

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Саратовский национальный исследовательский
государственный университет имени Н. Г. Чернышевского»

На правах рукописи

ПЕТРУШКОВ ИЛЬЯ ВЛАДИМИРОВИЧ

**ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ
КОМИЧЕСКОГО В ТЕКСТАХ НЕМЕЦКОЙ И РУССКОЙ
СМЕХОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIII-XVII вв.**

Специальность 5.9.8. Теоретическая, прикладная
и сравнительно-сопоставительная лингвистика

Диссертация на соискание учёной степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук, доцент
Колокольникова Марина Юрьевна

Саратов – 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1 ОСНОВНЫЕ ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ КОМИЧЕСКОГО В СОВРЕМЕННОМ ГУМАНИТАРНОМ ЗНАНИИ.....	12
1.1 Смех как культурный феномен: общая характеристика.....	12
1.2 Комическое как эстетическая категория.....	17
1.3 Национально-культурная специфика комического.....	26
1.4 Языковая реализация комического.....	31
1.5. Изобразительно-выразительные средства и их роль в создании комического.....	41
Выводы по первой главе.....	48
ГЛАВА 2 ХАРАКТЕРИСТИКА СМЕХОВОЙ КУЛЬТУРЫ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ.....	50
2.1 Особенности смеховой культуры Германии XIII-XVII вв.....	50
2.2 Жанровое пространство смеховой литературы Германии XIII-XVII вв.....	56
2.3 Особенности смеховой культуры Руси XVII в.....	63
2.4 Жанровое пространство смеховой литературы Руси XVII в.....	72
2.5. Комическое снижение: теоретическая основа.....	77
Выводы по второй главе.....	79
ГЛАВА 3 ОСНОВНЫЕ ВИДЫ КОМИЧЕСКОГО И СРЕДСТВА ИХ РЕАЛИЗАЦИИ В СМЕХОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ГЕРМАНИИ XIII-XVII ВВ. И РУСИ XVII В.....	81
3.1 Характеристика источников материала исследования.....	81
3.2 Стилистические приёмы.....	84
3.2.1 Языковая игра.....	84
3.2.2 Фразеологизмы и поговорки.....	88
3.2.3 Сравнение.....	92
3.2.4 Аллюзия.....	96

3.2.5 Силлепс.....	100
3.3 Композиционные приёмы.....	102
3.3.1 Аллюзия.....	102
3.3.2 Иносказание.....	114
3.3.3 Антитеза.....	124
3.3.4 Лексическая избыточность.....	129
3.4 Сопоставительный анализ изобразительно-выразительных средств создания комического: общее и специфичное.....	132
3.5 Комическое снижение как общий принцип немецкой и русской смеховой литературы XIII-XVII вв.....	142
Выводы по третьей главе.....	157
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	161
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	165
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ МАТЕРИАЛА.....	182
ПРИЛОЖЕНИЕ А.....	184
ПРИЛОЖЕНИЕ Б.....	186
ПРИЛОЖЕНИЕ В.....	187
ПРИЛОЖЕНИЕ Г.....	189

ВВЕДЕНИЕ

*Смех всегда есть смех над хаосом во имя гармонии,
он – гармонизация хаоса [Борев 1970: 252]*

Настоящая диссертация посвящена изучению языковых средств создания комического, их национально-культурной и исторической обусловленности в средневековом художественном тексте.

Смех занимает особое место в истории человечества. Человек способен находить смешными самые разные проявления жизни, что подтверждается существованием комедии и сатиры как литературных, театральных и кинематографических жанров, стендапа, профессионального юмора, скабрёзных анекдотов и шуток про смерть. То, что человек считает смешным, является проявлением его отношения к окружающему миру и к проблемам бытия. Л. В. Карасев считает, что смех связан с понятиями, являющимися коренными в понимании человеческой природы [Карасев 1996]. Исследователей интересуют как объективная, так и субъективная стороны, как общественная, так и индивидуальная составляющие, как физиологические, так и психологические характеристики, как универсальные, так и национальные черты смеха [Немкова 2020; Козинцев, Бутовская 1996; Козинцев 2013].

Изучение природы смеха в современном научном знании является комплексной задачей, которую ставят перед собой исследователи в области философии, культурологии, этики, эстетики, социологии, психологии, литературоведения и лингвистики. В психотерапии существует специальное направление – гелотология (учение о смехе), – представители которого исследуют влияние смеха на личность человека, его состояние и поведение [Скутин 2011].

В филологии принято пользоваться термином «комическое» (как эстетическая категория) вместо термина «смех», так как речь идёт не о философской или психологической трактовках данного феномена. Лингвистический анализ позволяет не только установить основные средства

языковой реализации комического, но и выявить её культурно-историческую обусловленность, которая имеет особое значение при изучении художественных текстов прошлых эпох.

Декодирование смыслов, вложенных в художественный текст, обычно не является однозначным. Это ключевая особенность художественных текстов, так как их основная функция – эстетическая, благодаря чему они и обладают ценностью. Ю. М. Лотман считает, что текст – это не «застывшая и неизменно равная самой себе данность» [Лотман 2024: 29]. Текст можно назвать динамической системой, которая не только хранит, но и передаёт культурную память. Декодирование смыслов в художественном тексте комического характера усложняется, так как повышается степень значимости роли читателя и его субъективного восприятия смешного, во многом зависящего от фоновых знаний. Особенно важно учитывать факторы экстралингвистического плана при изучении комических текстов предыдущих эпох.

Актуальность исследования объясняется антропоцентричностью и междисциплинарностью современных гуманитарных наук, в которых важное место занимают вопросы взаимодействия языка и общества, языка и культуры в ходе их исторического развития в различных сферах человеческой деятельности; в том числе и в художественной литературе как в одном из основных видов искусства.

Несомненный интерес в этом отношении представляет смеховая литература Средневековья. Литературоведы обращаются к смеховой литературе Средневековья, чтобы определить её место и роль в литературном процессе; культурологи – чтобы найти признаки, характерные для смеховой культуры Средневековья в целом. Несмотря на наличие подобного рода исследований, собственно лингвистические механизмы создания комического в смеховой литературе Средневековья изучены недостаточно.

На наш взгляд, лингвистический анализ позволит более детально и непротиворечиво описать формальные и содержательные характеристики

смеховой литературы Средневековья. Как следствие, результаты такого анализа будут способствовать лучшему пониманию не только культурной специфики эпохи Средневековья, но и раскрытию принципов построения комического текста как такового.

Степень разработанности темы исследования. Изучение языковой репрезентации комического в смеховой литературе Германии XIII-XVII вв. и Руси XVII в. позволит продолжить исследовательскую традицию изучения языковых средств создания комического, которую заложили Ю. Борев [1970], В. Д. Девкин [1998], Б. Дземидок [1974], В. Новиков [1989], С. Ж. Нухов [1997], В. Я. Пропп [1976], В. З. Санников [2002], S. Attardo [1999, 2017, 2020], V. Raskin [1984], а также дополнить сложившиеся подходы в исследованиях смеховой культуры эпохи Средневековья и её влияния на особенности понимания и создания комического в средневековом художественном тексте [М. М. Бахтин 1990; Бюн Хюн Тэ 2000; А. Я. Гуревич 1981; В. П. Даркевич 2016; Л. А. Казакова 2007, 2008; Д. С. Лихачёв 1984; Д. Е. Нифонтова 2021, 2023; А. М. Панченко 1980, 1996; А. В. Пешкова 2017; Т. А. Рохлина 2014, 2017; V. Menonna 2024].

Объект исследования – лингвистические особенности реализации комического эффекта, их историческая и национально-культурная обусловленность в художественном тексте.

Предмет исследования – языковые средства реализации основных видов комического (юмор, ирония, самоирония, сарказм, сатира) в смеховой литературе Германии XIII-XVII вв. и Руси XVII в.

Цель исследования – выявить особенности использования изобразительно-выразительных средств в процессе создания комического эффекта в смеховой литературе Германии XIII-XVII вв. и Руси XVII в., а также общее и специфичное в реализации этих средств.

Для достижения данной цели решались следующие **задачи**:

1. На основе анализа источников литературоведческого и культурологического характера выделить корпус наиболее репрезентативных

текстов смеховой литературы Германии XIII-XVII вв. и Руси XVII в.

2. На основе вышеуказанных источников выделить экстралингвистические факторы, которые оказали влияние на развитие смеховой литературы Германии XIII-XVII вв. и Руси XVII в.

3. Установить основные изобразительно-выразительные средства создания комического в анализируемых текстах.

4. Выявить роль стилистических и композиционных приёмов в процессе создания комического эффекта, провести их качественный и количественный анализ.

5. Выявить основные объекты смеха и виды комического в произведениях, входящих в состав исследуемого корпуса текстов.

6. Выделить общие и специфичные черты языковой реализации комического в смеховой литературе Германии XIII-XVII вв. и Руси XVII в.

Источником материала послужил выделенный корпус текстов, содержащий произведения смеховой литературы Германии XIII-XVII вв. и Руси XVII в., общий объём которого составил 60 244 словоупотребления (26 немецких текстов [30 604 словоупотребления] и 23 русских текста [29 640 словоупотреблений]) (см. *Приложение А, Приложение Б*).

Методы исследования. В работе использованы контекстуальный анализ, стилистический анализ, анализ словарных дефиниций, элементы количественного анализа.

Теоретической базой настоящей диссертации послужили труды отечественных и зарубежных учёных, посвящённые изучению смеха как культурного феномена: А. Бергсон (1992), Л. В. Карасев (1996), А. Г. Козинцев (1996, 2007, 2013), О. П. Колпикова (2007), В. Я. Пропп (1976), Л. Столович (1999) комическому как эстетической категории: Ю. Боров (1970), Н. Гартман (2004), Б. Дземидок (1974), В. Д. Девкин (1998), В. Новиков (1989); языковой реализации комического: С. Ж. Нухов (1997), С. Л. Попов (2018), Т. А. Рохлина (2014, 2017), В. З. Санников (2002), S. Attardo (1999, 2017, 2020), V. Raskin (1984); работы в

области изучения культуры Средневековья: М. М. Бахтин (1990), А. Я. Гуревич (1993), В. П. Даркевич (1992), Й. Хёйзинга (1995); в частности смеховой культуры Германии: В. Ф. Колязин (2002), М. Ю. Реутин (1996); и Руси: А. В. Аргов (2015), Д. С. Лихачёв (1984), А. М. Панченко (1980, 1984), А. В. Пешкова (2017); а также литературоведческие исследования характерных особенностей смеховой литературы Германии XIII-XVII вв.: Д. Е. Нифонтова (2021, 2023), О. Baumann (1985), K. Freund (2018), U. Kindermann (2013), V. Menonna (2024), E. Schörle (2012), F. Voss (1994); и Руси XVII в.: В. П. Адрианова-Перетц (1977), Бюн Хюн Тэ (2000), В. М. Жирмунский (1962, 1987), Л. А. Казакова (2007, 2008).

Научная новизна работы заключается в следующем:

- впервые проведён комплексный лингвистический анализ смеховой литературы Германии XIII-XVII вв. как отдельного этапа развития способов языковой реализации комического в немецкой лингвокультуре;
- выделены конкретные языковые средства создания комического, даны их качественные и количественные характеристики в смеховой литературе Германии XIII-XVII вв. и Руси XVII в.;
- предложена методика описания языковой репрезентации комического, которая может быть применена при анализе комических текстов других лингвокультур эпохи Средневековья;
- выделены общие и специфичные черты способов языковой реализации комического в смеховой литературе Германии XIII-XVII вв. и Руси XVII в.;
- уточнено определение термина «комическое снижение» как общего текстообразующего принципа в смеховой литературе Германии XIII-XVII вв. и Руси XVII в.

Теоретическая значимость работы состоит в том, что 1) разработана теоретическая синхронно-диахроническая модель описания языковой репрезентации комического, которая может быть использована при изучении комических текстов других лингвокультур эпохи Средневековья; 2) исследование вносит вклад в дальнейшее развитие методов и совершенствование приёмов

изучения лингвистического аспекта категории комического, способствует решению проблем, связанных с исторической и национально-культурной обусловленностью видов комического и способов их языковой реализации.

Практическая значимость исследования определяется востребованностью полученных результатов в преподавании курсов лингвокультурологии, теории комического, культуры европейского и русского Средневековья, истории немецкой и русской литературы, истории немецкого и русского языков.

Положения, выносимые на защиту.

1. На способы языковой реализации комического в смеховой литературе Германии XIII-XVII вв. оказали влияние следующие экстралингвистические (социокультурные) факторы: а) карнавальная культура европейского Средневековья и её основные черты – маски (мотив переодевания), животные (зоонимы), шутовство и балагурство (драматическая ирония, книттельферс); б) экономический рост городов и бюргерская культура (городские жители как главные персонажи); в) эпоха Просвещения и Реформация (человеческие пороки как объекты смеха, религиозно-дидактическая и сатирическая направленность произведений); г) Ренессанс (аллюзии к античной культуре). На способы языковой реализации комического в смеховой литературе Руси XVII в. оказали влияние следующие явления: а) скоморошество (раешный стих как элемент народной поэзии); б) юродство (самоирония); в) христианская культура (аллюзии к жанрам религиозной литературы); г) развитие правовых отношений (аллюзии к жанрам деловой письменности).

2. Основными изобразительно-выразительными средствами создания комического в анализируемых текстах смеховой литературы Германии XIII-XVII вв. и Руси XVII в. являются аллюзия, иносказание, сравнение, языковая игра, фразеологизмы и паремии, антитеза. Одно и то же изобразительно-выразительное средство способно выполнять роль как стилистического, так и композиционного приёма, при этом композиционные приёмы играют более значимую роль в

формировании комического эффекта.

3. К типичным стилистическим приёмам в смеховой литературе Германии XIII-XVII вв. относятся аллюзия, языковая игра и сравнение. В смеховой литературе Руси XVII в. стилистические приёмы используются менее широко, чем в смеховой литературе Германии XIII-XVII вв.

4. К основным композиционным приёмам в смеховой литературе Германии XIII-XVII вв. относятся иносказание и аллюзия. Источниками аллюзий выступают христианская и античная культуры. К основным композиционным приёмам в смеховой литературе Руси XVII в. относятся языковая игра и аллюзия. Языковая игра представлена в форме рифм раешного стиха и зоонимов, трансформированных в имена собственные. Аллюзия представлена в виде заимствованных фрагментов, то есть цитации. Источниками аллюзий выступают жанры религиозной литературы, например, псалмы, богослужебные тексты, Библия, и такие жанры деловой письменности, как послание и челобитная.

5. Общими объектами смеха в смеховой литературе Германии XIII-XVII вв. и Руси XVII в. выступают представители крестьянства и духовенства, человеческие пороки (пьянство и стремление к богатству), сексуальные и семейные отношения. Специфичными для смеховой литературы Германии XIII-XVII вв. объектами смеха являются короли, рыцари, городские жители, лень как человеческий порок, ситуация измены как вариант развития супружеских отношений и попустительское отношение родителей. Специфичными для смеховой литературы Руси XVII в. объектами смеха являются судебная система Руси XVII в., безответственность взрослых детей, мнимая образованность, ситуация сватовства, неравный брак и супружеская ревность как сценарии развития отношений между полами.

6. Общим принципом построения текста, характерным для смеховых произведений Германии XIII-XVII вв. и Руси XVII в., является комическое снижение, под которым в настоящем исследовании понимается обесценивание объекта, обладающего высокой степенью значимости. В результате этого

возникают отношения контраста между объектом смеха как образом, построенным в соответствии с нормами, традициями, идеалами (ожидание), и его смеховой репликой как образом, имеющимся в действительности (реальность). Обесценивание в контексте средневековой культуры не всегда означает отрицание значимости, а, скорее, игру в заданных условиях.

Степень достоверности результатов проведённого исследования подтверждается всесторонним анализом выполненных ранее научно-исследовательских работ по предмету исследования, объёмом эмпирической базы, используемыми методами и **апробацией** на следующих всероссийских научных конференциях: Всероссийская конференция молодых ученых «Филология и журналистика в XXI веке» (20-21.04.2022; 19-20.04.2023; 23-24.04.2025, СГУ, Саратов), IX Всероссийская научно-практическая конференция «Личность – Язык – Культура» (22-23.11.2023, СГУ, Саратов).

Основные положения и результаты исследования отражены в четырёх публикациях, три из которых опубликованы в научных изданиях из перечня ВАК Минобрнауки России.

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, трёх глав, заключения, списка литературы и приложений.

ГЛАВА 1

ОСНОВНЫЕ ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ КОМИЧЕСКОГО В СОВРЕМЕННОМ ГУМАНИТАРНОМ ЗНАНИИ

1.1 Смех как культурный феномен: общая характеристика

На протяжении длительного времени многие философы и мыслители пытались проанализировать понятие «смех», например, Аристотель, И. Кант, Ф. Ницше, А. Бергсон, В. Я. Пропп, М. М. Бахтин [Бергсон 1992; Пропп 1999; Бахтин 1990]. Смех – это полимодальное явление [Мишина 2007: 9], которое изучается в трёх основных аспектах: смех как физиологическое явление (деятельность органов дыхания и речи), смех как психологическое явление (эмоциональное состояние, приобретённое в процессе деятельности органов дыхания и речи) и смех как культурный феномен (продукты и/или факты культуры, которые имеют отношение к смеху).

В современной науке понятие «смех» подробно описано, так как концепции смеха разрабатываются не только в рамках филологических, но и философских, социологических и психологических дисциплин. Если говорить о смехе в самом общем виде, то его можно определить как культурный феномен. Изучение природы смеха и его роли в человеческой культуре представляет собой комплексную и сложную задачу, что обусловлено многоаспектностью этого явления. Наличие аспектов, которые можно изучать отдельно друг от друга и которые неразрывно связаны друг с другом, составляют парадоксальную природу смеха [Рюмина 2010; Прозоров 2023]. Компоненты, составляющие сущность понятия «смех», можно представить в виде ряда оппозиций: социальное – индивидуальное, национальное – наднациональное, субъективное – объективное. С одной стороны, в каждой паре оппозиций можно наблюдать чёткое разделение между двумя противоположными компонентами смеха. С другой стороны, если учитывать их все одновременно, то границы понятия «смех» становятся

подвижными.

Смех можно рассматривать не только как культурный, но и как социальный феномен. В то же время нельзя отрицать и тот факт, что само понимание смеха и то, что человек находит смешным, зависит в том числе и от его индивидуальности. Провести чёткие границы между компонентами смеха и чётко определить, какие из них более значимые, а какие – менее, не предоставляется возможным. Но стоит отметить, что социальная природа смеха заслуживает отдельного внимания, поскольку человеческая культура в целом, как и культура каждого отдельного общества, оказывает непосредственное влияние на человека и его индивидуальное понимание смешного.

Культура в самом широком смысле оказывает влияние на человека не только в период его развития, но и в течение всей его жизни. Культура – совокупность факторов, которые становятся условиями формирования мировоззрения отдельного человека (индивида). Из этого, в частности, следует, что существует и такой аспект смеха, как аксиологический. Культура – это система ограничений (в том числе и правил поведения в социуме), которая устанавливается в соответствии с нравственными запретами, распространёнными среди представителей отдельно взятого общества [Смыкова 2012]. В число этих запретов входит и то, что человек может считать смешным, а что нет.

Таким образом, смех как культурный феномен способен транслировать информацию о системе ценностей, которые установлены в обществе (или социальной группе) и являются частью национальной картины мира.

Из предыдущего абзаца можно сделать вывод, что люди, принадлежащие к одной социальной группе (семья, профессия, возраст, нация) могут обладать схожими представлениями о смешном [Борев 1970]. А. Бергсон также подчёркивал такую особенность смешного, как сочетание в себе индивидуальных особенностей и социальной природы человека. Он утверждал, что только человек определяет, насколько объект может быть смешным, но смех (у А. Бергсона «юмор») обладает культурными особенностями, которые присущи отдельным

социальным группам [Бергсон 1992].

Известно, что люди смеются над разными вещами. Это зависит от большого количества факторов (воспитания, образования, интересов, вкусов), которые можно объединить в рамках такого понятия, как личный опыт.

В процессе приобретения личного опыта в системе ценностей человека формируются нюансы или особенности, которые отличают его взгляды от взглядов окружающих. Другими словами, индивид становится обладателем определённого культурного уровня [Бусуркина 2021].

Значимая роль индивидуального и общественного в понятии «смех» доказывается и с помощью категорий «уместность / неуместность» (или уместная / неуместная шутка). Уместность / Неуместность шутки оценивается как говорящим, так и слушающим. Результатом уместной шутки является эмоциональная разрядка, которую испытывают все участники общения, в результате чего между ними устанавливается положительный социальный контакт [Прозоров 2023]. Результатом неуместной шутки является нарушение социального контакта и риск задеть чувства слушающих [Прозоров 2023].

Таким образом, от системы ценностей зависит то, как человек оценивает окружающую действительность, при этом система ценностей формируется под влиянием социума. Индивидуальное и социальное – это две составляющие смеха как культурного феномена, которые постоянно взаимодействуют и оказывают влияние друг на друга..

Ещё одним важным компонентом понятия «смех» является представление о нём как об игровой деятельности [Дземидок 1974; Пропп 1976; Козинцев 2007; Роготнев 2023; Лубина 2011; Прозоров 2023; Аверинцев 1992; Санников 1999; Севостьянов, Марин 2012]. Смех, как и игра, направлен на развлечение и удовольствие, хотя, конечно, не всегда и не для всех. Это может быть эмоциональное удовольствие или интеллектуальное удовольствие, но элемент развлечения в смехе, как и в игре, присутствует.

Смех (смеховая деятельность), как и игра, – это не практическая

деятельность, это особый вид деятельности, смысл которой раскрывается в её процессе, а не в её результате. Когда человек шутит, он скорее нацелен на получение удовольствия от процесса. Даже если речь идёт о сатире как форме социальной критики, которая направлена на этическую оценку социальных явлений, говорящий может испытывать интеллектуальное удовольствие (возможно, с элементом самолюбования). Другими словами, смеховая деятельность не всегда предполагает наличия у участников внешних мотивов. Участники руководствуются внутренними (интринсивными) мотивами.

В игре (как и когда человек шутит/смеётся) выстраивается особенная ситуация, которая характеризуется условностью происходящего. Чтобы успешно играть в игру, нужно учитывать её правила, но участники знают, что правила эти действуют только в процессе игры. Создаётся новая реальность – игровая реальность, которая характеризуется непредсказуемостью, спонтанностью и случайностью. Ключевым принципом, на котором строятся все шутки (или все проявления смеха), является отклонение от нормы, выход за рамки дозволенного [Попов 2018]. Степень такого отклонения может варьироваться в зависимости от ситуации.

Перечисленные признаки, которые характеризуют смех и игру, свойственны и творческой деятельности (искусству). На связь между творчеством и игрой указывал ещё Аристотель. Он утверждал, что поэтическое искусство берёт начало в такой модели человеческого поведения, как подражание. Оно присуще людям с детства и приносит им удовольствие [Аристотель 2021]. В качестве наглядного примера, демонстрирующего эту связь, можно привести пародию как жанр искусства, который предполагает подражание с целью рассмешить публику или высмеять объект пародирования.

Социальная природа смеха раскрывается и через призму его критического потенциала или оценочной деятельности, которую называют деструктивным или разрушающим характером смеха [Бусуркина 2021; Смыкова 2012; Санников 1999] Для точности стоит говорить не о разрушении через смех, а о снижении

(девальвации, обесценивании), так как существуют случаи дружеского подтрунивания [Санников 1999].

Л. Столович тоже говорит о смехе как о свободной оценочной деятельности человека. Человек способен смеяться, потому что он имеет свободу выбора в своей оценочной деятельности [Столович 1999]. В смехе скрыт потенциал критического анализа. «Смех (шутки) – эстетическая форма критики» [Борев 1970 18].

Таким образом, социальная природа смеха и его аксиологический аспект выражается в критическом потенциале смеха.

Концепции, в которых исследователи системно анализируют природу смеха имеют разные названия: где-то в центре стоит термин «смех», где-то в заголовке оказывается термин «юмор», где-то – «комическое». Складывается ситуация, в которой исследователи из отдельных областей гуманитарного знания описывают понятие «смех», пользуясь терминологическим аппаратом своей науки и акцентируя внимание на том, что представляется им существенным и важным. Положительная сторона междисциплинарного изучения смеха заключается в детальном описании всех возможных проявлений данного феномена. Отрицательной стороной междисциплинарного изучения является то, что исследователи по-разному понимают такие термины, как «юмор», «смех» и «комическое». Несмотря на это, в концепциях, посвящённых изучению природы смеха, встречаются схожие идеи о сущности и свойствах этого явления.

Использование терминов «юмор», «смех» и «комическое» зависит, скорее, от сферы применения и от предпочтений автора. Можно заметить, что термины «смех», «юмор», «комическое» могут использоваться одновременно в рамках одной концепции и контекстуально обозначать разные стороны одного явления. Например, во Франции существует научное общество «Association française pour le développement des Recherches sur le Comique, le Rire et l'Humour», в название которого вынесены сразу все три термина (le Comique «комическое», le Rire

«смех» et l'Humour «юмор»)¹. Это доказывает, что понятия, обозначаемые с помощью этих терминов, обладают содержанием, отличающимся друг от друга.

Несмотря на то, что авторы говорят об одном и том же явлении, его разных сторонах, чётких границ между используемыми терминами провести окончательно не удаётся. В связи с этим возникает потребность дать определения используемым понятиям для последовательного и системного изложения в настоящей диссертации.

В настоящем исследовании будут употребляться как термин «смех», так и термин «комическое». Определение понятия «комическое» будет дано в следующем параграфе. Что касается понятия «смех», то здесь в качестве основного используется определение, которое приводится в «Новой философской энциклопедии»: «Смех – культурно-психологический феномен, в котором выражается способность человека к обнаружению комических ситуаций, содержащихся в жизни и искусстве» [Новая философская энциклопедия 2010 573].

1.2 Комическое как эстетическая категория

Человек осваивает реальность не только в процессе практической деятельности, но и с помощью художественных средств в рамках творческой деятельности. Основными эстетическими категориями, с помощью которых окружающая человека действительность изображается в произведениях искусства являются «прекрасное», «возвышенное», «трагическое» и «комическое». Комическое как эстетическая категория представляет интерес для человека на протяжении всей его истории. Об этом свидетельствуют, в частности, труды античных философов, таких как Демокрит, Аристотель, Платон. В более поздние периоды данное явление изучали Ф. Бэкон, Т. Гоббс, И. Кант, Ф. Ницше, А.

¹ CORHUM – EIRIS // Equipe Interdisciplinaire de Recherche sur l'Image Satirique. URL: <https://www.eiris.eu/liens-utiles/actualites-recherche/corhum/> (дата обращения: 24.05.2025).

Шопенгауэр, З. Фрейд, А. Бергсон, В. Раскин, М. Бахтин, В. Пропп, Ю. Лотман, Б. Успенский и др. [Немкова 2020; Козинцев, Бутовская 1996; Козинцев 2013].

Понимание комического предполагает и определение того, чем это понятие не является, то есть чем оно отличается от «прекрасного», «возвышенного» и «трагического». Эта традиция начинается с Аристотеля, который противопоставил комедию трагедии [Аристотель 2021].

Мнение Аристотеля разделяет Н. Гартман, который уверен в том, что противопоставление комического и возвышенного является очевидным [Гартман 2004]. Он говорит о том, что в комическом речь всегда идёт о малом и ничтожном в то время как в возвышенном – о неизмеримо более высоком. Избытку возвышенного противостоит «недостаток» смешного [Гартман 2004]. Впоследствии такое понимание комического пересматривалось рядом исследователей (В. Я. Пропп, Ю. Н. Тынянов, Н. С. Выгон), которые считали, что комическое необходимо противопоставлять не трагическому или возвышенному, а некомическому, то есть серьёзному [Тынянов 1977; Пропп 1999; Выгон 2000].

Исследователи раскрывают содержание понятия «комическое», не только сравнивая его с другими эстетическими категориями, но и с понятием «смешное». В. Я. Пропп в качестве отправной точки своего исследования выбирает позицию, согласно которой содержание таких понятий, как «комическое» и «смешное», совпадает [Пропп 1999: 13]. Л. Е. Кройчик называет «смешное» и «комическое» двумя пересекающимися окружностями, тем самым указывая на схожесть этих явлений, но отличие он видит в следующем: комическое – это осознанная реакция на происходящее, а смешное – спонтанная [Кройчик 2009]. Н. В. Ширяева говорит о делении категории «комическое» на эстетический компонент (высший) и внеэстетический компонент (низший). Под внеэстетическим компонентом подразумевается «смешное», которое шире «комического» [Ширяева 2007].

Существуют концепции комического, которые под разным углом описывают эту категорию: теория автоматизма [Бергсон 1992], бисоциативная теория [Кестлер 1993], семантическая теория сценариев [Raskin 1985; Attardo,

Raskin 1991], формальная теория [Attardo 2017, Attardo 2020]. Общим для всех теорий комического является оппозиция «ожидание / реальность». В процессе реализации комического заранее имеющиеся ожидания сталкиваются с положением дел, которое получается в итоге. Результатом этого столкновения и является комический эффект.

Суммируя основные положения этих теорий, можно установить условия, которые являются универсальными и которые обязательны для реализации комического. Первое условие – это отклонение от нормы, и если говорить точнее, то от нормы ожидания [Борев 1970; Попов 2018]. В каждой ситуации обстоятельства предполагают наличие стереотипных сценариев развития, характерных для ситуации. Отклонение от такого рода норм ожидания порождает комический эффект. Но не каждое отклонение от нормы ожидания создаёт комический эффект. Второе условие – комический эффект реализуется только в том случае, если отклонение от нормы ожидания становится основой для создания нового смыслового плана. Именно поэтому бессмысленный набор букв или слов не создаёт комического эффекта, хотя является отклонением от языковых норм. В качестве примера приведем следующий фрагмент из работы В. З. Санникова: «Высокие договаривающиеся стороны обменялись ослами (вместо послами; но не посмами или бослами – это не смешно)» [Санников 1999: 20]. Подобную трактовку теории отклонений от нормы можно встретить у С. Л. Попова. Он утверждает, что отклонение от нормы может вызвать чувство комичного, если это отклонение от нормы совершается в рамках ожидаемых отклонений [Попов 2018].

Норма ожидания – это категория, которая характерна для всех культур мира или для всех типов культур. Без неё немыслима социальная жизнь человека. Отклонение от нормы ожидания провоцирует у субъекта эмоциональную реакцию. В зависимости от контекста, в частности от оценочной характеристики ожидаемого события, реакция может быть как положительной, так и отрицательной [Дзюба 2020]. Применяя этот принцип к реализации комического,

можно утверждать, что положительная реакция является результатом уместной шутки, а отрицательная реакция – результатом неуместной шутки. Оценить уместность / неуместность шутки способны только участники коммуникации. Исходя из того, что одним из аспектов смеха является аксиологический, важно отметить это и в контексте «комического» как эстетической категории. Система ценностей оказывает прямое воздействие на способность человека выявлять комизм окружающей действительности.

Комическое представляется как качество объекта смеха, которое субъект смеха оценивает не только в соответствии с заданными эстетическими принципами, но и в соответствии с этическими принципами. Сочетание эстетических и этических принципов субъекта порождает способы оценки комического (или виды комического). В свою очередь способы оценки все вместе составляют целую систему смеха. Таким образом, смех – это способность субъекта выявлять комическое в объекте, используя способы оценки комического. Смех субъекта невозможен без комического в объекте. Без комизма предмета нет юмора восприятия (или даже представления), но без юмора восприятия нет комизма предмета [Гартман 2004].

Основная сложность состоит в том, что границы этических норм комического являются крайне расплывчатыми [Бусуркина 2021]. Учитывая то, что на восприятие субъекта, а, соответственно, и на способ оценки комического, влияют его эстетические принципы и этическая позиция, нельзя отрицать и тот факт, что эти рамки устанавливаются также и субъектом смеха. Таким образом, рамки ожидаемых отклонений очень подвижны.

Н. Гартман также утверждает, что у каждого из способов оценки комического существует «моральный характер» [Гартман 2004: 560-561]. Н. Гартман считает, что в большинстве случаев моральный характер смеха является отрицающим или осуждающим, так как комизм покоится на человеческих слабостях и мелочах [Гартман 2004].

Смех или виды комического как проявление критики действительно могут

находиться там, где на первый взгляд их нет. Стоит ещё сказать, что смех не всегда критикует, но всегда оценивает, положительно или отрицательно, это не столь важно, но оценка всегда присутствует

Например, анекдот: «Один бизнесмен хотел жениться, но у него было три подружки, и он не знал какую из них выбрать. Решил их проверить: дал каждой по 1000 долларов. Одна потратила все деньги на себя, другая купила что-то для хозяйства, а третья вложила в дело и получила прибыль. Какую же из трех он выбрал? Ту, у которой грудь больше!»². В данном случае социальная функция анекдота – это выявить черты мужского поведения (скорее стереотипное представление о мужском поведении), которые известны говорящему и слушателям, чтобы не критиковать их, а признать, возможно даже с одобрением или с неосуждающим пониманием. Помимо этого, анекдот содержит оценку не только мужского поведения, но и оценку женских качеств (как интеллектуальных, так и физических). И кульминационной фразой вербализируется тот факт, что мужчины отдают предпочтение физической красоте, а не интеллектуальным способностям женщины. Женский образ как элемент анализируемой шутки представлен в упрощённом виде, который содержит указание на три возможных модели поведения женщины и всего лишь на один из многочисленных физических факторов (размер груди). Именно это упрощение можно обозначить как оценку в отношении женщины. Если этот анекдот рассказывается мужчиной в мужской компании, то произносится он, скорее, для развлечения и удовольствия. Здесь среди слушающих нет тех, кого это может обидеть, но критика и/или оценка присутствует.

Если этот же анекдот будет рассказан женщиной в женской компании, то социальная функция анекдота – это снова выявить черты мужского поведения, которые известны говорящему и слушателям, но с целью осуждения такого поведения, его высмеивания, отрицательной оценки. В этом случае среди

² Лучшие анекдоты // Ландшафтное искусство. URL: https://www.landy-art.ru/additional/humor/best_stories.html (дата обращения: 24.05.2025).

слушающих тоже нет тех, кого это может обидеть, но критика и/или оценка присутствует. Если представить, что этот анекдот будет рассказан мужчиной в компании, где есть 2-3 женщины, или наоборот, женщиной в компании, где есть 2-3 мужчины, то этот анекдот уже может быть обидным для одной из сторон, так как намеренно или нет, но прозвучит оценка женских и/или мужских качеств.

Наличие вариантов того, как будет понята шутка, говорит о том, что категория комического неразрывно связана с передачей имплицитной информации и косвенным аспектом коммуникации [Kemper 1986; Godoli, Chłopicki 2024]. Дж. Р. Серль в качестве одного из примеров косвенных речевых актов приводит иронию и говорит, что намерение говорящего и объём передаваемой им информации не ограничивается только суммой значений компонентов, составляющих высказывание [Серль 1986].

Имплицитная информация характеризуется неоднозначностью. В связи с этим результат процесса восприятия такого рода информации непредсказуем [Борисова 1999]. Передача и восприятие имплицитной информации зависят не только от говорящего, его намерений и средств, выбранных для передачи, но и от слушающего и его способности оценить ситуацию с опорой на фоновые знания [Мартемьянов 1999; Муханов 1999].

В рамках комического имплицитность может быть намеренной и расцениваться как игровой элемент или как креативный способ передачи информации [Дементьев 2006]. В русской лингвокультуре в отношении человека, способного неоднозначно, непредсказуемо и оригинально шутить, используется термин «тонкий юмор». В. К. Харченко считает, что в основе чувства юмора лежит креативное восприятие ситуации, то есть отстранённое наблюдение и вариативность интерпретации [Харченко 2013]. Действительно «юмор» / «комическое» и «лингвокреативность» – это понятия, содержания которых пересекаются. В современной лингвистике под лингвокреативностью понимается особый тип мышления, который реализуется при трансформации языковых средств, нарушении языковых стандартов, варьировании и обновлении

репертуара языковых форм [Гридина 1996; Гридина, Пипко 2012; Базилевич 2015; Олянич 2016; Смирнова 2020]. Обыгрывание устоявшихся языковых средств и форм происходит по законам ассоциативных сближений [Серебренников 1983; Гридина 1996; Вдовиченко 2006; Мечковская 2006; Грек 2006; Кошелев 2006]. При этом умение с помощью контекста восстановить ассоциативные связи, которые можно отнести к фоновым знаниям, обеспечивает успешное понимание слушающим намерений говорящего [Гридина 2012].

Таким образом, значение внешних факторов для понимания проявлений смеха играет важную роль. Можно даже сказать, что внешние факторы оказывают непосредственное воздействие на то, как будет понята шутка и к какому виду комического её можно отнести. Внешние факторы задают тон или определяют вектор восприятия и понимания шутки. Зависимость комического от контекста, в широком смысле, то есть от участников и условий коммуникации, подводит к мысли о наличии видов комического, каждый из которых предназначен для определённого типа ситуации.

Выделяются разные виды комического. М. Е. Лазарева смоделировала развёрнутую систему видов комического, куда входят остроумие, юмор, парадокс, пародия, ирония, сатира, сарказм и гротеск. Здесь средства создания комического эффекта располагаются по степени усиления эмоционального фона и негативной составляющей [Лазарева 2005]. А. В. Уткина выделяет четыре слота в базовом фрейме «комическое»: юмор, ирония, сарказм и сатира [Уткина 2006]. Аристотель сравнивал иронию и шутку и утверждал, что ирония используется «ради самого себя», а шутка – «ради других» [Аристотель 2021: 314]. Исходя из этого противопоставления, можно сделать вывод, что имеется в виду адресат. В случае с иронией адресант стремится выразить насмешку иносказательно, чтобы объект иронии не догадался об этом, а в случае с шуткой адресант стремится развеселить адресата. В трактовке Аристотеля на первый план выходит коммуникативная направленность высказывания, содержащего иронию или представленного в виде шутки. Но данная трактовка никак не раскрывает сущность этих видов

комического.

Такие авторы, как Г. Лессинг, Н. Гартман, А. Б. Бушев и Ю. Б. Боров сравнивают понятия «юмор» и «сатира», хотя каждый из них пользуется собственной терминологией (Г. Лессинг – смех с насмешкой и смех без насмешки Н. Гартман – сердечный тип комизма и бессердечный тип комизма; А. Б. Бушев – разрушительный смех и смех с сочувствием; Ю. Б. Боров – юмористическое отношение и сатирическое отношение). Основанием для разграничения этих двух понятий является наличие или отсутствие высмеивания (или разрушения) объекта смеха [Федотов, Нудельман 2023; Гришанова 2018]. Элемент высмеивания – это проявление того, что А. Бергсон, Л. Е. Кройчик, И. П. Бусуркина называют критическим потенциалом комического. Именно в этой особенности и заключается общественное значение комического [Бусуркина 2021; Кройчик 2009 Бергсон 1992].

Н. В. Ширяева утверждает, что существует два основных вида юмора: с положительной и негативной коннотацией [Ширяева 2007]. Под юмором с негативной коннотацией подразумевается чёрный юмор, обладающий, по мнению исследователя, разрушающей силой. Однако когда говорят о разрушающей силе смеха или комического, обычно имеется в виду его критический потенциал (направленность на оценивание), о чём говорилось в предыдущем абзаце. Чёрный юмор не всегда обладает критическим началом. Автор приводит в пример немецкую шутку: «Mami, darf ich mit Großmutter spielen?» – «Nein, der Sarg bleibt zu!» (Мамочка, можно мне поиграть с бабушкой? – Нет, гроб закрыт) [Ширяева 2007: 18]. В данном контексте под разрушающей силой чёрного юмора скорее подразумевается выбор темы (смерть), на которую не принято шутить, но смех здесь не разрушает смерть как фундаментальное явление, смех не критикует смерть, смех не критикует безответственное отношение к смерти, смех разрушает границы дозволенного и недозволенного, что происходит не только в чёрном юморе.

Комическое как эстетическая категория делится на юмор, иронию,

самоиронию, сарказм и сатиру [Федотов, Нудельман 2023]. В рамках настоящего исследования виды комического понимаются следующим образом:

1. Юмор – вид комического, не нацеленный на критику, а нацеленный преимущественно на развлечение.
2. Ирония – вид комического, который выражается в форме критики (или негативной оценки), вербализированной имплицитно.
3. Самоирония – вид комического, который выражается в форме критики или жалости, направленной на автора высказывания.
4. Сарказм – вид комического, который выражается в форме критики, вербализированной эксплицитно в отношении адресата или объекта критики.
5. Сатира – вид комического, который выражается в форме критики социальных явлений и который может быть представлен как эксплицитно, так и имплицитно.

