежде к эротическому фольклору. Аметистов заменяет часть с абсценной лексикой, тем самым создавая новое художественное произведение с иным, глобальным смыслом: в изначально мертвую форму человеческих отношений, культурного устройства и политической системы пытаются вдохнуть жизнь, применяют к реальной действительности, но она способна породить лишь подобное себе, т.е. канцелярское, неестественное, искусственное.

«Мертвое тело. Позвольте вас спросить, мадам.

Херувим. Я не мадама есте.

Мертвое тело. Что за черт! К кому ни ткнешься, все не мадам да не мадам... а сулили девочек. <...> (Подходит к манекену) Ага, наконец-то дама. Мадам, один тур. <...> Сколько вам лет, милочка? Неужели? Никогда бы не дал. Никогда в жизни не держал в руках такой талии (Танцует, рыдая, кричит тоскливо) Долой присяжного поверенного Роббера, захватившего всех дам! <...> Вот придут наши, я вас всех перевешаю (Поет уныло) Пароход идет прямо к пристани, будем рыб мы кормить коммунист...

Аметистов. Неудобно, неудобно, Иван Васильевич» [17; с. 140-141].

Снова Булгаков использует прием, предвещающий развязку: Иван Васильевич в афише и по ходу пьесы представлен как Мертвое тело, что предугадывает его судьбу – быть отравленным. Комично, что Мертвое тело, вопреки здравому смыслу, желает «девочек», танцевать, – т.е. возвращения той жизни, которая была до революции, возвращения собственного имени.

В реплике Ивана Васильевича продолжается мотив тоски по прошлому и намечается мотив отмщения за его утрату. Герой напевает слова из стихотворения Есенина «Песнь о великом походе», изображающего исторические события России последних столетий. Комизм заключается в ответе Аметистова на эту песню: он перебивает Ивана Васильевича на слове «коммунисты», т.к. не желает так или иначе быть причастным к контрреволюционерам, идти против новой системы, обнаружить свою интеллектуальную свободу.

Аллилуя – еще один тип комического персонажа. Он приспособленец, практичный и пользующийся данной ему властью управдома влезать в частную жизнь и распоряжаться ею. Эти герои представляют в комедии перевернутую систему ценностей с ее новыми формами, должностями, статусами, за которыми нет содержания, только пустота (то же мы увидим в образе Ивана Васильевича Бунши из комедии «Иван Васильевич»).

«Аллилуя: Ты видишь, я с портфелем? Значит, лицо должностное, неприкосновенное.

Манюшка. Я вашей супруге как скажу, она вам ваше должностное лицо издерет» [17; с. 82].

Здесь Булгаков использует омонимию для создания игры слов: употребление одного и того же слова в одном значении (Аллилуя говорит о себе «лицо», т. е. человек, представитель должности) понимается

отвечающим в другом (Манюшка говорит о лице как части тела), – и это создает комическую ситуацию.

«Аллилуя. Племянница. Ги... ги... Это замечательно. Ты же самовары ставишь.

Зоя. Глупо, Аллилуя. Разве есть декрет, что племянницам запрещается самовары ставить? <...> Иди, Манюшечка, ставь самовары, никто тебе запретить не может» [17; с. 83].

Комизм ситуации основывается на том, что в официальном законе (декрет «О мерах правильного распределения жилищ среди трудящегося населения»: один человек имеет право занимать лишь одну комнату и в течение определенного времени должен «уплотниться», чтобы не быть выселенным) можно найти лазейку и устроить дело с выгодой для себя. Так, Зоя Пельц нарекает горничную Манюшку, которой полагается место при кухне, своей племянницей с целью закрепления за собой лишней комнаты. Манюшка должна ставить самовары, т.к. она горничная, однако, будучи представленной хозяйской племянницей, она не обязана этого делать, но никто ей «запретить не может». Зоя Пельц иронизирует над управдомом, который знает правду, но будет молчать до тех пор, пока получает за свое молчание деньги.

«Аллилуя. Вы, Зоя Денисовна, с нечистой силой знаете, я уж давно заметил. Вы социально опасный элемент!

Зоя. Я социально опасный тому, кто мне социально опасный, а с хорошими людьми я безопасный» [17; с. 84].

Комический эффект достигается на лексическом уровне путем повторения прилагательного «опасный» и его почти тавтологического антонима «безопасный», которые коррелируют с фигурой Аллилуи и с «хорошими людьми» соответственно. Таким образом Зоя с иронией намекает на то, что «социально опасный» в данной ситуации прежде всего управдом, с которым она ведет себя так, как он того заслуживает.

«Аллилуя. Да, с такой бумажкой что же. Теперь это проще ситуация. У меня как с души скатилось».

Зоя. С души как бремя скатится, сомнение далеко, и верится, и плачется... Кстати, дали у Мюра сегодня пятичервонную бумажку, а она фальшивая. Такие подлецы! Посмотрите, пожалуйста. Ведь вы спец по червонцам...» [17; с. 85-86].

Здесь Булгаков совмещает несколько комических средств. Во-первых, реминисценция Зои на стихотворение Лермонтова в связи со словами Аллилуи «с души скатилось», обнажающая истинное лицо управдома: его бремя – отсутствие бумажки, заверяющей право жильца на дополнительную комнату, «с души скатилось» – «бумажка» за молчание в его кармане, взятка. Так, Зоя, вспомнив по знакомым словам «Молитву», невольно соотносит душевное бремя лирического героя Лермонтова с материальным бременем Аллилуи, что раскрывает корыстолюбие и нравственную пустоту последнего. Во-вторых, омонимия слова «бумажка»: управдом говорит о законе и документе, намекая при этом на взятку, и Зоя предлагает ему «пятичервонную бумажку»; слово «бумажка» оказывается знаком прямо противоположных категорий – закона и беззакония. В-третьих, наигранное поведение Зои, пытающейся под благовидным предлогом сунуть управдому деньги, но при этом иронизирующей над ним: ее последние слова (в том числе и «такие подлецы!») намекают на продажность Аллилуи.

«Аллилуя. 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» [17; с. 156].

Речь Аллилуи комична за счет откровенной наигранности и лживости: он для убедительности по несколько раз повторяет одни и те же слова – довольно подобострастное обращение к милиции «товарищи

дорогие» и уменьшительно-ласкательное «подозрительная квартирка», а также старается выговорить и даже выделить самого себя – «для наблюдения прибыл».

Этой лживой системе противостоит только Зоя Денисовна Пельц. Она презирает ничтожных Аллилую и своего брата Аметистова, но и опасается их, так как 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» [17; с. 89].

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]. Конечная цель всех ухищрений Зои Пельц – побег за границу, в Париж, «спасение» со своим возлюбленным Павлом Обольяниновым.

Обольянинов же, интеллигент, живущий только прошлым и не понимающий и изменившихся порядков, находит свой способ бегства от новой действительности – принимает морфий.

Он независимо от ситуации остается верен своей культуре, своему воспитанию. Так, когда герои узнали, что Аметистов ограбил Зою, между ними состоялся такой короткий диалог:

«Обольянинов. Зоя, я ничего не постигаю.

Зоя. Некогда постигать!» [17; с. 153].

Оболянинов вместо стилистически нейтрального «не знаю» употребляет слово «высокого» стиля – «не постигаю», характеризующее более глубокое погружение в проблему и относящееся к бытию, к философским вопросам. Это несовпадение «высокого» («не постигаю») и «низкого» (ограбление) способствует созданию комического эффекта. Также комичен ироничный ответ Зои: некогда вникать и раздумывать, нужно бежать.

«Оболянинов. Сегодня ко мне в комнату является какой-то длинный бездельник в высоких сапогах, с сильным запахом спирта, и говорит: «Вы бывший граф». – Я говорю – простите... 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». И при этом еще бросил окурок на ковер. <...> А дальше я еду к вам в трамвае мимо Зоологического сада и вижу надпись: «Сегодня демонстрируется бывшая курица». Меня настолько это заинтересовало, что я вышел из трамвая и спрашиваю у сторожа: «Скажите, пожалуйста, а кто она теперь, при советской власти?» <...> Он отвечает: «Она таперича петух». Оказывается, какой-то из этих бандитов, коммунистический профессор, сделал какую-то мерзость с несчастной курицей, вследствие чего она превратилась в петуха [92-93]. <...> По-видимому, он всемогущий, этот бывший Гусь. Теперь он, вероятно, орел [94]. <...> Я играю, горничная на эстраде танцует... Бывшие куры... Что происходит в Москве?» [17; с. 124].

Комизм достигается путем совмещения нескольких средств и приемов комического. Во-первых, Оболянинов несколько раз говорит по сути об одном и том же, настолько его задел и разволновали слова «длинного бездельника» и сторожа; к тому же, заводит речь он совершенно не к месту, вступая в разговор других персонажей, которых вовсе не интересует. Этим, кстати, комична сама фигура «бывшего графа» – аморфного, тоскующего и не причастного ни к чему, кроме

своего прошлого, что особенно подчеркивает последняя фраза: «Что происходит в Москве?». С точки зрения Обольянинова, нынешнее время абсурдно, ненормально, и наоборот – он несуразен и неуместен в новом мире, лишний в нем. Во-вторых, граф подмечает детали: комично и нелепо в данной ситуации обижаться на то, что «бездельник» «бросил окурочок на ковер», т.е. был неуважителен, дерзок. В-третьих, сомнительно и неправдоподобно вообще появление незнакомца в квартире Обольянинова: по-видимому, он воспринимает привидевшееся ему после принятия морфия за действительность. Обольянинов и реальную действительность воспринимает как нечто нереальное, ложное, скрывающее свое истинное обличье. В-четвертых, автор прибегает к научной фантастике и достигает комического эффекта за счет абсурдности принципов и устремлений человека новой эпохи.

Так, перед нами предстает галерея героев, сознание которых деформировано насильственно измененной культурой.

«Гандзалин. Ты зулик китайский, бандит! Цусуцу украл, кокаин украл, где пропадад? Как верить тебе, кто?

Херувим. Мала-мала молци! Сама бандита есть!

Гандзалин. Уходи сейчас из працесной, ты вор!

Херувим. Сто? Гониси бедний китайси? Сто? Мне украли цесуцу на Светном бульвале, кокаин отбил банди, мала-мала меня убивал, смотли! (Показывает шрам.) Я тибе лаботал, а ты гониси! Сто кусать будет бедний китайси в Москве? Палахой товалищ! Убить тибе нада.

Гандзалин. Замалси! Ты если убивать будись, тибе коммунистая полисия забелет! Ты узнаись!

Херувим. Сто? Помосники гонись? Я тибе на волотах повесусь!» [17; с. 88].

Диалог комичен за счет макаронической речи, с помощью которой создается языково-стилистический контраст, а также благодаря участию в

нем комических типов персонажей, занимающихся преступными делами – торговлей опиумом и воровством.

Важный показатель взаимоотношений Зои Денисовны и Обольянинова – их диалог на фоне романса Рахманинова «Не пой, красавица, при мне...», где смыслообразующим мотивом оказывается фраза «другая жизнь и берег дальний». Влюбленных сближает их положение: они люди, ограбленные и, по всей видимости, сведенные революцией, желающие сбежать из чуждого им нэповского общества. Однако Зоя ориентирована на Обольянинова («Чем же мне вам помочь? Боже мой!» [17; с. 101], «О, я знаю, вы таете здесь как свеча. Я вас увезу в Ниццу и спасу» [17; с. 105]), а Павел 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 – квартиру, превращенную с помощью Аметистова в театр, на сцене которого разыгрывается фарс, обнаруживающий трагизм реальной действительности. Это отражено уже в хронотопе пьесы: ателье мод, которое содержит Зоя, скрывает за яркой афишей публичный дом; место кажется одним, а оказывается другим. Только в этом аморальном, преступном месте-перевертыше, покупая людей в свое пользование, Гусь-Ремонтный перестает быть должностным лицом, сбрасывает механическую маску и чувствует себя человеком. Опошленная система социальных отношений приводит к абсурдным изворотам в человеческом характере и поведении, к уродству: 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.

Для комического характерно обращение с неодушевленными предметами, как с людьми. Так, герои постоянно взаимодействуют с манекенами, как с живыми, надеясь отыскать в них то, что было утрачено человеком – таким образом маска, форма, фикция вытесняет и заменяет человеческую личность. Этот прием реализуется в реплике Гуся: «Гусь, ты пьян. До чего ты пьян, коммерческий директор тугоплавких металлов, не может изъяснить язык. Ты один только знаешь, почему ты пьян, но никому не скажешь, ибо мы, гуси, гордые. Вокруг тебя Афины и Аспазии вертятся, как легкие сальфиды, и все увеселяют тебя, директора. Но ты не весел. Душа твоя мрачна. Почему? Ответь мне. (Манекену). Тебе одному, манекен французской школы, я доверяю свою тайну» [17; с. 143].

Речь Гуся адресована самому себе, хотя по своей форме она раздваивается. Так, герой сравнивает себя с животным, с птицей, которая в принципе не способна ответить ему – таким образом, происходит частичное оживотнивание человека («мы, гуси, гордые»); также персонаж обращается к манекену, не способному говорить, – потому-то Гусь и доверяет тайну лишь ему. Важно, что повторяются слова героя о его должности: статус директора, обеспечивающий определенные привилегии, не удовлетворяет человеческих потребностей в любви. Живое, человеческое заменяется вещественным (манекен, директор), нечеловеческим (гусь).

Комична ситуация, когда Гусь дает деньги Обольянинову.

«Обольянинов. Мерси. Когда изменятся времена, я вам пришлю моих секундантов.

Гусь. Дам, дам, и им дам!» [17; с. 145].

Комизм достигается за счет несовпадения смысла реплик персонажей: Обольянинов считает за оскорбление принимать деньги от кого бы то ни было, и потому, по прежним неписанным законам, должен

требовать от оскорбителя сатисфакции; Гусь же, не знающий кодекса чести, понимает слова о секундантах как просьбу дать деньги и им.

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 люди, способные 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 надежда на благополучие и спокойствие в будущем оборачивается крахом.

Таким образом, трагический фарс «Зойкина квартира» насыщен средствами и приемами создания комического, а именно: иронией, абсурдом, окарикатуриванием, механизацией человеческого, макаронической речью, совмещениями «высокого» стиля речи с «низким», омонимией. Это проявляется на композиционном – театр в театре, подмена героев; лексическом – макароническая речь, совмещение стилей, использование канцелярита, омонимия; образно-семантическом – карикатура, ирония, абсурд, механизация человеческого, полисемия; и идейном – механизация человеческого, обезличивание, подмена героев, ирония, абсурд, театрализация – уровнях текста. Также Булгаков использует один из излюбленных своих приемов театр в театре (квартира становится ателье для того, чтобы Пельц могла содержать публичный дом; женщины – «манекенщицы», демонстрирующие наряды) с целью выявления лживости, неестественности нового мира и людей в нем. Все эти художественные средства комического способствуют обнаружению абсурдности послереволюционной эпохи, фикции, маски вместо человеческой личности, а также главную идею пьесы: потеря человеком места в собственной истории и безрезультатные усилия отыскать его в чужой; незнание того, как дальше жить.