Как уже отмечалось выше, смех представляет собой комплексное явление. Это относится и к функционированию разных видов комического. В связи с этим шутка, рассказанная ради развлечения и поэтому относящаяся в первую очередь к такому виду комического, как юмор, всё равно может содержать элементы сатиры и как следствие элементы критики [Роготнев 2023]. Поэтому когда речь идёт о функционировании (продукции и перцепции) видов комического, значимую роль играют не только средства создания, но и такие факторы, которые оказывают косвенное влияние на понимание смеха и его проявлений: адресант, адресат, условия (участники и условия коммуникации = контекст).

Нельзя не отметить и то, что элемент развлечения или игры содержится во всех видах комического, а не только в юморе. Человек, критически оценивающий социальное явление с помощью сатиры, тоже, как говорилось выше, испытывает интеллектуальное удовольствие от своей способности выявить несовершенства социальной структуры и от своей способности эстетически оформить критику в отношении этой структуры. Вопрос лишь в том, что выходит на первый план: развлечение или критика.

Исследователи отмечают наличие принципов, которые характерны для реализации комического:

1. Принцип артистичности – игровой элемент [Федотов, Нудельман 2023].
2. Принцип контрадикции – элемент контраста или противоречия [Дземидок 1974; Пропп 1976; Козинцев 2007; Роготнев 2023; Федотов, Нудельман 2023]. Сущность комического раскрывается именно как противоречие, поскольку эффект комизма всегда есть результат контраста, разлада, противостояния [Смыкова 2012; Бергсон 1992; Санников 1999; Аристотель 2021].
3. Принцип неожиданности – эффект обманутого ожидания, непредсказуемость и случайность [Лубина 2011].
4. Принцип динамичности – малая форма, краткость, редуцированность [Бергсон 1992; Санников 1999; Аристотель 2021].

Таким образом, в настоящем исследовании «комическое» понимается как эстетическая категория, проявляющаяся в свойствах объекта, которые вызывают смех или улыбку. К видам комического относятся юмор, ирония, самоирония, сарказм и сатира. К принципам комического относятся принцип артистичности, принцип контрадикции, принцип неожиданности и принцип динамичности. Теорией, которая комплексно описывает механизм реализации комического, является теория отклонения от нормы. Согласно данной теории, отклонение, вызывающее смех, совершается в рамках, которые обусловлены как художественными средствами, так и контекстом.

1.3 Национально-культурная специфика комического

Современные тенденции гуманитарных наук (антропоцентричность и междисциплинарность) сосредоточены вокруг таких проблем, как «человек и общество» или «человек и культура». В связи с этим одним из ведущих направлений современного языкознания является лингвокультурология. Представители этого научного направления считают, что в человеческой культуре

находят своё выражение такие феномены, которые содержатся в структуре мышления той или иной нации. Язык, в этом случае, служит основным средством материализации представлений, свойственных национальной культуре [Galtung, Nishimura 1984; Шевченко, Некрасова 2021; Санников 1999].

Неслучайно поэтому, что комическое все чаще становится объектом исследования в рамках лингвокультурологии, где первостепенное значение приобретают вопросы, связанные с влиянием особенностей культуры того или иного народа на восприятие и средства репрезентации комического [Прозоров 2023].

В структуре комического Н. В. Ширяева выделяет как наднациональный (объективный), так и национально-индивидуальный (субъективный) компоненты [Ширяева 2007]. Считается, что национально-индивидуальный компонент обладает спецификой, отображающей особенности мировоззрения отдельной нации [Лубина 2011; Шевченко, Некрасова 2021; Зализняк 2007; Федосова 2015; Сенченя 2021].

Для обозначения особенностей мировоззрения в рамках лингвокультурологических исследований используется термин «картина мира». Под этим термином понимается совокупность представлений нации об обществе и окружающем мире, закреплённых в духовных и материальных продуктах культуры [Культура и культурология 2020; Балыхина, Горчакова, Денисова 2008]. Представления, составляющие картину мира отдельной нации, передаются от поколения к поколению. Несмотря на это, картина мира как система представлений не является статичной [Культура и культурология 2020]. В ходе исторического развития национальная культура подвергается изменениям. В связи с этим учёные отмечают, что способы реализации и восприятия комического варьируются не только от одного народа к другому, но и в зависимости от исторической эпохи [Гришанова 2018; Федосова 2015; Пропп 1976; Успенский 1985]. С одной стороны, смена исторических периодов предполагает изменение условий существования общества, что оказывает

воздействие и на бытование смеха как культурного феномена. С другой стороны, ввиду преемственности исторического процесса черты национальной культуры, в частности особенности понимания комического, сохраняются и передаются представителям последующих поколений. Как следствие этих процессов возникает явление, которое называется национальным юмором, включающим в себя информацию, понятную и разделяемую представителями лингвокультурной общности, о ситуациях и отношениях к ним через призму комического.

В современных лингвокультурологических исследованиях, посвящённых проблеме репрезентации национального юмора, употребляется термин «смеховая/комическая картина мира», который описывает отношение представителей лингвокультурной общности к явлениям действительности через призму комического. Например, О. В. Мишина и И. В. Попченко используют термин «комическая картина мира», говоря о юморе отдельного человека [Мишина 2007; Попченко 2005]. Исследователи моделируют комическую картину мира и видят её как трёхчастную структуру, состоящую из ядра, средней части и периферии. Именно средняя часть выделяется как зона, где содержится информация о национальной специфике комического, которая входит как фрагмент в комическую картину мира индивида, вместе с ядром (наднациональный компонент) и периферией (индивидуальный, авторский, оригинальный компонент). В связи с этим комическая картина мира отдельного человека становится средством для изучения и понимания национальной специфики юмора.

Некоторые исследователи используют термин «смеховая картина мира» в соответствии с определением, которое было дано Г. Г. Слышкиным [Косинец 2014; Надейкина 2016; Карасик 2014]. Согласно этому определению, «смеховая картина мира» относится не к одному человеку, а к отдельной лингвокультуре в целом: «система концептуализации и оценочного (в основном негативного) осмысления действительности, реализованная в совокупности комических жанров...» [Слышкин 2007].

Таким образом, «комическая/смеховая картина мира» становится средством для изучения не только национальной специфики юмора, но и целой лингвокультуры и в особенности её аксиологического компонента.

С точки зрения лингвистики, источником информации об особенностях национального юмора или особенностях репрезентации комического являются комические тексты (шутки, анекдоты, сатира и пародия как литературные жанры) [Опарина 2022]. Как считает Г. Г. Слышкин, анекдот является основным комическим жанром, в котором вербализируется информация о ценностной картине мира отдельной нации [Слышкин 2007]. Действительно современные исследователи обращают особое внимание на анекдот [Свистунова, Мишуткина 2024; Ван 2018]. Анекдот как комический жанр широко используется в качестве материала исследования ввиду своей сжатой формы, узнаваемости, распространённости и концентрированности национально-культурной информации. Благодаря этому, лингвокультурологические исследования, материалом которых является анекдот, наглядно демонстрируют зависимость способов репрезентации и восприятия комического от культурного контекста.

Е. А. Хрущева на материале английских, французских и русских анекдотов делает вывод, что сдержанность и ирония считаются национальными чертами английского юмора [Хрущева 2009]. Французскому юмору приписываются такие характеристики, как прямолинейность и саркастичность [Хрущева 2009]. Русский юмор отличается от остальных самокритичностью и распространённостью этнического юмора [Хрущева 2009]. И. И. Косинец изучает анекдоты, в которых описывается похоронный обряд с культурологической точки зрения, чтобы выявить антинормы поведения в русской и английской культуре [Косинец 2014]. В. Ю. Михайлин изучает советские анекдоты как источник информации о системе норм и ценностей социальных групп в советский период [Михайлин 2022]. В. В. Дементьев ставит перед собой задачу дать количественные и качественные характеристики интернет-анекдотов. Исследователя интересуют их речевые особенности, в том числе тематические и структурные, которые обусловлены

спецификой интернет-коммуникации (многосубъектность, интерактивность и гипертекстовость) [Дементьев 2017, Дементьев 2023, Дементьев 2024, Дементьев 2025]. Отдельное внимание В. В. Дементьев уделяет интернет-анекдотам в период пандемии 2020-2021 гг. и влиянию таких экстралингвистических факторов, как карантинные ограничения, самоизоляция и дистанционный режим работы и учёбы, на динамические процессы распространённости тематических и структурных типов интернет-анекдотов в изучаемый период [Дементьев 2021].

Лексемы, обозначающие понятие «смех» в разных языках, обладают особыми ассоциациями, которые возникают у представителей разных национальных культур. О. В. Федосова утверждает, что в русской культуре понятие «смех» обладает амбивалентной природой и одновременно соотносится с такими понятиями, как жизнь, здоровье, радость, смерть, горе, стыд, слезы. Лучше всего это можно проследить на примере русских фразеологизмов и паремий: «и смех, и слезы», «и смех, и горе», «умереть/лопнуть со смеху» [Федосова 2015: 173]. Похожее противопоставление встречается и в испанской культуре: «no rías tanto, que la mucha risa acaba en llanto» (не смейся так, много смеха приводит к плачу), «morir de risa / estar muerto de risa» (умереть/помирать со смеху) [Федосова 2015: 173-174]. Одна черта русской культуры отличает её от остальных – сопоставление смеха и греха: «и смех, и грех», «что грешно, то и смешно (потешно)» [Федосова 2015: 174].

Особенности национального юмора и проблема национального восприятия комического проявляются в переводах с одного языка на другой. В тех случаях, когда переводчику приходится переводить универсальные шутки, которые не основываются на экстралингвистической информации, особые трудности не возникают. В тех случаях, когда переводчику необходимо добавлять комментарий к шутке или адаптировать шутку под реалии той страны, на язык которой происходит перевод, раскрывается значение комического как составляющей национальной культуры [Сорокина 2022]. Для переводоведения это означает, что чем больше переводчик знаком с экстралингвистической информацией,

сопряжённой с шуткой, тем больше у него шансов выполнить качественный перевод [Сорокина 2022]. С культурологической точки зрения это означает, что восприятие комического находится в прямой зависимости от контекста.

Учёных интересует не только содержательная сторона национального восприятия комического, но и различия в способах репрезентации комического с помощью языковых средств всех уровней как на материале письменных, так и устных жанров [Ломова, Персиянова 2024]. Изучение языковых средств репрезентации комического нередко становится основой для дальнейшей культурологической интерпретации полученных данных.

Таким образом, в ходе исторического развития каждая нация вырабатывает свои культурные особенности, в частности своё собственное понимание комического и способы его реализации. Учитывая влияние культурных особенностей на эстетические и моральные принципы, можно предположить, что смеховая картина мира одной нации будет отличаться от смеховой картины мира другой нации, в том числе и в зависимости от исследуемого исторического периода. Различия между смеховыми картинами мира двух наций касаются не только набора ситуаций, подвергающихся осмеиванию, но и выбора средств, в частности языковых средств для создания комического эффекта.

1.4 Языковая реализация комического

В связи с тем, что языковая система является многоуровневой, исследователи выделяют средства создания комического на фонетическом, грамматическом (морфологическом и синтаксическом) и лексическом уровнях. Традиционно фокус внимания смещён на лексические средства создания комического, так как они более разнообразны, чем фонетические и грамматические средства.

В. Я. Пропп в своей работе «Проблемы комизма и смеха» на основе анализа художественных произведений выделяет следующие языковые средства:

каламбур, парадокс, ирония, алогизм, жаргон, комические имена, приём физиологизации речи, языковые ошибки [Пропп 1999]. Можно предположить, что выбор этих языковых средств обусловлен их предрасположенностью к порождению комического контекста, что, в частности, подтверждается широким использованием данных языковых средств в шутках и анекдотах (см. Табл. 1).

Таблица 1 – Языковые средства создания комического по В. Я. Проппу

Языковое средство	Пример
Каламбур	Подходи к людям с линейкой и начинай <u>измерять их лицо</u> . Если спросят – говори, что ты <u>лицемер</u> ³ .
Парадокс	– Папа, что такое парадокс? – Ну, это просто, сынок: например, часы могут <u>идти</u> , когда <u>лежат</u> , и <u>стоять</u> , когда <u>висят</u> ⁴ .
Ирония	зайдите в мои <u>хоромы</u> (приглашение зайти в небольшую квартиру) ⁵ .
Алогизм (Абсурд)	– Чем отличается помидор от трактора? – Помидор – красный, а у трактора дверца наружу открывается ⁶ .
Жаргон / Арго	Евгений Онегин на блатном жаргоне: Фима Жиганец Мой дядя, честный вор в законе, Когда зависнул на креста, Он оборзел, как бык в загоне, Хоть с виду был уже глиста ⁷
Комические имена	Знаменитый французский повар: Оливье Жюй де Глотай; Японский метрдельник: Мояхата Сыровата ⁸
Языковые ошибки	– Ну все, спокойной ночи. Я <u>срать</u> (вместо спать). –))) – Ой, я <u>описАлась</u> ! (описалась) –))) ⁹

³ Лучшие каламбуры // pikabu. URL: https://pikabu.ru/story/luchshie_kalamburyi_1944708 (дата обращения: 27.05.2025).

⁴ Анекдоты // Шутки. ру. URL: <https://shutok.ru/tags/%D0%BF%D0%B0%D1%80%D0%B0%D0%B4%D0%BE%D0%BA%D1%81> / (дата обращения: 27.05.2025).

⁵ Что такое ирония? Примеры иронии в художественной литературе // Русский язык. URL: <https://russkiiyazyk.ru/leksika/cto-takoe-ironiya.html> (дата обращения: 27.05.2025).

⁶ Абсурдные анекдоты, собранные Полиной Канюковой // Ольга Арефьева и группа «Ковчег». URL: <https://ark.ru/zapoved/tigr/absurdnye-anekdoty-sobrannye-polino/> (дата обращения: 27.05.2025).

⁷ СТИШОК №206899 // Анекдоты из России URL: <https://www.anekdot.ru/id/206899/> (дата обращения: 27.05.2025).

⁸ Говорящие имена // pikabu. URL: https://pikabu.ru/story/govoryashchie_imena_770414 (дата обращения: 27.05.2025).

⁹ Лучшие каламбуры // pikabu. URL: https://pikabu.ru/story/luchshie_kalamburyi_1944708 (дата обращения: 27.05.2025).

Для В. Я. Проппа первостепенной целью является обозначить проблему и очертить круг задач, требующих решения, поэтому этот ряд языковых средств нельзя назвать разнообразным и полным. Несмотря на это, В. Я. Пропп выделяет не только лексические средства, но и фонетические (приём физиологизации речи – набор бессмысленных звуков). Языковые ошибки можно понимать широко, к ним могут относиться фонетические, грамматические и речевые ошибки.

В конце 90-х гг. XX в. выходят два исследования, которые представляют собой более обширные классификации языковых средств создания комического: В. Д. Девкин «Занимательная лексикология» [Девкин 1998] и В. З. Санников «Русский язык в зеркале языковой игры» [Санников 1999]. В. Д. Девкин на базе немецких шуток и анекдотов представляет разработанную систему средств создания комического эффекта. Он выделяет следующие средства: синонимы, антонимы, многозначные слова, омонимы, антитезу, паронимы, заимствования, фразеологизмы, диалектизмы, жаргон, арготизмы, слэнг, эвфемизмы, речевые ошибки. Данный перечень указывает на то, что имеется широкий спектр лексических средств реализации комического. В. Д. Девкин подчёркивает, что хотя комизм языковых средств может быть зафиксирован в словаре и обозначен пометой «шутл.», в основном может существовать только опосредованно, то есть в зависимости от контекста (от условий коммуникации или культурно-исторического контекста) [Девкин 1998].

В работе В. З. Санникова «Русский язык в зеркале языковой игры» анализируются не только лексические средства, но представлен ряд фонетических и широкий набор грамматических средств. Среди фонетических средств автор выделяет интонацию и аллитерацию. В. З. Санников отдельно приводит морфологические и синтаксические средства в рамках грамматики. К числу грамматических средств относятся следующие: обыгрывание архаичных и иноязычных аффиксов, обыгрывание прямой и косвенной речи, синтаксическая компрессия (когда опускается высоковероятный член предложения – Она искренне любила... Соседа моего) [Санников 1999].

В. 3. Санников посвящает отдельные главы языковые средства создания комического с точки зрения семантики и прагматики. К средствам создания комического с точки зрения семантики автор относит нарушение семантического согласования элементов фразы, например, нарушение масштаба пространства. В. 3. Санников приводит пример из пародийного произведения О. Дымова «Средняя история»: «Генрих (саксонский король) отправился в кабинет папы ... В лютую зиму, в вьюгу и холод пришлось переправляться через Альпы – потому что кабинет папы находился по ту сторону Альп» [Санников 1999: 351]. Несмотря на то, что местом назначения короля является действительно кабинет папы римского такая точность оказывается в контексте данного фрагмента аномальной, что приводит к нарушению пространственных характеристик – длительность пути через горный массив и пространственная ограниченность комнаты.

К средствам создания комического с точки зрения прагматики автор относит, например, обыгрывание постулата информативности, когда один из говорящих даёт слишком мало информации, чтобы слушающий мог разумно оценить ситуацию и сделать адекватные для ситуации выводы [Санников 1999]. Например, анекдот про приём у врача: «Сижу у терапевта, жалуюсь на всякое и она спрашивает: – А вы к гастроэнтерологу не ходили? – Нет, но если порекомендуете кого-то, схожу. – Сходите к (какая-то сложная фамилия). – Я, протягивая руку к ручке, лежащей на столе: – Я возьму ручку фамилию врача записать? Терапевт смотрит на ручку, на меня и выдаёт: – А она у нас одна... Мои брови медленно ползут вверх, а рука замирает. – Так я её верну... Тут уже у врача брови вверх ползут. Пауза. – Врач-гастроэнтеролог у нас одна. Нет смысла фамилию записывать, просто в регистратуре скажите, что к гастроэнтерологу и они вас к ней запишут. А ручек у нас много»¹⁰. Очевидно, что фразы «она у нас одна» недостаточно, чтобы понять, о чём идёт речь в данной ситуации.

Вопрос о языковой репрезентации комического, как и сама проблема

¹⁰ Она у нас одна // pikabu. URL: https://pikabu.ru/story/ona_u_nas_odna_12085341 (дата обращения: 27.05.2025).

комического, требует комплексного подхода. Исследования, посвящённые представлениям о смехе и комическом, так или иначе затрагивают лингвистический аспект данной проблемы, однако это не всегда является целью подобных исследований.

Исследования, посвящённые изучению языковой репрезентации комического, можно разделить на пять основных групп. К первой группе относятся исследования, которые непосредственно описывают формы и функции языковых средств создания комического эффекта как стилистических средств. Примеры подобных исследований представлены и описаны выше (В. Я. Пропп, В. Д. Девкин, В. З. Санников).

Ко второй группе относятся исследования, которые посвящены конкретному языковому средству создания комического [Стрельцова 2018; Туяков 2017]. Изучение отдельного языкового средства осуществляется либо на базе материала, относящегося одновременно к нескольким (больше двух) типам дискурсов, либо на базе материала, репрезентирующего конкретный тип дискурса. Ю. В. Каменская исследует иронию на материале произведений А. П. Чехова и выделяет два основных типа иронии: контекстуальную и текстообразующую. Под термином «контекстуальная ирония» понимается ирония как стилистический приём, реализованный в рамках микроконтекста, то есть на уровне слова, словосочетания или предложения. Текстообразующая ирония – это композиционный приём, который реализуется на уровне макроконтекста, то есть играет значимую роль в структурировании сюжета и смысловом плане художественного текста в целом [Каменская 2001].

З. А. Заврумов изучает функционирование иронии не только на материале русской литературы, но и на материале произведений англоязычных авторов. Исследователя интересуют виды иронии, реализуемые и объективированные на разных уровнях художественного текста. Автор выделяет авторскую иронию и персонажную иронию, которые являются подвидами текстообразующей иронии. З. А. Заврумов даёт характеристику авторской и персонажной иронии, выделяя

языковые средства репрезентации двух типов иронии в художественном тексте. Для выражения авторской иронии используются вводные слова и конструкции, аллюзии, реминисценции, цитация. Для персонажной иронии характерными средствами являются риторические вопросы и транспозиции. З. А. Заврумов неоднократно подчёркивает, что способность декодировать иронию зависит от контекста, в частности от пресуппозиции субъекта и имплицатуры художественного произведения [Заврумов 2017].

Е. В. Стоянова исследует комическое в медиадискурсе. Автор выделяет метафору как стилистическое средство на уровне микроконтекста и метафору как композиционный приём на уровне макроконтекста, фокусируя своё внимание на вариативности метафоры как средства текстообразования. Е. В. Стоянова выделяет следующие метафорические модели, по которым конструируются комические контексты в СМИ: концептуальная интеракция, метафоризация лингвокультурных знаков, окказиональная метафора, метафора-сценарий [Стоянова 2020].

А. А. Горностаева исследует особенности использования иронии в речи современных политических деятелей России, США и Великобритании. Автор исследования интересуется прагматическим аспектом использования иронии. В связи с этим, автор определяет иронию как речевой жанр, имеющий в своей основе языковую манипуляцию. На основе эмпирического материала А. А. Горностаева выделяет игру слов, метафору, абсурд и гиперболу как средства реализации иронии в политическом дискурсе [Горностаева 2016].

Н. Ю. Степанова изучает контраст на материале романов современных английских и американских авторов и утверждает, что контраст выходит за рамки стилистического приёма. Контраст приобретает контекстообразующие свойства, которые объективируются в смысловой и структурной организации текста [Степанова 2009].

К третьей группе относятся исследования, целью которых является охарактеризовать конкретный материал (произведения одного автора, один жанр,

в рамках конкретного языка или языков) через призму языковых средств создания комического [Schwarz 2010; Косинова 2017; Панкратьева 2017]. Это касается и литературоведческих работ, посвящённых анализу комического в творческом наследии писателей. В. В. Прозоров выделяет такие значимые языковые средства создания сатиры в творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина, как пословицы, поговорки и фразеологизмы, их обыгрывание и буквализация, а также иносказание в виде эзопова языка [Прозоров 1988]. Г. М. Алтынбаева, изучая художественную поэтику в работах А. И. Солженицына, отмечает, что автор широко использует языковые средства создания комического (оксюморон, перифраз и олицетворение), чтобы сатирически представить образ советской власти в «Архипелаге ГУЛАГе». Писатель акцентирует внимание читателей на настоящих фамилиях сотрудников КГБ, которые отмечаются им как говорящие сами за себя (Шкуркин, Скорохватов). К языковым средствам создания комического, которые продиктованы темой и культурно-историческим контекстом «Архипелага ГУЛАГа», можно отнести использование лагерного жаргона и советизмов [Алтынбаева 2024].

М. А. Воробьева выделяет следующие языковые средства создания комического эффекта в произведениях В. Н. Войновича: буквализация, каламбур, метафора, сравнение, эвфемизм, имена собственные, афоризмы, повтор, сочинительные конструкции, вводные конструкции, окказионализмы, в частности контаминации [Воробьева 2006].

Ещё один пример изучения средств создания комического эффекта - это исследование И. В. Попченко на материале произведений И. Ильфа и Е. Петрова. Задачей исследователя является смоделировать комическую картину мира авторов, анализируя языковые средства, использованные в художественных текстах. И. В. Попченко выделяет языковую игру, окказиональное словотворчество и окказиональное словоупотребление, иронию как троп и её виды (ироническое перечисление, ироническое пояснение), метафору, сравнение, оксюморон, зевгму, эвфемизмы [Попченко 2005].

Значимое место в этой группе занимают исследования, посвящённые изучению особенностей создания и понимания комического в рамках конкретной лингвокультуры. М. В. Соловьева исследует языковые средства создания комического в старофранцузском эпосе. Она выделяет метафору, повторную номинацию, персонификацию, полисемию, двойную актуализацию, лексическую антитезу, иронию и литоту [Соловьева 2005]. Ч. Лифан ставит перед собой задачу выявить особенности использования языковых средств создания комического в русской народной сказке. Автор утверждает, что в русской народной сказке используются средства создания комического всех уровней: языковая игра, аллитерация, диминутивы, дефисное словосложение, фразеологизмы, простые предложения с однородными членами, разговорная и сниженная лексика [Лифан 2017]. Н. В. Ширяева даёт языковую характеристику немецких анекдотов, фокусируя внимание на языковой игре, реализованной на основных уровнях языковой системы. Она выделяет следующие виды языковой игры: на фонетическом, орфографическом, лексическом и грамматическом уровнях [Ширяева 2007].

О. Е. Ломова и Ю. В. Персиянова оценивают выступления немецких стендап-комиков с лингвистической точки зрения и выявляют связи между этническим происхождением комика и особенностями использования языковых средств создания комического. К числу основных средств исследователи относят метафору, метонимию, сравнение, полисемию, омонимию, синонимию, антонимию, гиперболу, иронию, уничижительную лексику, эллипс, лексический повтор, антитезу, литоту [Ломова, Персиянова 2024].

Отдельного внимания заслуживают исследования, в которых на первый план выдвигаются не лексические, а грамматические средства создания комического эффекта. Т. А. Рохлина изучает языковую реализацию комического на материале немецкого прозаического шванка, в частности реализацию на уровне референтной структуры текста, объективированной в грамматических категориях (референция имени и глагола) и в композиционных элементах шванка

(заглавие, зачин, середина и концовка) [Рохлина 2017].

К четвёртой группе относятся исследования, в которых языковые средства создания комического эффекта изучаются опосредованно, то есть как составные элементы литературных приёмов. Ю. Б. Боров в книге «О комическом» выделяет преувеличение (гиперболу), преуменьшение, гротеск, окарикатуривание и овеществление [Боров 1957]. Единственным собственно лингвистическим приёмом, о котором говорит автор, является стилистический контраст, или, как его называет Ю. Б. Боров, стилистически-языковое комедийное противопоставление.

В. Новиков в своей работе «Книга о пародии» (1989) подробно говорит о сложности терминов, относящихся к сфере комического. Он проводит границу между пародией как жанром искусства и пародией как риторическим приёмом. Второй случай он предлагает называть не пародией, а пародированием, которое не всегда предполагает наличие сатирического компонента. В. Новиков развивает представление о пародировании и приводит ряд языковых средств, способствующих реализации пародирования в художественном тексте: хиазм, макароническая речь (смешение слов из двух и более языков), одновременное использование двух и более функциональных стилей, бурлеск и травестия [Новиков 1989]. Вопрос о литературных приёмах и их языковой репрезентации интересует и современных исследователей. Л. А. Казакова продолжает развивать представления о пародии и пародировании на примере такого приёма, как бурлеск в средневековой смеховой литературе [Казакова 2009]. Автор утверждает, что бурлеск используется как многоуровневый приём, лежащий в основе не только стилистических особенностей текста, но и картины мира, представленной в рамках средневекового текста [Казакова 2007].

К пятой группе относятся исследования, в которых языковые средства создания комического изучаются с точки зрения когнитивистики, в частности затрагивают семантический аспект [Шмелёва 2019; Товкайло 2020]. В. Раскин в работе «Semantic Mechanisms of Humor» описывает механизмы создания

комического эффекта с точки зрения сценариев и слотов, потенциал которых актуализируется или не актуализируется в рамках шутки. Он выделяет 5 основных слотов в сценарии: сущность (subject), деятельность (activity), место (place), время (time), условие (condition) [Raskin 1985]. Современных исследователей продолжают интересовать вопросы реализации комического в терминах семантики и логики. С. В. Коншина ставит перед собой цель смоделировать алгоритм структурирования и понимания комического текста. На примере тропа «обширное лицо» из произведения Н. В. Гоголя автор показывает, каким образом образуется это языковое средство создания комического, какой механизм лежит в его основе с точки зрения семантики [Коншина 2006].

А. В. Уткина выявляет когнитивные модели, на основе которых строится комический эффект в английских и русских шутках и анекдотах. Автор выделяет компоненты когнитивной модели (субъект, объект, предикат, локатив) и описывает варианты данной модели в анализируемых текстах. Примером может служить когнитивная модель с подменой субъекта или объекта [Уткина 2006].

Ю. В. Фернандес Санчес предметом своего исследования выбирает реалии, этнические стереотипы и социальные модели поведения, актуализированные в испанских и баскских анекдотах, чтобы сконструировать психологический портрет нации [Фернандес Санчес 2017].

К шестой группе относятся исследования, в рамках которых изучается коммуникативно-прагматический аспект языковых средств создания комического [Голосова 2022; Тюкина 2021]. С. А. Голубков в своей работе называет «смех» коммуникативным событием и выделяет в качестве основного понятие «повествовательные стратегии». Согласно концепции С. А. Голубкова, персонажи художественного произведения выступают как рассказчики, выполняющие коммуникативные функции. С. А. Голубков выделяет персонажа-функционера, персонажа как носителя профанного знания, персонажа-зрителя, персонажа-идеолога, персонажа-режиссёра [Голубков 2002].

Перечисленные в этом разделе исследования доказывают, что существует

широкий ряд языковых средств, используемых для создания комического эффекта. Можно предположить, что любое языковое средство может способствовать созданию комического, если его поместить в нужный контекст, то есть в такой контекст, где при участии данного языкового средства сработают механизмы создания комического (принцип артистичности, принцип контрадикции, принцип неожиданности и принцип динамичности).

Многие исследователи (Ю. В. Каменская, З. А. Заврумов, Е. В. Стоянова, Н. Ю. Степанова, Т. А. Рохлина, Л. А. Казакова) делят языковые средства создания комического на стилистические приёмы и композиционные приёмы. Стилистические приёмы функционируют на уровне микроконтекста (слово, словосочетание, предложение), а композиционные приёмы работают на уровне макроконтекста, то есть в рамках абзаца, сверхфразового единства и текста, и служат средствами текстообразования. Нельзя однозначно отнести все языковые средства к одной из двух групп, так как одно и то же языковое средство может использоваться и как стилистический приём, и как композиционный приём (ирония, гипербола, метафора).

Формальное деление языковых средств создания комического не даёт полного представления об их роли в тексте, в частности в художественном тексте. В специальной литературе подчеркивается, что контекст, в рамках которого используются языковые средства создания комического эффекта, играет значимую роль в процессе их изучения и характеристики. Таким образом, контекстуальный анализ является неотъемлемой частью изучения комического эффекта и специфики его языковой репрезентации.

1.5 Изобразительно-выразительные средства и их роль в создании комического

В нашей работе в центре внимания находятся изобразительно-выразительные средства и их роль в создании комического эффекта. Для начала

уточним определения используемых терминов, которые вызывают много споров у исследователей, занимающихся проблемами стилистики. Традиционно языковые средства, выполняющие эстетическую функцию, подразделяются на изобразительные (образное употребление) и выразительные (усиление эмоциональности) средства. К изобразительным средствам принято относить тропы, а к выразительным – фигуры речи [Арнольд 2016]. В этом случае основанием для деления является функция. И. В. Арнольд отмечает, что подобное подразделение средств условно, так как тропы способны выполнять экспрессивную функцию, а фигуры речи могут участвовать в создании образности [Арнольд 2016].

Немецкий исследователь Б. Совински выделяет у стилистических средств в широком смысле два качества: выразительность и изобразительность [Sowinski 1973]. Выразительность (нем. Ausdruckswert, от нем. Ausdruck «выражение, оборот речи») – это создаваемый с помощью стилистического средства эффект, который вкладывается в соответствии с замыслом говорящего (или автора) [Sowinski 1973]. Изобразительность (нем. Eindruckswert, от нем. Eindruck «впечатление») – это впечатление, которое складывается у читателя как результат его субъективной оценки сказанного или написанного [Sowinski 1973]. В этом случае основанием для деления является перспектива адресата и адресанта. Как считает Б. Совински, в процессе интерпретации текста читатель не делает различий между этими двумя типами эффектов, реализуемых с помощью стилистических средств, так как читатель приписывает свои личные впечатления намерениям автора [Sowinski 1973].

Мы не можем быть уверены в правильном понимании замыслов автора, особенно когда речь идёт о интерпретации художественного текста, поэтому подход Б. Совински не отвечает целям настоящей диссертации. Для нас важным является тот факт, что термин «изобразительно-выразительные средства» выражает родовое понятие по отношению к тропам и фигурам и выделяет их среди остальных языковых средств (например, возвышенная и сниженная

лексика), которые могут использоваться как стилистические, но которые не являются материалом настоящего исследования. Ниже приведем краткие определения изобразительно-выразительным средствам создания комического, которые будут иметь значение в практической части настоящей диссертации.

Языковая игра. Первым, кто использовал термин языковая игра, был австрийский философ Л. Витгенштейн. В его философии языковая игра (от нем. Sprachspiel) – это речевая деятельность, соответствующая установленным правилам, которые варьируются в зависимости от ситуации (прагматический аспект коммуникации) [Чугайнова 2019; Карпицкая 2023]. Если перефразировать это определение, то можно сказать, что языковая игра – это процесс коммуникации, во время которого участники учитывают как лингвистические, так и экстралингвистические факторы. З. А. Сокулер называет это «неразрывным единством языка и человеческой деятельности» [Сокулер 1994: 70].

Позднее этот термин заимствовали лингвисты. Одна часть исследователей считает, что языковая игра – эта форма мышления или речевого поведения, которая направлена на выполнение экспрессивной или аттрактивной функции [Усолкина 2002; Нухов 1997; Цикушева 2009; Муль 2013]. В. З. Санников рассматривает языковую игру как стилистическое средство, основная функция которого – эстетическая [Санников 1999]. Е. Б. Лебедева считает, что языковая игра – это творческое использование языковых средств не только для выполнения эстетической функции, но и, например, для номинативной функции [Лебедева 2014]. Согласно этому определению, языковая игра охватывает и такое явление как сленг [Лебедева 2014]. Несмотря на все эти разнообразные определения, о языковой игре чаще всего говорят как о средстве создания комического эффекта, а основным принципом языковой игры называется нарушение языковых норм [Лебедева 2014; Усолкина 2002].

Языковая игра – это сложное явление, которое приравнивается к комическому. Тропы (сравнение, метафора) и стилистические фигуры (грамматический параллелизм, прямой и не прямой порядок слов) описываются

как формы языковой игры [Земская, Китайгородская, Розанова 1983]. Языковая игра может служить и средством текстообразования [Абакарова 2006]. В связи с этим для декодирования языковой игры недостаточно знаний языка, нужно также обладать и соответствующими фоновыми знаниями [Капкова 2014].

В рамках настоящего исследования языковая игра рассматривается как стилистическое средство, поэтому для декодирования созданного с помощью этого средства комического эффекта достаточно лишь знаний языка. Данное ограничение позволяет отличить языковую игру от обыгрывания фразеологизма или аллюзии, в план содержания которых обязательно входит культурная информация. Важно подчеркнуть, что языковая игра реализуется на лексическом, фонетическом, морфологическом и графическом уровнях [Цикушева 2009; Щербакова 2012].

Фразеологизмы и поговорки. Согласно «Толковому словарю русского языка» С. И. Ожегова, фразеологизм – это «устойчивое выражение с самостоятельным значением, близким к идиоматическому» [Ожегов 2011: 702]. Н. М. Шанский даёт более развёрнутое определение: фразеологизм – это «устойчивые (неделимые) сочетания слов, которые не строятся в процессе коммуникации, а извлекаются из памяти целиком, то есть воспроизводятся в речи» [Шанский 2021: 15]. К поговоркам учёные относят пословицы и поговорки [Шайхулин, Зарипова 2017]. Согласно Г. Л. Пермякову, пословица – это замкнутая и клишированная структура а поговорка – изменяемая и дополняемая в речи структура [Пермяков 1979].

В фразеологизмах и поговорках зафиксирована информация о мировоззрении конкретной нации. С помощью этих языковых средств представители нации выражают своё отношение к окружающей их действительности. Фонд фразеологизмов и поговорок отдельного языка нередко становится источником материала для изучения ценностной системы нации.

Для декодирования комического эффекта, созданного с помощью фразеологизмов и поговорок, одного только знания языка оказывается недостаточным. Свидетельством этому может служить проблема перевода и

поиска эквивалентов фразеологизмов и паремий, так как они напрямую связаны с картиной мира и реалиями представителей конкретной лингвокультуры. В данном случае читателю необходимо обладать фоновыми знаниями, так как значение фразеологизмов, пословиц и поговорок переносное, не тождественное сумме значений составляющих их компонентов [Зайцева 2022].

Сравнение. Сравнение является не только одним из самых распространённых средств создания комического эффекта. Э. Сепир называет сравнение самым древним типом интеллектуальной деятельности [Сепир 1993]. Согласно «Толковому словарю русского языка» С. И. Ожегова, сравнение – это «выражение, содержащее уподобление одного предмета другому, одной ситуации – другой» [Ожегов 2011: 608]. Д. Н. Ушаков даёт следующее определение: сравнение – это «фигура образной речи – уподобление одного предмета другому» [Ушаков 2001: 513].

Сравнение способно служить средством создания комического эффекта, так как его использование позволяет наглядно провести параллель между двумя предметами, что способствует образности высказывания. Комический эффект при этом реализуется благодаря последовательной демонстрации компонентов сравнения, признаки которых вступают в отношения контраста [Крылова 2016, Мартюшева 2019].

Аллюзия. Одни исследователи называют аллюзией разные виды интертекстуальных включений: реминисценции, цитаты из литературных произведений, библейские цитаты, названия художественных произведений, заимствованные образы и мотивы [Нечаева 2018; Супрун 1995; Папкина 2003]. По мнению Н. А. Фатеевой, аллюзия отличается тем, что может служить как средство текстообразования на уровне смысла и композиции художественного произведения [Фатеева 2000]. Другими словами, в рамках такого подхода основная цель авторов создать с помощью аллюзии новый оригинальный текст, а не провести параллель с существующим.

Используя аллюзии, авторы напоминают читателю об исторических и

культурных фактах, в том числе и литературных, которые имеют большое значение для понимания контекста произведения. На этом основывается эстетическая функция аллюзии. В рамках одного контекста актуализируются одновременно два плана: план нового художественного произведения, в котором встречается аллюзия, и план сферы-источника аллюзии.

Благодаря своим свойствам аллюзия как средство создание комического эффекта является отличительной особенностью пародии как театрального, кинематографического и литературного жанра.

Силлепс. Согласно «Литературной энциклопедии терминов и понятий», силлепс – это «стилистическая фигура: объединение неоднородных членов в общем синтаксическом или семантическом подчинении» [Литературная энциклопедия терминов и понятий 2001: 975]. В силлепсе изначально заложен комический потенциал, так как эта стилистическая фигура образуется при сочетании семантически неоднородных элементов, которые могут вступать в отношения контраста, выражать абсурдность и создавать эффект неожиданности¹¹.

Л. А. Пушина выделяет семантический силлепс и даёт ему следующее определение: семантический силлепс – это «фигура, которая в близком или широком окружении слова актуализирует два его значения на основе полисемии лексической единицы, реализации лексикализованного образа или индивидуальноавторской образной номинации» [Пушина 2009: 157]. Автор подчёркивает широкое использование силлепса как средства создания комического эффекта [Пушина 2009, Пушина 2014]. Л. А. Пушина отмечает, что, к сожалению, в таком случае силлепс трудно отличить от каламбура, который предполагает актуализацию нескольких значений одной лексемы.

В настоящей диссертации используется определение силлепса, которое приводится в «Литературной энциклопедии терминов и понятий».

Иносказание. Иносказанием называют изображение одного объекта под

¹¹ СИЛЛЕПС // Большая российская энциклопедия. URL: <https://bigenc.ru/c/silleps-7db76a> (дата обращения: 08.09.2025).

видом другого или такое высказывание, смысл которого противопоставляется прямому значению суммы его элементов. В рамках такого определения иносказанием можно назвать не только одно, но и ряд схожих языковых явлений, которые понимаются как разновидности иносказания. Они делятся на простые и сложные. Например, к простым видам иносказания относится антифразис, а к сложным – аллегория [Емельянова 2014]. Эвфемизм выделяется как один из видов иносказания, но мотивированный не столько художественной задачей, сколько внешним фактором – табу на употребление конкретных языковых единиц. В лингвистических концепциях ирония понимается как разновидность иносказания, так как её ключевой принцип – это несоответствие между эксплицитным и имплицитным содержанием [Минакова 2020; Потёмина 2010].