2.2 Языковая игра в драме «Кабала святош»

Тема постижения судьбы художника – одна из магистральных в творчестве М. А. Булгакова. Ее он развивает в своих романах «Мастер и Маргарита» и «Жизнь господина де Мольера», в пьесах «Кабала святош (Мольер)» и «Последние дни (Александр Пушкин)». Образ творца – трагическая фигура, предстающая «в единстве социально-исторических, бытовых и мистических ипостасей» [107, с. 43].

В драме «Кабала святош (Мольер)», над которой драматург работал почти шесть лет (с 1929 по 1936 гг.), явлены сердцевина внешнего и потаенного бытия прославленного драматурга и актера, "концентрат" его вступившей в трагические отношения с собой и миром личности, над художественным портретом которой Булгаков параллельно работал и в повести «Жизнь господина де Мольера» (1932-1933).

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 [34]. 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.)» [19; 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 «гнусные штаны».

Ирония – мощное средство создания комического. Бутон обнаруживает в кармане подаренных Мольером штанов «две серебряные монеты незначительного достоинства» [19; 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.)» [19; 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» [19; с. 164].

Слова «вот что» и «пойди» повторяются трижды, благодаря чему происходит нарастание напряжения, которое комично разрешается с последним повторением этих слов: поначалу Мольер придумывает задания, желая услать 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!» [19; 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» [19; 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» [19; 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» [19; 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 которой 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» [19; 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» [19; 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.)» [19; с. 195].

Повторяемость одного и того же действия (плевки) 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?» [19; 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» [19; 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...» [19; 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, неискусный 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. Требует? 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!» [19; 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» [19; 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, Мольер также является частью Франции и не может беспокоиться, если не беспокоится она.

Экспрессивно-изобразительные средства, такие как эпитет, ирония, игра слов, повтор, говорящие имена (например, Справедливый сапожник),

сниженная лексика, антитеза, реминисценции – на лексическом, а ирония, театрализация, карнавализация, амбивалентность образов (например, Мольер и Людовик), курьез, контраст, реминисценции – на идейном уровне текста 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.

2.3 Карнавализация в комедии «Иван Васильевич»

Большая часть творчества М. А. Булгакова основывается на карнавальном мироощущении, которое связано с критическим взглядом на перспективы социального прогресса. Так, в драматургии писателя оказываются тесно связанными, переплетенными комедийность и драматичность, лиричность и сатиричность, фарсовость и трагичность [73]. Все это отражено в его комедии «Иван Васильевич».

Комедия М. Булгакова «Иван Васильевич» сохранилась в разных авторских редакциях и имеет сложную творческую историю.

По мнению В. Лосева, предтечей «Ивана Васильевича» явилась пьеса «Блаженство», замысел которой возник в 1929 году [54], которая «создавалась на фоне ряда приключенческих произведений с перемещениями героев во времени («Янки из Коннектикута при дворе короля Артура» М. Твена, «Машина времени» Г. Уэллса), появления замятинской антиутопии «Мы» и сатирических пьес В. Маяковского «Клоп» и «Баня». Все это в значительной степени предопределило

движение авторской мысли по созданию фантастического произведения с намеренно вычурным названием» [73; с. 417].

Название отсылает читателя к идиллическим образам земного рая, встречающегося в мифах разных народов под названием Эдем, земля обетованная, Атлантида и т.д., а также в произведениях авторов, например в «Трудах и днях» Гесиода, «Одиссее» Гомера, «Новой Атлантиде» Ф. Бэкона и т.п. Представления о блаженстве на земле способствовали появлению жанра утопии (Т. Мор «Утопия», Т. Кампанелла «Город Солнца»), из которой родилась антиутопия (Е. Замятин «Мы», Д. Оруэлл «1984»).

Пьеса «Блаженство» имеет некоторые черты жанра антиутопии. Машина времени относит персонажей – «Народного Комиссара Изобретений» Радаманова (Радамант – судья загробного мира в древнегреческой мифологии), «директора Института Гармонии» Фердинанда Саввича, Аврору (богиня утренней зари в древнегреческой мифологии) и Анну (персонаж, впоследствии вошедший в роман «Мастер и Маргарита») – в далекий 2222 год.

Комедию Булгакова раскритиковали за изображение далеко не идеального будущего и непроработанный сюжет (несмотря на подзаголовок пьесы – «Сон инженера Рейна», – М. Булгаков не реализовал художественные возможности «сна», которые заключаются в преодолении «границы между настоящим, прошлым и будущим» [92; с. 91]).

По настоянию Московского театра сатиры Булгаков переделывает «Блаженство» в «комедию, в которой бы Иван Грозный действовал в современной Москве» [109; с. 69–70]. Так пьеса «Блаженство», замысел которой состоял в суде будущего над настоящим, заменяется комедией «Иван Васильевич», где уже прошлое судит настоящее.

Булгаков играет с читателем/зрителем: остается непонятным, все произошедшее – «лишь сон инженера Тимофеева или было на самом деле»

[92; с. 92]. Создание такой реально-нереальной атмосферы в художественном произведении обеспечивается возможностями «сна», который способствует взаимопроницаемости границ и смешение настоящего и прошлого времен.

Также драматург активизирует приемы гротеска для создания колоритных образов и развития сюжета. Г. В. Ф. Гегель называет гротеском «смешение борющихся друг с другом элементов» [26; с. 40]. Т. Готье определяет гротеск как результат соблюдения принципа контрастов. Д. Рескин считает, что гротеск – это «выражение болезненного ощущения пределов познания, мучительно суженной перспективы, отсутствия трансценденции» [85; с. 67], что актуализирует мотивы насилия, жестокости и фантастику, отражающую таинственность и враждебность действительности.

Гротеск в отечественной драматургии начинает активно развиваться во второй половине XIX в., хотя его черты намечаются уже в пьесах Н. В. Гоголя «Игроки», «Женитьба», «Ревизор» и особенно в его прозаических произведениях «Нос», «Записки сумасшедшего», «Шинель», «Мертвые души». Начало формирования художественной гротескной системы приходится на пьесы А. А. Потехина и А. Ф. Писемского. В их поэтической системе формируется две эстетических гротесковых модели: комическая и трагическая.

Трагическую концепцию гротеска разрабатывает в своем творчестве М. Е. Салтыков-Щедрин, тем самым определяя развитие гротесковой системы в отечественной литературе. В трилогии А. В. Сухово-Кобылина «Картины прошедшего» поэтика гротеска получает законченное развитие посредством таких приемов, как: искажение, пародирование и травестирование, амбивалентность образов, гиперболизация, фантастические элементы, ономастическое пространство текста.

Так, у М. А. Булгакова мы можем отметить трагический тип гротескного мышления (например, в «Роковых яйцах», «Дьяволиаде», «Собачьем сердце»), так как для него характерны противоборство хаоса и гармонии, элементы комизма (с помощью которых отражается гармонизация космоса с помощью хаоса) и абсурда (выявляющие абсолютизацию хаоса и невозможность противостоять ему). То же наблюдается в пьесе «Иван Васильевич».

Каждый человек является неповторимой индивидуальностью, личностью. Характер этой личности выражается прежде всего во внешности: в лице, движениях, манерах. В связи с этим внешне одинаковые или очень похожие люди воспринимаются таковыми же и по своему духовному облику – одинаковыми, лишенными нравственных отличий, но не всегда это так. Раскрытие такого несоответствия одинаковых внешне, но различных по характеру недостатков и приводит к смеху [78]. «Один из приемов классической комедии – повторение» [10; с. 32], – говорит Бергсон. Более точно было бы назвать это не повторением, а дублированием, удвоением.

Этот прием берет свое начало еще в русском фольклоре. Например, классический пример таких «сдвоенных» героев – братья Фома и Ерема: нескладные, нелепые бездельники, участники сатирических сказок и песен, заканчивающие обычно тем, что оба тонут.

В классической русской литературе ярким примером служат Бобчинский и Добчинский – герои комедии Н. В. Гоголя «Ревизор». Артисты, впервые исполнявшие «Ревизора», не поняли намерения Гоголя и старались сделать их комическими самих по себе, изображали их грязными, растрепанными, уродливыми и тем приводили Гоголя в отчаяние, так как, по представлениям Гоголя, они «довольно опрятные, толстенькие, с прилично приглаженными волосами». Комизм – в сходстве, а не в чем-нибудь другом. Мелкие отличия только подчеркивают сходство.

Так, Островский в комедии «Красавец-мужчина» изображает Пьера и Жоржа, двух шалопаев, бездельников, похожих друг на друга как две капли воды. То же в комедии «Шутники»: щеголи, одетые по последней моде, – Недоносков и Недоростков.

Такие «дубликаты» комичны одновременным повторением действий. Так ведут себя дочери князя Тугоуховского в комедии «Горе от ума»: все вместе атакуют не верящего в сумасшествие Чайкого Репетилова.

Такое дублирование наблюдается в образах Грозного и Бунши: Иван Васильевич Бунша, бюрократ-управдом, цель жизни которого – соответствие стандартам строящегося социализма, попадает в прошлое, где вынужден заменить Иоанна Васильевича Грозного, оказавшегося в настоящем и принимаемого за управдома. Такая подмена одного персонажа другим тесно связана с театрализацией: Бунша играет роль царя, надевает его платье, осваивается в «декорациях» прошлого, даже изменяет особенности речи; Грозный, хотя не смиряется с положением и не меняет своего поведения, тоже оказывается принимаем в новом обществе, которое легко обманывается внешней схожестью.

Важно, что портретное сходство Бунши и Иоанна раскрывает внутреннюю пустоту управдома:

«Шпак. Натурально как вы играете! Какой царь типичный, на нашего Буншу похож. Только у того лицо глупее» [17; с. 219].

«Зинаида. ...Боже, до чего на нашего Буншу похож!» [17; с. 219].

«Милославский. ... Ура! Похож! Ей-богу, похож! Ой, мало похож! Ой, халтура! Ой, не пройдет! У того лицо умней...» [17; с. 209].

Параллельные фарсовые ситуации еще больше это подчеркивают. Сначала управдом отрекается от связи своей фамилии с родословной князей:

«Бунша. Николай Иванович, вы не называйте меня князем, я уж доказал путем представления документов, что за год до моего рождения

мой папа уехал за границу, и, таким образом, очевидно, что я сын нашего кучера Пантелея. Я и похож на Пантелея» [17; с. 213].

Комизм ситуации заключается в ее абсурдности: то, что прежде считалось достойным, почетным, статусным – титул князя, – теперь характеризует героя с отрицательной стороны, является причиной его осуждения, в то время как низкий социальный статус – сын кучера, – наоборот, помогает его носителю встроиться в общественную систему. Абсурдность смены полюсов общественного мнения по отношению к статусу человека подчеркивается тем, что гражданин всегда должен подстраиваться под него, и ему легче солгать, подменить документы, чем признать себя тем, кто он есть, и что это не должно менять отношение к нему.

То же и в следующем фрагменте диалога:

«Иоанн. Как твое имя, кудесник?

Тимофеев. Меня зовут Тимофеев.

Иоанн. Князь?

Тимофеев. Какой там князь! У нас один князь на всю Москву, и тот утверждает, что он сын кучера» [17; с. 221].

Однако позже Бунша изменит свое мнение:

«Милославский. Не царская, говоря откровенно, у тебя физиономия.

Бунша. Чего? Попрошу вас?! С кем говоришь? (Дьяку). Ты думаешь, уж не сын ли я какого-нибудь кучера или кого-нибудь в этом роде? Какой там сын кучера? Это была хитрость с моей стороны» [17; с. 210].

И позже, схваченный санитарями:

«Бунша. Каюсь, был царем, но под влиянием гнусного опыта инженера Тимофеева» [17; с. 228].

Образ бюрократа-управдома Бунши – основной объект критики Булгакова, в связи с чем все персонажи (даже известный вор и жулик Милославский) принимают участие «в развенчании “не то князя, не то

кучера”» [73; с. 79]. Происходит само- и взаиморазоблачение героя. Он наблюдает, подсматривает, вынюхивает и считает это своим нравственным долгом:

«Тимофеев. Какая же сволочь эту ерунду говорила?

Бунша. Я извиняюсь, это моя жена Ульяна Андреевна.

Тимофеев. Виноват! Почему эти ведьмы болтают чепуху? Я знаю, что это не дамы, это вы виноваты. Вы, старый зуда, слоняетесь по всему дому, подглядываете, ябедничаете и, главное, врете!

Бунша. После этих кровных оскорблений я покидаю квартиру и направляюсь в милицию. Я – лицо, занимающее ответственный пост управдома, и обязан наблюдать» [17; с. 214].

Важно, что управдом фактически соглашается с тем, что его жена сволочь. Он не отрицает утверждение Тимофеева, а называет собственно того, кто «ерунду говорила». Бунша словно не испытывает чувств, а действует по писаным правилам: если его, как он считает, оскорбляют, то обязательно «кровно», и потому всегда после этого нужно направляться в милицию, ведь управдом – это должностное лицо, чей долг подглядывать и ябедничать. В его системе ценностей образ милиции занимает важное место: «С восторгом предаюсь в руки родной милиции, надеюсь на нее и уповаю» [17; с. 249]. Она сместила прежнюю фигуру справедливости – бога, на которого было принято надеяться и уповать. Здесь Булгаков использует приемы гиперболизации и механизации человеческого.

Бунше противопоставлен Иоанн Грозный. Оказавшись в Москве 1937 года, он не способен понять бюрократическую логику окружающих его людей:

«Иоанн. Тебе чего надо?

Шпак. Вот список украденных вещей, уважаемый товарищ Бунша. Прошу засвидетельствовать... Украли два костюма, два пальто, двое часов, два портсигара, тут записано... (Подает бумагу).

Иоанн. Ну, забирай патефон. Подавись. Надоел.

Шпак. Позвольте, как же... ведь это чужой... совершенно как мой... А впрочем, пожалуйста!... А остальное-то как же? Ведь надо же подписать...» [17; с. 231-232].

В то время как Иоанн в свое время завоевывал города и стремился к возвеличиванию России, подобные Шпаку занимаются бюрократическим накопительством, при котором даже на незаконно проворачиваемом деле нужно поставить штамп – как положено.

Бунша – это «новый Иоанн», потомок сильных, жестоких, но справедливых князей. Булгаков показывает, что так называемый социальный прогресс способствует вырождению типажа и личности.

Таким образом, перемещение героев во времени раскрывает их пороки (в случае с Буншей) и, наоборот, подчеркивает достоинства (Иоанн).

Несоответствие ожидаемого действительному – важный принцип комизма. На нем основываются все курьезы и неловкие ситуации, в которых оказывается Тимофеев.

«Зинаида. <...> Не будем больше играть в прятки, это Якин.

Тимофеев. Так...

Зинаида. Однако, это странно! Это в первый раз в жизни со мной. Ему сообщают, что жена ему изменила, ибо я действительно тебе изменила, а он – так! Даже как-то невежливо!

Тимофеев. Он... этого... как его... блондин, высокий?

Зинаида. Ну, уж это безобразие! До такой степени не интересоваться женой! Блондин Молчановский, запомни это! А Якин – он очень талантлив!» [17; с. 209].

Комичным здесь является положение супругов: Зинаида сообщает мужу об измене так, словно это будничное событие, курьез – измена равна забытым перчаткам. Прежде всего отметим, что Зинаида актриса, и она

играет не только на сцене, но и в жизни. Зинаида пытается разыграть сцену признания в неверности жены ревнивому мужу, однако Тимофеев действует не по сценарию, почему положение персонажей по отношению друг к другу меняется: не муж упрекает жену в измене, а жена упрекает мужа в незнании ее личной жизни (вплоть до цвета волос предполагаемого любовника), что создает комический эффект.

Актерское мастерство Зинаиды проявляется и в следующей реплике: «Я бросаю мужа, этот святой человек теперь пьянствует, как черт знает что, я покидаю чудную жилплощадь, расстаюсь с человеком, который молился на меня, сдувал пылинки, гениальным изобретателем!..» [17; с. 224].

Все описываемое – плод воображения Зинаиды. Она создает в голове жизненный сценарий, в котором она непременно исполняет главную роль, и следует ему, приспособивая к обстоятельствам так, чтобы извлечь выгоду. Например, в первой сцене объяснения супругов Зинаида обвиняет мужа в невнимательности и равнодушии по отношению к ней. В данном фрагменте она называет его святым и гениальным изобретателем.

Образ Ульяны основывается на этом же принципе:

«Ульяна. Будь я на месте Зинаиды Михайловны, я бы тоже уехала.

Тимофеев. Если бы вы были на месте Зинаиды Михайловны, я бы повесился. <...> Чертова кукла!» [17; с. 211].

Комизм достигается за счет неожиданности ответной реплики: Ульяна пытается задеть Тимофеева и выражает свое согласие с решением его жены, на что герой реагирует снова не «по сценарию», то есть заранее заданной, ожидаемой схеме, – он отвечает еще большей колкостью.

Далее в тексте Тимофеев называет Ульяну чертовой куклой – так реализуется комический прием подмены: вместо живой человеческой личности герой обнаруживает куклу – искусственность, бюрократическую фикцию, мертвенность.

Однако личностное в ней все же присутствует. Например, когда она замечает изменения в муже, которые делают его не таким удобным, как прежде:

«Ульяна. 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? <...> Да что же это такое? Вы видели что-нибудь подобное? Он угорел? Батюшки, да у него на штанах дыра сзади!... Ты что, дрался, что ли, с кем? Ты что лицо-то отворачиваешь? Нет, ты синячищи-то покажи! <...> Голубчики милые!... На кого же ты похож? Да ты же окосел от пьянства! Да тебя же узнать нельзя! <...> Очнись, разбойник! Попрут тебя с должности!» [17; с. 231].

Комична фигура царя, одетого в дырявые штаны, с синяками под глазами, «окосевшего», чрезвычайно похожего на Буншу и потому невольно исполняющего его роль.

Примечателен тип комического персонажа-плута, вора в лице Милославского. Портрет Милославского – это портрет артиста, что постоянно подчеркивается в тексте: «с артистическим лицом» [17; с. 211], артистом его называет Тимофеев [17; с. 217]. Особенно его актерское мастерство проявляется в сценах переодевания и перевоплощения: «(По телефону.) Отдел междугородних перевозок. Мерси. Добавочный пятьсот один. Мерси. Товарища Шпака. Мерси. Товарищ Шпак? Бонжур. Товарищ Шпак, вы до самого конца сегодня на службе будете?... Говорит одна артистка... Нет, не знакома, но безумно хочу познакомиться. Так вы до четырех будете? Я вам еще позвоню, я очень настойчивая... Нет, блондинка. Контральто. Ну, пока. (Кладет трубку.) Страшно удивился» [17; с. 211], «Моя фамилия таинственная... Из Большого театра... А какой вам сюрприз сегодня выйдет!... <...> (Кладет трубку) Страшно удивляется» [17; с. 212], «Я, пожалуй, князь, да» [17; с. 237]; «Неувязка вышла с фамилией... Повесили меня... Выручай, а то засыплемся. (Тихо.)

Что же ты молчишь, сволочь? (Вслух.) А, вспомнил! Ведь это не меня повесили! Этого повешенного-то как звали?» [17; с. 237]; «(Обнимает посла, и у того с груди пропадает драгоценный медальон.) Ауфвидерзеен. Королю кланяйтесь и скажите, чтобы пока никого не присылал. Не надо. Нихтс» [17; с. 242], «(Патриарху). Воистину воскрес, батюшка! (Обнимает патриарха, причем у того с груди пропадает панагия)» [17; с. 243], «Не знаю, как другие, а я лично ничего взять не могу. У меня руки так устроены... ненормально. Мне в пяти городах снимки с пальцев делали... ученые... и все начальники единогласно утверждают, что с такими пальцами человек присвоить чужого не может. Я даже в перчатках стал ходить, так мне это надоело» [17; с. 243].

Комический эффект достигается за счет иронических насмешек Милославского над Шпаком, который «страшно удивляется» осведомленностью артистки-блондинки о его персоне и о том, что он настаивает водку. Милославский знает, что вскоре удивление сменится слезами.

«Шпак. (Входит, бросается к письменному столу.) Батюшки! (Бросается к шкафу.) Батюшки! (По телефону.) Милицию!! Милиция?!

Голос в радио: «Итак, товарищи, продолжаем нашу лекцию о свиньях...»

Шпак. В Банном переулке десять – грандиозная кража, товарищ!... Кого обокрали? Конечно, меня! Шпак! Шпак моя фамилия! Блондинка обокрала!

Голос в радио: «Плодовитость, дорогие товарищи, свинья уступает только кролику, да и то с трудом. На десятом году две свиньи могут дать один миллион свиней!...»

Шпак. Товарищ начальник... Это не я про свиней говорю! Не слушайте про свиней! Это радио! Не крали свиней! Пальто и костюмы!... Что же вы сердитесь?

Голос в радио: «Древние римляне за плодовитость обожали свиней...»

Шпак. Слушаете? Ну, я сам сейчас добегу до вас, сам! Батюшки мои, батюшки!... (Рыдая, бросается из комнаты и скрывается за парадной дверью).

Голос в радио, уже никем не сдерживаемый, разливается волной: «Многие считают свинью грубой, глупой и неопрятной. Ах, как это несправедливо, товарищи! Не следует ли отрицательные свиньи стороны отнести за счет обхождения с этим зверем? Относитесь к свинье хорошо, и вы получите возможность ее дрессировать...» [17; с. 220].

В данном фрагменте Булгаков использует прием полифонии, многоголосия. В речь Шпака врывается радио, заявление о преступлении перемешивается с информацией о свиньях, что позволяет провести читателю/зрителю параллель между главными героями событий – Шпаком и свиньями. Их схожесть заключается в «плодовитости»: свиньи способны воспроизводить многочисленное потомство, а Шпак – приобретать материальные ценности в «грандиозном» масштабе.

Полифония играет важную роль и в диалоге Тимофеева с Милославским:

«Тимофеев. Вы понимаете, господин артист...

Милославский. Как же не понять? Скажите, и в магазине можно такое – стенку поднять? Ах, какой увлекательный опыт!

Бунша. Вы с патефоном пришли к Шпаку?

Милославский. Он меня доканаает! <...>

Тимофеев. Меня бросила жена сегодня, но, понимаете!.. Ах...

Милославский. Гражданин профессор, не расстраивайтесь, за вас выйдет любая! Вы плюньте, что она вас бросила!

Бунша. Я уж ее выписал.

Милославский (Бунше). Тьфу на вас!..» [17; с. 217].

Комичность ситуации также заключается в разнонаправленности внимания персонажей: Тимофеев думает и говорит только о своем изобретении и совсем не замечает знаки, обличающие в Милославском жулика. Зато Бунша, безуспешно пытающийся войти в разговор, подозревает неладное в его появлении и облике. Однако его реплики всегда не к месту, они отстают от живой беседы. Присутствие управдома вынужден замечать только Милославский, который всячески пытается отвести от себя внимание изобретателя, но не может отделаться от подозрительности управдома.

Поведение Бунши часто оказывается как бы вне разговора и ситуации:

«Милославский. Я, пожалуй, князь, да. А что тут удивительного?

Дьяк. Да откуда ты взялся в палате-то царской? Ведь тебя не было?
(Бунше.) Батюшка-царь, кто же это такой? Не томи!...

Бунша. Это приятель Антона Семеновича Шпака.

Милославский (тихо). Ой, дурак! Такие даже среди управдомов редко попадаются...» [17; с. 234].

«Бунша. Нет, вы объясните. Я передовой человек. Вчера была лекция для управдомов, и я колоссальную пользу получил. Читали про венерические болезни. Вообще наша жизнь очень интересная и полезная, но у нас в доме этого не понимают.

Тимофеев. Когда вы говорите, Иван Васильевич, впечатление такое, что вы бредите!

Бунша. Наш дом вообще очень странный» [17; с. 214].

Это же подчеркивает то, что речь Бунши состоит практически полностью из канцелярита:

«Бунша. То есть... позвольте... вы полагаете, что они могут учинить над нами насилие?

Милославский. Нет, я этого не полагаю. Я полагаю, что они нас убьют к лешему» [17; с. 235].

«Милославский. Перестань орать! Это нас к Иоанну Грозному занесло.

Бунша. Не может быть! Я протестую!» [17; с. 234].

Также он: «Попрошу не оскорблять! Я не собака! Поймите, что вас не существует! Это опыт инженера Тимофеева!» [17; с. 235], «Я ни за какие деньги с иностранцем не стану разговаривать. Кроме того, я на иностранных языках только революционные слова знаю, а все остальные забыл» [17; с. 240], «Я не согласен королю пламенные приветствия передавать. Меня общественность загрызет <...> Что вы делаете? В присутствии служителя культа я не могу находиться в комнате, я погиб» [17; с. 242].

Несоответствие – еще один частотный комический прием.

«Тимофеев. Этот на чердаке орет!..» [17; с. 219].

Несоответствие слов изобретателя по отношению к царю способствует созданию комизма: на чердаке орать присуще коту, а не монаршей особе.

Также в комедии из-за смешения настоящего и прошлого времен наблюдается несоответствие лексики XX века и устаревших слов:

«Иоанн. Как твое имя, кудесник?

Тимофеев. Меня зовут Тимофеев.

Иоанн. Князь?

Тимофеев. Какой там князь! У нас один князь на всю Москву, и тот утверждает, что он сын кучера» [17; с. 221].

И еще:

«Якин. Клянусь кинофабрикой!

Иоанн. Клянись преподобным Сергием Радонежским!

Якин. Клянусь киносергием преподобным Радонежским!» [17; с. 229].

«Иоанн. Как эти гусли-то очарованные играют?

Якин. Это, изволите ли видеть, патефон...» [17; с. 230].

«Иоанн (Якину). Жалую тебе рясу с царского плеча.

Якин. Зачем же?... <...> Да, да... (Облачается в рясу).

Якин. Бред!! Бред!! Бред! Клянусь Сергием Радонежским!.. (Сбрасывает рясу и уходит с Зинаидой)» [17; с. 231].

За счет такого временного смешения обнаруживается взаимосвязь времен, как бы их параллельное протекание (кудесник – изобретатель, патефон – гусли), а также их смешение («клянусь киносергием преподобным Радонежским!», облачение Якина в рясу и т. д.)

Следующий пример:

«(Ульяна звонит в дверь Тимофеева и зовет его.) Иоанн крестит дверь, и голос Ульяны пропадает.

Иоанн. Что крест животворящий делает. (Пьет водку)» [17; с. 223].

Православный человек, полагающийся на «крест животворящий», в эпоху атеизма выглядит нелепо. Однако следующий за этим религиозным действием стакан водки преодолевает четыре века и сближает современную Булгакову Москву со временем Грозного, является вневременным феноменом. Комическое создается здесь также из-за непонимания Иоанном принципа действия дверного звонка. Как и телефонного:

Через некоторое время звонит телефон. Иоанн подходит, долго рассматривает трубку, потом снимает. На лице его ужас.

«Иоанн (в трубку). Ты где сидишь-то? (Заглядывает под стол, крестится.)» [17; с. 231].

«Милославский. В чем дело, товарищи? Я вас спрашиваю, драгоценные, в чем дело? Какой паразит осмелился сломать двери в царское помещение? Разве их для того вешали, чтобы вы их ломали?» [17; с. 236].

«Милославский. Были демоны, этого не отрицаю, но они ликвидировались» [17; с. 236].

«Милославский. Прошу очистить царскую жилплощадь» [17; с. 236].

«Бунша. Зубы болят, у меня флюс.

Милославский. Периостит у него, не приставай к царю» [17; с. 237].

Комизм также может достигаться за счет полисемии и омонимии, в результате которых слово или выражение понимается разными героями по-разному.

«Тимофеев. Вы, так сказать, первый свидетель.

Милославский. Никогда еще свидетелем не приходилось быть!» [17; с. 217].

Тимофеев называет Милославского свидетелем новейшего изобретения, то есть наблюдателем, человеком, который впервые увидел действие машины времени, в то время как жулик понимает это слово в юридическом смысле – лицо, вызванное для допроса по гражданскому или уголовному делу. Милославский – вор, преступник, его ответ предполагает, что он всегда был обвиняемым, а теперь открывает в себе возможности очевидца.

У Булгакова есть излюбленными приемы, с помощью которых он создает драматургические произведения, – это «театр в театре» и всевозможные аллюзии, реминисценции.

«Зинаида. Я извиняюсь, постановка утверждена! И я буду играть царицу! Я не интересуюсь больше вашими "Золотыми яблоками" в Гаграх.

Якин. Да поймите же, что у него нет никого на роль Иоанна Грозного! Картину законсервируют ко всем чертям, и тогда вы вспомните меня, Зинаида!

Зинаида. Нет Иоанна? Простите, я уже репетировала с ним.

Якин. Где вы репетировали?

Зинаида. Здесь же, у себя на квартире... И когда мы проходили то место, где Бориса объявляют царем, Косой, уж на что твердый человек, заплакал, как ребенок!...

Якин. Репетировать за моей спиной? Это предательство, Зинаида! Кто играет Бориса, царя? Кто?

Иоанн (выходя из-за ширмы). Какого Бориса-царя? Бориску?!

Зинаида и Якин застывают.

А подойди-ка сюда, холоп!

Зинаида. Господи, что это такое?!

Якин. Как, вы действительно репетируете? Боже, какой типаж!

Зинаида. Кто это такой?!

Иоанн. Бориса на царство?... Так он, лукавый, презлым заплатил царю за предобрейшее!... Сам хотел царствовать и всем владети!... Повинен смерти!

Якин. Bravo!

Зинаида. Боже мой... Якин, объясните мне... Якин, спрячьте меня!...

Иоанн. Ну, ладно! Потолкует Борис с палачом опосля! (Якину.) Почто ты боярыню обидел, смерд?

Якин. Замечательно! Поразительно! Невиданно!... Я не узнаю вас в гриме. Кто вы такой? Позвольте представиться: Карп Якин. Двадцать тысяч, а завтра в девять часов утра фабрика подписывает с вами контракт. Ставить буду я. Как ваша фамилия?

Иоанн. Ах ты бродяга! Смертный прыщ!

Якин. Bravo! Зинаида, как же вы скрыли от меня это?!

Иоанн бьет Якина жезлом.

Позвольте!! Что вы, спятили?... Довольно!...

Иоанн. На колени, червь! (Хватает Якина за бороду.)

Якин. Это переходит границы! Это хулиганство!

Зинаида. Очевидно, я сошла с ума... Кто вы такой? Кто вы такой?