В настоящем исследовании ирония понимается только как вид комического, то есть как эстетическая категория, но не стилистическая. На языковом уровне иносказание или его разновидности могут служить средствами реализации иронии.

Антитеза. Согласно И. В. Арнольд, антитеза – «это стилистическая фигура усиливающая выразительность за счёт столкновения в одном контексте прямо противоположных понятий» [Арнольд 2002: 51]. Принцип, лежащий в основе антитезы, совпадает и с основным принципом создания комического эффекта. Антитеза реализуется на грамматическом, лексическом и композиционном уровнях. Исследователи отмечают, что фрагменты текста, в которых содержится антитеза, осложняются и другими изобразительно-выразительными средствами [Горбацевич 2024]. Антитеза выступает как семантическая и композиционная доминанта текста, что способствует акцентуации основной идеи или темы [Станчева 2020: 116; Горбацевич 2024].

Лексическая избыточность. Лексическая избыточность (или плеоназм) в теории коммуникации рассматривается как свойство речи и языка [Ахманов: 1961]. М. Л. Гаспаров определяет плеоназм как «многословие, употребление слов, излишних не только для смысловой полноты, но и для стилистической

выразительности» [Литературная энциклопедия терминов и понятий 2001: 748]. Лексическая избыточность может оцениваться и как недостаток стиля, и как стилистическая фигура, намеренно используемая автором [Литературная энциклопедия терминов и понятий 2001: 748]. М. Н. Есакова выделяет три функции лексической избыточности в речи: а) следование традиции, то есть использование лексической избыточности как характерной черты разговорной или канцелярской речи; б) стремление к полноте сообщаемой информации; в) создание определённого стилистического эффекта [Есакова 2012].

Лексическая избыточность может способствовать созданию комического эффекта. Например, выражение «шутка юмора» широко распространилось в Интернет-коммуникации. Как можно предположить, нагромождение семантически однородных элементов способствует созданию комического эффекта [Шевченко 2018].

Выводы по первой главе

1. В современной науке смех изучается в трёх основных направлениях: как физиологическое, психологическое и культурное явление. Культура, в частности система ценностей, оказывает влияние на мировоззрение представителей конкретной группы. Это составляет аксиологический аспект изучения смеха. В связи с этим исследователи уделяют особое внимание взаимосвязи социального и индивидуального как компонентов смеха. Такой антропоцентрический подход фокусируется на человеке (или группе людей) как субъекте смеха, способным находить проявления смешного в окружающей действительности.

2. В филологических дисциплинах, в том числе и в лингвистике, принято использовать термин «комическое», так как речь идёт не о философской или психологической трактовках, а об эстетическом понимании данного феномена. На сегодняшний день существуют различные теории комического, в которых общим положением является принцип отклонения от нормы, точнее, норм ожиданий, продиктованными культурой.

3. Комическое представляется качеством объекта смеха, которое оценивается субъектом смеха в соответствии с его этическими и эстетическими принципами. Как следствие, рамки отклонений от норм становятся подвижными, так как находятся в прямой зависимости от субъективной оценки. Вероятно, это является причиной того, что виды комического (юмор, ирония, самоирония, сарказм и сатира) рассматриваются как разные способы оценивания ситуаций.

4. На языковом уровне комическое и его виды реализуются с помощью широкого ряда средств: фонетических, морфологических, лексических и синтаксических. Языковое средство способствует созданию комического эффекта в том случае, если при его использовании задействуются такие механизмы, как принцип артистичности, принцип контрадикции, принцип неожиданности и принцип динамичности. Чаще всего исследователи отдают предпочтение изучению лексических средств создания комического на материале разных языков в разных типах дискурса и разных типах текста. Многие исследователи говорят о способности языковых средств создания комического участвовать в процессе текстообразования. Нередко через призму языковой репрезентации комического исследователи характеризуют социокультурные процессы, отразившиеся в анализируемом материале.

5. Особое внимание уделяется национально-культурной специфике комического. Преимущество исторического процесса приводит к накоплению элементов, которые способствуют формированию того, что называется национальным юмором. Несмотря на это, культура конкретной нации – это не статичная система, а динамическая, она развивается. Таким образом, в процессе изучения способов создания и понимания комического значимое место занимает контекст в широком смысле. Это является особенно важным при анализе категории комического на разных этапах развития человеческого общества.

ГЛАВА 2

ХАРАКТЕРИСТИКА СМЕХОВОЙ КУЛЬТУРЫ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

2.1 Особенности смеховой культуры Германии XIII-XVII вв.

Рассматривая смеховую культуру западноевропейского Средневековья, можно, по аналогии со смеховой культурой Руси, выделить дохристианский (или архаический) и христианский периоды (см. с.63¹²). В дохристианский период смех является частью древних аграрных культов и выполняет ритуальную функцию (ритуальный смех). В христианский период смех оказывается под запретом и становится частью маргинальной культуры [Кравченко 2004].

К сожалению, выделить конкретную дату, период или событие, когда христианство распространилось на территории Германии, очень сложно. Согласно «Православной Богословской энциклопедии», «самым важным для распространения христианства в Германии событием было крещение франкского короля Хлодвиг»¹³. Хлодвиг и его 3000 воинов крестились в 497 г. (в Пасху). С появлением германских королевств (начиная с V в.) происходит усиление государственной власти и широкое распространение христианства. Смех больше не является частью официальной культуры (церковь и государство), которая основывается на страхе и серьёзности [Кравченко 2004; Сокровищук 2021]. До XIII в. смех в европейской культуре находится под запретом. Смех связан с идеей демонической гордости, ибо предполагает превосходство над осмеиваемыми [Даркевич 2016]. Христианская культура основывалась на противопоставлении святости и сатанинства. После XIII в. смех начинает занимать особое место в культуре Средневековья [Гуревич 1993; Рохлина 2014].

Исследователи средневековой культуры подчёркивают её многослойность

¹² Здесь и далее в круглых скобках ссылки на страницы диссертации.

¹³ Германия // Православный портал «Азбука веры». URL: <https://azbyka.ru/otechnik/Lopuhin/pravoslavnaja-bogoslovskaja-entsiklopedija-ili-bogoslovskij-entsiklopedicheskij-slovar-tom-4-gaaga-donatisty/154> (дата обращения: 28.06.2025).

[Кравченко 2004]. Картина мира средневекового человека состояла из наследия античной культуры, христианского мировоззрения и языческих верований [Кравченко 2004]. Такое сложное сочетание отличающихся друг от друга представлений об окружающем мире, возможно, способствовало формированию того, что называют сущностью средневекового мировоззрения – комическое снижение [Даркевич 1982]. С помощью этого принципа материализуются особенности понимания комического в западноевропейской культуре в эпоху Средневековья. Исследователи по-разному называют этот принцип: перевод спиритуального в конкретно-чувственное и вещественное [Гуревич 1981] или профанация сакрального [Гуревич 1981], противостояние земного и небесного [Даркевич 1982], пародийной снижение [Даркевич 1982] или игра со священным или гротеск [Даркевич 1982], перевод в материально-телесный план [Бахтин 1990] травестийная трансформация [Казакова 2007]. Все эти термины объединяет одно – социально значимые или сакральные явления (религия, государственная власть, институт брака) представляются в нелепом ключе (карикатурно), в результате чего между образцом и его смеховой репликой возникают отношения контраста.

Стоит отметить, что использование контраста в средневековой культуре относится не только к искусству. Й. Хёйзинга отмечает, что контраст присутствует во всех проявлениях средневековой жизни и прежде всего в поведении людей. В соответствии с христианской моралью от человека требовались сочувствие и отзывчивость, что не препятствовало грубости и жестокости [Хёйзинга 1995]. Контраст свойствен символическим предметам и явлениям действительности в картине мира средневекового человека. Животные, камни, растения, цвета имеют своё символическое значение, что отражено в средневековых бестиариях, лапидариях и гербариях. Символическое значение этих предметов нередко обладает амбивалентной природой, совмещая в себе противоречивые трактовки, реализация которых зависит от контекста их использования [Эко 2007].

В рамках комического снижения профанация сакрального приближается к

богохульству, но при этом не означает отрицания религиозных идей [Гуревич 1981; Даркевич 1982]. Как утверждает В. П. Даркевич, «всё имело смеховой аспект», предполагающий смешение серьёзного и смешного [Даркевич 1982: 5-9].

Смеховые образы сакрального с точки зрения современной гуманитарной науки трактуются как карнавализованная сторона религиозности [Гуревич 1981; Фрейденберг 1973]. Карнавал занимает центральное место в смеховой культуре христианского периода [Колпикова 2007]. В традиции карнавала, как считает М. М. Бахтин, реализуются народные представления, связанные с телесностью [Сокровищук 2021; Бахтин 1990]. Смеховая культура Средневековья базируется на народной культуре, в которой находятся истоки эстетической и символической сущности понимания комического [Кравченко 2004]. Стоит отметить, что понимание сущности карнавала в немецкой гуманитарной науке отличается от концепции М. М. Бахтина. С точки зрения Д.-Р. Мозера и Ю. Кюстера, немецкий карнавал является не оппозицией по отношению к официальной культуре, а её санкционированной частью, продолжением христианского мировоззрения [Колязин 2002].

Карнавал – это явление городской жизни, в котором участвуют жители, обладающие разным социальным статусом [Кравченко 2004]. Г. Г. Стратонович считает, что причиной появления карнавала является возможность правящей группы дать временную свободу подчиняющимся, минимизируя таким образом вероятность народных волнений [Стратонович 1973; Кравченко 2004; Рохлина 2014; Сокровищук 2021].

Карнавал как культурный феномен подвержен изменениям в соответствии с историческим развитием социума. Российский учёный-медиевист М. Реутин делит историю карнавальную культуру на три основных периода:

1. «Карнавал до карнавала» (раннее средневековье – начало XIII в.) – сельскохозяйственные культы с присущей им чёткой последовательностью поста и праздничной полноты;
2. «Собственно карнавал» (начало XIII – середина XVI) – обрядовая основа

фольклорной культуры средневекового города;

3. «Карнавал после карнавала» (середина XVI в. – новое время) – результат последовательного переосмысления площадных форм в понятиях христианской традиции [Реутин 1996: 16-63].

Пользуясь классификацией и терминологией М. М. Бахтина, карнавал можно отнести к обрядово-зрелищным формам народной смеховой культуры. Считается, что истоки карнавала в Германии берут своё начало в древнеримских сатурналиях [Колязин 2002]. В немецком языке используется два слова, которые означают «карнавал», в широком смысле: «die Fastnacht»¹⁴ (в западной части Германии) и «der Fasching»¹⁵ (в восточной части Германии). В узком смысле, эти слова означают «последний день перед Пепельной средой, открывающей начало Великого поста» или «канун Великого поста» [Колязин 2002: 88]. В соответствии с этим ежегодно в феврале карнавал длился с четверга по вторник следующей недели [Колязин 2002].

Как отмечает В. Ф. Колязин, формы немецкого карнавала варьируются в зависимости от местности, где проводятся празднества. Тем не менее, можно выделить знаковые признаки карнавальской традиции, которые присущи этому культурному явлению в целом.

Игровое начало – это одна из характерных черт карнавальской культуры [Кравченко 2004], которая в наибольшей степени реализуется в образе шута. Шут – антипод короля, его перевёрнутая версия [Кузнецов 2015]. Например, в рамках Базельского карнавала, первые свидетельства о котором относятся к XIII в., городская знать устраивала турниры и шутовские игрища [Колязин 2002]. В XIII в. в Кёльне появились профессиональные шуты, виртуозно владеющие импровизацией и версификацией [Колязин 2002].

Ещё одной характерной чертой карнавальской культуры можно назвать пир

¹⁴ Fastnacht // Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. URL: <https://www.dwds.de/wb/Fastnacht#d-1-1> (дата обращения: 22.09.2024).

¹⁵ Fasching // Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. URL: <https://www.dwds.de/wb/Fasching> (дата обращения: 22.09.2024).

или поедание еды [Pichler 2016]. Пир символизирует изобилие и сытость [Кравченко 2004]. Например, карнавальные гуляния во Франкфурте в 1466 г. сопровождались праздничными обедами в течение недели. В воскресенье в одном из домов устраивали ужин, после которого начинались танцы. В среду после обеда пускались в пляс, а затем процессия двигалась в сторону церкви Святого Иоанна, служители которой готовили пир. В воскресенье ели миндальный пирог, а понедельник начинался пиром [Колязин 2002].

Карнавальная культура присуще грубое поведение и, в частности, вульгарное речевое поведение – ругательства, богохульства и проклятия [Кравченко 2004].

Особо стоит отметить роль масок и костюмов в карнавальная культура, так как через традицию нарядов транслируются и такие значимые образы смеховой культуры Средневековья, как животные и черти. Среди празднеств немецкой карнавальная культура выделяется нюрнбергский шембартлауф (от нем. Schembartlaufen), или ход ряженных, который проходил с 1449 по 1539 г. и обозначил границу между поздним Средневековьем и Ренессансом. Название празднества говорит само за себя. Слово «der Schembart» имеет значение «маска (с бородой)» или «тот, кто носит эту маску», но в Средние века в Германии под маской подразумевали весь костюм в целом, а не только та часть, которая закрывала лицо. В шествии ряженных участники носили костюмы, изображающие зверей и чертей. [Колязин 2002].

Образы животных встречаются и в графических формах смеховой культуры Средневековья: животные-музыканты на полях английских, фламандских и французских манускриптов XIII-XIV вв. [Даркевич 1982]. Животные-музыканты используются и в словесных формах смеховой культуры Средневековья. В «Народной книге о Фаусте» (XVI в.) рассказывается о том, как Фауст наколдовал озорных обезьян, которые устроили в комнате беспорядок. Фауст снарядил сани в виде дракона, куда залезли обезьяны. Одна из них играла на дудочке [Даркевич 1982].

Словесные произведения, содержащие знаковые признаки смеховой культуры Средневековья, встречаются на протяжении XIII-XVII вв. Например, широко известен шванк-роман австрийского поэта Штрикера «Der Pfaffe Amis» (Поп Амис, XIII в.), в котором основное действующее лицо – это священник, путешествующий по городам, чтобы своей хитростью заработать деньги. Беззаботность, фривольность и всеобщность произведений смеховой литературы Высокого Средневековья сменяется критикой социальной структуры в литературе Позднего Средневековья [Кравченко 2004]. В эпоху позднего Средневековья смеховые образы становятся средствами выражения критического начала как основной ценности Ренессанса. Несмотря на это, характерные черты карнавальной культуры Высокого Средневековья продолжают широко использоваться не только ради развлечения, но и в дидактических целях [Рохлина 2014; Колпикова 2007]. Гуманизм, появившийся в Италии XIV в., получил широкое распространение в Германии XV в. [Библиотека всемирной литературы 1971: 5]. Спецификой немецкого гуманизма является доминирующая роль сатирико-дидактических жанров [Библиотека всемирной литературы 1971]. В качестве примера можно привести произведения Себастиана Бранта и в первую очередь «Корабль дураков». Это поэма, в которой автор широко описывает человеческие пороки как виды человеческой глупости, подытоживая каждую главу сентенцией (моральным выводом) [Библиотека всемирной литературы 1971].

Одним из ключевых произведений Северного Возрождения считают роман Г. Я. К. Гриммельсгаузена «Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch» («Затейливый Симплициус Симплициссимус», XVII в.), первая публикация которого состоялась в 1668 г. Этот роман относят к канону эпохи Просвещения и называют образцом плутовского романа наравне с «Дон Кихотом» Сервантеса.

Таким образом, особенностью смеховой культуры Западной Европы в Средневековье, в том числе и немецкой смеховой культуры, является карнавал как связующее звено. Знаковые признаки карнавала, такие как шут, животные,

маски, костюмы, черты, вульгарная речь, распространяются на все формы смеховой культуры и, в частности, на словесные произведения. Смеховая культура Германии XIII-XVII вв. – это период, охватывающий развитие и расцвет карнавальной культуры Средневековья, включая различные формы карнавальных образов и их символическое значение [Schörle 2012; Kuhn, Bießenecker 2012].

2.2 Жанровое пространство смеховой литературы Германии XIII-XVII вв.

Социокультурные и политические процессы, происходившие в Германии XIII-XVII вв., оказали влияние на немецкое общество и его мировоззрение. Это нашло отражение и в художественных произведениях, в том числе и в немецкой смеховой литературе, изучаемого периода. После смерти короля Фридриха II из династии Штауфенов в 1250 г. рыцарское сословие постепенно лишается материального благополучия и утрачивает свою социальную роль [Baumann, Oberle 1996]. Рост торговли природными ресурсами способствует укреплению двух самостоятельных сословий – купцов и ремесленников, и, как следствие, в XIII-XIV вв. начинается интенсивное развитие городов. В городах появляются купеческие гильдии, ремесленные цехи и органы местного самоуправления. Рыцарская культура не оказывает такого влияния на произведения искусства, на литературу, как это было раньше. Вместо рыцарей авторы выбирают представителей городского населения в качестве персонажей своих произведений. Таким образом, в истории немецкой литературы происходит переход от придворной к бюргерской литературе [Компанеева 2016]. Бюргерская литература характеризуется остроумием и развлекательным характером сюжетов, повествующих о повседневной жизни. Уровень грамотности населения Германии XIII в. не был высоким, поэтому большую роль играл устный способ распространения литературных произведений [Компанеева 2016].

Одним из самых распространённых жанров смеховой литературы в период Высокого Средневековья является немецкий шванк (от нем. Schwank) – короткий прозаический или стихотворный рассказ, написанный с целью развлечь читателя.

Современное немецкое слово «Schwank» происходит от средневерхненемецкого «swanc» («качаться», «колебание», «сильный удар»). Только в XV в. за этим словом закрепляется значение «весёлый рассказ» [Straßner 1978]. Стоит отметить, что жанры малой формы развлекательного характера появляются не только в Германии. Например, во Франции XII-XIII вв. сформировался изначально устный жанр фавлю, под влиянием которого оказались как итальянские фацеции, так и немецкий шванк [Поло де Балье 2006; Алексеев, Жирмунский 1987; Рохлина 2014; Жирмунский, Пуришев 1962]. Итальянские фацеции впервые литературно обработал Поджо Браччолини (1380-1459). Он записал анекдоты, услышанные во время своей службы в качестве секретаря папской курии ¹⁶ [Литературная энциклопедия терминов и понятий 2001]. Б. И. Пуришев подчёркивает влияние итальянской фацеции на развитие немецкого шванка [Пуришев 1990].

Французский фавлю, итальянскую фацецию и немецкий шванк объединяет ряд схожих черт. Основными действующими лицами произведений, написанных в этих жанрах, выступают представители городского населения, которые руководствуются не придворным этикетом, а практическим умом. Благодаря их находчивости и предприимчивости им удаётся перехитрить крестьян, рыцарей и священников, выйти из трудного положения победителями и извлечь собственную выгоду. Исследователи западноевропейского Средневековья спорят о сущности комического в подобного рода литературе. Нельзя сказать, что в этих произведениях однозначно содержится сатирический тон повествования, направленный на несовершенство социального устройства [Даркевич 2016]. Несмотря на то, что в работах немецких авторов встречаются термины «сатира» и «пародия», используемые в отношении произведений бюргерской литературы, критическое начало направлено не на антисоциальное поведение (воровство, обман, измена), а на такую форму человеческой глупости, как наивность [Baumann, Oberle 1996]. В этом случае, скорее, можно говорить о произведениях

¹⁶ ФАЦЕЦИИ // Большая российская энциклопедия 2004-2017. URL: <https://old.bigenc.ru/literature/text/4706868> (дата обращения: 15.09.2025).

развлекательного характера, написанных для конкретной целевой аудитории.

Наравне со шванком одним из самых распространённых жанров немецкой смеховой литературы считается фастнахтшпиль (от нем. Fastnachtspiel) – пьесы, которые берут своё начало из карнавальной традиции: ряженые разыгрывают сценки из повседневной жизни в Канун Великого поста (нем. Fastnacht), то есть на Масленицу [Нифонтова 2023]. Типологически фастнахтшпиль близок шванку, так как эти два жанра обладают общими содержательными и композиционными характеристиками. Фастнахтшпиль называют инсценированным шванком ¹⁷ [Шевлякова 2003]. Произведения в жанрах шванк и фастнахтшпиль относятся к такому типу текстов, комизм которых основан не столько на особенностях использования стилистических средств, сколько на сюжете [Шевлякова 2008].

К авторам немецкой бюргерской литературы XIII в. относят австрийского поэта Штрикера (нем. der Stricker), который является мастером средневекового шванка. Его авторству принадлежит шванк-роман «Der Pfaffe Amis» (Поп Амис, XIII в.), который не только считают шедевром немецкой смеховой литературы Средневековья, но и одним из первых образцов жанра плутовского романа [Boban 2018; Менонна 2024]. Штрикер – знаток и придворной литературы. Он написал «Даниэля из Цветущей долины» (роман о короле Артуре) и переработал «Песнь о Роланде». Авторы бюргерской литературы широко используют образы и символику немецкой народной культуры, античной и христианской традиций, не забывая и о литературных произведениях своих современников и предшественников. В отличие от Штрикера как автора, жившего в куртуазном XIII в. и не нарушавшего стилистической нормы, его последователи в XIV в. не стесняются использовать просторечные выражения и инвективную лексику в своих произведениях [Жирмунский, Пуришев 1962].

Благодаря изобретению книгопечатания в середине XV в. широкое распространение получают «народные книги» (от нем. Volksbuch) –

¹⁷ ФАЦЕЦИИ // Большая российская энциклопедия 2004-2017. URL: <https://old.bigenc.ru/literature/text/4706868> (дата обращения: 15.09.2025).

переработанные версии рыцарских романов и иностранных повестей, преимущественно французского происхождения [Жирмунский, Пуришев 1962]. Позднее народные книги приобретают лубочные черты. Их содержание представляет собой смесь элементов из шванков, рыцарских романов, сказок и поэзии шпильманов. Популярностью пользуются народные книги, в которых протагонистом выступает Тиль Уленшпигель – известный образ плута (или трикстера). Он неоднократно используется авторами последующих веков [Baumann, Oberle 1996]. Эти плутовские рассказы наследуют традициям устного народного творчества, передающих национальный колорит немецкой культуры, поэтому считается, что сам образ Тили Уленшпигеля происходит из более ранних времён [Гаврилов 2006]. Народные книги пользуются успехом, что помогает оставаться им одной из самых популярных форм развлекательной литературы до XVI в. включительно [Baumann, Oberle 1996].

Со второй половины XV в. европейская культура испытывает сильное влияние идей итальянского Возрождения: в центр внимания вместо Бога попадает человек и его место в мире. В Германии особое значение приобретает движение под названием гуманизм, представители которого верят в рациональность человеческого мышления. Согласно философии гуманизма, просвещение способствует развитию человека, учит его жить разумно и стремиться к общественному благу. В связи с этим немецкая смеховая литература конца XV – XVI вв. характеризуется сатирическими тенденциями, которые выполняют не только развлекательную функцию, но и служат дидактическим целям [Шевлякова 2003; Kindermann 2013].

В 1494 г. впервые публикуется сатирическая поэма Себастиана Бранта «Das Narrenschiff» («Корабль дураков»), которая становится популярной и за пределами Германии. В течение десяти лет после первой немецкой публикации этот роман переводится на французский, голландский и английский языки [Жирмунский, Пуришев 1962; Voss 1994]. Себастиан Брант – доктор канонического и гражданского права, знаток латинского и древнегреческого

языков. Как следствие, «Корабль дураков» содержит интертекстуальные включения из древнегреческих и латинских произведений, аллюзии на библейские сюжеты [Hamm 2023]. Несмотря на это, картина мира, представленная в творчестве Себастиана Бранта, во многом продолжает отражать средневековое мироощущение [Baumann, Oberle 1996].

Сатира брантовских произведений деперсонифицирована и направлена не на конкретный слой населения, а на человеческие пороки, то есть такие формы поведения, которые не способствуют общественному благу и мотивы которых скрыты в личной выгоде [Александров 2007]. В рамках такой концепции хитрость и обман персонажей, похожих на попа Амиса или Тиля Уленшпигеля не одобряется, в «Корабле дураков» подобное поведение осуждается. «Уже не дьявол калечит и портит мир, – его калечит и портит неразумие» [Библиотека всемирной литературы 1971: 9]. Несмотря на это, типаж плута продолжает своё существование и переходит в произведения, появляющиеся после «Корабля дураков» Себастиана Бранта – «Письма тёмных людей» Ульрих фон Гуттен, «Цех плутов» Томас Мурнер [Александров 2007].

В то время как идеи гуманизма набирают силу по всей Европе, в Германии первой половины XVI в. это движение прерывается Реформацией и Крестьянской войной 1524-1525 гг. Сатира как бескомпромиссная борьба со злом, с вызывающими негодование явлениями в общественной жизни, подчиняется реформаторской идеологии. В XVI в. в борьбе против католической церкви с её иерархией и папством формируется жанр активной и целенаправленной сатиры, которая с позиций новых идеалов судит, казнит и уничтожает смехом носителей общественного зла [Даркевич 2016].

В XVI в. жанры фастнахтшпиля и шванка претерпевают новый этап своего развития и популярности благодаря немецкому драматургу Гансу Саксу, который считается ключевой фигурой в становлении немецкой литературы в период Реформации [Шевлякова 2003]. В своих произведениях Ганс Сакс обращается не только к христианской культуре как основному источнику вдохновения для

сторонников Реформации, но и к художественной традиции бюргерской литературы Средневековья. Автор широко использует фольклорные образы и мотивы, характерные для немецкой народной смеховой культуры [Шевлякова 2008; Шевлякова 2003]. Например, среди типичных персонажей в шванках и фастнахтшпилях Ганса Сакса попадают священники, стремящиеся к плотскому удовольствию, рогоносцы и их неверные жёны, школяры и недалёкие крестьяне. Движимой силой этих персонажей является эгоизм, стремление извлечь личную выгоду [Лазаренко 2015].

Отдельно стоит сказать о том, каким размером написаны фастнахтшпили Ганса Сакса. В XVI в. в Германии распространяется использование восьмисложного силлабического стиха – книттельферс (от нем. Knittelvers). Он характеризуется парными рифмами, свободным расположением ударений и хаотичным чередованием мужских и женских окончаний. Это стало причиной того, что позднее такой тип стихосложения получил название «дубовый» или «ломаный» [Гаспаров 2003; Нифонтова 2021; Шевлякова 2008].

Ганс Сакс как поэт периода Реформации не ограничивается художественным изображением негативных проявлений человеческого поведения (или человеческих слабостей), к которым он относится с долей сочувствия и понимания [Baumann, Oberle 1996]. В конце своих произведений автор добавляет поучение, которое напоминает читателю о моральных принципах и концепции общественного блага [Лазаренко 2015]. Благодаря литературному таланту Ганса Сакса фастнахтшпиль преобразуется в один из жанров драматического искусства [Шевлякова 2003; Freund 2018].

Европейская литература эпохи Барокко отличается стремлением к синтезу серьёзного и смешного. Например, смесь возвышенного и низменного, страшного и забавного характерна для Шекспира. Синтез «высокой» и «плутовской» традиции в жанре романа налицо у Сервантеса [Даркевич 2016]. Одновременное ощущение радости жизни (нем. Lebensfreude) и мировой скорби (нем. Weltschmerz) свойственно и немецкой культуре XVII в. Она испытывает на себе последствия

Тридцатилетней войны (1618-1648 гг.) между протестантами и католиками, в ходе которой погибает треть населения Германии [Baumann, Oberle 1996].

Одним из значимых немецких произведений этой эпохи считают цикл романов немецкого писателя Г. Я. К. Гриммельсгаузена «Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch» (Затейливый Симплициус Симплициссимус, XVII в.), который публикуется в 1668 г. В этом романе прослеживаются литературные связи с немецкими народными книгами, плутовскими романами Средневековья и античной сатирой [Киржаева 2018; Ruffing 2021]. «Симплициссимус» является шедевром жанра плутовского романа (нем. Schelmenroman). К тому же это первый немецкий роман, написанный в прозе [Baumann, Oberle 1996]. Симплициссимус – основное действующее лицо в романе, которое сочетает в себе черты Тиля Уленшпигеля, персонажей из «Корабля дураков» Себастиана Бранта и «Похвалы глупости» Эразма Роттердамского [Кузнецов 2015]. М. М. Бахтин пишет, что карнавальный язык, использующийся в произведениях Г. Я. К. Гриммельсгаузена, является ключом к пониманию ренессансного мироощущения [Бахтин 1990].

Значительная часть романа Г. Я. К. Гриммельсгаузена включает элементы его собственной биографии, которая сама по себе отражает дух времени эпохи Барокко в Германии. Автор родился в семье протестанта, служил во время Тридцатилетней войны. После окончания войны принимает католическую веру, путешествует по Германии, занимается административной работой [Киржаева 2018]. С помощью повествования от первого лица и многочисленным ситуациям, представленным перед читателем, автор демонстрирует последовательное развитие протагониста, который путешествуя по странам, проходит стадии дурака шута и плута. Типологически Симплициссимус восходит к архетипу трикстера [Кузнецов 2015].

Немецкая смеховая литература XIII-XVII вв. проходит три основные стадии развития. На первой стадии происходит расцвет бюргерской литературы, в которой в развлекательной манере отражены идеи и взгляды городского населения. На второй стадии на первый план выходит сатирическое начало, с

помощью которого авторы стремятся выполнить дидактические задачи. На третьей стадии появляются произведения, соединяющие в себе серьёзность и комичность жизненных ситуаций. Эти качества немецкой смеховой литературы эпохи Барокко служат средствами создания полноценного образа протагониста. Несмотря на изменяющийся культурно-исторический контекст, немецкая смеховая литература обладает схожими чертами, которые сохраняются на протяжении всего изучаемого периода. Основными чертами, которые объединяют произведения немецкой смеховой литературы между собой, являются влияние античной традиции (древнеримская и древнегреческая мифология), христианской культуры (библейские образы и мотивы) и знаковых элементов средневековой карнавальной культуры (животные, переодевание, еда, предметы быта, шут, дурак и плут).

2.3 Особенности смеховой культуры Руси XVII в.

XVII в. в истории России считается переломным периодом, так как отделяет средневековую культуру от культуры Нового времени, начинающейся петровской эпохой. История смеховой культуры Руси делится на два основных периода: дохристианский (или архаический) и христианский периоды [Пешкова 2017]. Характерными свойствами русской смеховой культуры в архаический период (до крещения Руси) является коллективность и телесность [Пешкова 2017; Бюн 2000; Аргов 2015].

Коллективность смеха обусловлена массовым сознанием представителей архаической культуры, в рамках которой личность не отделялась от социального целого [Бюн 2000]. Именно поэтому доминирующей функцией смеха в архаический период была ритуальная, то есть смех как элемент сакральных практик, например, в процессе свадеб и похорон [Пешкова 2017].

Телесность смеха связана, в первую очередь, с его значением как физиологического явления, не относящегося к эмоциональному состоянию

человека или его отношению к окружающей действительности. Смех как элемент обрядовых практик символизировал жизненные циклы (рождение и смерть). В. Я. Пропп на основе анализа сказок и мифов делает вывод о том, что в «царстве мёртвых» существует запрет на смех. Запрет на смех распространяется и на обряды посвящения при наступлении половой зрелости; в одной из фаз таких обрядов имитируется состояние смерти. Таким образом, отсутствие смеха маркирует смерть. Если отсутствие смеха – это смерть, то его наличие – это жизнь [Пропп 1976]. Смех во время похорон символизировал жизнь или рождение, находясь в одном пространстве с покойником, напоминающим о смерти [Пешкова 2017]. К подобному выводу приходит и О. М. Фрейденберг, которая на основе анализа античной литературы отмечает, что смеху в большей степени соответствует не жизнь, а «смерть, переходящая в новую жизнь» [Фрейденберг 1998: 345]. Таким образом, функция смеха – обозначить переход от смерти к жизни, акцентируя цикличность такого перехода [Бюн 2000].

К тому же, телесный смех проявляется в эротичности, свойственной смеховой культуре архаического периода, в сексуальной свободе, так как сексуальные отношения между людьми не считались порочными. Наоборот, зачатие как зарождение новой жизни было сакральным [Пешкова 2017].

По сравнению с архаическим периодом христианский период отличается привнесением новых этических и эстетических идеалов, которые оказали влияние на дальнейшее развитие русской смеховой культуры. В христианской традиции смех считается проявлением гордыни, так как высмеивание предполагает чувство собственного превосходства. С точки зрения церкви смех считался проявлением дьявола [Даркевич 1992; Пешкова 2017; Головки 2009].

В богословской традиции смех ассоциируется с неудобным для христианина поведением, согласно словам Иоанна Златоуста: «Итак, если желаешь себе добра, убегай не только скверных слов и скверных дел..., но даже и безвременного смеха, даже и шуточных слов; потому что они бывают корнем последующих зол»¹⁸. В

¹⁸ Иоанн Златоуст, свт. На слова (Писания): «Знай, что ты посреди сетей идешь», – и о

Евангелии от Луки сказано: «Горе вам, смеющиеся ныне! Ибо восплачете и возрыдаете» (Лк: 6:25). В житийной литературе встречается резко отрицательное отношение к смеху: «Тѣмже начат нѣкая подобна глумления и смѣху творити, его же видѣ настоатель запрещение тому даяше, рекше епитемию, о хлѣбе и водѣ дний 40 или множае» (Житие Кирилла Белозерского XV в.) [Библиотека литературы Древней Руси 1999]. В паремиологическом фонде русского языка существует выражение «и смех, и грех», в котором зафиксирована связь между смехом и антихристианским поведением. В XV в. в Москве существовал запрет на смех и веселье [Тетерина 2014].

Аскетичные идеалы православия, которые играли значимую роль в жизненном укладе населения Руси, вступали в противоречие со свободой, в частности телесной свободой, которую символизировал и выражал смех [Головко 2009]. Отрицательное отношение к смеху, характерное для церковной культуры, отразилось и на жизненном укладе русского общества, в частности на семейных отношениях. Например, «Домострой», содержащий советы по хозяйственным, семейным, общественным и религиозным вопросам, запрещал смеяться и играть с ребёнком [Ромах, Редкозубова 2016].

До XVII в. церковь боролась с архаическими элементами ритуального смеха которые сохранялись в народной культуре и которые подчинили себе христианское толкование смеха [Пешкова 2017; Головко 2009].

М. М. Бахтин выделяет следующие формы народной смеховой культуры:

1. Обрядово-зрелищные;
2. Различные формы и жанры фамиллярно-площадной речи;
3. Словесные смеховые произведения [Бахтин 1990: 9]

Несмотря на то, что М. М. Бахтин анализирует карнавальную культуру западноевропейского Средневековья, в смеховой культуре Руси можно найти примеры, соответствующие критериям этой классификации.

К обрядово-зрелищным формам можно отнести русские масленичные обряды и святочные обряды, в традициях которых выходящее за рамки общественной нормы поведение, не осуждалось, а разрешалось [Казакова 2007]. Разыгрывались шуточные свадьбы (приуроченные к святкам), в процессе которых выбирали жениха и невесту из числа присутствующих и водили их вокруг «налож», представленного большой корзиной или ступой [Казакова 2007; Савушкина 1976]. Ещё одним примером обрядово-зрелищных форм является празднование масленицы. В процессе празднования «священник», одетый в сеть, имитирующую ризу, проводит «службу», декламируя фамильярные каламбуры на мотив ектении [Казакова 2007].

К жанрам фамильярно-площадной речи можно отнести скоморошество. Смех скомороха – это архаический элемент русской смеховой культуры, который играл значимую роль в ритуалах и обрядах. Скоморох символизировал присутствие «иного» (загробного) мира, но считался желательным элементом культуры как часть сакральных практик [Аргов 2015; Музыкальная эстетика России XI-XVIII веков 1973]. К середине XVII в. скоморошество продолжает сохранять архаический характер, что доказывается с помощью такого документа как «Челобитная Нижегородских попов»: «В Печерской монастырь ходят – ... и медветчики и скомороси з бесовскими оружи, и собрався гсдрь к тому Печерскому мнастырю, и мнятся празновати сицевым образом: медветчики с медведи и плясовыми псицами, а скомороси и игрецы с личинами и с позорными блудными орудии, з бубнами и с сурнами...»¹⁹ [Аргов 2015].

Скоморохи представляли собой явление, подобное шутовству в западноевропейской культуре [Ромах, Редкозубова 2016]. Скоморошество, возможно, воспринималось как профессиональный вид деятельности, что отразилось в пословице «Всяк пляшет, да не как скоморох» [Чеботарев 2014]. В христианский период скоморох унаследовал связь с загробным миром, со

¹⁹ Челобитная нижегородских попов (1636 г.) // Русская история – книги по истории России от древнерусских княжеств до распада СССР и Российской Федерации. URL: <https://bibliotekar.ru/rus/16-5-2.htm> (дата обращения: 26.06.2025).

сверхъестественной силой, но уже в форме связи с дьяволом, нечистой силой или их проявлениями, что в рамках христианской доктрины считается нежелательным недозволенным, отрицательным элементом культурной системы [Аргов 2015; Чеботарев 2014; Пешкова 2017].

М. М. Бахтин отмечал, что для карнавально-площадной речи характерно употребление сниженной и обценной лексики [Бахтин 1990; Литвинцева 2015]. Творчество скоморохов отличается высокой степенью раскованности и находчивости [Головко 2009]. Примером хуления и высмеивания сакрально значимых смыслов могут служить письменные упоминания в исторических памятниках, таких как «О некоем скомрасе, хулившем пречистую Богородицу» [Аргов 2015].

До XVII в. деятельность скоморохов была свободной, их вольность санкционировалась церковью [Чеботарев 2014]. Они помогали населению выпускать пар и возвращаться к своим повседневным заботам [Пешкова 2017]. Двойственное отношение к такому явлению, как скоморошество, отразилось в народных пословицах и поговорках. Например, «Кто людей веселит, за того весь свет стоит», но «Бог дал попа, чёрт – скомороха» [Виницкая 2012: 25].

В 1648 г. царь Алексей Михайлович издаёт «антискомороший» указ, предписывающий уничтожать музыкальные инструменты и строго наказывать скоморохов [Аргов 2015]. Секуляризация культуры и формирование новой светской культуры в XVII-XVIII вв. приводит к перемещению культурных смыслов русского скоморошества на периферию русской смеховой культуры, трансформировав его из недозволенного элемента культуры в элемент площадного искусства [Аргов 2015].

Среди исследователей нет единого мнения о сущности такого явления как скоморошество. Д. С. Лихачёв и А. М. Панченко считают, что смех скомороха направлен на самого себя для обновления и возрождения. Ю. М. Лотман и Б. А. Успенский считают, что древнерусский смех в этом отношении не идентичен западноевропейскому карнавальному смеху, который предполагает

отмену/игнорирование иерархических отношений. Ю. М. Лотман и Б. А. Успенский полагают, что в Руси смех был направлен не на себя, а на публику, здесь было разделение между зрителями и актёрами, то есть смех скомороха не ритуальное, а театральное действие [Аргов 2015].

К словесным произведениям народной смеховой культуры относят, например, корильные песни, исполняющиеся во время свадебных обрядов. По мнению П. В. Шейна, они представляют «вывернутые наизнанку» величальные песни. Сюжетом корильных песен становились убогость или неблагополучность семейной жизни молодых. Если в величальной песне у жениха «в три ряда кудри вились», то в корильной песне его кудри «черти драли, шуты полоскали» [Казакова 2007: 63]. В качестве ещё одного примера словесных смеховых произведений указывают пародии на крестьянские хороводные песни. П. В. Швейн приводит одну из таких песен, в основе которой лежит военная тематика. Если в хороводной песне поётся «Пойду, подступлю / Под Иван-город каменный...», то в пародии на неё всё пространство сводится к крестьянскому двору «Обойду, обойду / Широкий двор батюшкин», а вместо описания подвига, в пародии описывается процесс варки каши [Шейн 1895: 143]. В таком случае объектом смеха в песне становилась не высокая форма или содержание жанра-образца, а собственно условность той или иной поэтической формы, то есть применение устойчивых образных, композиционных или словесных схем к новому, неожиданному для них материалу [Казакова 2007].

Ещё одним важным явлением для древнерусской смеховой культуры считается юродство. Скоморохов и юродивых роднит способ обличения пороков – осмеяние и шутовство [Аргов 2015]. Исследователи считают, что юродство является элементом не только смеховой культуры, но и сакральной сферы в культуре Руси. Юродивый маркирует границу между народным смехом и религиозным страданием [Тетерина 2014; Головки 2009]. В юродстве соединяются христианский трагизм жизни и радостное начало смеха [Пешкова 2017].