Иоанн. Князь Тимофеев, ко мне! Поймали обидчика, сукина сына Якина!

Якин. На помощь!... Граждане!... Кто-нибудь...

Зинаида. Помогите! Кто он такой?! Разбойник! В квартире разбойник!» [17; с. 225-226].

Внутри комедии разворачивается сцена из трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов», где перед Якиным актерскую роль исполняет Иоанн, а перед читателем/зрителем – все три персонажа. Причем за счет совмещения времен их «игра» оказывается неподдельной реакцией.

Важно, что не кто иной, как Милославский, мастер перевоплощений и замечательный актер, переместившись в прошлое, во время пира заявляет: «Да, ваше величество, надо будет театр построить» [17; с. 245], – а по возвращении в настоящее утверждает, что явился с Буншей «с маскарада...» [17; с. 248]. Булгаков выбирает его рупором одной из главных идей комедии: обществу необходима живая энергия театра, способная переосмысливать даже самые жестокие реалии. Именно благодаря этому своеобразному театру в Бунше на время исчезает бюрократическая жилка и проявляется живое личностное начало:

«Бунша. Я изнемогаю под тяжестью государственных преступлений, которые мы совершили. О боже мой! Что теперь делает несчастная Ульяна Андреевна? Она, наверно, в милиции. Она плачет и стонет, а я царствую против воли... Как я покажусь на глаза общему нашему собранию?» [17; с. 241].

«Бунша. Вот тебе раз! Этого я как-то не предвидел. Боюсь, чтобы не вышло недоразумения с Ульяной Андреевной. Она, между нами говоря, отрицательно к этому относится. А впрочем, ну ее к черту, что я ее, боюсь, что ли?

Милославский. И правда.

Бунша снимает повязку.

Милославский. Повязку это ты зря снял. Не царская, говоря откровенно, у тебя физиономия.

Бунша. Чего? Попрошу вас?! С кем говоришь?

Милославский. Молодец! Ты бы раньше так разговаривал!

Появляется Царица, и Бунша надевает пенсне. <...> (Дьяку) Скажите, пожалуйста, что у вас, нет отдельного кабинета?» [17; с. 245].

Булгаков в пьесе «Иван Васильевич» использует такие художественные средства комического, как полисемия и омонимия, смешение устаревшей лексики с современной, использование канцелярита – на лексическом уровне; удвоение, подмена героев, театрализация, всевозможные аллюзии и реминисценции, курьез, несоответствие ожидаемого действительному, полифония, абсурд и ирония, фантастические элементы, коррелирующие черты реального и ирреального миров, травестирование, снижающее пафос действия – на идейном уровне; театр в театре, удвоение и подмена героев, фантастические элементы – на композиционном уровне; механизация человеческого, гипербола – на идейном и образно-семантическом уровнях.

Театр с древнейших времен считается местом выражения общественно важных проблем, реализованных в художественной форме. Функцией древнегреческого театра было эмоционально-нравственное очищение, катарсис. В своей комедии Булгаков стремится подчеркнуть именно эту его отличительную черту. Общество не способно нравственно развиваться, если личность загнана в рамки и лишена свободы: это отражено в образах Бунши и Ульяны, Зинаиды и Якина. Тимофеев противопоставляет косности социалистических нравов, за что не понят и осмеян, но именно он совершает научно-технический прорыв, к которому стремится подчиняющее себе всех государство. Только свободная личность способна развиваться и делать открытия, создавать что-то новое. Однако это новое всегда имеет под собой основание прошлого: у великого

прошлого должно быть великое будущее. Тимофеев создает машину времени и встречается с Иоанном Грозным, временной круг замкнулся. Каждому времени свой Иоанн, и «царь» современности Булгакова – управдом-ябеда Бунша: великое деградировало, в будущем оно выродится в абсолютное ничтожество. Чтобы этого не произошло, социальный прогресс должен быть прежде всего нравственным, и тогда настоящее станет более великим, чем прошлое, а будущее – лучше, чем настоящее.

Выводы по второй главе

Анализ средств создания комического способствует 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 общества (как это делают Людовик Великий и де Шаррон в «Кабале святош» и новая власть и приспособленцы в «Зойкиной квартире» и «Иване Васильевиче»); 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. Выражению всего этого способствуют такие средства и приемы комического, как

– макароническая речь, эпитет, игра слов, повтор, совмещение стилей, ирония, сниженная лексика, антитеза, полисемия и омонимия, смешение устаревшей лексики с современной, использование канцелярита – на лингвистическом уровне;

– функционирование особого ономастического пространства, удвоение, подмена героев, театр в театре, фантастические элементы – на композиционном уровне;

– говорящие имена, карикатура, усложненная амбивалентность образов, нарочитая их разнородность, пародирование и травестирирование, омертвление и механистичность живого, обезличивание, удвоение, подмена героев, полифония – на семантико-образном уровне;

– карнавализация, контраст, искажение, гиперболизация, фантастические элементы, коррелирующие черты реального и ирреального миров, наличие (в искаженном представлении) черт народной смеховой культуры и карнавала, театр в театре, всевозможные аллюзии и реминисценции, курьез, несоответствие ожидаемого действительному, абсурд – на идейном уровне.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследуя особенности основных средств и приемов создания комизма в пьесах М. А. Булгакова «Зойкина квартира», «Кабала святош» и «Иван Васильевич», мы уточнили определение таких понятий, как комическое, юмор, сатира, ирония, сарказм и др., выделили близкую нашему пониманию концепцию комического, а также уточнили систему средств его создания в выбранных произведениях: театрализация, абсурд, ирония, карнавализация, контраст, антитеза, искажение, усложненная амбивалентность образов, нарочитая их разнородность, пародирование и травестирирование и т. д. В ходе анализа пьес Булгакова мы выявили влияние средств комизма на их актуальность и пришли к выводу, что в том числе благодаря приемам комического произведения сатирика злободневны сегодня и имя писателя является знаковым для истории развития категории комического в русской художественной литературе.

Мы проанализировали пьесы М. А. Булгакова «Зойкина квартира», «Кабала святош» и «Иван Васильевич» и выделили следующие средства и приемы создания комизма, использованные в них:

- макароническая речь, эпитет, игра слов, повтор, совмещение стилей, ирония, сниженная лексика, антитеза, полисемия и омонимия, смешение устаревшей лексики с современной, использование канцелярита – на лингвистическом уровне;

- функционирование особого ономастического пространства, удвоение, подмена героев, театр в театре, фантастические элементы – на композиционном уровне;

- говорящие имена, карикатура, усложненная амбивалентность образов, нарочитая их разнородность, пародирование и травестирирование, омертвление и механистичность живого, обезличивание, удвоение, подмена героев, полифония – на семантико-образном уровне;

– карнавализация, контраст, искажение, гиперболизация, фантастические элементы, коррелирующие черты реального и ирреального миров, наличие (в искаженном представлении) черт народной смеховой культуры и карнавала, театр в театре, всевозможные аллюзии и реминисценции, курьез, несоответствие ожидаемого действительному, абсурд – на идейном уровне.

Мы также проанализировали функциональность средств и приемов создания комического в выбранных пьесах и пришли к следующим выводам:

1) средства и приемы создания комического способствуют обнаружению несоответствия в них содержания и той формы, посредством которой оно выражается;

2) драматическое или даже трагическое в приемах создания комизма 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) средства комического обнажают невозможность свободы личности и развития творчества в абсурдном мире, в котором все зависит от решения власть имущих.

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 средств и приемов создания комического в пьесах М. А. Булгакова, что ставит на перспективу их изучение. Так, для более глубокого понимания поэтики комического в творчестве Булгакова-драматурга необходим анализ не только выбранных нами пьес, но и всех остальных драматургических

произведений, созданных в 1920-1930-х годах («Дни Турбиных», «Бег», «Багровый остров», «Мертвые души», «Адам и Ева», «Полоумный Журден» и др.).

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Абрамович А. Ф. Н. Г. Чернышевский о категориях искусства: (Прекрасное, возвышенное, трагическое и комическое в действительности и в искусстве) / А.Ф. Абрамович. – Иркутск : [б.и.], 1956. – 112 с.
2. Аристотель. Сочинения. В 4 т. Т. 4. / Аристотель. – Москва : Мысль, 1983. – 650 с.
3. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова. – Москва : Советская энциклопедия, 1966. – 607 с.
4. Бабичева Ю. В. Фантастическая диалогия М. Булгакова («Блаженство» и «Иван Васильевич») / Ю. В. Бабичева // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. – Москва, 1988. – С. 125-139.
5. Бахтин М. М. Автор и герой : К философским основам гуманитарных наук / М. М. Бахтин. – Санкт_петербург : Азбука, 2000. – 336 с.
6. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – Москва : Худож. лит., 1975. – 810 с.
7. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва : Сов. писатель, 1963. – 363 с.
8. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – Москва : Худож. лит., 1990. – 541 с.
9. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – Москва : Искусство, 1979. – 424 с.
10. Бергсон А. Смех / А. Бергсон. – Москва : Искусство, 1992. – 127 с.

11. Болдырева Л. М. Стилистические потенции фразеологических единиц в области юмора, иронии и сатиры / Л. М. Болдырева // Вопросы лексикологии германских языков. – Москва 1979. – Вып. 139. – С. 48-62.
12. Большая советская энциклопедия. В 50 т. Т. 2 / гл. ред. С. И. Вавилов. – Москва : Большая Сов. Энциклопедия, 1950. – 464 с.
13. Большой энциклопедический словарь / ред. А. М. Прохоров. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва : Большая Российская энциклопедия, 2000. – 1456 с.
14. Борев Ю. Б. Комическое и художественные средства его отражения / Ю. Б. Борев // «Проблемы теории литературы». – Москва, 1958. – С. 298-353.
15. Борев Ю. Б. Комическое. Или о том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия / Ю. Б. Борев. – Москва : Искусство, 1970. – 269 с.
16. Борев Ю. Б. О комическом / Ю. Б. Борев. – Москва : Искусство, 1957. – 232 с.
17. Булгаков М. А. Дни Турбиных. Последние дни / М. А. Булгаков. – Москва : Искусство, 1955. – 120 с.
18. Булгаков М. А. Из литературного наследия : Письма / М. А. Булгаков. – Октябрь. – 1987. – № 6. – С. 182.
19. Булгаков М. А. Кабала святош: Роман, пьесы, либретто / М. А. Булгаков. – Москва : Современник, 1991. – 701 с. – ISBN 5-270-01165-4.
20. Булгаков М. А. Собачье сердце; Дьяволиада ; Мастер и Маргарита: Повести. Роман / М. А. Булгаков. – Челябинск : Юж.-Урал. кн. изд-во, 1989. – 608 с. – ISBN 5-76-88-398-X.
21. Булгаков М. А. Дни Турбиных : пьесы 1926-1937 годов. Сост. Р.В. Грищенко / М. А. Булгаков. – Санкт-Петербург : СЗКЭО, ООО «Издательский дом “Кристалл”», 2003. – 320 с. – ISBN 5-8191-0132-4.

22. Вербицкая М. В. Литературная пародия как объект филологического исследования / М. В. Вербицкая. – Тбилиси : изд-во Тбилисского ун-та, 1987. – 166 с.
23. Галинская И. Л. Наследие Михаила Булгакова в современных толкованиях / И. Л. Галинская // Сб. науч. тр. – РАН ИНИОН. Центр гуманитар. науч.-информ. исслед. Отд. Культурологи. – Москва, 2003. – 132 с.
24. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4 т. Т. 2 / Г. В. Ф. Гегель. – Москва, 1969. – 222 с.
25. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4 т. Т. 3 / Г. В. Ф. Гегель. – Москва, 1971. – 275 с.
26. Головчинер, В. Е. Комическое в пьесах М. Булгакова 1920-х годов / В. Е. Головчинер, Т. Л. Веснина ; Томский государственный педагогический университет. – Томск : Издательство Томского университета, 2021. – 138 с. ISBN 978-5-7511-2628-5.
27. Гоголь Н. В. О литературе / Н. В. Гоголь. – Москва : Гослитиздат, 1953. – 758 с.
28. Гудкова В. В. Время и театр Михаила Булгакова / В. В. Гудкова. – Москва : Сов. Россия, 1988. – 127 с.
29. Гуральник У. Смех – оружие сильных / У. Гуральник. – Москва, 1961. – 48 с.
30. Дземидок Б. О комическом / Б. Дземидок. – Москва : Прогресс, 1974. – 223 с.
31. Дмитровский М. И. Оружие смеха / М. И. Дмитровский. – Алма-Ата, 1968. – 144 с.
32. Ершов Л. Ф. Сатира и современность / Л. Ф. Ершов. – Москва, Современник, 1978. – 271 с.
33. Ерыкалова И. Е. Фантастика в театре М. А. Булгакова («Адам и Ева», «Блаженство», «Иван Васильевич») в контексте художественных

исканий драматурга начала 1930-х годов : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения / И. Е. Ерыкалова. – Санкт-Петербург, 1994. – 319 с.

34. Ефремова Т. Ф. Современный толковый словарь русского языка. В 3 т. Т. 2. ок. 160 000 слов / Т. В. Ефремова. – Москва : АСТ, 2006. – 1160 с.

35. Жиличева Г. А. Русский комический роман XX века : учеб. пособие / Г. А. Жиличева. – Новосибирск : НГПУ, 2004. – 144 с.

36. Иманалиев К. О мастерстве сатиры / К. Иманалиев // Сборник статей. – Фрунзе, 1960. – Вып.1. – 130 с.

37. Иткин И. Б. Лингвистические особенности романа «Мастер и Маргарита» / И. Б. Иткин. – URL : <https://govoritmoskva.ru/interviews/143> (дата обращения : 19.02.2022).

38. Иткин И. Б. Персонажи романа «Мастер и Маргарита» / И. Б. Иткин. – URL : <https://postnauka.ru/longreads/68016> (дата обращения : 19.02.2022).

39. Кан А. Б. Способы выражения комической семантики в реагирующих репликах русского диалога : дисс...к.ф.н. / А. Б. Кан. – Москва, 2004. – 107 с.

40. Карасев Л. В. Философия смеха / Л. В. Карасев. – Москва : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 1996. – 221 с. – ISBN 5-7281-0036-8.

41. Козинцев А. Г. Антропология смеха / А. Г. Козинцев // Ритуальное пространство культуры. – Санкт-Петербург, 2001. – С. 152-157.

42. Козинцев А. Г. Ирония, юмор, язык : Эволюционная гипотеза / А. Г. Козинцев // Первая Российская конференция по когнитивной науке. – Казань, 2004. – С. 10-122.

43. Козинцев А. Г. Об истоках антиповедения, смеха и юмора / А. Г. Козинцев // Смех : истоки и функционирование. – Москва, 2002. – С. 5-43.

44. Кольридж С. Т. Избранные труды / С. Т. Кольридж ; составитель: В. М. Герман. – Москва : Искусство, 1987. – 347 с.
45. Коншина С. Г. Комический текст в аспекте его структурирования и понимания: дисс. ... к.ф.н. / С. Г. Коншина. – Москва, 2006. – 195 с.
46. Кораблев А. А. Булгаков и литературоведение (точки соприкосновения) / А. А. Кораблев // Литературные традиции в поэтике Михаила Булгакова : Межвузовский сб. науч. тр. Куйбышев : Изд-во КГПИ им. Куйбышева, 1990. – 161 с.
47. Кораблев А. А. Время и вечность в пьесах М. Булгакова / А. А. Кораблев // М.А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени : Сб. статей. – Москва : Союз театральных деятелей РСФСР, 1988. – С. 49
48. Кязимов Г. Ш. Теория комического. Проблемы языковых средств и приемов / Г. Ш. Кязимов. – Баку, 2004. – 124 с.
49. Лендваи Э. Прагмалингвистические механизмы современного русского анекдота : автореферат дис. ... доктора филологических наук : 10.02.01 / Э. Лендваи. – Москва, 2001. – 376с.
50. Леонтьев А. А. Основы психолингвистики / А. А. Леонтьев. – Москва : Смысл, 1997. – 287 с.
51. Лингвистический энциклопедический словарь / науч.-ред. совет изд-ва «Сов. энцикл.», Ин-т языкознания АН СССР ; гл. ред. В. Н. Ярцева. – Москва : Сов. энцикл., 1990. – 682 с. : ил. – ISBN 5-85270-031-2.
52. Лихачев Д. С. Литература – реальность – литература / Д. С. Лихачев. – Ленинград : Сов. писатель ; Ленингр. отд-ние, 1984. – 271 с.
53. Лосев А. Ф. История античной эстетики. В 7 т. Т. 4. Аристотель и поздняя классика. / А. Ф. Лосев. – Москва, 1963. – 775 с.

54. Лосев В. И. Комментарии / В. И. Лосев // Булгаков М. А. Иван Васильевич : Рассказы, пьесы. – Санкт-Петербург : Азбука, 2011. – 256 с. – ISBN 5-352-00476-7.
55. Лосев А. Ф. Диалектика художественных форм / А. Ф. Лосев. – Ленинград, 1927. – 110 с. – ISBN 978-5-8291-1191-5.
56. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста : структура стиха : [пособие для студентов] / Ю. М. Лотман. – Ленинград : Просвещение, 1972. – 272 с.
57. Лотман Ю. М. Об искусстве / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство, 1998. – 704 с. – ISBN 5-210-01523-8.
58. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург : Академический проект, 2002. – 544 с. – ISBN 5-7331-0184-9.
59. Лук А. Н. О чувстве юмора и остроумии / А. Н. Лук. – Москва : Искусство, 1968. – 191 с.
60. Миллиор Е. А. Размышления о романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Е. А. Миллиор // Вестн. Удм. ун-та. – Ижевск : Удмуртия, 1995. – С. 77–129.
61. Минский М. Остроумие и логика когнитивного бессознательного / М. Минский // НЗЛ. – Москва, 1988. – Вып. 23. – С. 281-309.
62. Михлина М. П. О некоторых языковых приемах создания комического эффекта / М. П. Михлина // Учен. зап. пед. ин-та. – Душанбе, 1962. – Т. 31. – Вып. 14. – С. 3-14.
63. Московский А. Д. О природе комического / А. Д. Московский. – Иркутск : Восточно-сибирское изд., 1968. – 96 с.
64. Мурзин Л. Н. Текст и его восприятие / Л. Н. Мурзин, А. С. Штерн. – Свердловск : Изд-во Урал. ун-та, 1991. – 172 с. – ISBN 5-7525-0139-3.

65. Немцев В. И. Способы анализа произведений Михаила Булгакова : читательское пособие / В. И. Немцев. – Москва : Изд. решения, 2017. – 142 с. – ISBN 978-5-4485-5207-6.
66. Николаев Д. Н. Смех – оружие сатиры / Д. Н. Николаев. – Москв : Искусство, 1962. – 224 с.
67. Николюкин А. Н. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Рос. акад. наук. Ин-т науч. информ. по обществ. наукам ; Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. – Москва : Интелвак, 2001. – 1600 с. – ISBN 5-93264-026-X.
68. Нинов А. А. М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени : сб. ст. / союз театр. деятелей РСФСР ; сост. А. А. Нинов. – Москва : СТД РСФСР, 1988. – 492 с. – ISBN (В пер.) (В пер.).
69. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка : 100000 слов, терминов и выражений : новое издание / Сергей Иванович Ожегов ; под общ. ред. Л. И. Скворцова. – 28-е изд., перераб. – Москва : Мир И образование, 2015. – 1375 с. – ISBN 978-5-94666-657-2.
70. Озмитель Е. К. О сатире и юморе / Е. К. Озмитель. – Ленинград, 1973. – 191 с.
71. Панина М. А. Комическое и языковое средство его выражения : дис... канд. филол. наук : 10.02.04 / М. А. Панина. – Москва, 1996. – 144 с.
72. Петренко А. Ф. Сатирическая проза М. А. Булгакова 1920-х годов : Поэтика комического: дис... канд. филол. наук : 10.01.01 / А. Ф. Петренко. – Русская литература : Пятигорск, 2000. – 201 с.
73. Петров В. Б. От «Блаженства» к «Ивану Васильевичу» : творческие искания Михаила Булгакова / В. Б. Петров // Бюллетень науки и практики. – Москва, 2018. – Т. 4. – №6. – С. 413-420.
74. Пикель Р. Перед поднятием занавеса (перспективы теасезона) / Р. Пикель. – Известия, 1929. – № 213.

75. Плотникова С. Н. Комический дискурс / С. Н. Плотникова // Аксиологическая лингвистика : игровое и комическое в общении. – Волгоград : Перемена, 2003. – С. 162–172.
76. Потебня А. А. Из записок по теории словесности / А. А. Потебня. – Харьков, 1905. – 583 с.
77. Походня С. И. Языковые виды и средства реализации иронии / С. И. Походня. – Киев : Наукова думка, 1989. – 128 с. – ISBN 5-12-000859-3.
78. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха / В. Я. Пропп. – Санкт-Петербург, 1997. – 284 с. – ISBN 5-89329-051-8.
79. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре / В. Я. Пропп. – Москва : Лабиринт К, 2002. – 192 с.
80. Прохоров А. М. Большой энциклопедический словарь / гл. ред. А. М. Прохоров. – 2-е изд., перераб. и доп. – Санкт-Петербург : Норинт, 2004. – 1456 с. – ISBN 5-85270-042-8.
81. Рихтер Ж.-П. Приготовительная школа эстетики : пер. с нем. / Жан-Поль ; сост., вступит. статья, с. 7-45, и коммент. А. В. Михайлова. – Москва : Искусство, 1981. – 448 с. – ISBN В пер. (В пер.).
82. Сафонова Е. В. Формы, средства и приёмы создания комического в литературе // Е. В. Сафонова / Молодой ученый. – Москва, 2013. – № 5. – С. 474-478.
83. Сковородников А. П. О понятии и термине «языковая игра» / А. П. Сковородников // Филологические науки. – Москва, 2004. – №2. – С. 79-87. – (Материалы и сообщения). – ISSN 0130-97.
84. Смелянский А. К. Михаил Булгаков в Художественном театре / А. К. Смелянский ; [Предисл. О. Ефремова]. – [2-е изд., перераб. и доп.]. – Москва : Искусство, 1989. – 431 с. – ISBN 5-210-00336-1.

85. Смирнов И. П. Комическое / И. П. Смирнов // Смысл как таковой. – Санкт-Петербург : Акад. проект, 2001. – 342 с. – ISBN 5-7331-0187-3.
86. Соколов Б. В. Булгаков : Энциклопедия / Б. В. Соколов. – 2. изд. – Москва : Алгоритм, 2003. – 586 с. : ил. – ISBN 5-320-00143-6.
87. Сочинения, письма и избранные переводы князя Антиоха Дмитриевича Кантемира : Т. 1. Сатиры, мелкие стихотворения и переводы в стихах / вступ. ст., прим. В. Я. Стоюнина. – Санкт-Петербург : Издание Ивана Ильича Глазунова, 1867. – 560 с.
88. Станиславский К. С. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 8 : Письма. 1918-1938 / К. С. Станиславский. / [Сост. и коммент. А. П. Григорьевой] ; [Ред. В. Я. Виленкин]. – 1961. – 614 с.
89. Тамарченко Н. Д. Теоретическая поэтика : хрестоматия-практикум : учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 021700 – Филология / Н. Д. Тамарченко. – Москва : Академия, 2004 (ГУП Сарат. полигр. комб.). – 399 с. – ISBN 5-7695-1692-5.
90. Тамарченко Н. Д. Теория литературы. В 2 т. Т. 2. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. – Москва : Academia, 2004 (ГУП Сарат. полигр. комб.). – Т. 1. – 509 с. – ISBN 5-7695-1413-2.
91. Тамарченко Н. Д. Теория литературы: В 2 т. : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. – Москва : Academia, 2004 (ГУП Сарат. полигр. комб.). – Т. 2. – 368 с.
92. Толстой Н. И. Славянские народные толкования снов и их мифологическая основа / Н. И. Толстой // Сон – семиотическое окно : сновидение и событие, сновидение и искусство, сновидение и текст. – 1993. – С. 80–93.

93. Тюпа В. И. Карнавальные пары в «Повестях Белкина» / В. И. Тюпа / Н. Д. Тмарченко // Поэтика русской литературы : к 70-летию проф. Ю. В. Манна : сб. ст. – Москва : РГГУ, 2002. – С. 45-58. – ISBN 978-5-7281-1098-9.
94. Тюпа В. И. Художественность литературного произведения : Вопросы типологии / В. И. Тюпа. – Красноярск : Изд-во Краснояр. ун-та, 1987. – 217 с.
95. Тюпа В. И. Художественность чеховского рассказа / В. И. Тюпа. – Москва : Высш. шк., 1989. – 133 с. – ISBN 5-06-000259-4.
96. Филлипов К. А. Лингвистика текста : курс лекций : учебное пособие / К. А. Филлипов ; Санкт-Петербургский гос. ун-т. – Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербургского гос. ун-та, сор. 2016. – 227 с. : ил., табл. – ISBN 978-5-288-05654-3.
97. Формановская Н. И. Речевое общение: коммуникативно-прагматический подход : Учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности рус. яз. и лит. / Н. И. Формановская ; Гос. ин-т рус яз. им. А. С. Пушкина. – Москва : Рус. яз., 2002. – 213 с. : ил. – ISBN 5-200-03192-3.
98. Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному / Зигмунд Фрейд / пер. с нем. Рудольфа Додельцева. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2006. – 283 [2] с. – ISBN 5-352-01541-6.
99. Фролов И. Т. Философский словарь / Под ред. И. Т. Фролова. – 4-е изд. – Москва : Политиздат, 1981. – 445 с. – ISBN 5-250-00316-8.
100. Фуксон Л. Ю. Комическое литературное произведение / Л. Ю. Фуксон. – Кемерово, 1993. – 96 с. – ISBN 579-4-284-07312-3.
101. Фуксон Л. Ю. Смех как способ истолкования / Л. Ю. Фуксон. – Кемерово : Кузбассвузиздат, 2016. – 253 с. – ISBN 978-5-202-01344-7.
102. Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. В 15 т. Т. 2. / под общ. ред. В. Я. Кирпотина, Б. П. Козьмина, П. И. Лебедева-Полянского и др. ;

вступит. статья «Ленин о Чернышевском» Н. Л. Мещерякова. – Москва : Гослитиздат, 1947. – 884 с. – ISBN 978-5-94708-343-3.

103. Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова / М. О. Чудакова. – Москва : Книга, 1988. – 492 с. – (Писатели о писателях) ; ISBN 5-212-00078-5.

104. Чудакова М. О. О «закатном романе» Михаила Булгакова. История создания и первой публикации романа «Мастер и Маргарита» / М. О. Чудакова. – Москва : Эксмо, 2019. – 120 с. – ISBN: 978-5-699-96576-2.

105. Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства / Ф. В. Шеллинг ; Перевод [и предисл.] П. С. Попова ; Под общ. ред. [и со вступ. ст., с. 19-43] М. Ф. Овсянникова ; Примеч. А. В. Михайлова. – Санкт-Петербург : Алетейя : Кренов, 1996. – 495 с.

106. Шурина Ю. В. Шутка как речевой жанр : дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Ю. В. Шурина ; Красноярск : [б. и.], 1997. – 155 с.

107. Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова / Е. А. Яблоков. – Москва : Языки славянской культуры, 2001. – 424 с. – ISBN 5-7859-0186-2.

108. Яновская Л. М. Творческий путь Михаила Булгакова / Л. М. Яновская. – Москва : Сов. писатель, 1983. – 319 с.

109. Raskin V. Semantic Mechanisms of Humor / V. Raskin. – Boston : D. Reidel, 1985. – 380 p. – ISBN 9789027718211.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Для проектной деятельности по изучению комических, сатирических произведений в старших классах и в университете можно использовать сопоставительную историко-литературную таблицу, которая структурирована по хронологическому принципу: отменено, какая категория комического появляется, развивается, преобладает в конкретный период времени, кратко дается определение каждому новому понятию комизма, указываются философы, литературоведы, писатели, изучавшие или использовавшие принципы, средства, приемы комического.

Также к таблице прилагается фонд заданий и оценочных средств, структурированных по типу деятельности: знание, понимание, умения. Причем для каждого типа деятельности представлены два варианта заданий – в виде вопросов, теста и/или заданий.