Существуют различные взгляды на феномен юродства и его роль в русской культуре. Д. С. Лихачёв, А. М. Панченко и Н. В. Понырko считают, что юродивый как шут или актёр играет свою роль для публики [Лихачев, Панченко, Понырko 1984]. Юродивый ведёт себя как безумец, игнорирующий социальные нормы и иерархические отношения. Юродивый не испытывает чувства стыда за неприличные действия (обнажение тела) и открыто обвиняет и осуждает пороки нечестных и неправедных людей. Целью такого поведения является искоренение гордыни, в смирении и принятии побоев со стороны публики. Церковь принимала такой тип юродства, а народ считал юродивых божьими посланниками [Чеботарев 2014].

Ю. М. Лотман и Б. А. Успенский считали, что юродивый не играет, а реализует свойственную для его типа мышления модель поведения, для юродивого такая модель поведения серьёзная, это не игровое поведение, поэтому юродство нельзя относить к явлениям смеховой культуры. «Смех» юродивого, это не праздничный смех, это смех сквозь слёзы, его поведенческой интенцией является плач [Чеботарев 2014; Аверинцев 2005].

В работах, посвящённых специфике смеховой культуры Руси, встречается термин «плачевный» смех, с помощью которого исследователи акцентируют контрастность этого культурного феномена, его амбивалентность, маркирующую смену радости и печали, удовольствия и страдания. Такой подход к смеху и его толкованию соответствует христианским взглядам, зафиксированным в житийной литературе: «Но вмѣсто телеснаго покоя изволиша зѣлныя труды и болѣзни, и вмѣсто сна всенощное стояние, и вмѣсто веселиа радостнотворный плачь, и вместо чловѣчьскихъ молвъ выину съ Богомъ бесѣдование»; «И понеже сиа, якоже рекохом, многажды творяше запрещенія ради, дѣндеже увѣдѣ настоатель, яко смиренія ради тако притворяет уродство, и тако прочее, ащетворяше смѣху подобно, но запрещеніе не даяшеся ему. Вѣдяху бо вся, яко Бога ради сиа творить, утаити хотя своего смиренія любомудріе» [Библиотека литературы Древней Руси 1999]. Оксюморон «радостнотворный плачь» передаёт специфику

христианского мироощущения, заключавшегося в печали верующего в отношении жертвы Христа и в радостном ожидании его воскрешения.

Юродивый изводил себя непотребствами, усмиряя свою гордыню, и, таким образом, совершенствовался духовно [Дмитриева 2014]. «Блаженны плачущие, ибо они утешатся» (Матф. 5:4); «Печаль ради Бога производит неизменное покаяние ко спасению; а печаль мирская производит смерть» (2 Кор. 7:10). Почитание церковью юродивых отражено в иконах. Известна целая серия икон XVI-XVII вв., посвященных блаженным, канонизированным церковью. Например достаточно известна икона XVI в., посвященная Василия Блаженному [Березовая 2006].

Отдельно стоит выделить лубок как графический жанр изобразительного искусства, включающий в себя элементы фольклора, и в частности элементы народной смеховой культуры [Виницкая 2012]. В России эти народные картинки появляются в XVII в. [Виницкая 2012]. Основой для графических образов лубочных гравюр становятся персонажи из словесных произведений (Повесть о Ерше Ершовиче) и театральных представлений (Медведь с козю прохладяются) [Альбом 1962].

В связи с тем, что русская смеховая культура включает в себя как языческие так и христианские элементы, невозможно однозначно охарактеризовать специфику средневекового этапа в отношении смеха, в науке появляется концепция древнерусского смеха (Д. С. Лихачёв) как проявление средневекового смеха. Главной особенностью древнерусского смеха является его амбивалентность, т. е. утверждение объекта смеха через его отрицание. Отрицание функционирует как внешняя форма, утверждение – как цель, как содержание смеха [Трахтенберг 2008].

Учитывая эту особенность, ряд исследователей (Д. С. Лихачёв, А. М. Панченко) полагают, что авторы древнерусских пародий не ставят перед собой задачу высмеять оригинальное произведение, в том числе и священные тексты, они смеются над собой и над ситуациями, представленными в произведениях

[Трахтенберг 2008].

Ю. М. Лотман и Б. А. Успенский считают, что такой подход не отражает сущности древнерусского смеха, и утверждают что такая форма поведения как кощунство играла значимую роль в древнерусской культуре. В связи с этим, отказ от религиозного типа поведения и, как следствие, участие в языческих обрядах (ритуальный смех) было намеренным, то есть сознательным. Таким образом, здесь нельзя говорить о смеховой культуре, так как такое поведение и его атрибуты лишены комизма как основного элемента [Трахтенберг 2008: 9].

В центре смеховой культуры Руси находится принцип космологического «снижения» высокого, в соответствии с которым верх обозначает небо, а низ – землю. Данный принцип заложен в славянской картине мира архаического периода, в рамках которой «нижний мир» как обитель умерших предков выглядит «перевернутым» [Аргов 2015]. Л. А. Казакова называет такое «снижение» травестийной трансформацией и утверждает, что она занимала особое место во всей русско-народной смеховой культуре [Казакова 2007].

В конце XVII в. в русском искусстве происходит переход от библейских сюжетов к светским. На первый план выходит творчество конкретного автора, но не народные традиции [Пешкова 2017]. Скоморошество сближается с формой народного музыкального театра [Музыкальная эстетика России XI-XVIII веков 1973]. Праздничная жизнь становится либо парадной (то есть официальной, одобренной государством и церковью), либо бытовой (домашней, семейной) [Головко 2009]. Формы карнавальской традиции пытался привить в России Пётр I, проводя «реформу веселья». Эту реформу он начал в декабре 1699 г. указом о праздновании Нового года по европейским канонам: с фейерверками, потешными огнями, балом и гулянием. Массовые праздники, подобные этим, воспринимались всё же как нечто искусственное и на российском культурном фоне со всей его самобытностью не закрепились [Пешкова 2017]. Пётр I проводит «Всешутейший собор», где все роли исполняют представители государственной власти, подражая жизненному укладу и поведению священнослужителей [Трахтенберг 2008].

Однако широкой карнавальной культуры на Руси, в отличие от католической Европы, не было [Пешкова 2017; Бахтин 1990].

Таким образом, смеховая культура Руси XVII в. – это переломный период для истории смеховой культуры, так как этот временной отрезок обозначил переход от национального типа смеховой культуры к общеевропейскому. В XVIII в. на первый план выходит личностное видение, которое становится основной характеристикой русской смеховой культуры Нового времени. Начиная с XVIII в. языческие праздники из сакральной и обрядовой традиции переходят в повседневные культурные явления и выполняют развлекательную функцию [Пешкова 2017].

2.4 Жанровое пространство смеховой литературы Руси XVII в.

Прежде чем рассматривать разнообразие и особенности смеховой литературы Руси XVII в. как словесную форму смеховой культуры, стоит обратить внимание на термины, используемые для описания данного культурного явления. Традиционно комические тексты, относящиеся к изучаемому периоду, в гуманитарной науке принято обозначать с помощью терминов «смеховая литература» и/или «демократическая сатира». Данные термины не всегда используются как синонимы и употребляются в зависимости от концепции в отношении сущности изучаемого литературного явления.

Термин «демократическая сатира» принадлежит В. П. Адриановой-Перетц, чьи исследования были опубликованы в 1954 г., став фундаментом для дальнейшего изучения смеховой литературы Руси. В своих работах В. П. Адрианова-Перетц говорит об изучаемых сатирических произведениях как о форме социального протеста «эксплуатируемых масс» (В. П. Адрианова-Перетц). По её мнению данные произведения цензурировались привилегированными слоями, чтобы сгладить критическое начало смеха [Адрианова-Перетц 1977].

Действительно в демократической сатире встречаются произведения, в

которых говорится о пьянстве и разгуле священнослужителей, феодальном, и поэтому несправедливом, суде, бедности и неравных отношениях между социальными слоями общества. В рамках концепции В. П. Адриановой-Перетц именно социальные проблемы, такие как монополия царской власти, бедность и бесправие населения, стали причиной, побудившей написать сатирические произведения [Адрианова-Перетц 1977].

Используемый В. П. Адриановой-Перетц подход не разделяется всеми исследователями данного литературного явления. Бюн Хюн Тэ полагает, что значимое место в теории В. П. Адриановой-Перетц занимает указание на антицерковную и антифеодальную направленность произведений смеховой литературы Руси XVII в., что обусловлено, скорее, не их природой, а политической обстановкой, в условиях которой работал исследователь [Бюн 2000]. Бюн Хюн Тэ считает, что взгляд на сатиру как форму социальной критики, скорее, относится к более современным, начиная с классицизма Нового времени, представлениям, которые не вписываются в литературную систему, существовавшую в допетровское время [Бюн 2000].

В связи с этим разрабатывается концепция «древнерусского смеха» и «смеховой литературы». Д. С. Лихачёв и А. М. Панченко утверждают, что в комических текстах Руси XVII в. смех направлен не только на объект смеха (социальные явления), но и на субъект смеха, то есть автора и читателей [Бюн 2000; Панченко 1980]. В произведениях, которые относятся к смеховой литературе Руси XVII в., объектом смеха становится не содержательная сторона, а формальная, в частности композиционные и стилистические особенности пародируемых жанров. В самом деле, в смеховой литературе изображается картина мира особого рода, по выражению Д. С. Лихачева, «антимир». Данный «антимир» является антиподом мира реального, но не как потенциальный вариант сценария деградации, а как перверсивная и нереальная версия, что восходит к архаическим представлениям о загробном «перевернутом» мире. В рамках данной концепции на первый план выходит творческое, в том числе игровое, начало

автора, который проверяет границы жанровых норм и не стремится выразить негативную оценку в отношении социальных явлений, тем более в отношении религиозного мировоззрения. «Этот юмор не посягал на небо» [Головко 2009: 107-108]. В качестве доказательства в пользу этой концепции можно привести исследование Л. А. Казаковой, которая на основе корильных песен (пародийная форма величальных песен) и пародий на былины делает вывод о том, что целью смеховых жанров не является дискредитация ценностей, транслируемых в оригинальных произведениях (пародируемых жанрах). «Серьёзные и смеховые жанры фольклора выступают в качестве взаимодополняющих явлений внутри жанровой системы» [Казакова 2007: 68].

Проблема взаимодействия серьёзного и смешного в смеховой литературе Руси остаётся открытой для обсуждения. А. М. Панченко считает, что «комизм / трагизм» русской смеховой литературы, который тождествен амбивалентности древнерусского смеха, отличает её от европейской [Панченко 1984]. Ряд исследователей утверждают, что сочетание серьёзного и смешного в той или иной степени свойственно и европейской смеховой литературе, например, поэзии вагантов и польской совизжальской (от польского варианта имени Тиля Уленшпигеля) литературе [Бюн 2000; Поэзия вагантов 1975; Мочалова 1985].

Влияние европейской литературы на смеховую литературу Руси XVII в. в ряде случаев не поддаётся сомнению. Заглавия рукописей «Повести о Шемякином суде» содержат указание на польские параллели: «Суд Шемяки судьи, выписано из полских книг» или «Суд Шемякин. Выписано из книг з жарт полских». В «Сказании о куле и лисице» содержатся элементы, которые связываются, скорее, не с русскими сказками о животных, а с западноевропейскими животными эпосами (Роман о Ренаре).

Литературные связи устанавливаются не для всех произведений смеховой литературы Руси XVII в. Например, «Повесть о Фоме и Ерёме» существует не в одной единственной рукописной редакции, в том числе это произведение сохранилось как лубочная картинка, песня и сказка [Богатырев 1971; Бюн 2000].

А. В. Аргов изучает «Повесть о Фоме и Ерёме» как образец творчества скоморохов [Аргов 2015].

Таким образом, проблема литературных связей и мировоззренческой составляющей смеховой литературы Руси XVII в. остаётся нерешённой и требует дальнейшего изучения в рамках культурологии и литературоведения.

Характерной особенностью смеховой литературы Руси XVII в. является её пародийность, то есть копирование типичных признаков письменных/устных жанров и социокультурных явлений (судопроизводство, церковная исповедь).

Произведения смеховой литературы Руси XVII в. испытали на себе влияние религиозно-дидактической литературы и фольклора не только в отношении содержания, но и стилистики [Пешкова 2017]. Существует мнение, что вероятными авторами изучаемых литературных пародий были представители низшего духовенства [Бюн 2000]. В Руси XVII в. представители духовенства были основными переписчиками книг, а рукописные книги носили большей частью религиозный характер²⁰. Вероятно, это стало причиной того, что в произведениях смеховой литературы Руси представители духовенства и их жизненный уклад изображаются в комичном ключе. В «Калязинской челобитной» монахи из монастыря не хотят ходить на службу и работать, а требуют от архимандрита, чтобы им не мешали пить пиво. В «Службе кабаку» пародируются композиционные и стилистические признаки божественной литургии. Кабак заменяет функцию церкви и становится местом для церковной службы. Несмотря на это, в содержании «Службы кабаку» высмеивается пьянство, что является дидактическим способом рассказать о его вреде.

В. П. Адрианова-Перетц считает, что авторами литературных пародий Руси XVII в. были профессиональные писари, то есть люди, которые зарабатывали деньги переписыванием книг и составлением документов от руки [Адрианова-Перетц 1977]. Они были хорошо знакомы с жанровыми особенностями деловой

²⁰ Книга и книжное дело на Руси до книгопечатания // Православный портал «Азбука веры». URL: <https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/polnyj-pravoslavnyj-bogoslovsko-entsiklopedicheskij-slovar/612> (дата обращения: 28.06.2025).

письменности. Деловая письменность в Руси XVII в. играла значимую роль, так как в этот период издавались правовые акты, которые регулировали нормы государственного управления (акты Земских соборов) и нормы отношений между частными лицами [Система источников русского права X-XVIII вв. 2014].

Часть изучаемых произведений относится к литературной пародии на жанры деловой письменности. Интересно, что балагурство как одна из особенностей древнерусского смеха проявляется в пародиях на документы. Основными чертами балагурства являются ритмизация текста и создание рифмованных лексических пар из несочетаемых по значению слов [Ромах, Редкозубова 2016; Санников 1999; Лихачёв, Панченко, Понько 1984]. В «Послании дворительное недругу» крестьянин в письменной форме обращается к землевладельцу, который взял у него в долг рожь. Крестьянин просит вернуть ему долг: «Да велель ты, господине, взяти взаем ржи, / и ты, господине, не учини в нем лжи...».

Целевой аудиторией литературных пародий Руси XVII в. была грамотная часть населения, то есть люди, которые умели читать и писать. А. Н. Рыжов в своём исследовании «Мифы в истории российского образования XIV-XVII вв.» приводит цифры из исторического документа, который был составлен во время Собора, посвященному избранию Бориса Годунова на царство (1598 г.). На основании сведений, приведённых в этом документе, можно предположить, что грамотность была распространена среди представителей высшего духовенства (митрополиты, архиепископы, епископы, архимандриты и игумены) и царской власти (бояре, окольничие, дьяки и стольники) [Рыжов 2024].

Таким образом, смеховая литература Руси XVII в. как словесная форма русской смеховой культуры заимствует и её характерные черты, к которым относится амбивалентность, телесность и пародийность, реализованная с помощью «выворачивания наизнанку» объекта смеха. Сущность смеховой литературы Руси XVII в. с точки зрения средневековой картины мира требует дальнейших исследований, которые повысят степень научности в процессе

интерпретации.

2.5 Комическое снижение: теоретическая основа

Комическое снижение – это принцип на уровне плана содержания, который лежит в основе смеховой культуры как Германии XIII-XVII вв., так и Руси XVII в. В современных исследованиях встречаются такие варианты термина «комическое снижение», как «смеховое снижение», «ироническое снижение» или «травестийное снижение» [Фельде 2011; Вулис 1966; Ильинская 2020]. Выбор термина, по-видимому, зависит от теоретических установок, которых придерживаются авторы, от целей и материала исследования. Далее в тексте используется термин «комическое снижение», так как в рамках настоящего исследования этот принцип объединяет весь анализируемый материал, независимо от вида комического и способов его реализации.

Л. А. Спиридонова в своей книге «Бессмертие смеха: комическое в литературе русского зарубежья» говорит, что смех как культурный феномен обычно претерпевает интенсивное развитие в периоды нестабильности, в результате чего происходит «комическое снижение господствующей идеологии» [Спиридонова 1999: 5]. Автор, как можно предположить, имеет в виду критический потенциал смеха, который находит своё выражение в видах комического как эстетической категории (чёрный юмор, сатира) и который способен выражать недовольство в отношении правящей элиты. В профессиональной речи комическим снижением называют такое использование языковых средств, которое приводит не только к созданию комического эффекта, но и на прагматическом уровне выражает обесценивание или циничное отношение к рабочим обязанностям [Фельде 2011]. Целью такого речевого поведения является снятие психологического напряжения за счёт упрощения коммуникации между коллегами и понижения степени значимости объекта профессиональной деятельности (анекдоты про пациентов у врачей, про

пассажиров у таксистов, про начальников у подчинённых).

Комическое снижение употребляется и в отношении художественных произведений, например, когда речь идёт о пародии как о музыкальном, театральном или литературном жанре [Пивоев 1983]. Основная задача, которая стоит перед автором пародии, – это представить наиболее типичные и узнаваемые признаки пародируемого объекта в комичном ключе. С психологической точки зрения пародия возможна только тогда, когда оригинальное произведение теряет значимость или ценность. В представлениях автора пародии его ценностные ориентиры важнее, чем те, которые содержатся в пародируемом объекте. Следствием этого и становится комическое снижение, то есть объект пародии обесценивается с помощью средств создания комического.

Исследователи, которые занимаются изучением художественного текста, отмечают, что нередко комическое снижение на языковом уровне осуществляется с помощью лексики, относящейся к материально-бытовой сфере, просторечных выражений, инвективной и обценной лексики [Ильинская 2020; Азкенова 2019; Казакова 2008]. Вероятно, это связано с тем фактом, что в качестве материала подобных исследований выступают литературные пародии на известные произведения, в которых основной тон повествования эпический или трагический. В связи с этим комическое снижение напрямую зависит от перевода возвышенного в низменное, в результате чего возникает стилистический контраст между планами текста-источника (пародируемое произведение) и текста-реципиента (пародия).

Таким образом, комическое снижение в широком смысле – это обесценивание объекта, обладающего высокой степенью значимости, с помощью средств создания комического эффекта, в частности с помощью языковых средств. В результате этого возникают отношения контраста между объектом смеха как образом, построенным в соответствии с нормами, традициями, идеалами (ожидание), и его смеховой репликой как образом, имеющимся в действительности (реальность). В дальнейшем термин «комическое снижение»

используется именно в этом значении.

Выводы по второй главе

1. Анализ источников литературоведческого и культурологического характера показал, что смеховая культура Германии XIII-XVII вв. и Руси XVII в. обладает общими чертами. К ним относятся элементы архаического характера – телесность и эротичность, – сформировавшиеся в дохристианский период и закреплённые впоследствии в народной культуре.

2. В христианский период развития церковью санкционируются такие формы смеховой культуры, как скоморошество и юродство в России и карнавал с его ключевыми элементами (шут, дурак, маски) в Германии. Скоморошество и шутовство – формы фамильярно-площадной речи, для которых характерной чертой является раскованность и балагурство как проявления игрового начала. Это нашло отражение и в речи скоморохов и шутов в виде ритмизации текста: раешный стих (рифмы, заимствованные из народной поэзии) в русской смеховой культуре и книттельферс (свободное ударение и хаотичный размер) в немецкой смеховой культуре.

3. Исследователи смеховой культуры Руси XVII в. и средневековой Германии XIII-XVII вв. неоднократно подчёркивают амбивалентность средневекового смеха, то есть сочетание серьёзного и смешного. В связи с этим исследователи говорят об общем принципе, свойственном для смеховой культуры Средневековья – комическое снижение, то есть отрицание объекта смеха. Основной формой комического снижения является профанация сакрального, доходящая до богохульства. Несмотря на это, отрицание объекта смеха – это лишь внешняя форма комического снижения, его содержание – это утверждение объекта смеха. Это не дискредитация сакрального, а одно из проявлений средневековой религиозности.

4. Специфические черты смеховой культуры Германии XIII-XVII вв. и Руси

XVII в. обусловлены историческим периодом, изучаемым в рамках настоящей диссертации. Во-первых, в отличие от мировоззрения представителей Руси XVI в., которое основывается на христианском учении и народной культуре, значимое место в мировоззрении представителей Германии XIII-XVII вв. занимает античная культура. Её влияние особенно заметно в эпоху Ренессанса, в частности в произведениях гуманистов. Во-вторых, в Германии смеховая литература с XIII в. представлена в основном авторскими произведениями. В России до XVII в. словесные формы смеховой культуры – это фольклорные жанры (корильные песни, пародии на крестьянские хороводовые песни, пародии на былины). В-третьих, ключевая особенность смеховой литературы Руси XVII в. – пародирование жанров религиозной литературы и деловых документов. В немецкой смеховой литературе XIII-XVII вв. на первый план выходит комизм ситуации.

5. Основные черты смеховой культуры Германии XIII-XVII вв. и Руси XVII в. оказали влияние на смеховую литературу двух изучаемых лингвокультур.

ГЛАВА 3

ОСНОВНЫЕ ВИДЫ КОМИЧЕСКОГО И СРЕДСТВА ИХ РЕАЛИЗАЦИИ В СМЕХОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ГЕРМАНИИ XIII-XVII ВВ. И РУСИ XVII В.

3.1 Характеристика источников материала исследования

Выбор указанных в диссертации периодов для изучения немецкой и русской смеховой литературы обусловлен тем, что в рамках настоящего исследования анализируются художественные произведения, не относящиеся к фольклорным, то есть у них есть автор. Авторство немецких произведений установлено, за исключением текста под названием «Von einem plinten» (О слепце, XIV в.). Авторство древнерусских текстов в каждом конкретном случае не установлено, но исследователи, занимающиеся смеховой литературой Руси XVII в., сходятся во мнении, что эти произведения не относятся к продуктам устной народной культуры [Адрианова-Перетц 1977, Бюн 2000]. Не подлежит сомнению и принадлежность авторов к числу представителей городского населения (профессиональные писари или священники) не подлежит сомнению [Адрианова-Перетц 1977, Бюн 2000]. В то время как в Германии авторские произведения комического характера появляются и получают широкую популярность в XIII в., в России они появляются только в XVII в. До XVII в. в России комические тексты представлены в фольклорных жанрах, например, корильных песнях и пародиях на былины [Казакова 2007].

Анализ немецких текстов XIII-XVII вв. позволяет проследить динамику языковой репрезентации комического в немецкой культуре. Анализ русских текстов XVII в. позволяет выявить характерные черты языковой реализации комического в русской культуре XVII в. Сопоставительный анализ немецких и русских текстов позволяет выявить общие и специфичные черты способов языковой реализации комического в двух изучаемых лингвокультурах.

Приведём определение понятия «текст», так как это имеет значение для

настоящего исследования с точки зрения метода. В современной лингвистике не существует консенсуса относительно того, что понимать под текстом. Исследователи классифицируют виды текстов в зависимости от их функции, форм и объёмов [Voicikaite 1999; Busse 2015; Janich 2019]. Р. де Богранд, В. Дресслер, К. Уэйлз, Г. Уиддоусон полагают, что текст может быть сведён до одной фразы или одного слова [Beaugrande 1981; Wales 2001; Widdowson 2008]. Такое понимание текста слишком широкое, так как источником материала в настоящем исследовании является художественная литература.

В качестве основного в данной работе принято определение, предложенное И. Р. Гальперином: текст – «это произведение речетворческого процесса, обладающее завершённостью, объективированное в виде письменного документа, литературно обработанное в соответствии с типом этого документа, произведение состоящее из названия (заголовка) и ряда особых единиц (сверхфразовых единств), объединённых разными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи, имеющее определённую целенаправленность и прагматическую установку» [Гальперин 2007: 18]. Это определение указывает на связь языковых элементов одного текста, его целенаправленность и завершённость.

Отметим, что параметр объёма текста является также немаловажным в рамках настоящего исследования. В связи с этим в таких немецких произведениях как «Der Pfaffe Amis» (Поп Амис, XIII в.) Штрикера и «Das Narrenschiff» (Корабль дураков, XV в.) Себастиана Бранта, которые в немецком литературоведении называют «episodenhafte Romane» (роман из эпизодов) [Baumann 1996], главы изучаются как самостоятельные тексты. Каждая глава представляет собой законченную историю, оформленную в виде конкретной комической ситуации, которая не имеет прямого отношения к последующим и предыдущим; главы объединяются не за счёт последовательного развития сюжета, а за счёт общей идеи или основного действующего лица. Например, в произведении Штрикера все эпизоды объединяет только тот факт, что в них фигурирует поп Амис, но каждый

эпизод – это рассказ, не зависящий от содержания остальных. В произведении Себастиана Бранта все главы связаны только общей идеей – представить человеческие пороки как формы глупости на житейских примерах.

Роман Г. Я. К. Гриммельсгаузена «Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch» (Затейливый Симплициус Симплициссимус, XVII в.) несколько отличается от произведений немецкой смеховой литературы предшествующих веков. Здесь связь между главами произведения образуется не только за счёт общей идеи, но и за счёт постепенного развития основного действующего лица. Симплициссимус путешествует по странам и знакомится с жизнью в её многочисленных проявлениях. Литературоведы отмечают влияние на роман Гриммельсгаузена теорий воспитания, распространённых в эпоху Ренессанса [Кузнецов 2015]. С одной стороны, читателю предлагается проследить становление персонажа, что, естественным образом, способствует наличию большего количества связующих элементов между частями романа. С другой стороны, комический эффект в рамках одного эпизода зависит только от его содержания и использованных в нём языковых средств. Таким образом, главы романа Г. Я. К. Гриммельсгаузена «Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch» (Затейливый Симплициус Симплициссимус, XVII в.) в настоящем исследовании также анализируются как самостоятельные тексты.

В ходе проведенного анализа материала исследования установлены изобразительно-выразительные средства создания комического, анализ которых представлен в настоящей главе. Изобразительно-выразительные средства создания комического в смеховой литературе средневековой Германии XIII-XVII вв. и Древней Руси XVII в. разделены на две группы: стилистические и композиционные приёмы. Здесь мы снова сталкиваемся с проблемой использования терминологического аппарата стилистики, в частности с различиями между терминами «средство» и «приём». Изобразительно-выразительные средства – это средства языковой системы, способные выполнять эстетическую функцию. Им противопоставляется приём как целенаправленное

употребление этих языковых средств в конкретном тексте.

В первой главе в разделе «Языковая реализация комического» говорится о том, что исследователи делят языковые средства создания комического эффекта на стилистические и композиционные приёмы. В рамках настоящей диссертации эти термины понимаются следующим образом: стилистические приёмы – это такие изобразительно-выразительные средства, комический эффект которых реализуется на уровне микроконтекста (слово, словосочетание, предложение); композиционные приёмы – это такие изобразительно-выразительные средства, комический эффект которых реализуется на уровне макроконтекста (абзац, сверхфразовое единство, текст) и которые участвуют в процессе текстообразования. В связи с этим композиционные приёмы используются либо на протяжении всего текста, либо занимают суперпозицию (начало, середина или конец текста), которая маркирует существенные для развития сюжета фрагменты.

3.2 Стилистические приёмы

3.2.1 Языковая игра

Одним из основных стилистических приёмов, которые используются в смеховой литературе Германии XIII-XVII вв. и Руси XVII в., является языковая игра. В рамках настоящего исследования языковая игра рассматривается только как стилистическое средство, с помощью которого создаётся комический эффект (см. с.43). В данном случае для его декодирования читателю достаточно лишь знаний языка. Благодаря этому ограничению становится возможным отличить языковую игру от обыгрывания фразеологизма или аллюзии, в план содержания которых обязательно входит культурная информация.

Проведённый анализ показывает, что в смеховой литературе Германии XIII-XVII в. языковая игра используется на лексическом и фонетическом уровнях. В романе Штрикера «Der Pfaffe Amis» (Поп Амис, XIII в.) про плутовские

похождения попа Амиса встречается такое использование многозначных слов, при котором многозначность не снимается контекстом, поскольку реализуется сразу два значения. В эпизоде, который называется «Die unsichtbaren Bilder» (Невидимые фрески), Амис предлагает французскому королю нарисовать три фрески в одном из залов его дворца. Когда пришло время, король захотел увидеть результат работы. Войдя в зал, король сильно удивился, так как стены зала ничуть не изменились. Амис ничего не рисовал. Он стал описывать королю сюжеты несуществующих фресок. К своим объяснениям он добавил, что видеть эти фрески могут люди только благородного происхождения. Король и его придворные не решались сказать, что не видят картин, поскольку боялись подвергнуть сомнению своё благородное происхождение.

В самом начале эпизода встречаются намёки на последующее развитие сюжета: «*Herre, ich kan molen wol, daz ez die werlt loben sol, / wan ich kan malen einen list, / der allen leuten vremde ist*» (Господин, я могу нарисовать то, / чем будет восхищаться весь мир, / я смогу изобразить такого рода произведение искусства, / которое другим людям невозможно представить) [259, с. 32]; «*ich zeige euh gerne minen sin, / daz ich der kunst ein meister pin*» (Я с удовольствием покажу вам свой профессионализм, так как я – мастер в области искусства) [259, с. 32]. Лексемы «*list*» и «*kunst*» в средневерхненемецком языке обозначают не только искусство как вид деятельности или произведение искусства как результат этой деятельности, но и обман, уловку, хитрость^{21 22}. Эти многозначные лексемы создают иронический контекст в выделенных примерах, так как у читателя есть возможность угадать истинные мотивы персонажа. В заключительной части все придворные стали сомневаться в своём происхождении а Амис покинул дворец, получив щедрую плату за свою фиктивную работу.

Пример использования языковой игры на фонетическом уровне можно

²¹ L // Mittelhochdeutsches Wörterbuch. URL: https://www.koeblergerhard.de/mhd/mhd_1.html (дата обращения: 18.08.2025).

²² K // Mittelhochdeutsches Wörterbuch. URL: https://www.koeblergerhard.de/mhd/mhd_k.html (дата обращения: 18.08.2025).

найти в одном из фрагментов романа Г. Я. К. Гриммельсгаузена «Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch» («Затейливый Симплициус Симплициссимус», XVII в.). В первой главе этого романа протагонист рассказывает о своём образовании, которое он получил дома: «*aber der Studien halber konte ich neben dem berühmten Ampliftidi hinpassiren/ von welchem Suidas meldet/ daß er nicht uber fünffe zehlen konte*» (Что касается обучения, то я мог сравниться с известным Амплистидом/ о котором упоминает Свидас/ говоря, что он [Амплистид] дальше пяти считать не мог) [262, с. 10]. Из приведённой реплики Симплициссимуса можно сделать вывод, что он ничего не знает, так как Амплистид – персонаж греческой комедии, отличительной чертой которого была глупость [Гриммельсгаузен 1967: 611].

Речь Симплициссимуса заканчивается восклицанием, в котором содержится языковая игра, построенная на звуковом сходстве лексем «edel» (знатный, благородный) и «esel» (осёл): «*O edels Leben! (du mögst wol Efelsleben fagen) in welchem man sich auch nichts umb die Medicin bekümmert*» (Какая благородная жизнь! (ты мог бы сказать ослиная жизнь), когда человеку нет никакой необходимости разбираться в медицине) [262, с. 10]. В средневерхненемецком языке лексема «esel» означает глупого человека²³. Это значение сохранилось и в современном немецком языке²⁴. Языковая игра придает данному контексту саркастическую окраску, которая направлена на необразованных крестьян.

В отличие от немецкой смеховой литературы в русской смеховой литературе языковая игра используется в основном как композиционный приём. В связи с этим примеры с использованием языковой игры в качестве композиционного приёма в смеховой литературе Руси XVII в. не выделены в отдельный пункт раздела 3.3 «Композиционные приёмы», а представлены в настоящем пункте раздела 3.2 «Стилистические приёмы».

²³ Esel // Mittelhochdeutsches Handwörterbuch von Matthias Lexer. URL: <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=Lexer&lemid=E03070> (дата обращения: 18.08.2025).

²⁴ Esel // Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. URL: <https://www.dwds.de/wb/Esel> (дата обращения: 22.09.2024).

Языковая игра как композиционный приём в проанализированных древнерусских текстах реализуется в виде раешного стиха как элемента народной поэзии (ритмизированные лексические пары в рамках одной строки или предложения). В «Послании сына, “от наготы гневнаго”, к отцу» относящийся к деловой письменности жанр послания пародируется с помощью элементов народной поэзии, в частности с помощью рифм раешного стиха: *«Пожалуй меня, беднаго, / и от наготы гневнаго: / одень мою спинку, / вели дати свитку. / Воистинно, государь, хожу голь, / что бурой воль»* [256, с. 435]. С помощью этого вида языковой игры авторы модифицируют жанровые признаки документов в своих пародиях, то есть вместо прозаической формы, характерной для данного типа документов, используют стихотворную. Это и есть основная функция раешного стиха в смеховой литературе Руси XVII в.

Языковая игра на морфологическом и графическом уровнях используется как композиционный приём в «Повести о Ерше Ершовиче» (XVII в.), в которой описывается судебный процесс над рыбой-землевладельцем по имени Ерш Ершович, прототипом которого является рыба под названием ерш (*Acerina cernua*) [Сабанеев 1993]. В названии повести используется зооним «*ерш*», который трансформируется в «*Ерш Ершович*». В первом случае зооним пишется с большой буквы, что соответствует правилам написания имён собственных, а во втором случае к нему добавляется специальный суффикс «*ич*», который является одним из характерных суффиксов для образования отчества в русском языке.

Ерш, оправдываясь перед судом, рассказывает о своём происхождении: *«А родом есьми аз истаринний человек, детишка боярские, мелких бояр по прозванию Вандышевы, Переславцы»* [256, с. 397]. Интересно то, каким способом автор называет боярский род. Зооним «вандыш» используется для обозначения мелких рыб [Даль 2006]. В данном случае зооним, во-первых, пишется с заглавной буквы, а, во-вторых, к нему добавляется специальный суффикс «*ев*», в результате чего происходит трансформация в фамилию, которая указывает на название боярского рода. Лексема «*Переславцы*» указывает на место

происхождения боярского рода, то есть город Переславль.

Для наименования судей используются зоонимы: «Белуга Ярославская, Семга Переславская, боярин и воевода Осетр Хвалынского моря, окольников был Сом, больших Волских предел, судные мужики Судок да Щука-трепетуха» [256, с. 396]. Выделенные в данном примере зоонимы пишутся с заглавной буквы, то есть используются как имена собственные. Вместе с зоонимами употребляются такие лексические единицы, как «боярин», «воевода», «окольников» и «судные мужики», с помощью которых обозначаются чины и должности. Таким образом, в «Повести о Ерше Ершовиче» зоонимы используются как имена собственные персонажей, в результате чего создаётся комический эффект.

В анализируемых произведениях немецкой смеховой литературы языковая игра распространена не так широко, как в смеховой литературе Руси XVII в. В немецких текстах языковая игра представлена многозначными словами и паронимами. В смеховой литературе Руси XVII в. языковая игра в основном представлена как композиционный приём в виде рифм раешного стиха. Отдельным случаем реализации языковой игры как композиционного приёма в смеховой литературе Руси XVII в. является модификация зоонимов и использование их как имён собственных.

3.2.2 Фразеологизмы и поговорки

Смеховая литература Германии XIII-XVII в. и Руси XVII в. испытала на себе влияние народной культуры, различных фольклорных жанров. Неслучайно поэтому, что в анализируемых произведениях широко используются фразеологизмы и поговорки.

Использование фразеологизма в качестве средства создания комического эффекта встречается в одном из фрагментов сатирической поэмы Себастиана Бранта «Das Narrenschiff» (Корабль дураков, XV в.). В тридцать третьей главе Себастиан Брант высмеивает супругов, которые изменяют друг другу: «*Wer durch*

die fynger sehen kan / Vnd loßt syn frow eym andern man» (Кто сквозь пальцы смотрит / И отпускает свою жену к другому мужчине) [258]. В самой первой строчке главы используется фразеологизм «*durch die fynger sehen*» (досл. смотреть сквозь пальцы), который указывает на снисхождение в отношении серьёзного нарушения²⁵. С помощью этого фразеологизма автор иронично намекает на наивность супругов, допускающих измены.

С помощью фразеологизмов авторы придают повествованию не только ироничный, но и саркастичный тон. Например, в стихотворной комедии Ганса Сакса «*Der farendt Schuler*» (Странствующий школяр, XVI в.) крестьянин разговаривает со своей женой и узнаёт, что она добровольно отдала деньги студенту. Последний обманул её, сказав, что он пришёл прямо из рая, где видел первого мужа крестьянки.

Когда жена собирается рассказать мужу о студенте, муж начинает подозревать, что её обманули. Он задаёт ей вопрос: «*Der Pauer spricht: Wer hat das Kalb ins aug geschlagen?*» (Крестьянин говорит: Что случилось?) [в ожидании чего-то плохого] [260, с. 109]. В этом вопросе используется фразеологизм «*das Kalb ins aug schlagen*» (досл. ударить телёнка в глаз), который означает «сказать горькую правду» или «причинить кому-то сильную боль»²⁶.

Крестьянин знает о наивности и доверчивости своей жены, поэтому не высоко ценит её умственные способности: «*Die ist an Seel, vernunft vnd leib / Ein Dildap, Stockfisch, halber Nar*» (Она душой, разумом и телом простофиля, недалёкая и настоящая дура) [260, с. 110]. Лексемы «*Dildap*», «*Stockfisch*» и «*Nar*» передают негативную оценку в отношении человека и используются как синонимы для обозначения глупости²⁷. В контексте анализируемого произведения вопрос, содержащий фразеологизм «*das Kalb ins aug schlagen*», звучит иронично,

²⁵ durch die Finger sehen // Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. URL: <https://www.dwds.de/wb/durch%20die%20Finger%20sehen> (дата обращения: 25.09.2024).

²⁶ kalb // Frühneuhochdeutsches Wörterbuch. URL: <https://fwb-online.de/lemma/kalb.h1.2n?q=kalb&page=1> (дата обращения 25.08.2025).

²⁷ diltap // Frühneuhochdeutsches Wörterbuch. URL: <https://fwb-online.de/lemma/diltap.s.0m> (дата обращения 25.08.2025).

так как муж ожидает от своей жены глупой выходки.

Кроме этого фразеологизмы используются и для передачи самоиронии. В пятой главе романа Г. Я. К. Гриммельсгаузена «Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch» (Затейливый Симплициус Симплициссимус, XVII в.) на дом родителей Симплициссимуса нападают разбойники. Они грабили, насиловали и убивали жителей деревни. В таких опасных для жизни обстоятельствах автор описывает замешательство Симплициссимуса с помощью фразеологизма, в котором растерявшийся человек сравнивается с кошкой: «*Jch hingegen blieb gantz stockstill stehen/ und hatte das Maul offen/ weil ich nicht wufte/ was der Reuter wolte oder meynte/ und in dem ich fie so anfahe/ wie ein Katz ein neu Scheurthor*» (Я, напротив, застыл/ и открыл свою пасть/ потому что я не знал/ что всадники хотели и намеревались сделать/ и поэтому я смотрел на них, как кот на новые ворота сарая) [262, с. 22]. К сожалению, в словарях современного немецкого языка данный фразеологизм, содержащий лексему «Katz», не приводится. В современном немецком языке существует фразеологизм «*wie die Kuh vorm neuen Tor stehen*» (как корова перед новыми воротами стоять) или «*dastehen wie der Ochs vorm Scheunentor*» (стоять как бык перед воротами сарая), который означает растерянность и непонимание, что делать дальше²⁸. Можно предположить, что сходным значением обладает и выражение, используемое в приведённом выше фрагменте, так как в его состав входит компонент «*[Scheur]thor*» (ворота сарая), а лексическое окружение, состоящее из глагола в отрицательной форме «*nicht wufte*» (не знал) и прилагательного «*stockstill*» (застывший), указывает на эмоциональное состояние персонажа, его растерянность.

Такой вид комического, как самоирония реализуется за счёт несоответствия между событиями (жестокими и опасными), которые происходят с персонажем, и средством, с помощью которых выражается отношение персонажа. События

²⁸ dastehen wie der Ochs vorm Scheunentor // Redensart-Index. URL: https://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=dastehen%2Bwie%2Bder%2BOchse%2Bvor%2Bdem%2BScheunentor&bool=relevanz&gawoe=an&sp0=rart_ou&sp1=rart_varianten_ou&von=reg (дата обращения 25.08.2025).

трагические, а фразеологизм «*wie ein Katz ein neu Scheurthor ansehen*» ассоциируется с крестьянской рутинной.

Пословицы и пословичные выражения широко используются в смеховой литературе Руси XVII в. Например, в «Послание дворянина к дворянину» используются пословицы для реализации такого вида комического как самоирония. В тексте произведения тульский помещик Иван Фуников, схваченный восставшими крестьянами, обращается к неизвестному землевладельцу.

Это пародийное произведение, объектом пародии в котором выступает послание как жанр деловой письменности. В связи с этим элементы фольклорного стиля вступают в контраст с элементами официально-делового стиля: «*А по милости, государь, своей, аще изволишь о нашем убожестве слышати, и я, милостию Творца и Зажителя всяческих, апрѣля по 23 день, по-видимому, в живых, а бѣдно убо и скорбно дни пребываю, а милосердия твоего, государя своего, всегда не забываю. А мнѣ, государь, тульские воры выломали на пытках руки и нарядили, что крюки*» [256, с. 393]. Официально-деловой стиль репрезентирован в тексте обращением «*государь*» (18 раз) и речевой формулой «*милосердия твоего*» (6 раз). Фольклорный стиль репрезентирован в тексте с помощью раешного стиха: «*А мнѣ, государь, тульские воры выломали на пытках руки и нарядили, что крюки, / да вкинули в тюрьму, и лавка, государь, была уска, /и взяла меня великая тоска, / а послана рогожа, и спать не погоже*» [256, с. 393].

Адресант послания жалуется адресату на свою нелёгкую судьбу и завершает жалобу тремя пословицами и поговорками: «*Видит Богъ — сломило рогъ. / Да Богъ сердца вѣсть — нечего вѣсть. / Велѣл Богъ пожить и не о чем тужить*» [256, с.394]. Данные паремии используются как элементы фольклорных жанров, вступающие в контраст с элементами делового стиля.

Анализ приведённых в этом разделе примеров доказывает, что в смеховой литературе Германии XIII-XVII вв. и Руси XVII в. фразеологизмы и паремии используются для реализации иронических, саркастических оттенков, а также для

выражения самоиронии.

3.2.3 Сравнение

С помощью сравнения проводится параллель между двумя объектами, что может служить средством для выражения контраста и абсурда (см. с.45). Один из примеров, подтверждающий это положение, встречается в романе Штрикера «Der Pfaffe Amis» (Поп Амис, XIII в.) про находчивого и хитрого священника. В эпизоде «Kirchweihpredigt» (Церковная проповедь) священник приходит в город и читает там проповедь. Он убеждает местных жителей сделать пожертвования. Особое внимание он уделяет женской части населения. Он говорит, что сделать пожертвования могут лишь те женщины, которые верны своему мужу. Ни одна из женщин не захотела, чтобы её подозревали в неверности, независимо от того, есть у неё любовник или нет. Таким образом, Амис убедил всех женщин сделать пожертвования. В заключительной части эпизода Амис сравнивается с Богом: «*enphiengen si in als einen got / und ergaben sich in sin gebot / und sprachen sint, er were / ein heiliger predigere*» (встречали они его как Господа / слушали его заповеди / и говорили, что он / святой проповедник) [259, с. 30]. Подобное сравнение говорит о том, что священник казался жителям города святым и даже равным Богу. На это дополнительно указывает использование прилагательного «*heilig*» (святой или приносящий религиозное спасение) вместе с существительным «*predigere*» (проповедник)²⁹.

Между тем, читатель знает, что Амис руководствуется только меркантильным интересом. В тексте говорится следующее: «*Mit so getannen sinnen / gewann er gutes zehant / daz er erlost sine phant*» (Благодаря своим уловкам / ему удалось быстро разбогатеть настолько / что он выкупил свои залогов) [259, с. 30]. Сравнение с Богом является преувеличением, особенно если учесть

²⁹ heilic // Mittelhochdeutsches Handwörterbuch von Matthias Lexer. URL: <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=Lexer&lemid=H01098> (дата обращения: 18.08.2025).

истинные мотивы священника. Таким образом, с помощью сравнения в данном контексте появляется ироническая окраска.

Сравнение как языковое средство способно транслировать культурную информацию, закреплённую в картине мира представителей конкретной лингвокультуры. Для немецкой и русской культур особое значение имеют сравнения, основным компонентом которых выступают зоонимы. Данный вид сравнений прочно вошёл не только в сферу повседневного общения, но и в пространство художественной литературы. Основным источником сравнений с животными является устная народная традиция.

В сатирической поэме «Das Narrenschiff» (Корабль дураков, XV в.) Себастиан Брант критикует тех священнослужителей, чей выбор профессии основывается не на желании служить Богу, а на желании разбогатеть. Автор высмеивает невежество молодых попов, которые знают о церковном укладе ровно столько, сколько и обезьяны: «*Des fyndt man yetz vil junger pfaffen / Die als vil können als die affen*» («Можно встретить в наши дни много молодых попов / Которые знают столько же, сколько и обезьяны») [258].

В данном фрагменте используется сравнительный оборот «*als ... als*» (столько, насколько), основными компонентами которого являются словосочетание «*junger pfaffen*» (молодые попы) и лексема «*die affen*» (обезьяны). Данное словосочетание и лексема вступают в отношения контраста, поскольку обозначают понятия, принадлежащие к разным сферам жизни, а именно: к церковно-религиозной, с одной стороны, и к бытовой, с другой. С помощью этого сравнения раскрывается сатирическая и, в частности, саркастическая направленность данного фрагмента. Источником данного сравнения является народная традиция. Совместное использование лексем «*affe*» и «*pfaffe*» встречается в немецких пословицах и поговорках: *Affen und Pfaffen sind frei von Strafen* (Обезьяны и попы свободны от наказаний), *Alte Affen, junge Pfaffen, wilde Bären, soll niemand in sein Haus begehren* (Старых обезьян, молодых попов, диких медведей не стоит звать к себе в дом). [Wander 1867; Graf 1956]. Широкому

распространению данного сравнения способствовал, как можно предположить, тот факт, что в немецком языке лексемы «*pfaffe*» и «*affe*» рифмуются.

Ещё одним примером использования сравнения для реализации сарказма служит фрагмент из стихотворной комедии «*Der farendt Schuler*» (Странствующий школяр, XVI в.) Ганса Сакса, о которой говорилось ранее при разборе фразеологизмов и паремий (см. с.89). Муж крестьянки, узнавший о наивности своей жены, ругает её и сравнивает её глупость с глупостью попов: «*Irs **gleich** ist nit in vnser Pfarr, / Die sich lest vber reden leider*» (С ней не сравнится наш поп / Её легко уболтать, к сожалению) [260, с. 110]. В приведённом примере используется сравнительный оборот с прилагательным «*gleich*» (подобный, похожий). Крестьянин говорит, что его жена не может сравниться с попом, подразумевая ещё большую глупость своей жены, которую легко убедить. Таким образом, данный фрагмент приобретает саркастическую окраску.

Считается, что для декодирования комического эффекта, скрытого в сравнении, необходимо наличие у читателя фоновых знаний. Благодаря этому сравнение как средство создания комического становится более сложным стилистическим приёмом. Свидетельством этому может служить фрагмент из первой главы романа Г. Я. К. Гриммельсгаузена «*Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch*» (Затейливый Симплициус Симплициссимус, XVII в.). Симплициссимус высмеивает людей, которые пытаются найти у себя аристократические корни: «*ja sie/ diese **neue Nobilisten**/ seynd offft selbft **so schwarz**/ als wann sie **in Guinea geboren** und erzogen waren worden*» (Да, они, эти новые аристократы/ часто сами такие чёрные/ как если бы они в Гвинее родились и были там воспитаны) [262, с. 7]. Автор использует сравнительный оборот «*so schwarz/ als wann sie in Guinea geboren waren worden*», основными компонентами которого являются лексемы «*schwarz*» (чёрный) и «*Guinea*» (Гвинея). В рамках этого оборота лжеаристократы сравниваются с населением Гвиней, представители которого обладают чёрным цветом кожи. Чёрный цвет кожи в средневековой культуре Западной Европы ассоциировался с низким происхождением. Таким

образом, за счёт использованного в анализируемом фрагменте сравнения появляется саркастическая окраска, выражающая отношение протагониста к лжеаристократам.

В смеховой литературе Руси XVII в. сравнения как стилистические приёмы также используются для создания иронического или саркастического оттенка. В заключительной части «Сказания о попе Саве» вероломный священник получает наказание за свой обман и попадает в тюрьму. Автор текста пародирует икос, то есть хвалебную песнь в честь святого: «Радуйся, шелной Сава, дурной поп Саво, / Радуйся, в хлебне сидя, ставленически сидне! / Радуйся, что у тебя бараденка выросла, а ума не вынесла!» [256, с. 414]. Инициальная формула в виде глагола в повелительном наклонении «Радуйся» повторяется в тексте 17 раз, что является жанровой особенностью икоса как церковного песнопения. Несмотря на это, в пародии на икос содержатся не мелиоративные, а пейоративные оценки в отношении попа Савы.

Отрицательная оценка выражается, в том числе, с помощью сравнения: «Радуйся, долги поп и ако боярски халоп» [256, с. 414]. Сравнение, в котором основным компонентом является лексема «халоп» маркирует социальный статус человека, находящегося иерархически ниже привилегированных слоёв населения. Здесь это сравнение употребляется в отношении священника. В связи с этим инициальная формула акафиста «Радуйся» звучит саркастично, почти издевательски, так как широко известно, что бояре жестоко наказывали своих крепостных/холопов.

Произведение заканчивается строками, содержащими обценную лексику, которые усиливают саркастичный оттенок повествования: «А на што тебе, Савушка, кондак, б... ты сын и так. / Конец хождению Саве бошой славе» [256, с. 414].

В представленных примерах из анализируемых произведений сравнения используются как стилистические приёмы для передачи иронии и сарказма. Комический потенциал сравнений актуализируется за счёт их лексического

окружения.

3.2.4 Аллюзия

В эпоху Средневековья немецкие авторы широко используют аллюзии на исторические события, античную мифологию и христианскую культуру, которые помещаются в нехарактерный для них контекст.

Например, уже в приводившемся ранее эпизоде (см. с.85) из романа Штрикера «Der Pfaffe Amis» (Поп Амис, XIII в.), в котором Амис обманывает короля и описывает ему сюжеты несуществующих фресок, имеется аллюзия как средство создания комического. Сюжет одной из трёх фресок отсылает к библейскому эпизоду про Вавилонскую башню: «*Do mag man aber hie sehen, / waz zu Babilon ist geschen, / untz daz iz die gotes rache / schiede mit mancher sprache*» (Здесь можно увидеть, / что в Вавилоне случилось, / и как Божья кара / разделила [людей] на многие языки) [259, с. 40]. Библейская аллюзия в контексте произведения становится ироничным намёком на дальнейший спор между придворными короля, которые стали ругаться и выяснять, кто действительно видит изображения на стенах: «*Ir ietslicher hette gesworn, / si sehens alle untz an in*» (Каждый [про себя] мог поклясться, / [что] все [остальные] видят [фрески], кроме них самих) [259, с. 44]; «*Sie begonden als die ritter jehen / sie sehens alle rechte*» (Они [придворные дамы] начали как и рыцари говорить / что все действительно видят) [259, с. 44]. С помощью лексем «*gesworn*» (поклясться), «*jehen*» (сказать), «*sehen*» (видеть) проводится параллель с библейским сюжетом о Вавилонской башне. Люди, которые строили её, говорили изначально на одном языке. Бог сделал так, что все стали говорить на разных языках и не могли понять друг друга. В анализируемом произведении обыгрывается этот мотив: придворные лживо соглашались друг с другом, так как им казалось, что они говорили об одном и том же, хотя это было лишь притворством.

Библейские аллюзии встречаются и в сатирической поэме Себастиана

Бранта «Das Narrenschiff» (Корабль дураков, XV в.). Себастиан Брант критически высказывается об образовании молодых попов и приводит примеры непозволительного поведения из библейской истории: «***Chore** das wyhrouch vaß rürt an / Vnd starb / **Dathan vnd Abyron** / Das gwihte fleisch schmeckt mâchē wol / Der wermt sich gern by kloster kol*» (Корей прикоснулся к кадильнице / И умерли / Дафан и Авирон / Освящённое мясо очень вкусное / Которое приготовлено на монастырских углях) [258]. В данном фрагменте используются имена библейских персонажей «Chore» (Корей) «Dathan» (Дафан), «Abyron» (Авирон). Это имена трёх мятежников, которые организовали восстание против Моисея и Аарона. Несмотря на то, что они не переставали верить в Бога и не хотели отказываться от своей веры, их мятеж против Моисея и Аарона расценивался как мятеж против божественной воли³⁰. Господь наказал участников мятежа: Корей, Дафан и Авирон упали в землю, которая раскрылась под их шатром, а часть мятежников, которые принесли кадильницы в скинию, сгорели в огне. Лексема «*das wyhrouch vaß*» (кадильница) из приведённого фрагмента текста прямо указывает на ту часть библейского сюжета, в которой содержатся строки о наказании.

В этом же контексте, где используется аллюзия на библейскую историю, Себастиан Брант также описывает и священников, которые с удовольствием едят мясо, приготовленное на монастырских углях. Сочетание в одном контексте описания библейского эпизода о божественной каре и удовольствии от еды, создаёт контраст, с помощью которого автор иронически указывает на первостепенную роль мирских удовольствий у священников.

Значимое место в европейской культуре занимает античная мифология, которая используется как сфера-источник для аллюзий. В стихотворной комедии Ганса Сакса «Der farendt Schuler» (Странствующий школяр, XVI в.), примеры из которой уже приводились выше при анализе сравнений и паремий (см. с.89 и с.94) с помощью аллюзии на древнеримскую мифологию автор раскрывает образ

³⁰ Дафан и Авирон // Православный портал «Азбука веры». URL: https://azbyka.ru/otechnik/Vissarion_Nechaev/uroki-pokajaniya-v-velikom-kanone-sv-andreja-kritskogo-zaimstvovannye-iz-biblejskih-skazaniy/26 (дата обращения: 07.09.2025).

персонажа.

В этом произведении одним из действующих лиц является школяр, который хочет обмануть крестьянку. Он пытается предстать перед ней в выгодном свете и добиться её доверия: «*Bit, laß mich dir befolhen sein, / Mit deiner milten handt*» (Прошу, позволь мне быть тебе полезным, / под твоей нежной рукой) [260, с. 105].

В экспозиции студент говорит о себе: «*Wann ich gar viel der künste hab, / Die ich in Büchern hab gelesen. / Ich bin in Venus berg gewesen, / Da hab ich gsehen manchen Buler*» (Я сведущ очень в науках, / о которых я прочитал в книгах. / Я был на Венериной горе, / Там видел я много любовников) [260, с. 105]. В его речи используется аллюзия «*Venus berg*» (Венерина гора), отсылающая к средневековым представлениям о месте, где живёт Венера³¹. В древнеримской мифологии Венера почитается как богиня красоты и плотской любви. В связи с этим у данного фрагмента появляется эротический подтекст.

По мере развития сюжета становится известно, что студент не намерен соблазнять крестьянку, так как не находит её интересной и привлекательной: «*Der farendt Schuler redt mit jm selv vnnd spricht: Das ist ein recht einfeltig Viech / Vnd ist gleich eben recht für mich, / Wenn sie viel gelts vnd kleider brecht*» (Странствующий школяр говорит сам с собой: Эта настоящая глупая корова / И как удачно для меня, / Что она много денег и одежды принесёт») [260, с. 107]. Метафора «*ein Viech*» (корова) в сочетании с прилагательным «*einfeltig*» (простой, наивный, глупый) выражает негативную оценку в отношении крестьянки. В современном немецком языке у лексемы «*Vieh*» (крупный рогатый скот) существует зафиксированное в словарях значение «глупый человек» с пометой «груб., неодобрит.»³².

Таким образом, одновременное использование имени богини Венеры и

³¹ Venusberg // Merriam-Webster. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/Venusberg> (дата обращения: 07.09.2025).

³² Vieh // Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. URL: <https://www.dwds.de/wb/Vieh> (дата обращения: 07.09.2025).

лексики, носящей сниженный характер, создаёт иронический контекст, реализованный на уровне персонажей.

Хорошо известно, что античная традиция занимает центральное место в европейской культуре эпохи Возрождения. Немецкая смеховая литература XVII в. не является исключением. В одном из фрагментов романа Г. Я. К. Гриммельсгаузена «Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch» (Затейливый Симплициус Симплициссимус, XVII в.) автор использует аллюзию на греческую мифологию, чтобы показать отношение персонажа к происходящему.

В четвёртой главе романа Симплициссимус рассказывает о нападении бандитов на родительский дом: *«ëtliche anfiengen zu metzgen/ zu fieden und zu braten/ daß es sahe/ als solte **ein lustig Panquet** gehalten werden/ so waren hingegen andere/ die durchstürmten das Hauß unden und oben / ja das heimlich Gemach war nicht sicher/ gleichsam ob wäre **das gulden Fell von Colchis** darinnen verborgen»* (Некоторые начали разделывать [скот]/ варить его и жарить/ казалось/ что готовиться весёлый банкет/ другие же/ перевернули дом вверх дном/ не пощадили и укромный покой [спальню] / словно там было спрятано золотое руно Колхиды) [262, с. 18]. Автор иронично описывает поведение бандитов. Например, в анализируемом фрагменте используется сочетание *«ein lustig Panquet»* (весёлый банкет), чтобы подчеркнуть варварство бандитов: они украли домашнюю скотину и тут же начали её разделывать, варить и жарить.

В этом фрагменте автор текста дополнительно использует аллюзию на мифологический сюжет *«das gulden Fell von Colchis»* (золотое руно Колхиды) в значении «драгоценный предмет». Из предыдущих глав читателю известно, что Симплициссимус происходит из крестьянской семьи: *«An statt der Pagen/ Laqueyen und Stallknecht/ hatte er **Schaf/ Bocke** und **Sau**/ jedes fein ordenlich in seine natürlliche Liberey gekleidet... biß ich sie heim getrieben»* (Вместо пажей/ лакеев и конюхов/ имел он [отец] овец/ козлов и свиней/ которые были педантично одеты в свою естественную ливрею... пока я их домой не отведу) [262, с. 9]. Лексемы *«Schaf»* (овцы), *«Bocke»* (козлы) и *«Sau»* (свиньи) обозначают домашний скот,

который традиционно ассоциируется с крестьянским хозяйством. Одновременное использование аллюзии на мифологический сюжет «*das guldene Fell von Colchis*» и лексики, которую обычно используют для описания крестьянского быта, приводит к созданию такого вида комического, как самоирония на уровне персонажа, так как читателю становится понятно, что в доме Симплициссимуса сокровищ не найти.

3.2.5 Силлепс

В отличие от остальных средств, которые анализируются в настоящем исследовании, силлепс – это синтаксическая конструкция (см. с.46). В анализируемом материале примеры силлепса обнаружены только в романе Гриммельсгаузена (XVII в.) и в «Калязинской челобитной».

В пятой главе романа Г. Я. К. Гриммельсгаузена «*Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch*» (Затейливый Симплициус Симплициссимус, XVII в.) силлепс используется как средство реализации самоиронии. В этой главе Симплициссимус бежит в лес от разбойников, которые устроили погром в доме его родителей. Автор описывает звуки, которые Симплициссимус слышит в лесу, следующим образом: «*dahero verbarg ich mich in ein dickes Gesträuch/ da ich sowol das Geschrey der getrillten Bauren/ als das Gefang der Nachtigallen hören konte*» (затем спрятался я в густых кустах/ из которых я слышал крики пытаемых крестьян/ и пение соловьёв) [262, с. 21]. В приведённом фрагменте используется силлепс «*das Geschrey der getrillten Bauren/ als das Gefang der Nachtigallen*», составные элементы которого вступают в контрастные отношения. В то время как конструкция, содержащая притяжательный падеж, «*das Geschrey der getrillten Bauren*» (крик пытаемых крестьян) указывает на насилие, которое учинили разбойники, идентичная грамматическая конструкция «*das Gefang der Nachtigallen*» (пение соловьёв), скорее, ассоциируется со спокойной обстановкой в лесу. Тот факт, что Симплициссимус обращает внимание на пение птиц, говорит

читателю об отсутствии интереса к бедам крестьян, поэтому в приведённом примере использование силлепса создаёт ироническую окраску.

Это подтверждается последующим фрагментом, содержащим эффект обманутого ожидания: «*welche Vögelein sie die Bauren.../ nicht angesehen hatten/ mit ihnen Mitleiden zu tragen/ oder ihres Unglücks halber das liebliche Gefang einzustellen/ darumb legte ich mich auch ohn alle Sorge .../ und entschlieff*» (эти птички, не обращая внимания на крестьян, сочувствие/ к их несчастью сладким пением выражали/ поэтому лёг я без забот.../ и заснул) [262, с. 21]. Изначально создаётся впечатление, что Симплициссимус переживает за крестьян, работающих на его семью. Эти чувства персонажа автор передаёт на языковом уровне с помощью инфинитивной конструкции «*mit ihnen Mitleiden zu tragen*» (разделить с ними страдания) и конструкции в притяжательном падеже «*ihres Unglücks*» (их несчастье). Предложение, содержащее эти конструкции, завершается сказуемым с зависимым обстоятельством «*ohn alle Sorge ... entschlieff*». Таким образом, упоминания о переживаниях персонажа неожиданно заканчиваются такой фразой, которая контрастирует с тем, что было сказано ранее, в результате чего создаётся эффект обманутого ожидания.

В смеховой литературе Руси XVII в. силлепс как стилистический приём используется в «Калязинской челобитной». Это произведение написано в форме челобитной от лица монастырских монахов, которые жалуются на архимандрита. Они утверждают, что архимандрит мешает им вести монашеский образ жизни (пить пиво и не ходить на службу) и просят отставить его от должности.

Автор использует силлепс, который служит средством создания сарказма в отношении монахов: «*И про то, государство извѣстно стало на Москвѣ начальным людям, – и скоро по вѣсьм монастырем и кружалом смотрѣ учинили, и после смотру лучших бражниковѣ сыскали – старого подьячево Сулима да с Покровки без грамоты попа Колотилу...*» [256, с. 390]. В результате логического несоответствия семантически неоднородные лексемы, такие как «монастыря» и «кружала», «бражниковѣ», «подьячево» и «попа», становятся контекстуальными

синонимами, что служит средством для выражения сатиры в отношении пьянствующих священников.

В представленных примерах авторы используют силлепс как стилистический приём для создания иронической окраски в конкретном фрагменте художественного текста. Лексическое окружение силлепса актуализирует контекст, который раскрывает комический потенциал этой стилистической фигуры.

3.3 Композиционные приёмы

3.3.1 Аллюзия

В предыдущем разделе анализировались примеры использования аллюзии как стилистического приёма. В настоящем разделе приводятся примеры использования аллюзии как композиционного приёма, который участвует в процессе создания комического эффекта на уровне макроконтраста. Другими словами, в рамках такого подхода основная цель авторов с помощью аллюзий создать новый оригинальный текст, а не провести параллель с существующим.

Аллюзия – это один из самых распространённых композиционных приёмов в смеховой литературе Германии XIII-XVII в. В настоящем исследовании под аллюзией понимается отсылка к известным культурно-историческим фактам (см. с.45). Примером использования аллюзии к библейскому тексту может служить шванк неизвестного немецкого автора «Von einem plinten» (О слепце, XIV в.), в котором встречаются мотивы, характерные для библейского сюжета про райский сад и искушение Евы змеем. В этом произведении говорится о жене, которая хочет сбежать от своего слепого мужа на свидание к студенту. Жена просит студента забраться на дерево и ждать её там. Мужу она говорит, что хочет поесть яблок с того дерева, где сидит студент. Жена самостоятельно лезет на дерево, оправдывая это возможностью собрать больше яблок.

На протяжении всего текста встречаются намёки, подтверждающие использование библейского сюжета: «... *sich dort einen pawm stan; Wir sullen werlich darunter gan, Ob vns des obbs mochte werden*» [263]; (Там дерево стоит; Мы должны осторожно туда пойти, Если мы фруктов хотим) [263]; «*Der schuler in seiner kappen trug / Schone öppfel...*» (Студент в своём плаще носил / Вкусные яблоки) [263]; «*Doch wil ich selbert dar mit dir, Ob des obs mocht werden mir*» (Хочу я сама туда с тобой [пойти], так как фруктов хочу) [263]. Автор использует такие лексемы как «*pawm*» (дерево), «*obbs / obs*» (фрукты) и «*öppfel*» (яблоки). Стоит отметить, что в средневерхненемецком языке лексема «*obbs / obs*» (фрукты) означала не только фрукты как класс предметов, но и яблоки как их вид. В этом шванке яблоки есть не только на дереве, но и хранятся у студента под шапкой. В современном немецком языке существует два фразеологизма, которые содержат выделенные лексемы «*obbs / obs*» (фрукты) и «*öppfel*» (яблоки) и которые контекстуально совпадают с мотивами анализируемого произведения: «*sich zum Obst machen*»³³ (досл. сделать из себя фрукт) означает «выставить себя глупым, на посмешище», и «*in den sauren Apfel beißen*»³⁴ (досл. откусить от кислого яблока) означает «узнать что-л. неприятное, но необходимое для принятия решений».

Когда слепой муж начал трясти дерево, на котором сидели жена и студент, то последний стал бросать яблоки вниз, имитируя их падение с веток. Пребывание студента на дереве и наличие у него яблок совпадает с ключевым мотив библейского сюжета – змей, который уговорил Еву попробовать плод с древа познания. В Библии сказано: «И заповедал Господь Бог человеку, говоря: от всякого дерева в саду ты будешь есть, а от дерева познания добра и зла не ешь от него, ибо в день, в который ты вкусишь от него, смертью умрешь» (Бытие 2: 16-

³³ *sich zum Obst machen* // Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. URL: <https://www.dwds.de/wb/sich%20zum%20Obst%20machen> (дата обращения: 15.09.2025).

³⁴ *in den sauren Apfel beißen* // Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. URL: <https://www.dwds.de/wb/in%20den%20sauren%20Apfel%20bei%C3%9Fen> (дата обращения: 15.09.2025).

17). Анализируемый шванк также заканчивается тем, что слепому мужу предоставляется возможность отомстить и убить студента. Апостол Пётр и Господь Бог наблюдали со стороны за слепым мужем и решили, что он должен всё знать. Господь даровал ему зрение, что помогло слепому увидеть измену собственной жены: «*das soltu rechen Vnd dein messer durch yn stechen. Der plint sein messer außzog*» (за это должен ты отомстить и своим ножом проткнуть его. Слепец свой нож достал) [263].

Комический эффект создаётся благодаря узнаваемости основных компонентов библейского сюжета и возможности сравнить план текста-источника (библейский текст) и план художественного произведения, которые вступают в отношения контраста.

Античная традиция занимает важное место в европейской культуре, особенно в культуре эпохи Возрождения. Одним из самых известных текстов античной литературы считается древнегреческая поэма Гомера «Одиссея». Аллюзия на странствия Одиссея используется как композиционный приём в сто восьмой главе сатирической поэмы Себастиана Бранта «Das Narrenschiff» (Корабль дураков, XV в.). Например, шесть раз повторяется латинский вариант имени главного героя поэмы – «Vlysse» (Улисс): «*Vnd müssen sæhen vmb vnd vmb / Cyclopet mit dem ougen krumb / Dem doch Vlysses das vß stach*» (И должны высматривать по сторонам / Циклопа с глазом круглым / Который Улисс проткнул) [258]. Себастиан Брант использует лексемы, обозначающие мифологических существ, с которыми встречался герой гомеровской поэмы: «*Wir wogen vns durch malfortun / Des kumen wir zû land gar kum / Durch Scyllam / ... / vnd Charibd*» (Мы осмелимся состязаться с неудачей / Поэтому будет трудно нам добраться до земли / Через Сциллу / ... / и Харибду) [258]; «*Im mer sehen vil wunder thier / Als Delphynen vnd Syrenen / Die syngen vns süß Cantylenen / Vnd machen vns als vast entschloffen / Das vnsers zû lend ist keyn hoffen*» (В море видим много чудесных существ / Таких как дельфины и сирены / Которые поют нам сладкие кантилены / И заставляют нас быстро уснуть / Чтоб не было у нас надежды до

земли добраться) [258]. Лексемы «*Scyllam*», «*Charibd*» и «*Syrenen*» обозначают мифологических существ, которые охраняют узкий пролив и увлекают мореплавателей своим пением, пока те не погибнут. Таким образом, благодаря данной аллюзии читатель вспоминает про подвиги Одиссея, а текст-реципиент приобретает черты эпического произведения.

В этой главе повествуется о путешествии бездельников в страну Шлараффию: «*Wir faren vmb durch alle landt / Von Narbon jnn Schluraffen landt / ... / Vnd jnn das landt gen Narragun*» («Мы плывём через все земли / От города Нарбонн до страны Шлараффия / ... / и в страну Наррагонию») [258]. Лексема «*Schluraffen landt*» (Шлараффия) используется для обозначения страны с молочными реками и кисельными берегами, где ничего не нужно делать. В современном немецком языке есть слово «*Schlaraffe*», которое происходит от средневерхненемецкого «*sluraffe*» (праздношатающийся бездельник), образованного путем объединения двух полных слов «*slur*» (бродяжничать, лентяйничать) и «*affe*» (обезьяна)³⁵. Название страны «*Schluraffen landt*» указывает на желание путешественников попасть в страну ленивых обезьян, надеясь на то, что там наконец им не придётся трудиться [Силантьева 2006].

Помимо лексемы «*Schluraffen landt*» в приведённом примере используются два топонима «*Narbon*» и «*Narragun*». Возможно, созвучность названия французского города «*Narbon*» (Нарбон) с лексемой «*Narr*» (дурак) и тот факт, что этот город в Средние века был известен как крупный морской порт, стали причиной того, что Себастиан Брант выбрал именно Нарбон как отправную точку для морского путешествия в своём произведении. «*Narragun*» – это авторский неологизм, который образован от лексемы «*Narr*» и который обозначает страну глупцов – конечную цель для пассажиров корабля дураков.

В отличие от Одиссея, пассажиры корабля дураков ничего не понимают в навигации: «*Vnser vmbfaren ist on end / Dann keyner weiß / wo er zû lend*» (Наше

³⁵ S // Mittelhochdeutsches Wörterbuch. URL: https://www.koeblergerhard.de/mhd/mhd_s.html (дата обращения: 15.09.2025).

путешествие бесконечно / Так как никто не знает / где мы достигнем земли) [258]; «Vnd hant doch keyn rûw tag / noch naht / Vff wißheyt vnser keyner acht» (И нет нам покоя ни днём / ни ночью / На знание дела никто не обращает внимания) [258]; «Kumen jnns schiff zûm letzten doch / Vnd faren mit vns vff gewynn / On sorg / vernunfft / wißheyt / vnd synn» (Пойдём же к нам на корабль / И поедем с нами на удачу / Без забот / разума / знаний / и здравого смысла) [258]; «Dañ keyner sorgt / lûgt / merckt vñ wart / Vff Tablemaryn / vnd den compasß» (Так как никому нет дела / врут / или нет / карты / и компас) [258]. Отношение к мореплаванию пассажиров корабля дураков передаётся с помощью таких фраз, как «*keyner weiß*» (никто не знает), «*keyner sorgt*» (никому нет дела), «*On sorg / vernunfft*» (без забот / [и] разума, которые в данном контексте указывают на их беспечность во время путешествия.

Таким образом, в тексте анализируемого произведения сопоставляются два плана: план гомеровской поэмы и план поэмы Себастиана Бранта, которые вступают в отношения контраста. Если в гомеровской поэме тон возвышенный, так как странствия героя описываются эпически, то в поэме Себастиана Бранта тон сниженный, так как автор иронически и саркастически описывает поведение глупцов.

Аллюзия как композиционный приём способствует не только структурно-смысловой организации текста, но и психологизму в образах персонажей. Например, в первой главе романа Г. Я. К. Гриммельсгаузена «Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch» (Затейливый Симплициус Симплициссимус, XVII в.) Симплициус рассказывает о происхождении своей семьи, родительском доме и образовании. Каждая из этих тем маркируется аллюзиями на мифологию, литературу или исторические факты. Когда Симплициус рассуждает о новом типе людей, выискивающих у себя аристократическое происхождение, он говорит: «*da sich doch oft befindet/ daß ihre Vor-Eltern Tagelöhner/ Karchelzieher und Lastträger... und in Summa/ ihr gantzes Geschlecht von allen 32. Anichen her/ also befudelt und befleckt gewesen/ als deß Zuckerbastels Zunfft zu Prag immer seyn mögen*» (может

так часто статья/ что их предки трубочисты/ подённики и носильщики... и в сумме/ их весь род в 32 предка/ настолько испачкан и запятнен/ как цех сахароваров в Праге) [262, с. 7]. Сочетание «*Zuckerbastels Zunfft zu Prag*» (Цех сахароваров в Праге) – это отсылка к произведению Николая Уленхарта «Исаака Винкельфельдера и Иобста фон дер Шнейда», в котором основные действующие лица пользуются пражским воровским арготизмом. Из этого арготизма Гриммельсгаузен позаимствовал название преступной группы «цех сахароваров». «Сахаровар» – это прозвище главаря преступной группы [Гриммельсгаузен 1967]. Использование литературной аллюзии в сравнительном обороте указывает на низкое происхождение людей, которые говорят о своих аристократических корнях, в результате появляется саркастический тон повествования.

Когда в этой главе речь заходит о родительском доме, то в тексте используется аллюзия на римскую и греческую мифологию: «*Die Tapezereyen waren das zarteste Geweb auff dem gantzen Erdboden/ dann diejenige machte uns solche/ die sich vor Alters vermaß/ mit der Minerva selbst umb die Wett zu spinnen*» (Обои были сделаны из самой нежной ткани на всём земном шаре/ так как та которая их сделала для нас/ в древности/ с самой Минервой состязалась в плетении) [262, с. 8]. Упоминание аллюзивного имени собственного «*Minerva*» (древнеримская богиня мудрости и войны) отсылает к мифологическому сюжету, согласно которому Арахна, искусная прялка, вызвала на состязание Афину (древнегреческая богиня мудрости и войны), за что последняя превратила её в паука.

В контексте произведения значимую роль играет тот факт, что пауки плетут паутину. Известно, что нити паутины очень тонкие. На это указывает и сочетание существительного с прилагательным в превосходной степени «*das zarteste Geweb*» (досл. самая нежная ткань) из приведённого выше примера. В нововерхненемецком языке лексема «*Geweb / Gewebe*» обозначает не только сотканное полотно ткани, но и паутину. Автор произведения подчёркивает, насколько тонкими были обои (и дешёвыми, соответственно), которые

использовал отец Симплициуса при строительстве дома.

Вместе с аллюзией на мифологию в данном фрагменте автор использует аллюзии на исторические факты: «*daß ein folches vom Hanff oder Flachsamen an zu rechnen/ biß es zu seiner vollkommenen Verfertigung gelangt/ weit mehrere Zeit und Arbeit kostet/ als das beste und durchsichtigste Glas von Muran*» (надо намного больше времени и усилий, чтобы изготовить [окна] из конопли или льняного семени, чем потребуется при работе с лучшим и самым прозрачным стеклом из Мурано) [262, с. 8]. Мурано – область, знаменитая своим стекольным производством [Гриммельсгаузен 1967]. Стекло из Мурано стоит дорого, но отец Симплициуса выбирает коноплю и семена льна, которые использовались как строительные материалы для бедных. Несмотря на возвышенный тон текста, функция использованных в данном примере аллюзий – это иронично намекнуть на дешёвые материалы, и как следствие, на крестьянское происхождение протагониста.

В последнем абзаце первой главы Симплициус рассказывает о своём воспитании и образовании, используя аллюзии на литературные источники: «*aber der Studien halber konte ich neben dem berühmten Ampliftidi hinpassiren/ von welchem Suidas meldet/ daß er nicht über fünffe zehlen konte*» (что наук касается мог я сравниться с известным Амплистидом/ о котором Свиды упоминает/ говоря, что он [Амплистид] дальше пяти считать не умел) [262, с. 10]. Амплистид – персонаж греческой комедии, отличительной чертой которого была глупость. Гриммельсгаузен, скорее всего, заимствовал этот факт из трактата №XV «Об арифметиках или счетчиках», автором которого является Гарцони [Гриммельсгаузен 1967]. В этом трактате говорится, что Амплистид не мог считать дальше пяти. В данном фрагменте функция литературной аллюзии – это сказать саркастичным тоном, что Симплициссимус не знает ничего.

Несмотря на то, что Симплициссимус в начале главы высмеивает людей, которые ищут у себя предков-аристократов, сам он считает своё происхождение благородным. Использование аллюзий на мифологию, историю и литературу в

рамках анализируемого произведения приводит к сопоставлению планов источников аллюзий с планом романа Гриммельсгаузена. Таким образом, в результате использования аллюзии создаётся иронический или саркастический тон повествования, который способствует созданию образа протагониста.

В смеховой литературе Руси XVII в. аллюзии на культурно-исторические факты используются не так широко, хотя явление интертекстуальности в широком смысле находится в центре литературной пародии Руси XVII в. [Петрушков 2025]. К примеру, в «Сказании о молодце и девице» используются аллюзии на исторические факты и жанры устной культуры.

Данное произведение представляет собой записанный диалог между юношей и девушкой. Юноша предлагает девушке пожениться. Девушка в грубой форме выражает антипатию по отношению к юноше. Комизм данного произведения основывается на стилистическом контрасте. В обращениях юноши используются диминутивы и прилагательные мелиоративного характера: *«Душечка еси ты прекрасная девица!»* [256, с. 428]. В обращениях девушки используются метафоры, основанием для которых выступают существа из славянской мифологии и животные, обладающие негативными ассоциациями: *«Лышей, бѣс, дикой зверь!»* [256, с. 428].

После того как юноше удаётся уговорить девушку выйти за него замуж, он делает ей комплименты, в которых используются аллюзивные сравнения: *«Высота твоя уподобится аки первых жен: «Настасьи Даниловы, жены Ловчева, смирение твое великое, аки Евдокеи Семеновы, жены Карамышева, любовь твоя великая, аки Раксаны царицы царя Александра Макидоньскаго»* [256, с. 429]. Женское имя собственное *«Настасья Данилова»* заимствовано из былины о Даниле Ловчанине [Библиотека литературы Древней Руси 2010]. В былине князь Владимир приказывает убить Данилу, а Настасью хочет взять в жёны. Настасья Данилова обманывает князя и закалывается над телом мужа. Неслучайно, наверное, в одном контексте с этим именем употребляется и имя жены Александра Македонского – Роксана. Роксана кончила жизнь самоубийством над

телом умершего мужа. К сожалению, неизвестно, откуда было заимствовано женское имя собственное «Евдокея Семенова», но Карамышев — эпический персонаж казачьих песен. В известных текстах, посвященных Семену Карамышеву, его жена не фигурирует [Библиотека литературы Древней Руси 2010]. Два из трёх женских имени отсылают к эпизоду, когда женщины совершают самоубийство над телом покойного мужа, оставаясь ему верными. Комический эффект создаётся за счёт контраста между лексическими единицами, обладающими негативной оценкой, и лексическими единицами, обладающими положительной оценкой, включая аллюзии на историю и фольклорные жанры.

В древнерусской смеховой литературе есть произведения, в которых с помощью аллюзий автор отсылает читателя к культурно-историческому контексту Руси XVII в., в частности к культуре питания. В «Повести о Ерше Ершовиче», из которой были выше приведены примеры использования языковой игры (см. с.87-88), описывается процесс земельной тяжбы между землевладельцем (Ерш) и крестьянами (Лещ и Головль). События, изображённые в повести, являются отражением того, что происходило в действительности. В период широкого развития поместной системы землевладения насилие землевладельцев над крестьянами становится особенно частым явлением [Русская демократическая сатира XVII в. 1954].

Использование образов рыб для изображения представителей разных сословий мотивированы знаниями о поведении рыб в их естественной среде обитания и их местом в культуре питания Руси XVII в. Рыба являлась основным продуктом питания для русских людей. Люди были хорошо знакомы с видовым многообразием рыб, их пищевой ценностью и вкусовыми качествами [Петров 2016].