Приложение №1

История осмысления комизма в культуре, эстетике и литературе

РАЗВИТИЕ ПОНИМАНИЯ КОМИЧЕСКОГО

ФОЛЬКЛОР	Комедия развилась из различных ритуальных действий, народных обычаев и празднеств, из тех игровых сценок с использованием песен и включением тем из повседневной жизни, которыми сопровождались древние культы	Юмор – архаический смех, восходящий к древнейшим обрядово-игровым формам	Сатира зарождается в народном устном творчестве: в народной драме, сказке, песнях гуслей, поговорок
	От греч. komikos – веселый, смешной; от komos – веселая процессия ряженых на дионисийских празднествах. Дионисия символизировала примиряющее начало, которое затем обусловило структуру комедии с ее тяготением к компромиссу (Аристотель)	<p>пафос, т.е. экстаз, чувство торжества духовного над телесным; утверждение жизни</p> <p>катарсис, т.е. «критерий правоты и подлинности пафоса»; очищение смехом, вследствие чего комический персонаж начинает действовать, побуждаемый несовершенством мира, с целью воссоздания порядка</p>	
	Комизм – предмет «низкой» литературы; функции комедии: учить и делать лучше своего зрителя		
	<p><i>Аристотель</i>: сущность комического в воспроизведении «физически и нравственно безобразного»; «Комедия есть подражание <людям> худшим, хотя и не во всей их подлости: ведь смешное есть <лишь> часть безобразного. В самом деле, смешное есть некоторая ошибка и уродство, смешная маска есть нечто безобразное», в комическом уродство «безболезненное и безвредное» и «смешная маска есть нечто безобразное и искаженное от боли, но без боли»</p> <p>«существенным для комического является то, что здесь изображается то или иное отрицательное явление, но без тех жизненно-катастрофических результатов», которым присущи чувство сострадания и страха (А.Ф. Лосев)</p> <p>Основа комизма – безобразное и противоречивое и как следствие – комический катарсис, заключающийся в самоиронии зрителя</p>		
	<p>Сатира (от лат. satura – «смесь») – жанр античной литературы, который разрабатывал назидательно-развлекательные темы в виде памфлетов, посланий, пародий и др.; отрицаемое явление изображается как смешное, оно осмеивается</p> <p><i>М.М. Бахтин</i> выделил несколько определений сатиры:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) «стихотворный лироэпический жанр, сложившийся и развивавшийся на римской почве... и возрожденный неоклассиками»; 2) «смешанный (с преобладанием прозы) чисто диалогический жанр», «мениппова Сатира» – жанр «последних вопросов», отражающий «становление и изменение идей, господствующей правды, морали, верований»; 3) «определенное (в основном – отрицательное) отношение говорящего к предмету своего изображения (т.е. к изображаемой действительности), определяющее выбор средств художественного изображения и общий характер образов» <p>Две разновидности сатиры, взаимопроникающие друг в друга: мениппова и междужанровая, которые восходят к «народно-праздничным формам осмеяния и срамословия»; составляющие</p>	Ирония – комедийный прием, при котором говорят одно и делают вид, что говорят другое, или когда называют что-либо словами, противоположными смыслу того, о чем говорят; иронический смех наиболее подходит свободному человеку, потому что «пользующийся ею вызывает смех ради собственного удовольствия, а шут – для того чтобы забавлять другого»	

	<p>сатиры: диалогическая основа, образное отрицание современности (смеховое и серьезное) и утопические ожидания, пародийные элементы и смешение жанров и стилей</p>		(Аристотель)	
	<p>Представители в литературе: Эзоп, Кратин, Эвполид, Платон (не тот знаменитый философ), Эпихарм, Аристофан («Облака», «Лягушки», «Лисистрата»), римская комедия – Плавт «Кубышка», Теренций («Братья», «Евнух», «Девушка с Андроса»), Апулей «Золотой осел»</p> <p>Жанры: комедия, мимы (Софрон, Ксенарх), пантомима, флеаки, сатира, эпиграмма, басня, роман</p>			
СРЕДНИЕ ВЕКА	<p>Комические ситуации относительно постоянные, строятся на обмане, хитрости, мистификации; комическое отрицательно оценивается официальной церковной идеологией и вытесняется в народную «карнавальную» культуру</p> <p>Смех рассматривается также как преодоление греха (осмеяние лукавого) – смех на грани со страшным, пугающим</p>			
	<p>Представители в литературе: Штриккер «Поп Амиус», Вернер Садовник «Крестьянин Гельмбрехт»; «Роман о лисе» / «Рейнеке-лис»; Д. Чосер «Кентерберийские рассказы», Э. Роттердамский «Похвала глупости»</p> <p>Жанры: моралите, фарс; фаблю – Франция, комедия дель арте, фацеция – Италия; шванк – Германия; роман, энкомий</p>			
ВОЗРОЖДЕНИЕ	<p><i>Философия:</i> взаимосвязь комизма с чувственным удовольствием, возникающим при лицемерии несовершенства, безобразия или даже уродства: «человек смеется, если кто-то упал в грязь», т.к. «несчастье, происходящее не с нами, а с другими, всегда приятно видеть» (XVI в., Дж. Триссино)</p>	<p>Законность комизма как культурного явления, снятие ограничения со стороны официальной религии</p>	<p>Грубая комика: сфера физиологического, бытового комизма (Бахтин: сфера телесного низа)</p>	<p>В результате смешения жанров комическое проникает в трагедию в виде отдельных сцен и интермедий</p>
	<p>Представители в литературе: У. Шекспир («Укрощение строптивой», «Комедия ошибок», «Венецианский купец»); М. де Сервантес «Дон Кихот», Боккаччо «Декамерон»; Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль»</p> <p>Жанры: комедия, фарс, фаблю, роман (плутовской, приключенческий, рыцарский), мениппея, новелла, бурлескная поэзия</p>			
БАРОККО	<p>Комизм выходит за пределы теории драмы, комическое – специфическое свойство психики человека</p>	<p><i>Р. Декарт:</i> смех как физиологический аффект Тогда же комическое посредством нового художественного метода освоения действительности – сентиментализма начинает проникать в «высокую» литературу</p>	<p><i>Т. Гоббс:</i> комизм – «вид страсти, имеющий своим источником внезапное представление о нашем значении и превосходстве над кем-то, в ком обнаруживается слабость»</p>	<p><i>Б. Спиноза:</i> комизм – интеллектуальное торжество над осмеиваемым; осмеяние как «удовольствие от воображения в ненавидимой вещи такого, к чему мы относимся пренебрежительно»</p>
	<p>смех – это способ преодоления порока, выражение гражданской позиции</p>			
	<p>ФОРМЫ КОМИЗМА (А.Э.К. Шефтсбери)</p>			
	<p>Сатира - мощное обличительное оружие в социальной борьбе против духовенства, отрицательное</p>	<p>Ирония</p>	<p>Бурлеск</p>	<p>Остроумие</p>

	отношение к предмету изображения				
	<p>Представители в литературе: Ж.-Б. Мольер («Мещанин во дворянстве», «Тартюф, или Обманщик»), Ж. де Лафонтен («Евнух», «Побитый и довольный роконосец», «Басни Эзопа...»), Лопе де Вега «Собака на сене», Кальдерон «В тихом омуте», Жанры: комедия, сказка, басня</p>				
ПРОСВЕЩЕНИЕ	<p>У смеха одна функция – исправление общества; общее основание для возникновения комического – «отклонение от нормы», т.е. «расхождение объективных свойств предмета и его нормы»; комическое – объективное и социальное по самой сути эстетическое свойство, которому присуще заострение, критическое отношение, представляющее предмет, явление или действие с неожиданной стороны, обнаруживающее его внутренние противоречия и провоцирующее активное противопоставление осмеиваемого предмета эстетическим идеалам</p>				
	<p>Сатира нацелена на исправление нравов, приобретает нравоучительный характер <i>А.Д. Кантемир:</i> «сатиру назвать можно таким сочинением, которое забавным слогом осмеивая злонравие, старается исправлять нравы человеческие»</p>		<p>Сарказм – это ирония «в повелительном наклонении» (М.В. Ломоносов)</p>		
	<p>Представители в литературе: Бомарше «Севильский цирюльник», Д. Свифт («Сказка бочки», «Скромное предложение»), Р.Б. Шеридан «Школа злословия», Вольтер «Орлеанская девственница», Г. Филдинг «Удивительная история Тома Джонса, найденьша», А.Д. Кантемир («На хулящих учение», «Верблюд и лисица», «Ястреб, павлин и сова»), Д.И. Фонвизин («Недоросль», «Бригадир», «Добрый наставник») Жанры: комедия, роман, повесть, басня, сатира, притча, памфлет</p>				
РОМАНТИЗМ	НЕМЕЦКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА				
	<p><i>И. Кант:</i> смех «как аффект от внезапного превращения напряженного ожидания в ничто»</p>	<p><i>Гегель:</i> взаимосвязь комизма с «романтической формой искусства; комизм включает в себя «бесконечную самоуверенную субъективность индивидов, побеждающую в комедии»; сатира создается посредством отказа субъективного и объективного «самосознания от своего достоинства, своей значимости, своего мнения о себе», «от всего самостного» В сатире «действительность в ее нелепой испорченности изображается так, что она разрушает себя в самой себе, чтобы именно в этом саморазрушении ничтожного истинное могло обнаружиться как прочная сохраняющаяся сила»</p>		<p><i>Ф.В.Й. Шеллинг:</i> смех – «форма эстетизации безобразного в искусстве»; «изящное искусство может обратиться к сфере низкого, лишь поскольку оно и в ней достигает идеала и его совершенно переворачивает. Это переворачивание вообще есть сущность комического»; комическое, взяв за основу безобразное и вывернув его наизнанку, утверждает нравственные ценности, высокие идеалы</p>	
	<p><i>Жан-Поль Рихтер:</i> для комического необходимо объективное противоречие его чувственного восприятия и</p>	<p>Юмор – это «необычная связь мыслей или образов, производящая эффект неожиданного и тем доставляющая удовольствие»; «выделяется среди</p>	<p>Ирония – ведущий и высший принцип искусства - «ирония возникает в силу противоречия в гении высокого сверхчеловеческого и низменного человеческого начала»</p>		<p style="text-align: center;">ПОЗДНИЙ РОМАНТИЗМ</p> <p><u>Основания для сатиры</u> (<i>Гегель, Шиллер</i>): - «представление о дуализме бытия пропасти между духом и жизнью»; - неприятие</p>

	<p>субъективного рационального осознания; комизм всегда взаимосвязан с серьезностью</p>	<p>других видов остроумного, которые безличны, не окрашены индивидуальным пониманием и чувством», «в высоком юморе всегда есть намек на связь с некой общей идеей, по природе своей не конечной, но конечной по форме», «состояние души, ее трудно определяемая одаренность, талант, который придает насмешливую сторону всему, что она в себя впитывает повседневно и ежечасно» (С.Т. Колридж) Высокий юмор, которому присущ «светлый», «очищающий» смех (Н.В. Гоголь)</p>	<p>(Гегель) - обнаруживает в характере человека, кем он является по своей сути, что о себе думает и чем желает казаться (К. Фишер) - романтическая ирония – это «позиция уединенного сознания», которая творит «как бы карнавал, переживаемый в одиночку с острым осознанием этой своей отъединенности» (Бахтин); это ирония над собственным идеалом</p>	<p>противоположной идеалу, т.е. «высшей реальности», - принцип построения произведения на основе антитезы: «малое – суэта жизни, человеческие слабости и пороки и большое – область высокого и прекрасного, сфера идей и идеалов»; - конфликт малого и большого, прекрасного и уродливого, духовного и порочного и утверждение примата общего над частным, - истине причастны лишь автор и транслирующий его позицию герой, чья точка зрения противопоставлена всем остальным как «правильное – неправильному»</p>
	<p>Представители в литературе: А. фон Шамиссо «Удивительная история Петера Шлемиля», Э.Т.А. Гофман («Крошка Цахес, по прозванию Циннобер», «Житейские воззрения кота Мурра»), В. Ирвинг «История Нью-Йорка от сотворения мира до конца голландской династии», Н.В. Гоголь «Вечера на хуторе близ Диканьки» Жанры: новелла, повесть, быль, роман</p>			
<p>РЕАЛИЗМ</p>	<p><i>А.И. Герцен:</i> «Смех – всегда метит шельму. Он может попасть только в уязвимое место личности или в уязвимую личность»</p>	<p><i>В.Г. Белинский:</i> «источником комизма является сама жизнь, объективное положение вещей. Задача смеха – обнаружить нелепость и нецелесообразность явлений и показать их несоответствие здравому смыслу»</p>	<p><i>Н.Г. Чернышевский:</i> «Сатирическое направление отличается от критического, как его крайность, не заботящаяся об объективности картины и допускающая утрировку», «юмор в сатире ядовитый и беспощадный, грозный, бичующий, гневный», «сатира не «просто» смешит публику, а заставляет ее содрогнуться»</p>	<p><i>М.Е. Салтыков-Щедрин:</i> смех – «оружие очень сильное, ибо ничто так не обескураживает порок, как сознание, что он угадан и что по поводу его уже раздался смех»; сатира невозможна без «энергического беспощадного остроумия»: «своим разумением стоять выше изображаемого мира» – закон сатиры</p>

МОДЕРНИЗМ	<p>Представители в литературе: Ж.-П. Беранже («Маркиз де Караба», «Навуходоносор», «Святые отцы»), М. Твен («Приключения Гекльберри Фина», «Приключения Тома Сойера»), Н.В. Гоголь («Ревизор», «Мертвые души»), А.Н. Островский («Свои люди – сочтемся», «Доходное место», «Не все коту масленица»), М.Е. Салтыков-Щедрин («История одного города», «Сатиры в прозе», «Сказки»), А.В. Сухово-Кобылин («Свадьба Кречинского», «Дело», «Смерть Тарелкина»), Ф.М. Достоевский («Сон смешного человека», «Чужая жена и муж под кроватью», «Бобок»); Д. Минаев («Ренегат», «Полуслова», «Протест»), В.С. Курочкин («Эмансипированная чиновница», «Критик, романтик и лирик»), А. Франс («Остров пингвинов», «Восстание ангелов»)</p> <p>Жанры: комедия, драма, повесть, рассказ, сказка, роман</p>	
	<p><i>Ф. Ницше:</i> смех – атавизм страха, «нечто внезапное в слове или действии, безвредное и безопасное, мгновенно делает человека веселым, приводит его в кратковременное состояние, противоположное страху»</p>	<p><i>Основоположники марксизма:</i> первостепенное значение в комизме имели именно отжившие, т.е. мертвые, искусственно воспроизводимые исторические формы</p> <p><i>К. Маркс:</i> «Человечество, смеясь, расстается со своим прошлым»</p> <p><i>А. Бергсон:</i> смех основывается на нашем восприятии предметов, явлений и действий, ставших автоматическими, искусственными, механическими, омертвелыми; «явление комично своими общественными, а не биологическими, физиологическими или природными качествами»; в комизме «участвуют наши ассоциации, более или менее сознательно связывающие факт поведения животного с известными нам случаями из жизни людей. Именно такова причина комизма басен, юмористических сказок о животных, сатирических или шуточных сравнений людей с животными»</p>
	<p>Два направления теорий комизма</p>	
	<p>Сущность комического – сатирическая, социально-критическая, разрушающая сила (от В.Г. Белинского, Г.Н. Чернышевский, А.И. Герцен к А.В. Луначарскому, П.А. Николаеву, Л.Ф. Ершову, Ю.Б. Бореву)</p>	<p>Категория комизма – неоднозначный амбивалентный феномен; освобождение от политических наслоений; комическое – сфера радостного смеха (в фольклоре, ритуальнообрядовый, западноевропейская карнавальность), не связанного с каким бы то ни было отрицанием (З. Фрейд, М.М. Бахтин, А.А. Панченко, Д.С. Лихачев, С.С. Аверинцев, В.Я. Пропп)</p>
	<p>ФОРМЫ КОМИЗМА</p> <p>«дифференцируются по типу эмоционального отношения к объекту или фрагменту действительности, отраженном в художественном произведении: от мягкой, беззлобной критики, снисхождения в юморе, до бескомпромиссного развенчивания, обличения и осмеяния в сатире»</p>	
<p>ФОРМЫ КОМИЗМА</p>	<p>ЮМОР</p> <ul style="list-style-type: none"> - англ. humour – юмор, комизм, причуда, нрав; добродушный смех с серьезной подоплекой, изначально – одобрение под маской осмеяния; - всегда был нацелен на то, чтобы рассмешить адресата, юмористический смех – «дружелюбный, беззлобный, хотя и не беззубый» (Бергсон), обнаруживает «несводимость человека к готовым, заданным формам жизни» (Фуксон) - основа – «недостатки, продолжающие достоинства положительного, прекрасного явления» (Борев) - объект юмора всегда субъективен, не противоположен идеалу, но способен устремиться к нему, а значит, достоин сочувствия 	