В центре повести находится рыба-землевладелец по имени Ерш Ершович. Использование образа ерша для изображения представителя феодального сословия обусловлено поведением этой рыбы, которая очень активно и в больших количествах размножается, а также ведёт себя очень агрессивно по отношению к

другим рыбам, истребляя их, если они живут с ершом в одном месте [Сабанеев 1993]. Рыбы-крестьяне – Лещ и Головль – жалуются на поведение Ерша в Ростовском озере и на то, что он обманом и насилием захватил там власть: *«И тот воришко Ершь обжился в наших вотчинах в Ростовском озере, да подале нас жил и з детьми расплодился, да и дочь свою выдал за Вандышева сына и роплодился с племянем своим, а нас, крестьян ваших, перебили и переграбили, и из вотчины вон выбили, и озером завладели насильством з женишком своим и з детишками, а нас хочет поморить голодную смертью»* [256, с. 396-397]. Для описания поведения Ерша используются такие лексемы как «перебили», «переграбили», «выбили», «завладели» и «поморить», с помощью которых обозначаются действия, предполагающие чрезмерное применение силы. Используется также лексема «расплодился / роплодился», которая указывает на размножение в больших количествах. Все перечисленные лексемы помогают актуализировать знания, связанные с поведением ерша в естественной среде обитания.

Автору удаётся провести параллели между миром животных и миром людей происходит сближение естественных повадок рыбы с поведением, которое было характерно для представителей феодального сословия, в результате чего создаётся комический эффект.

Выбор образа ерша для изображения землевладельца оправдан также и тем, какое место данная рыба занимает в русской кухне XVII в.: *«Человек я доброй, знают меня на Москве князи и бояря и дети боярские, и головы стрелецкие, и дьяки и подьячие, и гости торговые, и земские люди, и весь мир во многих людях и городех, и едят меня в ухе с перцем и шавфраномъ, и с уксусомъ, и во всяких узорочиях, а поставляютъ меня перед собою чесно на блюдах, и многие люди с похмеля мною оправливаютца»* [256, с. 397]. Употребление таких лексических единиц как «князи», «бояря», «дети боярские», «головы стрелецкие», «дьяки», «подьячие», «гости торговые», «земские люди», «едят» и «ухе» отсылают к тому факту, что мясо ерша ценилось среди представителей знатных сословий и

считалось одним из лучших для ухи [Петров 2016]. Но Ерш немного преувеличивает свою значимость, говоря о том, что его употребляют в пищу с дорогими специями. Д. А. Петров утверждает, что в Руси XVII в. «шафранная, белая и черная (с перцем) ухи делались из рыбы несколько более высокого уровня чем ерш» [Петров 2016].

Таким образом, использование слов «*перцемъ*», «*шавфраномъ*», «*уксусомъ*» и «*узороциях*» актуализируют нужные знания и вызывают нужные ассоциации в памяти только такого читателя, который знает о том, что уха из ерша не употреблялась с дорогими специями. В противном случае, читатель не сможет заметить комический эффект, создаваемый за счёт несоответствия между тем, что говорит Ерш, и тем, что было на самом деле. Изображая социальные отношения в обществе, в повести образам рыб приписываются человеческие качества и атрибуты человеческой культуры (суд, чины, имена собственные), которые, в свою очередь, мотивированы внешними характеристиками, поведением рыб в природе и их пищевой ценностью в русской кухне XVII в.

Авторы смеховой литературы обращаются к Библии как к прецедентному тексту и используют в своих произведениях интертекстуальные включения – библейские аллюзии и цитаты [Петрушков 2023]. В «Повести о бражнике» встречаются имена библейских персонажей (апостолы Пётр и Павел, царь Давид, Соломон, Иоанн Богослов) и отсылки к библейским сюжетам: убийство Урии (2 Цар. XI), строительство Храма (2 Пар. III) и т.д. Текст повести состоит из пяти небольших эпизодов, повторяющих друг друга. Каждый раз, когда бражник стучится в райские врата, ему навстречу выходит святой и между ними завязывается разговор. Само произведение уже интертекстуально по своему замыслу. Оно является ответом на цитату из Библии: «Ни воры, ни лихоимцы, ни злоречивые, ни хищники – Царства Божия не наследуют» (1 Кор. VI, 10). Но бражник решает поспорить и доказать, что он может занять своё место в раю.

Каждый святой говорит о своих заслугах перед Богом, и становится очевидно, каким образом святые проявили стойкую веру во Христа:

1) Апостол Пётр: «*Аз есмь Петр апостол, поручил мне господь ключи царства небеснаго*» [257, с. 107]. Пётр получил ключи от Царства Небесного из рук Христа, потому что первым признал свою веру в Иисуса как посланника Бога. Когда Иисус спросил своих учеников, за кого они его почитают, апостол Пётр ответил ему: «Ты – Христос, Сын Бога Живаго» (Мф. XVI, 16).

2) Апостол Павел: «*Аз есмь Павел апостол, крестил Ефиопскую землю*» [257, с. 107]. Апостол Павел был избран Иисусом для распространения христианства среди язычников, когда Он явился ему на пути в Дамаск (Деян. XXVI, 17–18). Пётр и Павел в конце своей жизни приняли мученическую смерть в Риме и получили звание первоверховных апостолов.

3) Царь Соломон: «*Аз есмь царь Соломан Давидовичь, граде семь на дворе сидеть во святая святых*» [257, с. 108]. Соломон – прославленный своей мудростью и богатствами царь Израиля, который во время своего царствования построил величественный храм Иегове, воздвигнутый им на г. Мориа (3 Цар. VIII, 13).

4) Царь Давид: «*Аз есмь царь Давид*» [257, с. 108]. Давид – избранный самим Богом царь Израиля (1 Цар. XVI, 12), который одержал большое количество побед, перенёс ковчег Завета в Иерусалим (2 Цар. VI, 17) и который является автором псалмов.

5) Иоанн Богослов: «*Аз есмь Иван Богослов*» [257, с. 108]. Иоанн Богослов – апостол и евангелист, ученик Иоанна Крестителя, к нему одному относятся слова Евангелия: ученик, которого любил Иисус (Ин. XIX, 25–26) и который возлежал у груди Иисуса (Ин. XIII, 23, 25).

Святые поочередно отказывают бражнику в просьбе войти в рай. Ссылки на библейские сюжеты помогают бражнику аргументировать и свою точку зрения в споре со святыми. Тот напоминает каждому из святых его тяжкий проступок и ставит под сомнение его святость. Апостолу Петру бражник напоминает о его предательстве и отречении от Христа после суда первосвященников (Мф. XXVI, 69–74): «*Господине Петр, помниши ли при распятии господни трижды Христа*

отвер(г)ся, аз же тебе не слезы могли, тебе не быть в раю?» [257, с. 107]. Апостолу Павлу бражник напоминает об убийстве первомученика Стефана и об его участии в гонении на Иерусалимскую церковь (Деян. VII, 53–60; VIII, 1–3): «Господине Павел, помъниши ли, коли тебе дана власть при Темире царе архиерей побивати веру Христову, и ты, господине, первомученика Стефана камением побил, о чемъ ты в раю?» [257, с. 107-108]. Соломону бражник напоминает о его браках с язычницами и строительстве жертвенников для языческих богов (3 Цар. XI, 5–8): «Господине царь Соломан, помниши ли ты, коли жены своея послушал, а идолом поклонился, Христа отвер[г]ся» [257, с. 108]. Давиду бражник напоминает о том, как тот соблазнил жену своего воина, Урии Хеттеянина, и отправил его на войну, чтобы там его убили (2 Цар. XI, 4; XI, 14–17): «Помниши ли, послал слугу своего Уляна да велел его убити, а жену его взял к себе на постелю?» [257, с. 108]. Возвышенная речь святых о своих заслугах перед Богом прерывается речью бражника, который напоминает им об их грехах. Таким образом, слова бражника вступают в конфликт с тем, что было сказано самими святыми, и их образы в контексте произведения становятся неоднозначными.

В представленном материале аллюзии на культурно-исторические факты используются авторами для передачи основных видов комического. Аллюзии занимают значимое место в композиции художественного текста, а также в раскрытии образов персонажей.

3.3.2 Иносказание

На языковом уровне иносказание и его разновидности могут служить средствами реализации иронии. В рамках настоящего исследования ирония понимается только как вид комического, то есть как эстетическая категория, но не стилистическая (см. с.46-47).

Одним из примеров того, как иносказание используется в качестве композиционного приёма, может служить эпизод из романа Штрикера «Der Pfaffe

Amis» (Поп Амис, XIII в.), в котором Амис читает проповедь и просит пожертвовать деньги ради спасения (см. с.92).

Данный текст построен на основе драматической иронии, репрезентированной с помощью иносказания. Читатель видит ситуацию целиком и знает больше, чем персонажи из произведения. Например, Амис начинает свою проповедь следующим образом: «*Ir muget wesen vro, / daz mich got hat her gesant / Ich han euh bracht in die lant / ein heilichtum also gut*» (Вы должны быть рады, / что меня Господь сюда прислал / Я принёс в ваши земли / реликвию чудесную) [259 с. 24]. Амис называет себя посланником Бога, который намерен помочь людям. Это противоречит тому, что говорит автор о священнике в начале главы: «*Da bereit der pfaffe sich... / der predigen wil nach gute*» (Собрался по [в дорогу] / он хотел заработать денег с помощью своей проповеди) [259, с. 22]. Глагол «*predigen*» (проповедовать) ассоциируется с духовными ценностями, а «*gute*» (имущество, богатство) – с материальными ценностями. Одновременное использование лексики, относящейся к двум различным сферам, которые вступают в отношения контраста, служит средством создания иронии в отношении священника.

Фрагменты, содержащие иносказание с ироническим подтекстом, используются не только для создания образа Амиса, но и для высмеивания наивности людей: «*Des begonden si sich wol verstan, / daz si weren valsches an. / Des oppfertens si alle gelich / beide arm und rich*» (Поэтому начали они [женщины] думать, / что они неправедные. / Поэтому пожертвования делали все / как бедные, так и богатые) [259, с. 26]; «*Got hat in gotlicher weis / sein zeychen heut hie getan, / daz wir so manich vrowen han / so rehte gar lobesan*» (Господь по своей божественной воле / дал сегодня нам знак, / и мы видим здесь так много женщин / достойных похвалы) [259, с. 28]. Лексема «*valshes*» (неправедный, неверный в браке), выражающая негативную оценку, раскрывает внутреннюю мотивацию женщин, готовых делать пожертвования: они боялись осуждения остальных жителей города. Лексема «*lobesan*» (достойный похвалы), выражающая

положительную оценку, употребляется в отношении женщин, которые уже сделали пожертвования, и, скорее, указывает на удовлетворение священника, который получил желаемое. Как следствие, создаётся иронический тон повествования, так как читателю известно о мотивах, которые движут персонажами на самом деле.

Данный эпизод романа завершается следующими словами: «*Im waz zu allen ziten bei / manger edelen vrowen bot, / die in sere paten durch got, / daz er zu ir kirwihe queme, / daz man in auch do verneme*» (И ещё долго-долго к нему / многие знатные женщины отправляли гонцов, / чтобы с Божьей помощью уговорить / его к ним на проповедь приехать, / чтобы люди её послушали) [259, с. 30]. Такие выражения как «*zu allen ziten*» (ещё долго-долго) и «*sere paten durch got*» (очень уговаривали с Божьей помощью) показывают сильное желание женщин из других городов послушать проповедь священника. Сопоставив этот фрагмент с контекстом всего эпизода, можно сделать вывод, что желание их не безосновательно. Возможно, здесь содержится иронический намёк на желание женщин снять с себя подозрения в супружеской неверности, как это было описано в основной части анализируемого эпизода.

Подобным образом фрагменты, содержащие иносказание, используются и в шванке «*Von einem plinten*» (О слепце, XIV в.). В этом произведении жена слепого мужа влюбляется в студента и хочет сбежать. Она предлагает слепому мужу пойти собрать яблок с дерева, на котором сидит студент: «*Ich sich dort einen pawm stan / Wir sullen werlich darunter gan, / Ob vns des obbs mochte werden. / Mich gelustte noch nye hie auff erden / Keyns dings nye also wol*» (Там стоит одно дерево / Мы должны осторожно туда пойти, / Если мы фруктов хотим. / Меня так не радует здесь на земле / Ни одна вещь) [263]. Если учитывать контекст произведения, то такой глагол как «*gelustte*» (радовать), относится, скорее, не к яблокам, а к возможной встрече жены со своим любовником. Иронический подтекст этого фрагмента скрывается за счёт использования лексики «*obbs*» (фрукты), которая предшествует глаголу. Кажется, что жена действительно

говорит о яблоках, хотя мысли её заняты студентом. Далее жена обращается к мужу с такими словами: «*Sie sprach: ich muß ir haben mere / Oder mir geschieht wirser, dann wee*» (Она сказала: я должна их [яблок] получить больше / Или мне станет хуже, и больше) [263]. Автор иронизирует над желанием жены залезть на дерево, используя наречие в сравнительной степени с глаголом «*haben mere*» (иметь больше), а также модальный глагол долженствования «*muß*» не только в отношении яблок, но и в отношении любовника.

В заключительной части появляется апостол Пётр как одно из действующих лиц. Он убеждает Бога даровать зрение слепому мужу, чтобы последний мог видеть измену его жены. Когда это происходит, жена говорит своему мужу следующее: «*Sie sprach: lieber man mein, / Diese lieb muß dir ein ruß sein, / Das du nymmer werdest plint. / Des helffe mir heut das himelische kint / Vnd auch dartzu der schuler*» (Она говорит: дорогой муж мой, / Это результат божественной помощи, / Ты никогда больше не будешь слепым. / В этом помогли мне сегодня дитя небес [апостол Пётр] / И школяр) [263]; «*Wir sullen in frewden leben / Vnd sullen dem schuler geben / Etzwas vmb sein arbeyt*» (Мы должны жить в радости / И должны дать что-нибудь студенту / за его работу) [263]. В данных фрагментах такие лексемы как «*ein ruß*» (божественная помощь), «*helffe*» (помочь и «*arbeyt*» (работа), которые обычно обладают положительными коннотациями, приобретают контекстуальное значение с ироническим оттенком: лексема «*ein ruß*» (божественная помощь) указывает на ситуацию измены, лексемы «*helffe*» (помогали / помогал) и «*arbeyt*» (работа) обозначают не действительную помощь студента, а его сексуальный интерес к жене слепого, что, в итоге, привело к исцелению. Таким образом, иносказание как композиционный приём становится основным способом для создания иронического контекста в рамках произведения.

Для смеховой литературы Германии XIII-XVII вв. характерным является такой литературный приём как драматическая ирония, которая способствует более частому использованию иносказания, чтобы подчеркнуть наивность и недалёкость персонажей, так как их взгляд на ситуацию однобокий. Так, на

основе иносказательных фрагментов построен весь текст стихотворной комедии Ганса Сакса «Der farendt Schuler» (Странствующий школяр, XV в.), примеры из которой приводились выше (см. с.89, с.94, с.98). Крестьянина не радует, что его жена отдала деньги студенту: «*Die ist an Seel, vernunfit vnd leib / **Ein Dildap, Stockfisch, halber Nar***» (Она душой, разумом и телом / простофиля, недалёкая и настоящая дура) [260, с. 110]. Такие лексемы как «*Dildap*», «*Stockfisch*» и «*Narr*» используются для передачи негативной оценки в отношении умственного развития человека. Крестьянин собирается догнать студента и забрать деньги: «*Der Pawr spricht: ... Du hast jm **zu weng geltes geben**, Er kan nit lang wol daruon leben. Geh, heiß mirs Roß satteln bey zeiten, Ich wil jm gehn eilendt nach reiten, Im noch ein zehen gülden bringen*» (Крестьянин говорит: Ты дала ему слишком мало денег, Он на них долго прожить не сможет. Иди, и запряги мне лошадь, Я хочу его догнать как можно скорее, И дать ещё 10 монет) [260, с. 110]. Такое выражение как «*zu weng geltes geben*» (слишком мало денег дать) в данном контексте приобретает ироничное значение, противоположное сумме значений его компонентов. Крестьянин не рад, что жена отдала деньги. Он едет их забирать хотя говорит, что нужно дать студенту ещё больше.

Когда студент видит издалека, что за ним едет крестьянин, он решает переодеться, чтобы крестьянин его не узнал: «*Der Pawr kumbt gesporidt vnnd spricht: **Glück zu, mein liebs Menlein. glück zu!***» (Крестьянин подъезжает и говорит: Удачи, мой дорогой человек. Удачи!) [260, с. 111]. Крестьянин не понимает, что перед ним стоит тот самый студент, который обманул его жену, поэтому такая речевая формула как «*Glück zu*» (Удачи) и диминутив с прилагательным «*liebs Menlein*» (досл. дорогой человечек) приобретают ироническую окраску. Если бы крестьянин знал, кто перед ним стоит, то в его речи использовались бы, скорее, лексические единицы с негативной оценкой.

Студент показывает крестьянину направление, в котором, якобы, убежал его обидчик. Крестьянин боится, что его лошадь не выдержит долгого пути. Он просит студента посторожить лошадь и уходит. После этого студент торжествует:

«So gibt der Man das Roß darzw, Das ich nit darff zu fussen gahn. O das ist ein barmhertzig Man, Der geht zu fuß, lest mir den Gaul» (Этот человек дал мне лошадь для того, чтобы мне не пришлось ходить пешком. О, какой же это великодушный человек, сам пошёл пешком, [но] оставил мне эту кобылу) [260, с. 112]. Использование мелиоративного прилагательного «*barmhertzig*» (великодушный) придаёт данному фрагменту иронический оттенок, так как крестьянин не знал, что сам стал жертвой обмана.

Крестьянин боится признаваться своей жене, что отдал лошадь по своей глупости: «*Der Pawr spricht: Iha, er klagt mir, der weg wer weit, Auff das er kumb in kurtzer zeit Ins Paradeiß, zu deinem Mann, Das Pferd ich jm auch geben hann, Das er geritten kumb hienein, Bring auch das Pferdt dem Manne dein. Mein Weib, hab ich nit recht gethan?*» (Крестьянин говорит: Он [школяр] мне жаловался, что дорога дальняя, и чтобы он смог добраться быстрее до рая, к твоему [бывшему] мужу, я отдал ему лошадь, чтобы он туда поехал и отдал лошадь твоему мужу. Жена моя, я поступил неправильно?) [260, с. 114]. Крестьянин солгал, что студент жаловался на дальнюю дорогу. Крестьянин говорит это только потому, чтобы не признавать собственную глупость. Он общается вежливо со своей женой и ему интересно её мнение, что на языковом уровне реализовано с помощью обращения «*Mein Weib*» (Моя жена) и вопроса «*hab ich nit recht gethan?*» (Я поступил неправильно?). Эти речевые формулы вежливости вступают в отношения контраста с лексикой, обладающей негативной оценкой. Таким образом, использование фрагментов, содержащих иносказание, способствует созданию иронического контекста, в рамках которого высмеивается наивность не только крестьянки, но и её мужа.

С помощью иносказания описываются не только отдельные события, но и судьба персонажей. Например, в первой главе романа Г. Я. К. Гриммельсгаузена «*Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch*» (Затейливый Симплициус Симплициссимус, XVII в.) Симплициус рассказывает о происхождении своей семьи, родительском доме и образовании. Он говорит, якобы, его происхождение

не хуже, чем у князей: «*ich müſſe ohnfehlbar auch von einem groſſen Herzn/ oder wenigſt einem gemeinen Edelmann/ meinen Urſprung haben/ weil ich von Natur geneigt/ das Junckern-Handwerck zu treiben/ wann ich nur den Verlag und den Werckzeug darzu hatte; Zwar ohngeſchertzt/ mein Herkommen und Aufferziehung laſt ſich noch wol mit eines Fürſten vergleichen*» (Безошибочно я должно быть происхожу от крупного господина/ или по меньшей мере от простого дворянина/ так как я по природе склонен/ к дворянскому ремеслу/ если, конечно, у меня в распоряжении достаточно денег и снаряжения; и всё же без шуток/ моё происхождение и воспитание можно по праву сравнить с княжеским) [262, с. 7].

Однако на протяжении всей главы Симплициус иносказательно признаётся в том, что родители его были крестьяне, а сам он ничему не учился: «*Mein Knap (dann alſo nennet man die Vätter im Speſſert) hatte einen eignen Pallaſt/ ſowol als ein anderer/ ja ſo artlich/ dergleichen ein jeder König mit eigenen Händen zu bauen nicht vermag*» (Мой тятя [в оригинале используется диалектизм «Knap»] (так зовут отцов в Шпессерте) владел собственным дворцом/ такой же как и у прочих/ и притом красивый/ но который ни один царь в мире своими собственными руками построить не смог) [262, с. 7]. Использование таких лексем как «*Pallaſt*» (дворец) «*König*» (король) и инфинитивной конструкции «*mit eigenen Händen zu bauen*» (собственными руками строить) в одном контексте иносказательно говорит о том, что отец Симплициуса был крестьянином, а не королём. Короли собственными руками дворцы не строят.

Крестьянское происхождение Симплициссимуса ещё больше подчёркивается в последующих фрагментах, где также содержится иносказание: «*ſtatt deß unfruchtbaren Schifers/ kalten Bley/ und roten Kupffers/ mit Stroh bedeckt/ darauff das edel Getraid wächſt*» (вместо ужасного шифера/ холодного свинца/ и красной меди/ покрыт [дом] соломой/ на которой благородные злаки растут); «*ließ er die Mauer umb ſein Schloß nicht mit Mauerſteinen/ die man am Weg findet/ oder an unfruchtbaren Orten auß der Erden grabt/ viel weniger mit liederlichen gebachtenen Steinen/ die in geringer Zeit verfertigt und gebrändt werden können/ wie*

*andere groſſe Herzen zu thun pflegen/ aufffführen; ſondern er nam Eichenholtz darzu welcher nutzliche edle Baum» (решил он вокруг замка [возвести] стены из камней/ но не из тех, которые на дороге валяются/ или которые в бесплодных местах из земли выкапывают/ и не из тех беспутных печных камней/ которые за короткое время изготавливаются и обжигаются/ но которые в почёте у других больших господ; он же взял дуб, дерево полезное и благородное) [262, с. 8]. Несмотря на то, что с лексемами, обозначающими строительные материалы, используются такие определения как «*edel*» (благородный) или «*nutzlich*» (полезный) которые, якобы, однозначно указывают на их хорошее качество, автор иронично говорит о крестьянском происхождении семьи Симплициуса: его отец выбирал дешёвые материалы, доступные крестьянам. Дорогие материалы сопровождаются определением «*unfruchtbar*» (бесплодные, неплодородные), что кажется абсурдным, так как эти характеристики не имеют значения в строительстве, но имеют значение в земледелии, которое играет большую роль в жизни крестьян.*

Далее Симплициус говорит следующее: «*An ſtatt der Pagen/ Laqueyen und Stallknecht/ hatte er Schaf/ Bocke und Sau/ jedes fein ordenlich in feine natürlliche Liberey gekleidet» (Вместо пажей/ лакеев и конюхов/ были у него овцы/ козлы и свиньи/ которые были очень искусно в свою природную ливрею одеты) [262, с. 9]. Мысль о крестьянском происхождении выражается более эксплицитно с помощью употребления лексем, обозначающих домашний скот. В данном фрагменте иронично употребляется выражение «*fein ordenlich in feine natürlliche Liberey gekleidet*» (с тонким вкусом в свою природную ливрею одет/наряжен), которое обычно используется в отношении нарядов знати, но не шкуры животных.*

В конце первой главы Симплициуса говорит, что нет никого, кто мог бы сравниться с ним в знаниях о теологии: «*Aber die Theologia manbelangend/ laß ich mich nicht bereden/ daß einer meines Alters damals in der gantzen Chriſtenwelt gewest ſeye/ der mir darinn hatte gleichen mögen/ dann ich kennete weder GOtt noch Menschen/ weder Himmel noch Höll/ weder Engel noch Teuffel/ und wuſte weder Gutes noch Boſes zu unterſcheiden*» (Что касается теологии/ не будет

преувеличением, если я скажу/ что не было никого из моих равесников во всём христианском мире/ который мог бы со мной сравниться/ так как я не знал ничего ни о Боге, ни о человечестве/ ни о небесах, ни об адской муке/ ни об ангелах ни о дьяволе/ и не знал, как отличить хорошее от плохого) [262, с. 10]. Вторая половина этого фрагмента противоречит тому, что говорится в первой. С помощью двойного союза «*weder ... noch*» (ни ... ни), используемого в немецком языке для отрицания двух однородных дополнений, становится понятно, что на самом деле Симплициус ничего не знает о теологии.

Таким образом, фрагменты, содержащие иносказание, способствуют созданию иронического контекста и, как следствие, развитию сюжета и образа протагониста.

В смеховой литературе Руси XVII в. иносказание используется не так широко, как в немецкой смеховой литературе XIII-XVII вв. Например, в «Сказании о молодце и девице» (XVII в.) находится один фрагмент, содержащий иносказание в виде эвфемизма. Стоит напомнить, что комизм произведения построен на стилистическом контрасте между лексикой с положительной оценкой которую использует юноша, и лексикой с отрицательной оценкой, которую использует девушка.

Фрагмент с эвфемизмом занимает в тексте центральное место, так как после него девушка начинает проявлять симпатию к молодому человеку. В речи юноши используется зооним «конь»: *«Есть у тебя чистой луг, а в нем свѣжая вода; **конь** бы мой в твоём лузе лѣто летовал, а яз бы на твоих крутых **бедрах опочин дерьжал**»* [256, с. 428]. В славянской культуре конь символизирует похотливого человека [Белова 1999]. В современном русском языке мужчину с высокой степенью сексуальной энергии сравнивают с жеребцом. Эротическая символика слова «конь» реализуется в тексте за счёт его непосредственного лексического окружения, в частности за счёт существительного «бедрах» и глагола с дополнением «опочин дерьжал». Эротический смысл произведения актуализируется в заключительной части. Девушка сдаётся и разрешает молодому

парню лечь с ней в кровать: «...емлет красную девицу за бѣлыя руки, шутя валит на краватку былицею».

Таким образом, благодаря использованию зоонима «конь» в приведённом примере создаётся иронический контекст, в рамках которого имплицитно выражается коммуникативное намерение персонажа – желание юноши вступить в сексуальный контакт с девушкой.

Зоонимы занимают особое место и в немецкой смеховой культуре, так как с помощью них ещё античные авторы аллегорически показывали различные стороны человеческой природы. Эта традиция сохранилась и в Средние века [Петрушков 2025].

В романе Штрикера «Der Pfaffe Amis» (Поп Амис, XIII в.) используется образ петуха, с помощью которого автор намекает на возможное развитие сюжета. В немецкой народной культуре петух ассоциируется с сексуальностью и похотью [Шарбонно-Лассе 2018; Киндря 2015]. В современном немецком языке существует, например, фразеологизм «*der Hahn im Korb*» (досл. петух в корзинке), который используется для обозначения мужчины, не обделённого женским вниманием [Kremer 2015].

В эпизоде, который называется «Der auferstandene Hahn» (Воскресший петух), Амис убеждает крестьянку в том, что он воскресил её петуха. Это заставляет наивную крестьянку поверить в то, что Амис – святой. Она хочет подать ему милостыню, но в тексте прямо не сообщается, каким образом и в каком объёме крестьянка подаёт милостыню. Между образом священника и образом петуха как символом сексуальной энергии проводится параллель: «*do sprach er: Liben swester min, / du hast ein oppher, daz gib mir ... / Ez ist din han, der dort stat*» («И сказал он: Дорогая сестра моя / У тебя есть милостыня, которую ты должна мне подать ... / Это твой петух, который сидит вон там») [259, с. 56]; «*in pat daz wip untz an die stunde, / daz er vil wol gunde, / swaz si dem herren wolden geben / umb daz ewige leben. / Mit dem selben bejage / hup er sich danne vor tage*» («Жена долго упрашивала его [мужа], / чтобы он дал согласие на / её

желание подать милостыню Богу / для обретения вечной жизни») [259, с. 60]. Благодаря использованию таких лексем как «*han*» (петух), «*bejage*» (добыча), «*vor tage*» (перед началом нового дня) актуализируется эротический подтекст, в связи с чем лексические единицы «*geben*» (подавать), «*oppher*» (милостыня, жертва), «*daz ewige leben*» (вечная жизнь), которые обычно используются для описания религиозного ритуала, приобретают двусмысленный характер. Как только священник получает всё, что ему нужно, милостыня крестьянки становится добычей, с которой поп отправляется в путь перед началом нового дня, т. е. на рассвете после проведённой ночи в доме крестьянки.

Таким образом, лексические единицы, которые тематически относятся к церковно-религиозной сфере, приобретают значения, создающие эротический подтекст, и служат средством для выражения авторской иронии.

В проанализированных в данном пункте примерах иносказание используется для создания иронического тона повествования. В смеховой литературе Германии XIII-XVII вв. иносказание является одним из основных композиционных приёмов, который к тому же обычно используется на протяжении целого текста, в смеховой литературе Руси XVII в. иносказание нельзя отнести к часто используемым композиционным приёмам.

3.3.3 Антитеза

Принцип, лежащий в основе антитезы, совпадает и с основным принципом создания комического эффекта. Антитеза выступает как семантическая и композиционная доминанта текста, что способствует акцентуации основной идеи или темы (см. с.47).

В качестве примера использования антитезы как композиционного приёма можно привести эпизод из романа Штрикера «*Der Pfaffe Amis*» (Поп Амис, XIII в. «*Die unshichtbaren Bilder*» (Невидимые фрески), о котором говорилось выше (см с.85 и с.96). Поп Амис уверяет, что фрески могут видеть только люди

благородного происхождения. Опасаясь лишних подозрений, король и его придворные начинают претворяться, что видят фрески. На самом деле Амис их не рисовал.

Одним из приёмов, лежащих в структурной основе анализируемого эпизода, является противопоставление таких понятий как «слепой» и «зрячий», которые выражаются в основном с помощью лексемы «*blind*» (слепой) и форм глагола «*sehen*» (видеть). Возможно, что на сюжетную структуру эпизода также оказал влияние тот факт, что в средневерхненемецком языке лексемы «*blind*» (слепой) и «*pild*» (картина, изображение) созвучны.

В начальной части эпизода Амис предлагает услуги королю: «*und male daran die pilde / beide zam unde wilde, / die iemant lebendick hat gesehen*» (*и нарисую там картины / одновременно всем известные и никому неизвестные, / которые никто из живых не видел*) [259, с. 32]. Местоимение «*iemant*» (никто), прилагательное «*lebendick*» (живой) и перфектная форма глагола «*sehen*» (видеть) с одной стороны относится к потенциальной исключительности живописных работ священника, с другой – иронично указывают на невозможность увидеть работы священника, так как он их рисовать и не собирается.

Когда король заходит в зал и видит пустые стены, он говорит следующие слова: «*Nu was des kuneges vreude groz / Er gienc dar in und versloz / die tur nach im. / Do daz geschach, / vrolichen er an die wende sach. / Do was inne niht gemalet mer. / Do erschrack der kunich ser, / daz er nach was gevallen*» (*Теперь король был очень доволен / Он зашёл внутрь и закрыл / дверь за собой. / Как только это случилось, / он радостно посмотрел на стены. / На которых ничего не было изображено*) [259, с. 38]. Намёк, сделанный в начальной части эпизода, сбывается. В данном фрагменте противопоставляются прошедшая форма глагола «*sehen*» и причастие прошедшего времени от глагола «*malen*» в отрицательной форме, которое представляет собой реализацию понятия «*blind*» (слепой), то есть не видящий изображений. Король сомневается в своём происхождении: «*Ich sihe nu wol, ich pin so blind, / daz ich niht pin ekint*» (*Я теперь точно вижу/знаю, я [был] так слеп, /*

я незаконнорожденный) [259, с. 38]. В этом примере антитеза «слепой / зрячий» выражается с помощью характерных для неё вербализаторов – настоящей формой глагола «*sehen*» и прилагательным «*blind*». Однако здесь использование антитезы касается, скорее, не способности видеть изображения, а знания фактов собственной биографии. Данный фрагмент приобретает иронический оттенок, так как сомнения короля, не подтверждающиеся его биографией, спровоцированы обманом священника.

Рыцари входят в зал и тоже ничего не видят: «*Si hatten alle sweren mut, / daz si sin niht mohten sehen*» (Все были подавлены, / так как они ничего не могли видеть) [259, с. 42]. Здесь с помощью грамматической конструкции, состоящей из модального глагола в отрицательной форме «*niht mohten*» и инфинитива «*sehen*», реализуется только та часть антитезы, которая относится к понятию «*blind*» (слепой). Затем в зал входят лакеи. Один из них признаётся в том, что ничего не видит на стенах зала. Дворяне отвечают лакею следующим образом: «*Wit horen wol, du bist so blind, / du bist niht ein ekint*» (Мы слышим [тебя] очень хорошо, ты так слеп, / ты неблагородного происхождения) [259, с. 46]. В этом примере тоже реализуется та часть антитезы, которая относится к понятию «*blind*» (слепой), но с помощью основного вербализатора. В данном случае, как и в примере с королём, лексема «*blind*» указывает на незнание собственного происхождения. Обыгрывание этой лексемы создаёт иронический контекст, так как лакей единственный, кто признался в том, что не видит фресок, а значит единственный кто знает правду, то есть, метафорически говоря, «не слепой».

Интересно, что автор в заключительной части эпизода использует антитезу «*die wahrheit / die luge*» (правда / ложь), подытоживая описываемые события: «*Idoch zu jungest uberwant / die warheit die luge / Si jahen alle, iz were ein truge*» (В конце конце обусловились они / что правда, а что ложь / Все они признали, что это была уловка) [259, с. 46]. Возникает параллель между антитезой «слепой / зрячий» и антитезой «правда / ложь», которые контекстуально сближаются по значениям, в результате чего создаётся комический эффект.

Таким образом, обыгрывание антитезы «слепой / зрячий» в рамках анализируемого эпизода способствует созданию иронического контекста как элемента сюжетной структуры произведения.

Подобная антитеза используется и в шванке «Von einem plinten» (О слепце, XIV в.). Вместе с аллюзией на библейский сюжет (Искушение Евы змеем) антитеза «слепой / зрячий» является одним из композиционных приёмов. На языковом уровне данная антитеза реализуется с помощью лексических единиц «*blind*» (слепой) и «*sehen*» (видеть).

У слепого мужчины жена была очень красивая. Он боялся, что его жена начнёт изменять с другими мужчинами. Его жена в тайне встречается со студентом и хочет бросить мужа. Она просит студента залезть на дерево и дожидаться её, а мужу предлагает подойти к этому дереву и собрать с него яблоки. Жена хочет собрать больше яблок и лезет на дерево, где её ждёт студент.

За изменой со стороны наблюдают Бог и апостол Пётр. Апостол Пётр обращается к Богу: «*Sichstu nit das grosse vngefug, Die dem plinten thut das weip?*» (Неужели ты не видишь эту несправедливость, которую слепому причиняет жена) [263]. Бог решает подарить слепому мужу зрение: «*Den plinten er sehen ließ*» (Слепому даровал он зрение) [263]; «*Sie sprach: lieber man mein, Diese lieb muß dir ein ruß sein, Das du nymmer werdest plint*» (Она говорит: дорогой муж мой / Это результат божественной помощи, / Ты никогда больше не будешь слепым) [263]. В приведённых фрагментах из текста используются основные вербализаторы антитезы «слепой / зрячий» – прилагательное «*plint*» (слепой) и глагол «*sehen*» (видеть). В контексте произведения антитеза «слепой / зрячий» относится не только к зрению как способности воспринимать визуальную информацию, но и к умению отличать правду от лжи, в частности не быть рогоносцем.

Таким образом, актуализированные контекстуальные значения у вербализаторов антитезы «слепой / зрячий» способствуют созданию комического эффекта и служат средствами выражения иронии в отношении ситуации измены и

её участников.

В смеховой литературе Руси XVII в. наглядным примером использования антитезы как композиционного приёма является «Повесть о Фоме и Ерёме». В отличие от приведённых примеров из немецкой смеховой литературы, где большее значение имеет лексико-семантический план антитезы, в анализируемой повести на первый план выходит грамматическая сторона.

В «Повести о Фоме и Ерёме» рассказывается о двух братьях, которые попадают в неприятные ситуации. Основу повести составляют такие композиционные приёмы как парафраз и антитеза. Парафраз выражен 52 лексическими парами: «У Еремы деревня, у Фомы селцо, / деревня пуста, а селцо без людей... / у Еремы клеть, у Фомы изба. / Клеть пуста, а в ызбе никово» [256, с. 371]. Референты выделенных в примере лексем не являются тождественными. Например, село – это более крупное крестьянское поселение, чем деревня. Оно объединяет деревни как административный центр³⁶. Клеть – это часть избы, где хранят имущество³⁷. Несмотря на это, выделенные лексемы являются близкими по значению; контекстуально они выражают тождественные понятия. Например, в паре «деревня / селцо» – крестьянское поселение, в паре «пуста / без людей» – помещения, где ничего и никого нет.

Парафраз объединяется с помощью антитезы, которая также встречается в тексте 52 раза, 24 из которых выражены эксплицитно с помощью союза «а» и 28 из которых выражены, скорее, имплицитно с помощью предлога «у»: «Ерема былъ кривъ, а Фома з бѣлмомъ, / Ерема былъ плешивъ, а Фома шелудивъ... / У Еремы деревня, у Фомы селцо, / деревня пуста, а селцо без людей... / у Еремы клеть, у Фомы изба. / Клеть пуста, а в ызбе никово» [256, с. 371]. В то время как

³⁶ СЕЛО // Картаслов.ру. URL: <https://kartaslov.ru/%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5-%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%81%D0%B5%D0%BB%D0%BE> (дата обращения: 10.09.2025).

³⁷ КЛЕТЬ // Картаслов.ру. URL: <https://kartaslov.ru/%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5-%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D0%BA%D0%BB%D0%B5%D1%82%D1%8C> (дата обращения: 10.09.2025).

использованные в примерах антитезы маркируют нетождественность содержащихся в их частях понятий, парадокс, наоборот, демонстрирует тождественность понятий, репрезентированных близкими по значению языковыми средствами. В связи с этим создаётся комический эффект, так как с формальной точки зрения персонажи повести противопоставляются друг другу, но с содержательной точки зрения разница между ними не так велика.

В представленных примерах из немецкой смеховой литературы XIII-XVII вв. антитеза реализуется на лексическом уровне и является конститутивным элементом смысловой структуры текста, в примере из русской смеховой литературы XVII в. антитеза реализуется на грамматическом уровне.

3.3.4 Лексическая избыточность

Лексическая избыточность как композиционный приём широко распространена в смеховой литературе Руси XVII в. В «Сказания о роскошном житии и веселии», в котором пародируется жанр утопии, лексическая избыточность демонстрирует признаки изобилия и безбедности: «*А по краям и бѣрегам морским драгоценных камней — акифовъ, алмазовъ, яхонтовъ, изумрудовъ драгоценных, бисеру и жемчугу — добрѣ много» [256, с. 410]; «*А по рекам там рыбы — белуговъ, осетровъ и семги, и бѣлыхъ рыбицыи севрюх, стерледи, селди, леши и щуки, окуни и караси, и иныхъ рыб — много» [256, с. 410]. В первом случае в рамках одного предложения перечисляются названия драгоценных и полудрагоценных камней; во втором случае — зоонимы, обозначающие виды рыбы. Коммуникативное содержание двух этих фрагментов — сообщить о богатствах, которые находятся в волшебной стране.**

Фрагменты, в которых содержится лексическая избыточность, становятся частью алогизмов, с помощью которых утверждается бессмысленность такого богатства: «*А по домам коней стоялых — аргамаков, бахматов, иноходцов, — кур и овец, и лисиц и кунниц, буйволов и еленей, лосей и соболей, бобров, зайцов и*

песцов, и иных, одевающих плоть человечесю во время ветров... / А за таким великим проходом там зимы не бывает... И таких зверей и шубы людей не потребны» [256, с. 410].

Таким образом, в «Сказании о роскошном житии и веселии» лексическая избыточность как жанровый признак утопии способствуют возникновению несоответствия между планом содержания и планом выражения, который служит средством для реализации сатиры. Описываемый в рамках данного произведения рай оказывается бессмысленным, потому что для этого изобилия не находится применения.

В смеховой литературе Германии XIII-XVII вв. фрагменты, содержащие лексическую избыточность, зафиксированы только в романе Гриммельсгаузена (XVII в.). Возможно, это является следствием влияния художественных взглядов эпохи Барокко, часть из которых сводилась к грандиозности, пышности и изощрённости. Согласно «Большой Российской Энциклопедии», стиль в эпоху Барокко основывался на риторических принципах и учении о стилистических фигурах, которыми авторы пользовались как готовой рациональной системой приёмов³⁸.