		ФОРМ Ы КОМИЗ МА	<p>- юмор утверждает «главное и основное в явлении, очищает его от всего наносного, помогая полнее раскрываться всему общественно ценному» (Борев)</p>
<p>ИРОНИЯ</p>	<p>- переходная форма между юмором и сатирой - от греч. ειρωνεια – притворство; «один из оттенков комедийного смеха, одна из форм особой эмоциональной критики, при которой за положительной оценкой скрыта острая насмешка. Ирония притворно хвалит те свойства, которые по существу отрицает, поэтому она имеет двойной смысл: прямой, буквальный, и скрытый, обратный. И чем более глубоко скрыт ее истинный смысл, тем ирония более язвительна» (Николюкин) - «говоря «да», не скрываю своего «нет», а именно выражаю, выявляю его через контекст» (А.Ф. Лосев) - объект – невежество и косность; объект собственно объект всегда, т.е. в нем не предполагается живая индивидуальность, способная устремиться к совершенству В отношении того, кто или что является ее объектом, выделяют два типа иронии (Паси): а) экстравертное ироническое отношение направлено вовне и выражается скрытым противопоставлением идеала субъекта и отсутствием такого у объекта б) интровертное ироническое отношение – это «высшее проявление духовной независимости, при которой субъект поднимается не только над объектами, но и над самим собой, рассматривая себя как объект собственной иронической субъективности» - цель -совершенствование социальных отношений путем имплицитного выражения отрицания субъектом несоответствующей идеалу действительности - средство невозмутимой холодной критики» - это комический парадокс, заключающийся в принципе «нечто через противоположность или с оглядкой на эту противоположность» <i>Л.И. Тимофеев</i>: две разновидности иронии по отношению к другим формам комического: 1) юмористическая ирония все мнимо утверждает в предмете, при этом вышучивая и критикуя его отдельные стороны; это «своеобразное “ласковое ругательство”» 2) сатирическая ирония мнимо утверждает предмет, одновременно осмеивая и отрицая его сущность Общее основание этих разновидностей – особая эмоциональная критика со скрытым смыслом, с подтекстом Ирония прячет свое подлинное отрицающее содержание за мнимой утверждающей формой. Она наиболее остро проявляет себя в сарказме</p>		
<p>САРКАЗМ</p>	<p>- особая форма иронии - греч. sarkazo, букв. – рву мясо - «суждение, содержащее едкую, язвительную насмешку над изображаемым, высшая степень иронии» (Николюкин), ирония, «достигшая трагедийного накала и избличающая явления, особо опасные по своим общественным последствиям» (Борев) - «сущность сарказма заключается прежде всего в особом соотношении двух планов – подразумеваемого и выражаемого. Если</p>		

		<p>в иронии дан лишь второй план и полностью выдержано иносказание, то в сарказме иносказание нарочито ослабляется или снимается»; «сарказм – это исчезающая, дезавуируемая ирония», в которой «иносказание нарочито ослабляется или снимается» (Борев), «введением поясняющей мысли» (Паси)</p> <ul style="list-style-type: none"> - составляющие: тон неприкрытого возмущения и негодования, открытая уничтожающая оценка объекта - родственен юмору своим идеалом – живой индивидуальностью, самобытностью, за исключением того, что, в отличие от юмористической, ясно видимой индивидуальности, «саркастическая псевдоиндивидуальность создается маской и чрезвычайно дорожит этой видимостью своей причастности к бытию» (Тюпа) - саркастическое «я», в отличие от всех остальных форм комического, – это отсутствующая самость, не способная взаимодействовать с миром без маски - объект собственно объект всегда, т.е. в нем не предполагается живая индивидуальность, способная устремиться к совершенству
	САТИРА	<ul style="list-style-type: none"> - высшая и острая форма комического, которая зарождалась как гневное, негодующее осуждение - сатирический художник лишь посредством самоосмеяния, «покаянного самоотрицания всего данного во мне» (Бахтин) получает право на словесный суд над субъективной, несовершенной стороной жизни - сатирическое отрицание касается основ общества, поэтому его объект – «всякое явление, имеющее широкую отрицательную общественную значимость и вызывающее особую эмоциональную критику с позиций эстетических идеалов, соответствующих объективному ходу действительности» (Борев) <p><i>Ю. Борев:</i> сатира имеет два значения: 1) определенный род художественных произведений; 2) особый тип смеха и эмоционального, острокритического отношения</p> <ul style="list-style-type: none"> - один из видов пафоса, т.е. «идейно-эмоциональной оценки писателем явлений действительности» (Г.Н. Пospelов) <p>Сатирическая критика – это прежде всего комедийная критика, подводящая к отрицанию явления посредством противопоставления его идеалу и разоблачающего смеха; сатира без смеха возникает тогда, когда «особенно четко видны трагические последствия существования комического явления, когда оно настолько общественно опасно и порождает настолько тяжкие несчастья и даже гибель людей, что гнев и ненависть художника доходят до предела и захлестывают, заглушают смех» (Борев)</p> <ul style="list-style-type: none"> - объект собственно объект всегда, т.е. в нем не предполагается живая индивидуальность, способная устремиться к совершенству - «эстетическая модальность смыслопорождения, исходящая из архитектурной неполноты личностного присутствия “я” в мире – такого несовпадения личности с ролью в миропорядке, при котором внутренняя данность индивидуальной жизни оказывается уже своей ролевой границы и неспособна реализовать сверхличную заданность, на которую претендует. Мнимое героическое поведение сатирического персонажа оказывается “пустым разбуханием субъективности”» (Н.Д. Тamarченко)

		<p><u>Советские исследователи</u> выделяли сатиру как четвертый род литературы наряду с эпосом, лирикой и драмой (Л. Тимофеев, Я. Эльсберг, Ю. Борев)</p> <p><u>Зарубежные исследователи</u> обнаружили деканонизацию сатиры и определили такие ее параметры, как:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) карнавально-сатирическое изображение действительности, 2) первостепенны межличностные экзистенциальные ценности: любовь, диалог, личная ответственность и т.д., 3) подвижные границы между автором-субъектом и героями-объектами, 4) стремление к синтезу жанров и стилей, 5) часто – утрата разоблачительного характера и возникновение эффекта неузнаваемости, 6) использование диалогических техник письма (например, многосубъектное повествование)
	<p>ПАРОДИЯ</p>	<ul style="list-style-type: none"> - средство раскрытия внутренней несостоятельности того, что пародируется - состоит в имитации внешних признаков любого жизненного явления (манер человека, приемов искусства и пр.), чем совершенно затмевается или отрицается внутренний смысл того, что подвергается пародированию - стремится показать, что за внешними формами проявления духовного начала ничего нет, за ними – пустота; либо отсутствие тех положительных качеств, которые имитируются
	<p>Формы комизма – это различные по степени строгости способы назидательности, целью которой является обнаружение и исправление несоответствия, отклонения от нравственного идеала, духовного или физического безобразия</p>	
	<p>Арсенал приемов комизма накапливался с зарождения этого явления, был полностью представлен в XX веке</p>	<p>Ирония, литота, метафоризация, деметафоризация, синонимия, омонимия, антонимия, парадокс, оксюморон, пародия, абсурд, повтор, метонимия, синекдоха, алогизм, карикатура, сравнение, эпитет, парцелляция, риторический вопрос, перифраз, окказионализм, полисемантическая, говорящее имя, гипербола, пародирование, шарж, гротеск, овеществление и оживотнивание, острота, каламбур, аллегория, эзоповский язык, само- и взаиморазоблачение персонажей, противоречие идеалу, противоречие норме, контраст, макароническая речь, комическая деталь, дипластия, травестия</p>
	<p>КОМИЗМ – осмеяние исторически обусловленного несоответствия данного социального явления, деятельности и поведения людей, их нравов, обычаев объективному ходу вещей и эстетическому идеалу прогрессивных общественных сил (И.Т. Фролов); «особый модус художественности; эстетическая модальность смыслопорождения, состоящая в архитектурной рассогласованности «я» героя плута или чудака с нормативными установлениями миропорядка, которые в смеховом освещении предстают не сверхличными заданностями, а всего лишь ролевыми масками» (Н.Д. Тамарченко)</p>	
	<p>Представители в литературе: Б. Брехт «Ме-ти. Книга перемен», Б. Шоу («Дом, где разбиваются сердца», «Пигмалион»), Ф. Норрис «Герой отхожего места», Я. Гашек «Похождения бравого солдата Швейка», А.П. Чехов («Медведь», «Толстый и тонкий», «Вишневый сад»), Д. Хармс («Озорная пробка», «Удивительная кошка»), Ф. Верфель «Дом скорби», Д.К. Джером «Трое в лодке, не считая собаки», М.А. Булгаков («Иван Васильевич», «Собачье сердце», «Мастер и Маргарита»)</p> <p>Жанры: комедия, драма, роман, рассказ, детский рассказ, стихотворение</p>	

ПОСТМОДЕРНИЗМ	МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ			
	комизм – объективное свойство предмета	комизм – результат субъективных способностей личности		комизм – следствие взаимоотношений субъекта и объекта
	ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ КОМИЗМА (Б. Дземидок)			
	теория отрицательного свойства объекта осмеяния (Аристотель), или теория превосходства субъекта над комическим предметом (Т. Гоббс, К. Уберхорст)	теория деградации (А. Бэн, А. Стерн), суть которой заключается в том, что предмет осмеяния всегда статусный человек (президент, депутат, директор)	теория контраста (Жан-Поль, И. Кант, Т. Липис, Г. Спенсер, Г. Хоффдинг), рассматривающая причиной комического несоответствие ожидаемому, внезапный переход из одного состояния к противоположному (от большого к маленькому, от высокого к низкому) теория противоречия (Г. Гегель, Ф. Фишер, Н.Г. Чернышевский, А. Шопенгауэр)	теория пересекающихся мотивов (А. Бергсон, А. Луначарский, З. Фрейд и др.), т.е. сочетание и переплетение нескольких мотивов, составляющих сущность комического
	<i>Ю. Боров:</i> «Смех не всегда признак комического и даже не всегда собственно эстетическая реакция человека»; «смешное шире комического»; следствие комизма – общественно значимый, высоконравственный (по Гоголю: «светлый», «высокий») смех, который ниспровергает одни человеческие качества и социальные явления и утверждает другие; смех демократичен по своей сути: критикуя и низводя не соответствующее эстетическому, нравственному идеалу, он становится «мощным орудием прогресса»		Черный юмор - обнаруживает предмет своей забавы в опрокидывании моральных ценностей, вызывающих мрачную усмешку, вызывает смех там, где всякий другой способ описания пробудит лишь плач - всегда находится в ситуации на грани: не совсем приличен, не совсем этичен и эстетичен; ассоциируется с тем, что людям неприятно: с жестокостью, катастрофами, болью	
	Представители в литературе: А. Моруа «Отель Танатос», М. Кундера «Невыносимая легкость бытия», П. Эстерхази «Производственный роман (повес-с-сть)», Р.Г. Муха («Собаку обидели», «Какие мелочи», «Таракан»), Г. Сапгир «Принцесса и людоед», Т. Фишер «Философы с большой дороги», Л. Петрушевская («Дикие животные сказки», «Верблюжий горб», лингвистические сказки), М.М. Жванецкий «Двадцать первый век» Жанры: черная комедия, драма, роман, рассказ, новелла, юмореска, стихотворение, пародия, фельетон			
Категория комического зародилась еще в архаические, долитературные времена и развивалась вместе со становлением культуры. В литературе она нашла свое отражение в таких формах, как юмор, сатира, ирония и сарказм, различающихся силой критики недостатков и пороков, т.е. несоответствий нравственному идеалу, отклонений от него. Главная функция комизма – обнаружение и исправление этих несоответствий, утверждение идеала, к которому следует стремиться, в связи с чем комическое всегда остросоциально, злободневно и в то же время гуманно, человечно				

Фонд заданий и оценочных средств для изучения поэтики комического

ЗНАНИЕ - ВОПРОСЫ

1. В чем заключается суть типологической модели комизма «отклонение от нормы»?
2. Дай определение понятию комизм
3. Назови основания для сатиры, выдвинутые Гегелем и Шиллером
4. Назови направления теорий комизма в России в эпоху Модернизма
5. Какой эпохе принадлежит творчество Мольера?
6. Какой закон сатиры выделяет М.Е. Салтыков-Щедрин?
7. Кто из русских авторов обращался к поэтике комического в эпоху Постмодернизма?
8. Дай определение понятию катарсис как неотъемлемой составляющей античной комедии
9. Назови жанры, разрабатываемые в Средние века и включающие в себя комическое
10. Какую форму комизма романтики выделяют как «ведущий и высший принцип искусства»?

ЗНАНИЕ - ТЕСТ

1. Заполни таблицу, указав эпоху, в которую было создано произведение

1. М. де Сервантес «Дон Кихот»	А.
2. У. Шекспир «Укрощение строптивой»	Б.
3. Вольтер «Микромегас»	В.

2. Соотнеси автора и произведение

- | | |
|------------------------|---------------------------|
| а) Аристофан | 1. «Смерть Тарелкина» |
| б) А.В. Сухово-Кобылин | 2. «Севильский цирюльник» |
| в) Бомарше | 3. «Лягушки» |

3. Расставь в хронологическом порядке

- Комизм выходит за пределы теории драмы
- В результате смешения жанров комическое проникает в трагедию в виде отдельных сцен и интермедий
 - Комическое отрицательно оценивается официальной церковной идеологией и вытесняется в народную «карнавальную» культуру
- Комизм - предмет «низкой» литературы

4. Дополни пропуски, выбрав эпоху и автора из списка после таблицы

Постмодернизм	
	Салтыков-Щедрин «Премудрый пескарь»
Барокко	
	Б.Шоу «Дом, где разбиваются сердца»
Романтизм	
	Аристофан «Лисистрата»

Н.В. Гоголь «Вечера на хуторе близ Диканьки», Л. Петрушевская «Верблюжий горб», Лопе де Вега «Собака на сене»
Модернизм, реализм, античность

5. Соотнеси понятие и его характеристику

а. Ирония	1. Высшая и острая форма комического, которая касается основ общества и чей объект - «всякое явление, имеющее широкую отрицательную общественную значимость и вызывающее особую эмоциональную критику с позиций эстетических идеалов, соответствующих объективному ходу действи-тельности»
б. Юмор	2. Высшая форма иронии, содержащая едкую, язвительную насмешку над изображаемым, изобличающая явления, особо опасные по своим общественным последствиям»
в. Сатира	3. Одна из форм особой эмоциональной критики, при которой за положительной оценкой скрыта острая насмешка, ее объект - невежество и косность
г. Сарказм	4. Комическое средство, состоящее в имитации внешних признаков любого жизненного явления (манер человека, приемов искусства и пр.)
д. Пародия	5. Добродушный смех с серьезной подоплекой, нацеленный на то, чтобы рассмешить адресата, обнаруживает «несводимость человека к готовым, заданным формам жизни»

6. Из списка выбери авторов и размести в два столбика в соответствии с их принадлежностью к эпохе Просвещения или эпохе Реализма

Д. Минаев, Вольтер, Н. Салтыков-Щедрин, Д.И. Фонвизин, М. Твен, А.Д. Кантемир

Просвещение	Реализм

7. Из предложенного ряда выбери авторов эпохи барокко

В. Ирвинг, Ж. де Лафонтен, Б. Шоу, А. Франс, Кальдерон, А. фон Шамиссо, Бомарше, Ж.-Б. Мольер, Кальдерон, Лопе де Вега

8. Соотнеси философа и его идею

а. И. Кант	1. смех - «форма эстетизации безобразного в искусстве»
б. Ф.В.Й. Шеллинг	2. комизм - интеллектуальное торжество над осмеиваемым
в. Жан-Поль Рихтер	3. смех - аффект от внезапного превращения напряженного ожидания в ничто
г. Б. Спиноза	4. для комического необходимо объективное противоречие его чувственного восприятия и субъективного рационального осознания

9. Из предложенного ряда исключи «лишнее» произведение

«Дон Кихот», «Гартюф, или Обманщик», «Гаргантюа и Пантагрюэль», «Декамерон»

10. Выбери параметры сатиры, выделенные зарубежными исследователями в эпоху модернизма

- 1) сатирическое, социально-критическое изображение действительности,
- 2) первостепенны межличностные экзистенциальные ценности: любовь, диалог, личная ответственность и т.д.,
- 3) подвижные границы между автором-субъектом и героями-объектами,
- 4) стремление к синтезу жанров и стилей,
- 5) сатира всегда имеет разоблачительный характер

ПОНИМАНИЕ - ВОПРОСЫ

1. Определи принцип(ы) объединения авторов или произведений в один ряд

- Аристофан, У. Шекспир, Мольер
- «Школа злословия», «Недоросль», «Севильский цирюльник»
- «Свои люди - сочтемся», «Доходное место», «Не все коту масленица»

2. Подбери 2 синонима к понятию

- пафос
- комизм

3. Дополни ряд произведений еще одним, удовлетворяющим тем же признакам

- «Лисистрата», «Кубышка», «Братья»
- «Рейнеке-лис», «Гаргантюа и Пантагрюэль», «Удивительная история Петера Шлемиля»
- «История одного города», «Карась-идеалист», «Повесть о том, как мужик двух генералов прокормил»

4. Укажи, определение какого термина дано

- «всегда метит шельму. Он может попасть только в уязвимое место личности или в уязвимую личность» (А.И. Герцен)
- высшая и острая форма комического, которая зарождалась как гневное, негодующее осуждение, словесный суд над субъективной, несовершенной стороной жизни, касается основ общества
- различные по степени строгости способы назидательности, целью которой является обнаружение и исправление несоответствия, отклонения от нравственного идеала, духовного или физического безобразия

5. Дай определение термина двумя разными способами - переформулируй одно и то же определение

- Комизм
- Юмор
- Ирония

6. Объясни, как связаны

- Эзоп и Ж. де Лафонтен
- У. Шекспир и А.Н. Островский
- Н.В. Гоголь, М.Е. Салтыков-Щедрин и М.А. Булгаков

7. Заполни таблицу названиями произведений, удовлетворяющих данным признакам

	Франция	Англия	Германия	Россия
Юмор				
Сатира				

8. Дай развернутый ответ на вопрос: «Какие пороки осуждает Э.Т.А. Гофман в произведении «Крошка Цахес, по прозванию Циннобер»?»

9. Исключи «лишнее» произведение из ряда

Ж.-Б. Мольер «Мещанин во дворянстве», Кальдерон «В тихом омуте», У. Шекспир «Комедия ошибок», М.А. Булгаков «Бег».

10. Предложи другую мораль к басне Ж. де Лафонтена «Петух и Лиса»

*На ветке дерева сидел, как часовой,
Петух лукавый лет почтенных.
И молвила Лиса, смягчая голос свой:
«Брат! Из источников я знаю несомненных:
Мир заключен меж нами навсегда.
Тебе об этом объявляю
И от души
Тебя обнять на радостях желаю.
Не медли и ко мне спуститься поспеши.
Сегодня каждый миг мне дорог:
Ведь сделать я должна миль сорок.
Итак, боязнь отныне отложи,
Свершай свои обычные занятия;
Тебе и всем твоим поможем мы, как братья.
В честь мира мы зажжем сегодня же огни.
Приди скорей в мои объятья!»*

*«Сестра, — сказал Петух, — не могла принести
Мне лучшую, желаннейшую весть,
И от тебя сугубо
Её мне слышать любо.
Но вот борзых я вижу двух,
Они во весь несутся дух —
Их, верно, шлют о мире к нам гонцами;
Я с дерева сойду сейчас же к ним,
И вчетвером союз объятьем закрепим».*

*«Нет, озабочена я дальними концами, —
Лиса промолвила, — мне нынче недосуг:
В другой раз мы порадуемся, друг.*

*Так, в хитрости своей дав маху,
Во весь опор Лиса пустилась в путь.*

*Петух же про себя ее смеялся страху:
Обманщика вдвойне приятно обмануть.*

ПОНИМАНИЕ - ЗАДАНИЯ

1. Выбери наиболее близкий к позиции Эзопа аналог морали в басне «Блоха и человек»

Охотясь за блохой, человек, наконец, достиг её. Зажав её между двумя пальцами, он прорычал: «Ах ты мерзавка! Как ты смела кусать меня!»

И услышал в ответ: «Что ж подделаешь, такова жизнь наша блошиная. Но будь добр, не дави меня, — не так уж много зла я тебе причинила!»

Человек затрясся от хохота: «Ха-ха-ха-ха! Ишь, чего вздумала! Прощайся с жизнью. Со злом мириться нельзя — ни с большим, ни с малым!»

- а) Сильнейший решает, что является добром, а что - злом.
- б) У каждого свое предназначение: у блохи - блошиное, у человека - человеческое.
- в) Быть добрым - значит бороться со злом.

2. Выбери из предложенного списка, какой порок осуждает А.П. Чехов в рассказе «Размазня»

- а) бесхребетность, отсутствие внутреннего стержня
- б) страх перед вышестоящим, сильнейшим
- в) использование силы против слабого

3. Дополни ряд произведений еще одним, удовлетворяющим тем же признакам, выбрав его из списка ниже

Н.В. Гоголь «Ревизор», А.Н. Островский «Доходное место», Д. Минаев «Москвичи на лекции по философии»

- а) А.В. Сухово-Кобылин «Свадьба Кречинского»
- б) Ф.М. Достоевский «Сон смешного человека»
- в) Бомарше «Севильский цирюльник»

4. Выбери из предложенных вариантов термин, подходящий под определение: «объективное и социальное по самой сущности эстетическое свойство, которому присуще заострение, критическое отношение, представляющее предмет, явление или действие с неожиданной стороны, обнаруживающее его внутренние противоречия и провоцирующее активное противопоставление осмеиваемого предмета эстетическим идеалам»

- а) Комизм в эпоху Просвещения
- б) Смех
- в) Сатира в эпоху реализма

5. Заполни таблицу именами авторов и названиями произведений, удовлетворяющих данным признакам

	Юмор	Ирония	Сарказм	Сатира	Пародия
Просвещение					
Романтизм					
Реализм					
Модернизм					
Постмодернизм					

А. Моруа «Отель Танатос», А.Д. Кантемир «На хулящих учение», М. Твен «Приключения Тома Сойера», Д. Хармс «Озорная пробка», Т. Фишер «Философы с большой дороги», Ф. Верфель «Дом скорби», Э.Т.А. Гофман «Рассуждения кота Мура», В.С. Курочкин «Критик, романтик и лирик», Б. Брехт «Ме-ти. Книга перемен», А.В. Сухово-Кобылин «Дело», В. Ирвинг «История Нью-Йорка», Вольтер «Орлеанская девиственница»

6. Заполни таблицу названиями произведений, удовлетворяющих данным признакам

	Античность	Возрождение	Барокко	Просвещение
Комедия				
Роман				
Басня				

Плавт «Кубышка», У. Шекспир «Сон в летнюю ночь», Г. Филдинг «История Тома Джонса», Ж. де Лафонтен «Гора в родах», Апулей «Золотой осел», Кальдерон «В тихом омуте», А.Д. Кантемир «Верблюд и лисица», Д.И. Фонвизин «Бригадир», Эзоп «Лиса и виноград», М. де Сервантес «Дон Кихот»

7. Выбери наиболее близкий к позиции Ж. де Лафонтена аналог морали в басне «Петух и жемчужное зерно»

*Навозну кучу разрывая,
Петух нашел Жемчужное Зерно
И говорит: «Куда оно,
Какая вещь пустая!
Не глупо ль, что его высоко так ценят?
А я бы, право, был гораздо боле рад
Зерну ячменному: оно не столь хоть видно,
Да сытно».*

**Невежды судят точно так:
В чем толку не поймут, то всё у них пустяк.**

- а) глупец ценит лишь материальное, не понимая значимости духовного
- б) чем меньше человек знает, тем больше он ценит то, что у него есть
- в) что полезнее в быту, то важнее

8. Выбери из предложенного списка, какую форму комического использует Н.В. Гоголь в повести «Сорочинская ярмарка»

- а) юмор
- б) сарказм
- в) сатира

9. Дополни ряд произведений еще одним, удовлетворяющим тем же признакам, выбрав его из списка ниже

«Рейнеке-лис», Апулей «Золотой осел», Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль»

- а) Э. Роттердамский «Похвала глупости»
- б) Р.Б. Шеридан «Школа злословия»
- в) Боккаччо «Декамерон»

10. Выбери из предложенных вариантов термин, подходящий под определение: средство комизма, которое «обнаруживает предмет своей забавы в опрокидывании моральных ценностей, вызывающих мрачную усмешку, вызывает смех там, где всякий другой способ описания пробудит лишь плач»

- а) Сарказм
- б) Сатира
- в) Ирония
- г) Черный юмор

УМЕНИЕ - ВОПРОСЫ

1. Сравни образ героя-путешественника в «Золотом осле» Апулея с образом Чичикова в романе Н.В. Гоголя «Мертвые души». В чём заключаются сходства и различия?

2. Объясни смысл и функцию метафоры «живых мертвецов» в рассказе Ф.М. Достоевского «Бобок»

3. Сформулируй вопрос на сравнение романов М. де Сервантеса «Дон Кихот» и Ф.М. Достоевского «Идиот»

4. Перескажи своими словами отрывок из пьесы М.А. Булгакова «Кабала святош», сохранив впечатление комичности ситуации

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

Бутон. Я только что оттуда.

Мольер. Тогда вот что: пойди к буфетчице и принеси мне графин вина.

Бутон. Я принес уже. Вот оно.

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

Бутон. С этого прямо и нужно было начинать. (Идет.) Эх-хе-хе.

5. Объясни смысл и функцию образа кота Бегемота в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»

6. Каковы смысл и функция образа кошки и метафора помощи толпы в стихотворении Д. Хармса «Удивительная кошка»?

*Несчастливая кошка порезала лапу -
Сидит, и ни шагу не может ступить.
Скорей, чтобы вылечить кошкину лапу
Воздушные шарики надо купить!
И сразу толпился народ на дороге –
Шумит, и кричит, и на кошку глядит.
А кошка отчасти идет по дороге,
Отчасти по воздуху плавно летит!*

7. Подчеркни слова и выражения, с помощью которых в «Кабале святош» М.А. Булгакова создается комизм. Определи приемы его создания

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.)

8. Сравни композицию басни и ее переложения, сделай выводы о сходствах и различиях

➤ Эзоп «Черепашка и заяц» - Ж. де Лафонтен «Черепашка и заяц» - И.А. Крылов «Заяц и черепаха»

9. Сравни композицию басни и ее переложения, сделай выводы о сходствах и различиях

➤ Ж. де Лафонтен «Лиса и виноград» - И.А. Крылов «Лиса и виноград»

10. Отметь форму комизма, которой соответствует отрывок из комедии М.А. Булгакова «Иван Васильевич»

*Ульяна. Будь я на месте Зинаиды Михайловны, я бы тоже уехала.
Тимофеев. Если бы вы были на месте Зинаиды Михайловны, я бы повесился.
<...> Чертова кукла!*

УМЕНИЕ – ЗАДАНИЯ

1. Выдели общие и дифференцированные признаки текстов М.Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города» и А. Франса «Остров пингвинов» и распредели их в два столбика

Общие признаки	Дифференцированные признаки

- а) сатирический роман
- б) фантастический роман
- в) действие разворачивается на одном локусе
- г) элементы фантастики
- д) элементы гротеска
- е) элементы аллегии
- ж) концепция истории: «сжатая спираль», описывающая уровни развития индивида и общества
- з) концепция истории: описанные события не достойны называться историей, обществу надлежит создать свою историю заново

2. Укажи прием, благодаря которому в приведенном ниже фрагменте из «Зойкиной квартиры» М.А. Булгакова создается комическая ситуация

Аметистов. 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.

- а) метонимия
- б) деметафоризация
- в) сравнение
- г) повтор

3. Выбери из списка ниже авторов, которые обращаются к проблеме несправедливости власти

- а) В. Ирвинг
- б) Ж.-П. Беранже
- в) Н.В. Гоголь
- г) Б. Брехт
- д) В.С. Курочкин

- е) Я. Гашек
- ж) Ф. Верфель
- з) М.А. Булгаков
- и) Л. Петрушевская
- й) Плавт

4. Сравни романы Э.Т.А. Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра» и М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Выбери из списка ниже общие для этих текстов признаки

- а) мотив творца и его творения
- б) мотив дьявола, нечистой силы
- в) наличие мыслящих персонажей-животных
- г) форма комизма – ирония
- д) форма комизма – сатира
- е) элементы иронии и сатиры
- ж) конфликт личности и общества

5. Из представленных характеристик выбери те, которые входят в комедию Б.Шоу «Пигмалион»

- а) миф
- б) рамочная композиция
- в) мотив творца и творчества
- г) вставочные элементы (слова из стихотворения или песни, вставная новелла и т.д.)

6. Из списка текстов выбери те, в которых есть мотив пути

- а) Боккаччо «Декамерон»
- б) Апулей «Золотой осел»
- в) Н.В. Гоголь «Ревизор»
- г) Д. Чосер «Кентерберийские рассказы»
- д) Бомарше «Севильский цирюльник»
- е) Вольтер «Орлеанская девственница»
- ж) Я. Гашек «Похождения бравого солдата Швейка»

7. Верна ли гипотеза о том, что сущность сарказма заключается прежде всего в особом соотношении двух планов - подразумеваемого и выражаемого (иносказание нарочито ослабляется или снимается)?

- а) да
- б) нет

8. Верна ли гипотеза о том, что объект сатиры всегда субъективен, не противоположен идеалу, но способен устремиться к нему, а значит, достоин сочувствия?

- а) да
- б) нет

9. Заполни таблицу названиями произведений, удовлетворяющих данным признакам (произведение может быть выбрано несколько раз)

Проблема	Творец и его творение	Честность и бесчестие	Свобода и несвобода
Тексты			

Штриккер «Поп Амис», Апулей «Золотой осел», Д. Чосер «Кентерберийские рассказы», М. де Сервантес «Дон Кихот», Ж.-Б. Мольер «Тартюф, или Обманщик», Р.Б. Шеридан «Школа злословия», Ж.-П. Беранже «Будущность Франции», М.Е. Салтыков-Щедрин «История одного города», Б. Шоу «Пигмалион», М.А. Булгаков «Собачье сердце», М. Кундера «Невыносимая легкость бытия»

10. Выбери из списка ниже художественные средства, с помощью которых создается комизм в отрывке из пьесы М.А. Булгакова «Зойкина квартира»

Аллилуя. Вы социально опасный элемент!

Зоя. Я социально опасный тому, кто мне социально опасный, а с хорошими людьми я безопасный.

- а) метафора
- б) повтор
- в) антоним
- г) синоним
- д) сравнение