Как и в смеховой литературе Руси XVII в., в романе Г. Я. К. Гриммельсгаузена «Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch» (Затейливый Симплициус Симплициссимус, XVII в.) лексическая избыточность выполняет текстообразующую функцию. Например, во второй главе романа Симплициус рассказывает о том, как отец учил его быть пастухом. Деятельность пастуха традиционно ассоциируется с крестьянской жизнью. Симплициус приводит примеры библейских персонажей, которые были пастухами, чтобы повысить степень значимости своей деятельности: «*damal gleichete ich wol dem **David**/ auffser daß jener/ an statt der Sackpfeiffe/ nur eine Harpffe hatte*» (тогда походил я на Давида/ но в одном мы отличались/ вместо волынки/ у него [Давида] арфа была)

³⁸ БАРОККО // Большая российская энциклопедия. URL: <https://bigenc.ru/c/barokko-456532> (дата обращения: 10.09.2025).

[262, с. 11]; «*von Anbegin der Welt feynd jeweils hohe Personen Hirten gewesen/ wie wir dann vom Abel/ Abraham/ Jsaac/ Jacob/ seinen Söhnen/ und Moyse selbst/ in H. Schrift lesen/ welcher zuvor seines Schwehers Schaf hüten mußte*» (С самого сотворения мира существовали выдающиеся люди, которые были пастухами/ мы сами можем прочитать в Священном Писании об Авеле, Аврааме, Исааке, Иакове и его сыновьях и Моисее/ который стерёг овец своего тестя) [262, с. 11]. В данном фрагменте приведены ключевые персонажи Ветхого Завета, которые занимались скотоводством.

Симплициус обращается также к римской истории: «*Unter den Römern feynd vornehme Geschlechter gewesen/ so sich ohn Zweifel Bubulcos, Statilios, Pomponios, Vitulos, Vitellios, Annios, Capros, und dergleichen genennet/ weil sie mit dergleichen Viehe umgangen*» (Среди римлян были прекрасные семьи/ которые без стеснения себя называли *Bubulcos, Statilios, Pomponios, Vitulos, Vitellios, Annios, Capros*/ так как они с теми же животными [овцами] имели дело) [262, с. 12]. В данном фрагменте используются фамилии знатных римских родов, которые этимологически происходят от зоонимов, обозначающих домашний скот [Гриммельсгаузен 1967]. Например, *Bubulcos* (волопас), *Statilios* (бык), *Pomponios*, *Vitulos* (телёнок), *Vitellios* (теленочек), *Capros* (козёл). Симплициус не забывает упомянуть и легенду об основании Рима: «*Zwar Romulus und Remus feyn selbst Hirten gewest; Spartacus, vor welchem sich die gantze Römische Macht so hoch entsetzet/ war ein Hirt*» (Также Ромул и Рем были сами пастухами; Спартак, которого вся римская власть сильно боялась/ и он был пастухом) [262, с. 12].

Фрагменты, содержащие лексическую избыточность, используются автором на протяжении всей главы. Все приведённые здесь примеры встречаются на первой странице второй главы романа Г. Я. К. Гриммельсгаузена. Стоит отметить, что на уровне плана содержания в приведённых примерах используются, скорее, аллюзии, представленные именами собственными, которые связаны с культурно-историческими фактами. Лексическая избыточность в анализируемых примерах является композиционным приёмом, способствующим организации текста на

уровне плана выражения.

Таким образом, комический эффект создаётся за счёт контраста между ассоциациями, которые обычно вызывает понятие «der Hirt» (пастух), и теми ассоциациями, которые вызывают в первую очередь имена людей и персонажей, играющих значимую роль в человеческой культуре.

Вне зависимости от источника происхождения такого стилистического средства как лексическая избыточность, её основополагающая функция в представленном материале – это текстообразование. И в русских, и в немецких анализируемых произведениях используются развёрнутые ряды синонимов для выражения основной идеи художественного текста.

3.4 Сопоставительный анализ изобразительно-выразительных средств создания комического: общее и специфичное

В первом и втором разделах третьей главы установлены изобразительно-выразительные средства создания комического и особенности их функционирования в смеховой литературе Германии XIII-XVII вв. и Руси XVII в. В данном разделе представлены количественные показатели, чтобы сделать результаты настоящего исследования более объективными (см. *Табл. 2* и *Табл. 3*).

Таблица 2 – Изобразительно-выразительные средства создания комического эффекта в смеховой литературе Германии XIII-XVII вв.

Изобразительно-выразительные средства	Стилистические приёмы	Композиционные приёмы
Сравнение	11	–
Иносказание	7	91
Аллюзия	16	92
Языковая игра	11	9
Силлепс	3	–
Фразеологизмы и поговорки	10	–
Антитеза	1	5
Итого:	59	197

Таблица 3 – Изобразительно-выразительные средства создания комического эффекта в смеховой литературе Руси XVII в.

Изобразительно-выразительные средства	Стилистические приёмы	Композиционные приёмы
Сравнение	6	82
Иносказание	1	34
Аллюзия	5	226
Языковая игра	7	235
Силлепс	–	13
Фразеологизмы и поговорки	3	22
Антитеза	2	103
Лексическая избыточность	9	118
Итого:	33	833

Из Таблиц 2 и 3 видно, что языковые средства создания комического эффекта в анализируемом материале чаще используются как композиционные приёмы, чем как стилистические приёмы. Если сравнить количественные показатели из *Табл. 2* и *Табл. 3*, то можно убедиться, что степень интенсивности использования языковых средств создания комического выше в смеховой литературе Руси XVII в., чем в немецких комических текстах.

В анализируемых русских текстах наиболее часто используются языковая игра и аллюзия (*Табл. 3*). Языковая игра в основном представлена рифмами раешного стиха (ритмизованные лексические пары) (210 случаев из 235). Например, в «Послании сына, “от наготы гневнаго”, к отцу» пародируется эпистолярный жанр послания, который относится к деловой письменности, с помощью элементов народной поэзии, в частности с помощью рифм раешного стиха (см. с.87). С помощью этого вида языковой игры авторы модифицируют жанровые признаки документов в своих пародиях, то есть вместо прозаической формы, характерной для данного типа документов, используют стихотворную. Это и есть основная функция раешного стиха в смеховой литературе Руси XVII в.

Остальные случаи употребления языковой игры (25 случаев из 235) встречаются в «Повести о Ерше Ершовиче», в которой зоонимы, обозначающие рыб, используются как имена собственные (см. с.88).

Второе по значимости место в смеховой литературе Руси XVII в. занимает аллюзия как средство создания комического (см. *Табл. 4*).

Таблица 4 – Виды аллюзий в смеховой литературе Руси XVII в.

К культурно-историческим фактам о жизни в Руси XVII в.	2
К античной истории	1
К казачьим песням	1
К былинам	1
К библейским сюжетам	15
К церковной и религиозно-дидактической литературе	79
К деловой письменности	88
К славянской азбуке	38
К сказкам	4
Итого:	226

Чаще всего встречаются аллюзии к деловой письменности (88 случаев из 226), которые представлены речевыми формулами, характерными для таких жанров, как послание и челобитная. Аллюзии к церковной и религиозно-дидактической литературе (79 случаев из 226) репрезентированы в русских текстах цитатами из Псалмов, Часослова, Молитвослова, житий святых и богослужебных текстов. Буквы славянской азбуки выделены как отдельный вид аллюзии, но все они встречаются в рамках одного произведения – «Азбука о голом и небогатом человеке», – которое является пародией на жанр толковой азбуки. Широкое использование аллюзий к жанрам религиозной и деловой литературы можно объяснить тем, что авторы смеховой литературы Руси XVII в. относятся, скорее, либо к представителям низшего духовенства, либо к профессиональным писарям, то есть крестьянам или ремесленникам, которые обучились грамоте и зарабатывают деньги переписыванием и составлением документов [Адрианова-Перетц 1977, Бюн 2000]. В связи с этим авторы смеховой литературы Руси XVII в. хорошо знакомы с жанровыми признаками как религиозной, так и деловой литературы.

В смеховой литературе Руси XVII в. широко используется сравнение как средство создания комического эффекта (см. *Табл. 5*).

Таблица 5 – Тематические группы сравнений в смеховой литературе Руси XVII в.

Животные	38
Растения	6
Водоёмы	2
Физический недуг	2
Умственный недуг	5
Музыкальные инструменты	3
Еда	1

Природные явления	4
Драгоценные камни	3
Оружие	5
Предметы быта	7
Ткани	1
Смерть	1
Грибы	1
Сверхъестественная сила	10
Ритуал	1
Человек	1
Священные образы	1
Сословие	1
Отходы (Мусор)	1
Мореплавание	2
Национальность	1
Итого:	88

Сравнения с животными являются самыми часто используемыми среди выделенных групп сравнений в анализируемых произведениях смеховой литературы Руси XVII в. Возможно, это следствие влияния фольклорных традиций и, в частности, волшебных сказок о животных, а также влияния «Физиолога» – греческого сборника, содержащего не только биологическую и географическую информацию о животных, но и описания их символического значения, в том числе и легендарных животных. «Физиолог» – это исторические корни традиции средневековых бестиариев. Славянские переводы «Физиолога», появившиеся на болгарском языке не ранее XII–XIII в., сохранились только в русских списках XV–XVI вв. [Словарь книжников и книжности Древней Руси 1987].

Немецкий материал настоящего исследования даёт возможность проследить ряд изменений в способах языковой реализации комического на протяжении изучаемого исторического периода. Среди указанных в Таблице 2 композиционных приёмов чаще всего встречаются фрагменты, содержащие иносказание и аллюзию. Их количественные характеристики варьируются в зависимости от времени создания анализируемых немецких произведений (см. Табл. 6).

Таблица 6 – Композиционные приёмы в смеховой литературе Германии XIII-XVII вв.

Изобразительно-выразительные средства	Авторы и произведения					Итого
	der Stricker Der Pfaffe Amis	Von einem plinten	Sebastian Brant Das Narrenschiff	Hans Sachs	H. J. C. Grimmelshausen Simplicissimus	
Иносказание	63	6	–	6	16	91
Аллюзия	7	2	34	6	43	92

Иносказание не встречается в главах «Корабля дураков» Себастиана Бранта, так как это сатира на человеческие пороки, в которой осуждение выражается эксплицитно и сопровождается сентенциями (моралью). В таком произведении использование иносказания не гарантирует эффективного дидактического воздействия на читателя, так как этот композиционный приём предполагает передачу имплицитной информации. В фастнахтшплиях Ганса Сакса фрагменты, содержащие иносказание, тоже встречаются редко, так как в его произведениях отражены идеи Реформации, которые следует транслировать эксплицитно, что способствует их распространению; здесь нет места для двусмысленности.

Анализ показал, что наибольшее количество фрагментов, содержащих иносказание (63 случая из 91), встречается в романе Штрикера «Der Pfaffe Amis» (Поп Амис, XIII в.) (см. *Табл. 6*). В основе этого произведения лежит комизм ситуации, а не комизм слова. В связи с этим основным литературным приёмом, с помощью которого выстраивается сюжетная структура этого романа, является драматическая ирония, то есть читатель видит всю ситуацию целиком и знает мотивы персонажей. Как следствие, на языковом уровне это приводит к широкому употреблению фрагментов, содержащих иносказание.

Аллюзия встречается в анализируемых немецких текстах всех веков, входящих в выделенный период (см. *Табл. 7*). Особенно выделяются произведения Себастиана Бранта и Гриммельсгаузена, что объясняется временем их создания: «Корабль дураков» Себастиана Бранта относится к началу Ренессанса в немецкой культуре, а роман Гриммельсгаузена – к закату Ренессанса.

Таблица 7 – Виды аллюзий в смеховой литературе Германии XIII-XVII вв.

Виды	der Stricker. Der Pfaffe Amis	Von einem plinten	Sebastian Brant Das Narrenschiff	Hans Sachs	H. J. C. Grimmelshausen Simplicissimus	Итого
К религиозно-дидактической литературе	4	–	1	–	1	6
К Библии	3	2	4	–	9	18
К античной мифологии	–	–	27	1	15	43
К античной истории	1	–	4	6	10	21

В анализируемых произведениях XIII-XIV вв. встречается только одна аллюзия к античной культуре, которая зафиксирована в романе Штрикера «Der Pfaffe Amis» (Поп Амис, XIII в.) (см. *Табл. 7*); в то же время большую роль здесь играют аллюзии к христианской культуре. В произведениях Себастиана Бранта и Гриммельсгаузена, которые относятся к эпохе Ренессанса, преобладают аллюзии к античной культуре (64 случая из 92). Прежде всего это аллюзии к античной мифологии (43 случая из 64), представленные с помощью имён собственных древнегреческих и древнеримских богов, которые напоминают читателю о содержании мифологических сюжетов.

В немецкой смеховой литературе XIII-XVII в. аллюзии выполняют различные функции. В произведении «Der Pfaffe Amis» (Поп Амис, XIII в.) аллюзии к христианской и античной культуре выполняют роль намёка на последующие развитие сюжета, то есть выполняют прогнозирующую функцию. В произведениях Себастиана Бранта, Ганса Сакса и Гриммельсгаузена аллюзии используются как примеры или как аргументы в пользу конкретного мнения. В поэме Себастиана Бранта и фастнахтшпилях Ганса Сакса аллюзии к библейским персонажам, героям античной мифологии и античной истории используются в качестве примеров порочного поведения, то есть выполняют дидактическую функцию. В романе Гриммельсгаузена аллюзии к Библии и античной мифологии и истории используются как аргументы в пользу точки зрения протагониста. Функции аллюзий подробно демонстрируются на примерах в первом и втором разделах третьей главы (см. 3.2. Стилистические приёмы и 3.3. Композиционные

приёмы).

Несмотря на то, что сравнения, фразеологизмы и поговорки в анализируемых немецких текстах используются не так широко, на их примере можно увидеть, насколько значимую роль играют образы животных в смеховой литературе Германии XIII-XVII вв. (см. *Табл. 8*).

Таблица 8 – Сравнения, фразеологизмы и поговорки в смеховой литературе Германии XIII-XVII вв.

Изобразительно-выразительные средства	Авторы и произведения					Итого
	der Stricker Der Pfaffe Amis	Von einem plinten	Sebastian Brant Das Narrenschiff	Hans Sachs	H. J. C. Grimmelshausen Simplicissimus	
Сравнения [Религия]	1	–	–	–	–	1
Сравнения [Животные]	1	–	1	1	4	7
Сравнения [Природные ресурсы]	–	–	1	–	–	1
Сравнения [Сословие]	1	–	–	1	–	2
Фразеологизмы и поговорки [Животные]	3	–	3	1	2	9

Выделенные сравнения (7 случаев из 11), фразеологизмы и поговорки (9 случаев из 10), основными компонентами которых выступают зоонимы, дают представление о значимости животного мира в немецкой культуре в течение изучаемого исторического периода. Средневековому мировоззрению было свойственно придавать символическое значение реалиям материального мира, в том числе и животным, населяющим землю. Большой популярностью в западноевропейских странах в эпоху Средневековья пользовались, например, бестиарии, в которых не только содержались зоологические описания животных, но и подробно объяснялась их символика. При этом символическое значение животного могло меняться в зависимости от контекста. Этим обусловлена исключительная многозначность, присущая бестиариям, в которых одно и то же животное может использоваться для аллегорического изображения как положительных, так и отрицательных проявлений человеческой природы [Махов 2017]. Использование зоонимов в сравнительных оборотах является общей чертой

как для смеховой литературы Руси XVII в., так и для смеховой литературы Германии XIII-XVII вв.

Ещё раз стоит напомнить, что в то время как в немецких произведениях на первый план выходит комизм ситуации, в русских произведениях доминирующую роль играет комизм слова, что выражается в пародиях на жанры религиозной и деловой литературы. Как следствие, авторы смеховой литературы Руси XVII в. используют цитаты и речевые формулы, чтобы актуализировать знания о содержательных и композиционно-структурных признаках пародируемого жанра. Несмотря на различия в природе комизма в немецких и русских произведениях, между ними есть тематические сходства (см. *Табл. 9*).

Таблица 9 – Основные объекты смеха в смеховой литературе Германии XIII-XVII в. и Руси XVII в.

Объекты смеха	Виды объектов смеха	
	Смеховая литература Германии XIII-XVII в.	Смеховая литература Руси XVII в.
Человеческие пороки	1 [лень] + 1 [стремление к богатству] + 1 [обжорство и пьянство]	1 [пьянство] + 1 [стремление к богатству]
Представители разных сословий (или люди с разным социальным статусом)	2 [священники] + 4 [крестьяне] + 4 [городские жители] + 2 [короли и придворные] + 1 [рыцари]	1 [бедные и богатые] + 4 [помещики и крестьяне] + 1 [крестьяне] + 4 [священники]
Сексуальные отношения между полами	3 [ситуация измены]	3 [ситуация сватовства, неравный брак, ревность]
Семейные отношения	1 [воспитание]	1 [деньги]

В проанализированном материале в качестве объектов смеха чаще всего выступают представители разных сословий или люди с разным социальным статусом. В смеховой литературе Германии XIII-XVII в. высмеиваются священники, крестьяне, рыцари, короли и их придворные. В романе Штрикера «Der Pfaffe Amis» (Поп Амис, XIII в.) встречается также два эпизода, где высмеиваются городские жители в целом, без уточнения их социального или профессионального статуса. В смеховой литературе Руси XVII в. не так велико разнообразие представителей сословий, которые выступают в качестве объектов смеха. В 4 из 10 случаев высмеивается поведение священников. В остальных случаях объектами смеха являются крестьяне, помещики и отношения между

этими двумя сословиями.

Кроме этого, объектами смеха выступают человеческие пороки. Как в немецкой, так и в русской смеховой литературе встречаются произведения, в которых высмеивается пьянство («Simplicissimus», «Служба кабаку») и стремление к обогащению («Zwischen dem Got Apoline und dem Römer Fabio», «Сказание о роскошном житии и веселии»). Лень как объект смеха зафиксирована только в немецком материале, речь идёт о «Корабле дураков» Себастиана Бранта. Ещё одним значимым объектом смеха являются сексуальные отношения. В немецкой смеховой литературе тема сексуальных отношений представлена ситуациями измены, в смеховой литературе Руси – ситуациями сватовства и супружеской ревности.

Семейные отношения как объект смеха встречаются реже (в 2 из 60 анализируемых текстов). В «Корабле дураков» Себастиана Бранта высмеивается попустительское отношение родителей, которые не воспитывают собственных детей в надлежащей для того времени системы ценностей. В «Послании сына, “от наготы гневнаго”, к отцу» тема семьи реализуется через призму отношений между отцом и сыном, который просит дать ему денег.

Несмотря на имеющиеся сходства, есть тексты, в которых объекты смеха демонстрируют культурную специфику смеховой литературы одной из двух изучаемых лингвокультур. В смеховой литературе Руси XVII в. встречается три произведения, в которых высмеивается мнимая образованность и, в частности, узкое или буквальное понимание содержания Библии («Сказание о куре и лисице» «Повесть о бражнике», «Сказание о крестьянском сыне»). Во второй главе настоящей диссертации говорится о том, что значимое место в смеховой культуре Руси XVII в. занимает литературная пародия. В смеховой литературе Руси XVII в. есть три произведения, в которых объектами смеха являются только жанры устной или письменной культуры: «Лечебник на иноземцев», «Роспись о приданом», «Повесть о Фоме и Ерёме». «Лечебник на иноземцев» пародирует жанр лечебника, который получил широко распространение в Руси XVII в.

[Библиотека литературы Древней Руси 2010]. «Роспись о приданом» – это пародия на свадебные «сговорочные» записи, в которых детально перечисляется приданное невесты [Библиотека литературы Древней Руси 2010]. «Повесть о Фоме и Ерёме» – это, возможно, пародия на скоморошину, в которой представлена карикатура на противопоставление, которое в действительности ничего не противопоставляет [Аргов 2015]. Возможно, что эти произведения созданы ради развлечения, так как в них отсутствует ирония и сарказм в отношении представителей сословий или социокультурных явлений, в отличие от остальных анализируемых русских произведений, в которых пародия на жанр сочетается с критикой социального явления.

В смеховой литературе Германии XIII-XVII в. выделяется роман Гриммельсгаузена. В проанализированных главах из этого романа встречаются такие темы, как семейные отношения и отношения между представителями разных сословий, но доминирующим видом комического в этих текстах является самоирония. Симплициссимус высмеивает людей низкого происхождения, которые утверждают, что имеют аристократические корни. При этом Симплициссимус делает то же самое, протагонист говорит, что он и его отец – пастухи. Он доказывает с помощью аллюзий к античной культуре и к библейским сюжетам, что быть пастухом – это признак благородного происхождения, хотя профессия пастуха ассоциируется в первую очередь с крестьянским бытом. Эти ассоциации актуализируются в тексте благодаря использованию лексем, обозначающих животных и строительные материалы. Симплициссимус также иронично описывает нападение бандитов на родительский дом. Он сам становится жертвой этих бандитов, из-за чего вынужден бежать в лес. Таким образом, самоироничный тон повествования в проанализированных главах из романа Гриммельсгаузена делает протагониста основным объектом смеха.

При выделении объектов смеха и их видов, прослеживаются тематические совпадения между проанализированными немецкими и русскими смеховыми произведениями. Полный список объектов смехов и их видов находятся в

приложении (см. *Приложение В, Приложение Г*).

3.5 Комическое снижение как общий принцип немецкой и русской смеховой литературы XIII-XVII вв.

Во второй главе настоящей диссертации говорится о комическом снижении как о принципе на уровне плана содержания, который лежит в основе смеховой культуры как Германии XIII-XVII вв., так и Руси XVII в. (см. с.76).

Проведённый анализ показывает, что комическое снижение выступает как общий приём, характерный как для смеховой литературы Германии XIII-XVII вв., так и Руси XVII в. Считается, что для культуры Средневековья характерно комическое снижение в отношении сакральных явлений (профанации сакрального). Обесцениванию подвергаются и социально значимые явления, например, институт брака, судопроизводство, государственная власть, хотя в контексте культуры Средневековья их можно отнести к сфере сакрального, так как брак освящался церковью, решение суда определялось как Божья воля, а государственная власть, как считалось, даётся от Бога.

Примером комического снижения явлений, относящихся к церковно-религиозной сфере, может служить эпизод из романа Штрикера «Der Pfaffe Amis» (Поп Амис, XIII в.), который называется «der Maurer als Bischof» (досл. Каменщик в качестве епископа). В начале этого эпизода поп Амис переодевается в торговца и отправляется в Грецию: «*Er daht: Ich wil ein koufman / werden nach gewinne / und wil mit minem sinne / michel gut erwerben*» (Он подумал: Я хочу быть торговцем / .. / и с помощью моего ума / большое состояние заработать) [259, с. 78]; «*Sust fur der pfaffe Ameis / in eines koufmannes weis / hin zu Kriechen in daz lant*» (Вехал поп Амис / в облачении торговца / в Грецию) [259, с. 80]. Одним из проявлений комического снижения на языковом уровне является употребление лексем «*pfaffe*» (поп) и «*koufman*» (торговец) в рамках одного контекста в отношении Амиса. Лексема «*pfaffe*» (поп) относится к церковно-религиозной сфере и

ассоциируется с духовными ценностями, лексема «*koufman*» (торговец) относится к экономической сфере и ассоциируется с материальными ценностями. К тому же в приведённом фрагменте используются сочетание прилагательного с существительным «*Michel gut*» (большое состояние), которое тематически связано с лексемой «*koufman*» (торговец).

Амис встречается в Греции каменщика и просит его стать епископом: «*Do sach der pfaffe Amis / einen kalwen murere*» (И увидел non Амис / лысого каменщика, [259, с. 80]; «*Mir starb an dem suntage fru / ein bisschof, der herre min. / Nu sult ir mich ergetzen sin*» (В воскресенье рано утром умер / епископ, мой господин. / Теперь вам следует занять его место) [259, с. 84]; «*Er kleite den murere, / sam er ein bisschof were*» (Он передел каменщика / в епископа) [259, с. 86].

Каменщик сомневается в том, стоит ли ему принять предложение попа Амиса: «*Wie mocht ich bisschof wesen, / nun kan ich singen noch lesen / oder doch der buch icht?*» (Как могу я епископом стать, / если я ни петь [читать молитвы], ни читать не умею / и даже не знаком с Библией) [259, с. 84]. Лексема «*bisschof*» (епископ), обозначающая звание священнослужителя, ассоциируется с грамотным по средневековым меркам человеком, хорошо знакомым с содержанием Библии и умеющим читать молитвы. Лексема «*murere*» (каменщик) ассоциируется с человеком, занимающимся не умственным, а физическим трудом, то есть с представителем необразованных слоёв населения в эпоху Средневековья. Ассоциативный фон лексем «*bisschof*» и «*murere*» вступает в отношения контраста. Замена епископа каменщиком – это черта карнавальной культуры Средневековья.

Комическому снижению подвергаются и мифологические персонажи, в том числе древнеримские и древнегреческие боги. Например, в сатирической поэме Себастиана Бранта «*Das Narrenschiff*» (Корабль дураков, XV в.) в главе про супружескую неверность комическому снижению подвергается образ Венеры. Венера как богиня любви ассоциируется со страстью, отчасти с возвышенными чувствами. Повествование в этой главе ведётся от первого лица, от лица богини

Венеры: «*Frow Venus mit dem stræwen ars / Byn nit die mynnst jm narren fars*» (Венера – госпожа пылких искусств / Не часто я бываю участницей дурацких фарсов) [258]. Комическое снижение в этом фрагменте осуществляется следующим образом. Во-первых, в качестве рифмы используются лексемы «*ars*» и «*fars*», которые вызывают контрастирующие ассоциации у читателя. Лексема «*ars*» (от лат. искусство), скорее, связана с высоким искусством, а лексема «*fars*» (фарс) напоминает читателю о дурачестве и несерьёзности. В нововерхненемецком языке наряду с лексемой латинского происхождения «*ars*» (искусство) существует лексема «*ars*», которая обозначает анус как часть человеческого тела и которая сопровождается в словарях пометой «obszön» (обсц.)³⁹. Видимо, это повлияло на один из существующих вариантов перевода данной главы: «Я, жаркозадая богиня / Венера, возвещаю ныне» [Брант 1989: 57].

Во-вторых, в речи Венеры содержится литота «*nit die mynnst*» (не часто), которая иронично намекает на непосредственное и многократное участие богини в судьбе мифологических персонажей, погибших из-за любви. Эти персонажи перечисляются в тексте анализируемой главы: «*Myn kunden nyemans nennet all / Wer hat gehært von Circes stall / Calypso / der Syrenen joch / Der gdenck / was gwaltes ich hab noch / Welcher meynt das er wytzig sy*» (Никто не назовёт всех моих подопечных / Кто слышал про Цирцею / Калипсо / Про Сирен / И тот, кто про себя думает, что он хитёр, должен задуматься / Какие ещё боги ходят подо мной) [258]. В мифологических источниках говорится, что Цирцея безнадежно была влюблена в морского бога Главка, возлюбленную которого звали Скилла (Сцилла). Цирцея превратила её в чудовище [Мифы народов мира 1980]. Калипсо по одной из версий покончила с собой из-за безответной любви Одиссея [Мифы народов мира 1980]. В тексте анализируемого произведения эта информация о судьбе Цирцеи и Калипсо никак не вербализована, используются только имена собственные античных богов. В словах Венеры содержится предупреждение: если

³⁹ *ars* // Frühneuhochdeutsches Wörterbuch. URL: <https://fwb-online.de/lemma/ars.s.0m?q=ars&page=1> (дата обращения: 15.09.2025).

Боги не смогли избежать трагической участи из-за любви, то не надо надеяться и простым смертным.

В данной главе говорится и о Купидоне как сыне Венеры: «*Myn sūn ein kindt ist / nit eyn man*» (Мой сын – ребёнок, / не мужчина) [258]; «***Cupido** treit **syn bogen** bloß / Vff yeder sytt / **ein kocher** groß / In eym / hat er vil hocken **pfil** / Do mit trifft er der **narren** vil*» (Купидон пользуется своим луком / А на плече висит / большой колчан / в нём / держит он много стрел / С помощью которых поражает большое количество дураков) [258]. Купидон как бог эротического желания и влечения также ассоциируется с любовью и приятными чувствами. В приведённом фрагменте перечислены типичные атрибуты, с которыми изображается Купидон: «*bogen*» (лук), «*kocher*» (колчан), «*pfil*» (стрелы). Они служат для того, чтобы попадать в сердца людей и вызывать в них любовные переживания. В нововерхненемецком языке лексема «*kocher*» (колчан) обладает не только прямым значением, но и переносным – «женский половой орган», в связи с чем может употребляться в качестве эвфемизма⁴⁰. Люди, в которых попадает стрела Купидона, называются «*narren*» (дураки). Вследствие этого происходит комическое снижение, которое транслирует идею о том, что любовь – это не божественная сила, которая вызывает удовольствие, а низменное занятие, удел глупых людей.

Комическое снижение в поэме Себастиана Бранта, кроме эстетической функции, выполняет и дидактическую функцию. С помощью комического снижения Себастиан Брант показывает, что супружеская неверность – это человеческий порок: «*Diß ist **das krefftigst narren krutt** / Diß **kappen** klæbt lang an der hütt*» (Это самая плодовитая трава дураков / Которая наденет колпак надолго на вашу голову) [258]. Нововерхненемецкая лексема «*krutt*» помимо своего прямого значения «трава» имеет и переносное значение «человек как божье творение»⁴¹. В приведённом фрагменте автор использует метафору «*narren*

⁴⁰ kocher // Frühneuhochdeutsches Wörterbuch. URL: <https://fwb-online.de/lemma/kocher.s.0m?q=kocher&page=1> (дата обращения: 15.09.2025).

⁴¹ kraut // Frühneuhochdeutsches Wörterbuch. URL: <https://fwb-online.de/lemma/kraut.s.0m?q=kraut&page=1>

krutt» (трава дураков), которая основывается на средневековом немецком суеверии о том, что существует трава, из семян которой «вырастают» дураки⁴². Помимо этого лексема «*karpen*» (колпак) отсылает читателя к карнавальной культуре, в рамках которой дураки носили специальные колпаки. Например, в книге Бранта перед текстом анализируемой главы находится изображение. На нём Венера держит верёвки, обмотанные вокруг запястья священника и вокруг шеи дураков, на которых надеты колпаки, имитирующие ослиные уши [Brant 1962].

Животные как символы глупости также используются в данной главе: «*Antunem seyl ich draffter yeich \ Vil narren / affen / esel / geüch / Die ich verfür betrüg vnd leuch*» (досл. На моей веревочке дёргаются / дураки / обезьяны / ослы / кукушки / которых я обманываю) [258]. Лексемы «*affen*» (обезьяны), «*esel*» (ослы) и «*geüch*» (кукушки) обладают переносным значением «дурак», которое закрепилось и в современном немецком языке.

Таким образом, комическое снижение на языковом уровне происходит за счёт того, что любовь как возвышенное чувство, выраженное с помощью аллюзивных имён собственных «*Venus*» и «*Cupido*» и связанных с ними ассоциаций, обесценивается с помощью инвективной лексики («*narr*», «*affe*», «*esel*», «*gouch*»), созвучных слов «*ars*» (от лат. искусства) и «*ars*» (нем. анус) и эвфемизма «*kocher*» (женский половой орган). Комическое снижение играет важную роль в реализации дидактической функции, направленной на осуждение супружеской неверности.

Комическое снижение в дидактических целях используется и в период Реформации. Ганса Сакса называют одним из видных немецких авторов, в творчестве которого отразились религиозные взгляды его современности. Например, в фастнахтшпиле под названием «*Zwischen dem Gott Apoline und dem Roemer Fabio*» (Беседа между Аполлоном и римлянином по имени Фабий, XVI в.) в центре находятся размышления римлянина о богатстве и добродетели.

online.de/lemma/kraut.s.2n?q=kraut&page=1 (дата обращения: 11.09.2025).

⁴² [narrenkraut // Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. URL: https://www.dwds.de/wb/dwb/narrenkraut](https://www.dwds.de/wb/dwb/narrenkraut) (дата обращения: 12.09.2025).

Разобраться в этих непростых вопросах ему помогает древнегреческий бог Аполлон. Фабий хочет стать богатым. Аполлон говорит ему: «*Ob allem **Reichthum** reich zu werden. / Such **die frumkeit**, biß*» (Чтобы стать всех богаче, / ищи добродетель) [261, с. 42]. В этом совете содержится антитеза, выраженная с помощью двух существительных: «*Reichthum*» (богатство) и «*Frumkeit*» (добродетель). На этом противопоставлении и основывается ключевая мысль произведения.

Комическое снижение также участвует в передаче этой идеи, но с помощью сатиры, направленной на римских политических деятелей. Фабий обращается к Юлию Цезарю. Он сообщает, как тот разбогател: «***Julius Cesar** kumbt unnd spricht*» (Юлий Цезарь входит и говорит) [261, с. 43]; «*Fing an den **Bürgerlichen krieg**. / Da ich erlangt **blutigen sieg***» (Начал гражданскую войну, / И заполучил кровавую победу) [261, с. 44]. С помощью аллюзивного имени «*Julius Cesar*» читатель вспоминает об эпизодах из жизни римского политического деятеля. Юлий Цезарь – полководец, оратор, понтифик, один из основателей Римской империи. Все эти знания, скорее, вызывают ассоциации с судьбой очень влиятельного и сильного человека, чьи действия сопоставимы с героическими. Несмотря на это, в выделенном фрагменте используются такие сочетания существительных с прилагательными, как «*bürgerlichen krieg*» (гражданская война и «*blutigen sieg*» (кровавая победа), которые уже не вызывают столь возвышенных ассоциаций. В 49 г. н. э. Юлий Цезарь начал гражданскую войну, которая шла на территориях современной Италии, Испании, Франции, Греции, в результате чего присоединил часть земли к Римской империи⁴³. Ганс Сакс напоминает, что правление Юлия Цезаря – это не сплошное величие, и это не тот образ, на который стоит равняться протестанту. Идеология Юлия Цезаря эксплицитно выражена в произведении: «***Bei frumkeit bleibst du wol der kleinst** / **Der frumkeit hab ich nie geacht***» (С добродетелью останешься самым мелким / Добродетель

⁴³ ЦЕЗАРЬ ГАЙ ЮЛИЙ ЦЕЗАРЬ // Большая российская энциклопедия 2004-2017. URL: https://old.bigenc.ru/world_history/text/4673979 (дата обращения: 12.09.2025).

никогда я не учитывал) [261, с. 44]. С помощью прилагательного в превосходной степени «*der kleinst*» (самый маленький) и глагола в перфектной форме «*hab nie geacht*» (никогда не учитывал) транслируется мысль о том, что добродетель для Юлия Цезаря не значит ничего. Он заработал своё богатство войной и кровью.

Фабий обращается к персонажу по имени «*Marcus Crassus*» (Марк Красс). Это ещё одно аллюзивное имя. Марк Лициний Красс – древнеримский полководец и политический деятель. Он даёт Фабии следующей совет: «*Marcus Crassus kumbt unnd spricht*» (Марк Красс входит и говорит) [261, с. 49]; «*Mann frumkeit ist mir unbekant*» (Добродетель мне незнакома) [261, с. 49]; «*Da kaufft ich des ein grossen teil*» (Я купил большую часть [земли и домов]) [261, с. 49]; «*Damit hab ich Reichthumb erworben, / Der frumkeit halb wer ich verdorben*» (Таким образом я разбогател, / Добродетелью я пренебрёг) [261, с. 50]. В речи Марка Красса, как и в речи Юлия Цезаря, эксплицитно выражается отношение персонажа к способам обогащения. Согласно «Большой Российской Энциклопедии», Марк Красс разбогател на спекуляциях, скупке домов по низкой цене из-за частых пожаров в Риме и имущества лиц, объявленных вне закона⁴⁴. Подтверждением этого факта биографии служит употребление глагола «*kaufft*» (покупать) и глагола в перфектной форме с дополнением «*Reichthumb erworben*» (разбогатеть, заработать богатство). Эти языковые средства обозначают понятия, которые относятся к сфере материальных ценностей. С ними в одном контексте используется ключевое для данного произведения существительное «*frumkeit*» (добродетель), выражающее понятие, которое относится к сфере духовных ценностей.

Фабий, не понимая, что делать, снова обращается за помощью к древнегреческому богу. Аполлон приводит ему пример благородного правителя: «*Falerius Publicola, Das war ein Burger reich und frum*» (Валерий Публикола, Это был богатый и добродетельный горожанин) [261, с. 52]; «*Hat er doch nie gehabt*

⁴⁴ КРАСС МАРК ЛИЦИНИЙ // Большая российская энциклопедия 2004-2017. URL: https://old.bigenc.ru/world_history/text/2107934 (дата обращения: 12.09.2025).

Reichthum, / *Das man in bestedt zu dem grab*» (Никогда не было у него богатств, / Люди сами с почестями похоронили его) [261, с. 52]. Аллюзивное имя собственное «*Falerius Publicola*» (Валерий Публий Публикола или Попликола) напоминает читателю о консуле Римской Республики, который известен своей дипломатичностью и миролюбивым нравом. На момент смерти его финансовое положение было настолько плохое, что его похоронили за счёт выплат, сделанных горожанами⁴⁵. На этот исторический факт в выделенном фрагменте указывает глагол с косвенным дополнением «*in bestedt zu dem grab*» (похоронить с почестями). В отношении этого римского деятеля употребляется мелиоративное прилагательное «*frum*» (добродетельный), производным от которого является существительное «*frumkeit*» (добродетель), выражающее ключевое понятие анализируемого произведения. Таким образом, образ Валерия Публиколы как пример достойного правителя противопоставляется образам Юлия Цезаря и Марка Красса как примерам жестоких и алчных правителей. В заключительной части пьесы в речи Фабия как основного действующего лица эксплицитно выражается основная идея произведения: «*Das frumkeit sei der war reichthum*» (Добродетель – вот настоящее богатство) [261, с. 54].

Сатирический оттенок содержится не только в образах римских правителей, но и в отношении людей, которые стремятся к богатству вместо того, чтобы стремиться к добродетели: «*Ich, Apolo, steig ab vom Himel, / Zu schawen das Menschlich gewimel, / Wie es gleich einen Amais hauffen / Ahn rue thut durch einander laufen*» (Я, Аполлон, спустился с небес, / Чтобы посмотреть на человеческую суету, / Похожую на муравейник / Где беспокойно все копашаться) [261, с. 41]. С помощью сравнения «*gleich einen Amais hauffen*» (подобно муравейнику), обстоятельства «*Ahn rue*» (без спокойствия) и глагола «*durch einander laufen*» (суетиться) создаётся образ человечества как совокупности живых существ, чьё существование бессмысленно по сравнению с Аполлоном, то

⁴⁵ ВАЛЕРИИ // Большая российская энциклопедия 2004-2017. URL: https://old.bigenc.ru/world_history/text/1895300 (дата обращения: 12.09.2025).

есть богом, который смотрит на людей сверху вниз, с небес. В этом же фрагменте используется и основной вербализатор понятия «суета, сутолока» в немецком языке «*gewimmel*». Ганс Сакс эксплицитно выражает отношение к тем людям, которые стремятся к материальным благам: «[Аполлон приветствует Фабия, отвечая на его мольбы] *Dein Thorhafft klag hab ich vernommen*» (Твой плач дурака я услышал) [261, с. 51].

Образы таких известных римских правителей, как Гай Юлий Цезарь и Марк Красс, чьи биографии обычно ассоциируются с масштабными, и как следствие, великими событиями, обесцениваются за счёт употребления лексики, относящейся к сферам «материальные ценности» («*Reichthum*», «*erworben*», «*kaufft*») и «война» («*bürgerlichen krieg*», «*blutigen sieg*»), в результате чего выполняется дидактическая функция, направленная на осуждение стремления к богатству вместо духовного развития.

В пятом разделе второй главы говорится, что комическое снижение – это результат неоправдавшихся ожиданий (см. с.76). Одной из основ, на которой выстраивается система ожиданий, являются нормы поведения. В таком случае комическое снижение может возникнуть тогда, когда происходит нарушение или отклонение от данных норм.

В одном из эпизодов романа Г. Я. К. Гриммельсгаузена «Симплициссимус» протагонист, который жил с отшельником в лесу, занимаясь духовными практиками, описывает обед с солдатами. В самом начале создаётся ситуация, когда правила поведения за столом соблюдаются: «*Bey dieser Mahlzeit (ich schätze/ es geschicht bey andern auch) tratte man gantz **Christlich** zur Tafel/ man sprach das **Tischgebet** sehr still/ und allem **Ansehen** nach auch sehr **andächtig***» (Во время этого приёма пищи (я полагаю/ так происходит и во время других) мы подошли как настоящие христиане к столу/ и по всем религиозным правилам произнесли застольную молитву очень тихо/ и очень набожно) [262, с. 105]. Набожная атмосфера возникает за счёт использования таких лексем как «*christlich*» (по-христиански), «*Tischgebet*» (застольная молитва), «*Ansehen*» (религиозные взгляды

и «*andaechtig*» (набожный), которые относятся к теме «религия» и ассоциируются со спокойным и неторопливым поведением.

Как только появляется еда, настроение за столом меняется. Симплициссимус удивлён, как люди ведут себя во время трапезы: «*diese Gæst die Trachten frassen wie die Sau/ darauff soffen wie die Kuhe/ sich darbey stellten wie die Esel/ und alle endlich kotzten wie die Gerberhund!» (гости пожирали яства как свиньи/ лакали как коровы/ стояли при этом как ослы/ и каждый из них в конце концов блевал как собака кожевника) [262, с. 106]. В приведённом фрагменте используются зоонимы «*Saeu*» (свиньи), «*Kuehe*» (коровы), «*Esel*» (ослы) и «*Hund*» (собаки), которые в немецком языке широко распространены для обозначения глупого и неразумного человеческого поведения. К тому же эти животные, и в особенности свиньи, ассоциируются с грязью и неприятным запахом. Эффект усиливается, так как в лексическое окружение зоонимов входят глаголы в имперфектной форме «*frassen*» (есть про животных), «*soffen*» (пить про животных) и «*kotzten*» (тошнить, рвать). В результате этого возникают ассоциации, связанные не только с нечистоплотностью, но и низменными потребностями.*

После фрагмента, в котором поведение людей сравнивается с животными, дальнейших отклонений от общего стиля повествования не наблюдается. Автор продолжает описывать дикость людей, используя сложносочинённые предложения, в которых содержится нейтральная лексика: «*Mich verwundert/ wohin sie ihn doch alle schutten konten/ weil ich noch nicht wufte/ daß sie solchen/ ... / wiederum mit groffem Schmertzen auß eben dem Ort herfür gaben» (Меня удивляло/ куда они всё это [еду] могут затолкать/ и я ещё не знал/ что они всё это снова из того же места извергают и притом с большими болями) [262, с. 107]. Здесь автор с помощью распространённого придаточного предложения описывает ту же ситуацию, что и глагол «*kotzen*» (тошнить, рвать), находящийся в этой главе, что приводит к созданию ироничного контекста, так как выделенные языковые средства не обладают негативной коннотацией и не ассоциируются с поведением*

животных.

Таким образом, комическое снижение данного эпизода из романа Гриммельсгаузена основывается на обесценивании норм поведения во время приёма пищи. С первых строк анализируемого текста эти нормы вербализируются с помощью церковно-религиозной лексики, которая ассоциируется с принятыми нормами поведения за столом и отвечает ожиданиям читателя. В последствии эти нормы нарушаются. На языковом уровне это выражено с помощью сравнений с животными и лексики, которую обычно используют в отношении поведения животных.

Комическое снижение свойственно и смеховой литературе Руси XVII в. Как и в немецких произведениях, комическое снижение направлено на социокультурные явления, которые можно отнести к сфере сакрального. Например, в «Притче о старом муже» комическому снижению подвергается брак как супружеский союз. В основе произведения лежит ситуация сватовства, в процессе которой старик предлагает молодой девушке выйти за него замуж. Литературоведы считают, что это произведение – сатира на неравный брак [Библиотека литературы Древней Руси 2010].

Комизм произведения основан на стилистическом контрасте между речью старика и молодой девушки. Старик обращается к девушке вежливо и ласково, что на языковом уровне репрезентировано с помощью сравнений, выражающих положительную оценку: *«И рече старый муж ко девицѣ: «На что, девица, словеса сия сложила, аки древа листиемъ украсила, аки цвѣтъ по земли расцветила?»*. Девушка грубо отвечает ему: *«О, безумный и несмысленный старый старикъ, матерой материк!»* [256, с. 430-431]. В речи девушки содержатся такие прилагательные как «безумный», «несмысленный» и тавтологические конструкции как «старый старикъ» и «матерой материк», которые выражают негативную оценку. В контексте произведения значимую роль играют ожидания, которые связаны с поведением потенциальных супругов: ожидается, что коммуникация между ними происходит без негативных эмоций.

Девушка не хочет выходить замуж за старика. Она хочет выйти замуж за молодого парня: *«Аще велиши здѣлати кисло, аз здѣлаю пресно, а мякова тебѣ у меня хлеба не видать, всегда тебѣ сухая крома глодать... а тебѣ, старому смерду, побѣрещной рожѣ, неколотой потылице, жсравной шее, лещевымъ скорынямъ, сомовъ губъ, щучымъ зубамъ, понырой свинье»* [256, с. 431]. В данном фрагменте предпочтения девушки чётко продемонстрированы с помощью двух антитез «кисло / пресно» и «мякова / сухая». В добавление к этому в отношении старика используются метафоры с негативной оценкой, сферой-источником для которых являются части тела и животные.

Таким образом, комическое снижение в «Притче о старом муже» основывается на обесценивании института брака, в частности сватовства. Языковая реализация комического снижения происходит за счёт использования антитез, метафор и прилагательных, выражающих негативную оценку в отношении старого мужчины, который хочет жениться на молодой девушке.

Примером комического снижения социокультурного явления, которое относится к сфере сакрального, служит также и «Сказание о куре и лисице». Литературоведы предполагают, что в рамках этого произведения пародируется таинство исповеди [Библиотека литературы Древней Руси 2010]. Основные действующие лица – петух и лисица. Она просит его спуститься, чтобы выслушать и отпустить грехи. На самом деле она хочет его съесть. Петух не доверяет лисице.

Комизм «Сказания о куре и лисице» основывается на том, что лисица и петух превратно понимают смысл библейских цитат, и как следствие, используют их в неподходящем контексте, аргументируя собственные мнения. Например, лисица, ссылаясь на святыя книги, осуждает леность петуха: *«... не долго спите и не долго лежите, вставайте рано, молитесь богу, да не внидете в напасть»* [256 с. 415]. Образ петуха ассоциируется с началом нового дня, рассветом и ранним утром. Вероятно, из-за этого христианская символика петуха связывается со светом и Иисусом Христом [Коваль 2016; Белова 1999]. Поучения лисы абсурдны,

так как петух поёт на заре.

Лиса обвиняет петуха в многожёнстве: *«Куря, злодѣй и чародей! Как ты Бога не боишия, закон престапаш? Помниши ли ты святыя книги и как в правилах святых отецъ пишет: одна жена понять по закону, а другую понять для детей, а третью понять чрез закон прелюбодѣяния ради»* [256, с. 416]. Петух отвечает ей стихами из Ветхого Завета, оправдывая своё поведение: *«Помнишь ли ты, как в бытиях пишет: земля стала и нача полнитися. Сице плодотися и рститися и умножите землю»* [256, с. 416]. Несмотря на то, что петух ссылается на библейский текст, он искажает его смысл. В Библии Господь обращается к Ною и его сыновьям как к последним представителям человечества, оставшимся после всемирного потопа: *«И благословил Бог Ноя и сынов его и сказал им: плодитесь и размножайтесь, и наполняйте землю»* (Бытие 9: 1). Имеется в виду, что род человеческий будет постепенно заполнять землю, переходя от поколения к поколению, а не с помощью многожёнства. С другой стороны, для петуха как для домашней птицы является естественным, что за всю свою жизнь он оплодотворяет не одну курицу, поэтому моральный ориентир, основанный на христианской религии и её взглядах на многожёнство, звучит абсурдно. Видимо, этот факт стал причиной того, что петух ассоциируется с сексуальностью и похотью [Шарбонно-Лассе 2018; Коваль 2016; Киндря 2015].

Комическое снижение происходит не только на уровне плана содержания, но и на уровне плана выражения. Исповедь предполагает использование церковно-религиозной лексики, цитат из религиозно-дидактической литературы и Библии. Как показано в предыдущем абзаце, в анализируемом произведении цитаты используются в нетипичном для них контексте. В дополнение к этому в текст произведения включены элементы фольклорных жанров. Так, произведение начинается со сказочной инициальной формы: *«Стоит древо высоко и прекрасно, а на том же древе сидит курь велегласны, громкогласны, громко воспевают, Христа прославляет, а християнъ от сна возбуждаетъ»* [256, с. 415]. Есть фрагменты, содержащие такой элемент народной поэзии, как раешный стих:

«Стоит древо высоко и прекрасно, а на том же древе сидит курь велегласны, громкогласны, громко воспевает, Христа прославляет, а християнъ от сна возбуждаетъ» [256, с. 415]. Персонажи в своей речи используют пословицы и пословичные выражения: *«Тому и Богъ не поможет, кто хлеба и соли не помнет. Хлѣбъ-соль великое дело, без него чловѣкъ не может жить ни единаго часу»* [256, с. 417].

Таким образом, в «Сказании о куре и лисице» комическое снижение функционирует на уровне плана содержания и на уровне плана выражения. Первое связано с тем, что библейские цитаты помещаются в непривычный контекст, что приводит к модификации их смысла. Во втором случае вместе с библейскими цитатами используются языковые средства, характерные для фольклорных жанров. В результате этого происходит обесценивание как содержательной, так и формальной стороны исповеди как религиозного и социокультурного явления.

С помощью комического снижения обесцениваются нормы и, в частности, законы, которые были обязательны к соблюдению в русском обществе XVII в. В «Повести о Шемякином суде» пародируется судопроизводство, основанное на «Уложении» 1649 г. Согласно этому документу возмездие было зеркальным отражением преступления. За убийство отрубали голову, за поджог сжигали, за чеканку фальшивой монеты заливали горло расплавленным свинцом [Библиотека литературы Древней Руси 2010]. В «Повести о Шемякином суде» младший брат попадает в неприятные ситуации и причиняет ущерб старшему брату, попу и молодому человеку на улице. Трое пострадавших решают подать жалобу в суд и взыскать с младшего брата компенсацию. Ввиду того, что судья выносит решения в соответствии с законами той эпохи, младший брат выигрывает судебный спор.

На языковом уровне комическое снижение репрезентировано антитезой «дать / взять», которая маркирует смену ролей персонажей в начале и конце произведения: *«Коли де у тебя уиши сына, и ты де атдай ему свою жену попадью до тех мест, покамест у нападьи твоей он добудет ребенка тебе. В то*

время возми у него попадьё и с ребенком» (Младший брат убил сына попа, за что тот подал в суд) [256, с. 403]; «Коли он лошади твоей оторвал хвост, и ты у него лошади своей не замай до тех места, у лошади вырастет хвост. А как вырастет хвост, в то время у него и лошадь свою возми» (Младший брат оторвал хвост лошади, которая принадлежала старшему брату) [256, с. 403]. В этом фрагменте с помощью антитезы «дать / взять» акцентируется абсурдность судебных решений, которые не наказывают виновника и не заставляют его возместить ущерб сразу. Они не выгодны пострадавшим. Первое решение предполагает сексуальную связь между попадьёй и младшим братом, что не понравится попу. Второе решение игнорирует тот факт, что новый хвост у лошади никогда не отрастёт.

Все пострадавшие предлагают младшему брату деньги, чтобы он не исполнял судебных решений. Брат соглашается на это предложение: «Той же убоги нача у попа просити попадьи по судейскому указу, чтоб ему у нее ребенка добыть и, добыв, попадьё назад отдать ему с робенком. Поп же нача ему бити челом, чтоб у него попадьи не взял. Он же взя у него десять рублей» [256, с. 403]; «И со всех троих себе взял [деньги]» [256, с. 404]. С помощью форм глаголов «дать» и «взять» маркируется тот, кто извлёк выгоду, и тот, кто потерпел убыток. Персонажи меняются ролями. Младший брат нанёс ущерб старшему брату, попу и молодому человеку, не понёс наказания и получил от каждого деньги.

Итак, основа, на которой строится комическое снижение, – это обесценивание явлений, обладающих высокой степенью значимости. Ценность явлений определяется эпохой и характерной для неё культурой, куда входят и представления о норме в широком смысле. В проанализированном материале комическому снижению подвергаются как сакральные, так и социокультурные явления. В смеховой литературе Германии XIII-XVII вв. объектами комического снижения выступают, к примеру, представители церкви, боги из античной мифологии, римские политические деятели и правила поведения; в смеховой литературе Руси XVII в. – ситуация сватовства, таинство исповеди и

судопроизводство. Стоит подчеркнуть, что обесценивание в контексте средневековой культуры не всегда означает отрицание значимости, а, скорее, игру в заданных условиях. К тому же в тексте произведения может находиться информация, которая сначала стимулирует и подкрепляет имеющиеся у читателя ожидания, основанные на фоновых знаниях.

На языковом уровне комическое снижение реализуется одним из следующих способов:

1. Лексико-стилистические средства, вызывающие контрастные ассоциации;
2. Лексико-стилистические средства, выражающие противоположные оценки (положительную и отрицательную);
3. Лексико-стилистические средства, обладающие разной стилистической окраской (поэтическая и обценная лексика).

Языковая реализация комического снижения ведёт к возникновению несоответствия между ожиданиями читателя и тем, что представлено в произведениях. Этот принцип лежит в основе всего материала, отобранного для настоящего исследования.

Выводы по третьей главе

1. В результате проведённого анализа были установлены изобразительно-выразительные средства создания комического, к которым относятся такие стилистические приёмы, как языковая игра, фразеологизмы и поговорки, сравнение, аллюзия, силлепс, и такие композиционные приёмы, как аллюзия, иносказание, антитеза и лексическая избыточность. Комический эффект, созданный с помощью стилистических приёмов, реализуется на уровне микроконтекста (слово, словосочетание, предложение), а комический эффект, созданный с помощью композиционных приёмов, – на уровне макроконтекста (абзац, сверхфразовое единство, текст).

2. Основная функция стилистических приёмов, которые перечислены выше,

– поддерживать эффект, созданный с помощью композиционных приёмов. Основной функцией выделенных композиционных приёмов является порождение комического текста. Количественный анализ показал, что в изучаемом материале композиционные приёмы преобладают над стилистическими приёмами. Однако степень интенсивности использования композиционных приёмов выше в смеховой литературе Руси XVII в.

3. К наиболее характерным композиционным приёмам смеховой литературы Руси XVII в. относятся языковая игра и аллюзия. Языковая игра в основном представлена рифмами раешного стиха как элементами народной поэзии. К наиболее характерным композиционным приёмам смеховой литературы средневековой Германии XIII-XVII вв. относятся иносказание и аллюзия. Чаще всего иносказание используется в шванк-романе Штрикера «Der Pfaffe Amis» (Поп Амис, XIII в.). В поэме Себастиана Бранта «Das Narrenschiff» (Корабль дураков, XV в.) фрагменты, содержащие иносказание, не были выявлены. Возможно, это объясняется сатирическим началом данного произведения.

4. Общей чертой смеховой литературы Германии XIII-XVII вв. и Руси XVII в. является широкая распространённость аллюзий. Аллюзии встречаются в немецких текстах всех веков, входящих в изучаемый период. В XIII-XIV вв. используются аллюзии к христианской культуре, в XV-XVII вв. – аллюзии к античной культуре, в частности аллюзии к античной мифологии, репрезентированные в текстах с помощью имён собственных древнегреческих и древнеримских богов. В смеховой литературе Руси XVII в. значимую роль играют аллюзии к жанрам деловой письменности (послание и челобитная) и к религиозной литературе (Ветхий Завет, Евангелие, Псалмы, Молитвослов, Часослов).

5. Ещё одной общей чертой смеховой литературы Германии XIII-XVII вв. и Руси XVII в. является использование зоонимов. В смеховой литературе Руси XVII в. широко распространены сравнения из тематической группы «Животные». В немецкой смеховой литературе XIII-XVII вв. зоонимы используются как

основные компоненты не только в сравнениях, но и в фразеологизмах и поговорках, хотя случаев их употребления не так много, как в смеховой литературе Руси XVII в.

6. Проведённый анализ показал, что чаще всего объектами смеха в исследуемых текстах немецкой и русской смеховой литературы выступают представители духовенства и крестьянства. В немецких произведениях в качестве объектов смеха встречаются рыцари, короли и придворные, в русских произведениях – помещики. Второе место занимают человеческие пороки. В немецких текстах сексуальные отношения как объект смеха показаны через ситуацию измены, а в русских текстах – через сватовство, неравный брак и супружескую ревность.

7. Спецификой смеховой литературы Руси XVII в. является её пародийность. Вместе с профанацией социальных явлений авторы пародируют конститутивные признаки жанров устной и письменной культуры. Среди русских текстов, входящих в источники материала настоящего исследования, выделены три произведения, в которых литературная пародия выходит на первый план: «Лечебник на иноземцев» (пародия на жанр медицинской литературы), «Роспись о приданом» (пародия на жанр деловой письменности) и «Повесть о Фоме и Ерёме» (вероятно, пародия на скоморошину). Среди немецких текстов, входящих в источники материала настоящего исследования, выделяется роман Г. Я. К. Гриммельсгауэна «Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch» (Затейливый Симплициус Симплициссимус, XVII в.). В проанализированных главах из этого романа доминирует такой вид комического, как самоирония, то есть протагонист – это основной объект смеха.

8. Общим принципом порождения комического текста на уровне плана содержания в смеховой литературе Германии XIII-XVII вв. и Руси XVII в. является комическое снижение. На основе лингвистических и культурологических источников даётся определение данному термину. Комическое снижение – это обесценивание объекта, обладающего высокой

степенью значимости, с помощью средств создания комического эффекта. В результате этого возникают отношения контраста между объектом смеха как образом, построенном в соответствии с нормами, традициями, идеалами (ожидание), и его смеховой репликой как образом, имеющимся в действительности (реальность). Ценность явлений определяется эпохой и характерной для неё культурой, куда входят и представления о норме в широком смысле. Стоит подчеркнуть, что обесценивание в контексте средневековой культуры не всегда означает отрицание значимости, а, скорее, игру в заданных условиях. К тому же в тексте произведения может содержаться информация, которая сначала стимулирует и подкрепляет имеющиеся у читателя ожидания, основанные на фоновых знаниях.

9. В смеховой литературе Германии XIII-XVII вв. комическому снижению подвергаются образы священнослужителей, мифологических персонажей, в том числе и античных богов, римские политические деятели и правила поведения (например, во время приёма пищи), в смеховой литературе Руси XVII в. – образы мужей, судей и помещиков.

10. На языковом уровне комическое снижение реализуется с помощью лексико-стилистических средств, которые вызывают контрастные ассоциации, выражают противоположные оценки и обладают разной экспрессивной и функционально-стилистической окраской. Комическое снижение ведёт к возникновению несоответствия между ожиданиями читателя и тем, что представлено в произведениях. Этот принцип находит отражение во всех текстах, исследуемых в рамках настоящей диссертации.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Одним из основных направлений в современной гуманитарной науке является изучение комического как эстетической категории, её национально-культурной специфики и исторической обусловленности. В рамках лингвокультурологического подхода исследователи исходят из положения о том, что способы языковой реализации комического и его видов зависят от культурно-исторического контекста на различных этапах развития человеческого общества. Такой подход особенно важен при изучении культуры прошлых эпох, как например, Средневековья, исторического периода, который занимает около одной тысячи лет и имеет специфические черты в зависимости от конкретной страны.

Рост экономической независимости и влияния городов в эпоху Средневековья создал условия для повышенного интереса городского населения к светской литературе, в частности к жанрам смеховой литературы. На основе источников литературоведческого и культурологического характера для целей настоящей диссертации был выделен корпус наиболее репрезентативных произведений смеховой литературы Германии XIII-XVII вв. и Руси XVII в., в которых отразились социокультурные процессы изучаемого исторического периода.

Смеховые культуры Германии и Руси обладают как своими национальными особенностями, так и рядом общих черт, которые присущи смеховой культуре той эпохи в целом. К общим чертам смеховой культуры Германии XIII-XVII вв. и Руси XVII в. относятся элементы архаического характера – телесность и эротичность, – закреплённые в народной культуре. Для русского общества XVII в. особое значение имеет христианское мировоззрение и народная культура, для немецкого общества Германии XIII-XVII вв. – карнавал как городское явление, христианская культура и языческие верования. Эти экстралингвистические факторы оказали влияние на смеховую литературу двух изучаемых лингвокультур и, как следствие, на способы языковой реализации комического в анализируемом

материале.

В соответствии с разработанной в рамках настоящего исследования методикой изобразительно-выразительные средства создания комического были разделены на две основные группы: стилистические и композиционные приёмы. Стилистические приёмы – это изобразительно-выразительные средства, комический эффект которых реализуется на уровне микроконтекста (слово, словосочетание, предложение). Композиционные приёмы – это изобразительно-выразительные средства, комический эффект которых реализуется на уровне макроконтекста (абзац, сверхфразовое единство, текст). Стоит отдельно отметить, что одни и те же тропы и фигуры могут использоваться и как стилистические, и как композиционные приёмы. Основанием для деления является функция языкового средства в тексте. Основная функция стилистических приёмов – поддерживать комическую модальность текста, основная функция композиционных приёмов – текстообразование. Для каждой из этих двух групп были установлены основные языковые средства. К наиболее типичным стилистическим приёмам относятся языковая игра, фразеологизмы и поговорки, сравнение, аллюзия, силлепс. К наиболее типичным композиционным приёмам относятся аллюзия, иносказание, антитеза и лексическая избыточность.

Количественный анализ позволили выделить как общие, так и специфичные черты смеховой литературы Германии XIII-XVII вв. и Руси XVII в. В проанализированном материале композиционные приёмы преобладают над стилистическими приёмами, но степень интенсивности использования композиционных приёмов выше в русских текстах, чем в немецких. В смеховой литературе Руси XVII в. чаще всего встречаются фрагменты с языковой игрой и аллюзиями. Для смеховой литературы Германии XIII-XVII вв. характерным является использование фрагментов, содержащих иносказание и аллюзии. В немецких текстах чаще всего используются аллюзии к античной мифологии, а в русских – к жанрам религиозной литературы и деловой письменности.

Немецкий материал позволил проследить динамику развития способов

языковой реализации комического. Количественные и качественные характеристики языковых средств создания комического в немецких текстах зависят от века, входящего в изучаемый исторический период. Например, больше всего фрагментов, содержащих иносказание, встречается в произведении Штрикера «Der Pfaffe Amis» (Поп Амис, XIII в.). Объектами смеха в этом произведении выступают священники, рыцари, крестьяне, короли и придворные, чья наивность высмеивается. К тому же основным литературным приёмом в этом произведении является драматическая ирония, что способствует использованию иносказания для выражения имплицитной насмешки. Не было зафиксировано случаев употребления иносказания в поэме Себастиана Бранта «Das Narrenschiff» (Корабль дураков, XV в.). Данная поэма относится к произведениям немецкого гуманизма, характерной особенностью которых считается сатирическое начало с дидактическим компонентом. В связи с этим в такого рода произведениях иносказание, которому свойственны двусмысленность и имплицитность, не могут использоваться как эффективное средство. Мало фрагментов, содержащих иносказание, и в произведениях Ганса Сакса (6 из 91 выделенных фрагментов во всём немецком материале). Возможно, на это оказал влияние тот факт, что период творчества Ганса Сакса совпадает с распространением в Германии идей Реформации, которым присуще морализаторство в открытой форме.

Аллюзии встречаются в немецких произведениях всех веков, входящих в изучаемый исторический период. Большую часть составляют аллюзии к античной мифологии. Второе место занимают аллюзии к античной истории. На третьем месте – аллюзии к Библии. Однако роль аллюзий варьируется в зависимости от конкретного века. В XIII-XIV вв. в немецких произведениях в основном используются аллюзии к христианской культуре, в XV-XVII вв. – аллюзии к античной культуре, и чаще всего из них встречаются аллюзии к античной мифологии, представленные в текстах с помощью имён собственных древнегреческих и древнеримских богов. Преобладание аллюзий к античной культуре в немецких произведениях XV-XVII вв. объясняется влиянием эпохи

Ренессанса. Таким образом, динамика способов языковой реализации комического в смеховой литературе Германии XIII-XVII вв. зависит от общественных настроений и культурной среды.

Качественный анализ показал, что общим принципом на уровне плана содержания в смеховой литературе Германии XIII-XVII вв. и Руси XVII в. является комическое снижение. Комическое снижение – это обесценивание объекта, обладающего высокой степенью значимости, с помощью средств создания комического эффекта. В результате этого возникают отношения контраста между объектом смеха как образом, построенном в соответствии с нормами, традициями, идеалами (ожидание), и его смеховой репликой как образом, имеющимся в действительности (реальность).

Лингвокультурологический вектор исследования национально-культурной специфики и исторической обусловленности смеха и комического открывает широкие возможности для сопоставительного изучения на материале разных языков. Перспективой настоящего исследования может быть расширение материала: смеховая литература других лингвокультур на различных этапах исторического развития, в частности другие формы смеховых словесных произведений, например, фольклорные жанры. Результаты проведённого анализа показывают взаимосвязь между историческим развитием нации и содержательными характеристиками смеховой литературы в эпоху Средневековья что может быть использовано в дальнейших литературоведческих, лингвистических и культурологических исследованиях, посвящённых смеху как культурному феномену и комическому как эстетической категории.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абакарова, Н. М. Языковая игра в семантическом пространстве текста / Н. М. Абакарова // Логический анализ языка. Концептуальные поля игры / Отв. ред. член-корр. РАН Н. Д. Арутюнова. – М. : Индрик, 2006. – С. 201-206.
2. Аверинцев, С. С. Бахтин и русское отношение к смеху / С. С. Аверинцев // Связь времен. Собрание сочинений под редакцией Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова. – К. : Дух і Літера, 2005. – С.360-366.
3. Адрианова-Перетц, В. П. У истоков русской сатиры / В. П. Адрианова-Перетц // Русская демократическая сатира XVII в. / Отв. ред. Д. С. Лихачёв. – М. : Изд-во АН СССР, 1954. – С. 137-188.
4. Азкенова, Ж. К. Чинопочитание в рассказе А. П. Чехова и способы передачи комического в художественном переводе / Ж. К. Азкенова // Русское слово в многоязычном мире : Материалы XIV Конгресса МАПРЯЛ, Нур-Султан, Казахстан, 29 апреля – 03 2019 года / Редколлегия : Н.А. Боженкова, С.В. Вяткина Н.И. Клушина [и др.]. – Нур-Султан, Казахстан : Международное некоммерческое партнерство преподавателей русского языка и литературы «МАПРЯЛ», 2019. – С. 1523-1528.
5. Александров, Л. Г. Новые приемы обличения шарлатанства в литературе Северного Возрождения : «Корабль дураков» С. Бранта / Л. Г. Александров // Вестник ЧелГУ. – 2007. – №13. – С. 11-18.
6. Алексеев, М. П. История зарубежной литературы. Средние века и Возрождение / М. П. Алексеев, В. М. Жирмунский. – М. : Высшая школа, 1987. – 415 с.
7. Алтынбаева, Г. М. Эстетика А. И. Солженицына : теоретическая рефлексия и художественная поэтика : дис. ... д-ра. филол. наук : 10.01.01 / Алтынбаева Гульнара Монеровна. – Саратов, 2024. – 412 с.
8. Альбом. – Авторы-составители Вл. Бахтин и Дм. Молдавский / Под общ. ред. члена-корреспондента Академии наук СССР В. П. Адриановой-Перетц. – М.; Ленинград : Государственное издательство изобразительного искусства, 1962. – 135 с.
9. Аргов, А. В. Культурные смыслы русского скоморошества : автореф. дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / Аргов Андрей Владимирович. – СПб., 2015. – 20 с.
10. Аристотель. Поэтика. Риторика / Аристотель; пер. с др.-греч. В. Аппельрота, Н. Платоновой. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. – 320 с.
11. Арнольд, И. В. Стилистика. Современный английский язык : учебник для вузов / И. В. Арнольд. – 4-е изд., испр. и доп. – М. : Флинта, Наука, 2002. – 384 с.
12. Ахманова, О. С. О точных методах исследования языка / О. С. Ахманова И. А. Мельчук, Е. В. Падучева, Р. М. Фрумкина. – М. : Изд-во. Московского университета, 1961. – 161 с.
13. Базилевич, В. Б. Языковая игра как форма проявления лингвистической

креативности / В. Б. Базилевич // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2015. – № 8 (50) : в 3 ч. – Ч. III. – С. 20-22.

14. Балыхина, Т. М. Лингвокультурологический методический словарь / Т. М. Балыхина, Н. Ю. Горчакова, А. А. Денисова. – М. : РУДН, 2008. – 87 с.

15. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1990. – 543 с.

16. Березовая, Л. Г. История русской культуры. Русское слово : учеб. для студ. вузов : в 2 ч. / Л. Г. Березовая, Н. П. Берлякова. – М., 2006. – Ч.1. – 400 с.

17. Бергсон, А. Смех / А. Бергсон. – М. : Искусство, 1992. – 128 с.

18. Белова, О. В. Славянский бестиарий. Словарь названий и символики / О. В. Белова. – М. : Индрик, 1999. – 320 с.

19. Библиотека литературы Древней Руси / РАН. Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом); под. ред. Д. С. Лихачева и др. – Санкт-Петербург : Наука, 1997. / Т. 7 : Вторая половина XV века. – 1999. – 581 с.

20. Богатырев, П. Г. Вопросы теории народного искусства / П. Г. Богатырев. – М. : Искусство, 1971. – 544 с.

21. Боров, Ю. Б. О комическом / Ю. Б. Боров. – М. : Наука, 1957. – 232 с.

22. Боров, Ю. Б. Комическое / Ю. Б. Боров. – М. : Искусство, 1970. – 270 с.

23. Борисова, Е. Г. Имплицитная информация в лексике / Е. Г. Борисова // Имплицитность в языке и речи / Отв. ред. Е. Г. Борисова, Ю. С. Мартемьянов. – М «Языки русской культуры», 1999. – С. 30-42.

24. Брант С. Корабль дураков. Эразм Роттердамский. Похвала глупости. Навозник гонится за орлом. Разговоры запросто. Письма темных людей. Гуттен У. Диалоги / Вступ. статья Б. Пуришева. – М. : Художественная литература, 1971. – 780 с. – (Библиотека всемирной литературы. Т. 33. Серия первая).

25. Брант, С. Корабль дураков; Сакс Г. Избранное : Пер. с нем. / Редкол. : А. Аникст, Н. Балашов, Ю. Виппер и др.; Предисл. Б. Пуришева; Коммент. Е. Маркович и А. Левинтона. – М. : Худож. лит., 1989. – 478 с.

26. Бусуркина, И. П. Этика и ценности в цифровом пространстве : на примере пародийных видео в TikTok / И. П. Бусуркина // Galactica Media : Journal of Media Studies. – 2021. – №3. – С. 374-389.

27. Бутовская, М. Л. О происхождении юмора / М. Л. Бутовская, А. Г. Козинцев // Этнографическое обозрение. – 1996. – №1. – С.49-52.

28. Бюн, Х. Т. Комическое в смеховой литературе XVII в. : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Бюн Хюн Тэ. – М., 2000. – 21 с.

29. Ван, Ю. Национально-культурная специфика китайского анекдота / Ю. Ван // Молодежь XXI века : шаг в будущее : Материалы XIX региональной научно-практической конференции. В 3-х томах, Благовещенск, 23 мая 2018 года. Том 1. – Благовещенск : Дальневосточный государственный аграрный университет, 2018. – С. 86-87.

30. Вдовиченко, А. В. Наука об игре. Античные и дискурсивные представления об объекте лингвистики / А. В. Вдовиченко // Логический анализ языка. Концептуальные поля игры / Отв. ред. член-корр. РАН Н. Д. Арутюнова. — М. : Индрик, 2006. – С. 17-29.

31. Воробьева, М. А. Коммуникативно-прагматическая заданность языковых средств создания комического эффекта в произведениях В. Н. Войновича : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Воробьева Мария Александровна. – Волгоград, 2006. – 24 с.
32. Веницкая, Н. В. Традиции русской смеховой культуры в творчестве А. Потапова / Н. В. Веницкая // Мир науки, культуры, образования. – 2012. – №4 (35) – С. 24-26.
33. Выгон, Н. С. Юмористическое мироощущение в русской прозе / Н. С. Выгон. – М. : Книга и бизнес, 2000. – 368 с.
34. Гаврилов, Д. А. Трикстер в период социокультурных преобразований : Диоген, Уленшпигель, Насреддин / Д. А. Гаврилов // Experimentum-2005. Сборник научных статей философского ф-та МГУ. – М. : Издательство «Социально-политическая мысль», 2006. – С. 166-178.
35. Гальперин, И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – М. : КомКнига, 2007. – 144 с.
36. Гартман, Н. Эстетика / Н. Гартман. – Киев : Ника-Центр, 2004. – 640 с.
37. Гаспаров, М. Л. Очерки истории европейского стиха / М. Л. Гаспаров. – М. : Фортуна Лимитед, 2003. – 272 с.
38. Головки, Т. И. К проблеме смеха в народной художественной культуре / Т. И. Головки // Мир науки, культуры, образования. – 2009. – №1 (13). – С. 106-109.
39. Голосова, Н. В. Комическое в русской и немецкой лингвокультурах: прагмалингвистический аспект (на примере коротких русских и немецких юмористических рассказов) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Голосова Нелли Владимировна. – Майкоп, 2022. – 22 с.
40. Голубков, С. А. Смех как коммуникативное событие и повествовательные стратегии в прозе первой половины XX века / С. А. Голубков // Художественный язык эпохи : Межвузовский сборник научных трудов. – Самара : Самар. ун-т, 2002. – С. 108-125.
41. Горбачевич, О. Е. Приемы создания комического текста в свете философских теорий смеха / О. Е. Горбачевич // Язык – текст – дискурс : функционально-семантический и структурный аспекты : сб. науч. ст. по материалам междунар. науч. конф., посвящ. 105-летию со дня рожд. проф. Д. И. Алексеева (1918–1988) и 100-летию со дня рожд. проф. Е. С. Скобликовой (1924–2016) (г. Самара, 20–21 марта 2024 г.). – Самара : САМАРАМА, 2024. – С. 194-200.
42. Горностаева, А. А. Место иронии в речевых портретах современных политических деятелей / А. А. Горностаева // Вестник РУДН. Серия : Лингвистика – 2016. – Том 20. – №1. – С. 57-76.
43. Грек, А. Г. Словесная игра как творчество (по материалам писем Вяч. Иванова к О. Шор) / А. Г. Грек // Логический анализ языка. Концептуальные поля игры / Отв. ред. член-корр. РАН Н. Д. Арутюнова. — М. : Индрик, 2006. – С. 261-274.
44. Гридина, Т. А. Языковая игра : стереотип и творчество / Т. А. Гридина. –

Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 1996. – 214 с.

45. Гридина, Т. А. «Делать из мухи слона» : ассоциативная проекция игрового слова в художественном тексте / Т. А. Гридина // Лингвистика креатива-2 / под общей ред. проф. Т.А. Гридиной. – Екатеринбург : ФГБОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун-т», 2012. – С. 272-288

46. Гридина, Т. А. Экспериментальное исследование вербальной креативности : словотворчество и речепорождение / Т. А. Гридина, Е. И. Пипко // Филологический класс. – 2012. – №3 (29). – С. 12–18.

47. Гришанова, Е. В. Эстетическая и этическая стороны комического в процессе развития общества / Е. В. Гришанова // Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Серия : Общественные науки. – 2018. – №2 (198). – С. 6-10.

48. Гриммельсгаузен, Г. Я. К. Симплициссимус / Изд. подг. А.А. Морозов; отв. ред. А.В. Фёдоров. – Л. : «Наука», 1967. – 672 с.

49. Гуревич, А. Я. Проблемы средневековой народной культуры / А. Я. Гуревич. – М. : Искусство, 1981. – 359 с.

50. Гуревич, А. Я. Исторический синтез и школа «Анналов» / А. Я. Гуревич. – М. : Индрик, 1993. – 328 с.

51. Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка / В. И. Даль В 4 т. – Т. 1 : А – З. – М. : РИПОЛ классик, 2006. – 752 с.

52. Даркевич, В. П. Пародийные музыканты в миниатюрах готических рукописей / В. П. Даркевич // Художественный язык средневековья. – М. : «Наука», 1982. – С. 5-23.

53. Даркевич, В. П. Народная культура Средневековья : пародия в литературе и искусстве IX - XVI вв. / В. П. Даркевич. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2016. – 288 с.

54. Девкин, В. Д. Занимательная лексикология / Д. В. Девкин. – М. : Гуманит. изд. центр Владос, 1998. – 312 с.

55. Дементьев, В. В. Непрямая коммуникация / В. В. Дементьев. – М.: Гнозис, 2006. – 376 с.

56. Дементьев, В. В. Интернет-анекдоты : некоторые структурные типы / В. В. Дементьев // Жанры речи. – 2017. – № 1 (15). – С. 118-135.

57. Дементьев, В. В. Ковид-анекдоты в Рунете : тематические и структурные типы / В. В. Дементьев // Коммуникативные исследования. – 2021. – Т. 8. – № 4. – С. 766-789.

58. Дементьев, В. В. «Мне одному показалось, что Х?» : «Я»-анекдоты в Рунете / В. В. Дементьев // Коммуникативные исследования. – 2023. – Т. 10. – № 3 – С. 505-523.

59. Дементьев, В. В. Анекдоты с «Да» и «Нет» в финальной фразе: интерпретативные механизмы комизма / В. В. Дементьев // Коммуникативные исследования. – 2024. – Т. 11. – № 1. – С. 54-73.

60. Дементьев, В. В. Анекдоты-вопросы: тематическая, прагматическая, речеганровая структура / В. В. Дементьев // Коммуникативные исследования. – 2025. – Т. 12. – № 1. – С. 54-72.

61. Дземидок, Б. О комическом / Пер. с польского С. Святоского. – М. :

Прогресс, 1974. – 223 с.

62. Дзюба, А. Б. Феномен нормы ожидания в когнитии и коммуникации (на материале русского и английского языков) : автореф. дис. ... канд. филол. наук 10.02.19 / Дзюба Анна Борисовна. – Майкоп, 2020. – 26 с.

63. Дмитриева, О. А. Плач как одна из форм проявления коммуникативного поведения юродивого / О. А. Дмитриева // Актуальные проблемы современного языкознания и методики преподавания языка : сб. материалов Всерос. конф., посвященной 115-летию со Дня рождения проф. И. А. Фигуровского. – Елец : ЕГУ им. И. А. Бунина, 2014. – С. 122-128.

64. Емельянова, О. Н. Иносказание / О. Н. Емельянова // Эффективное речевое общение (базовые компетенции) : Словарь-справочник. Электронное издание / Сибирский федеральный университет; Под редакцией А. П. Сковородникова. – 2-е издание, переработанное и дополненное. – Красноярск : Сибирский федеральный университет, 2014. – С. 186-187.

65. Есакова, М. Н. Плеоназм как явление речевой избыточности / М. Н. Есакова // Вестник Московского университета. Серия 22. Теория перевода. – 2012. – №2. – С. 24-31.

66. Жирмунский, В. М. История немецкой литературы / В. М. Жирмунский, Б. И. Пуришев. – М. : Изд-во АН СССР, 1962. – 470 с.

67. Заврумов, З. А. Феномен иронии в художественном тексте: прагмасемантический и лингвокультурологический аспекты : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.20 / Заврумов Заур Асланович. – Махачкала, 2017. – 56 с.

68. Зализняк, А. А. Лингвокультурологические аспекты комического (к постановке проблемы) / А. А. Зализняк // Логический анализ языка : языковые механизмы комизма / Российская акад. наук, Ин-т языкознания; отв. ред. Н. Д. Арутюнова. – М. : Индрик, 2007. – С. 554-557.

69. Зайцева, О. А. Культура юмора фразеологизмы и их восприятие в различных языках / О. А. Зайцева // Лингвистические исследования. – 2022. – № 10 (1). – С. 120-127.

70. Земская, Е. А. Языковая игра / Е. А. Земская, М. В. Китайгородская, Н. И. Розанова // Русская разговорная речь : Фонетика. Морфология. Лексика. Жест. – М.: Наука, 1983. – С.172-214.

71. Ильинская, Т. Б. Художественная тональность путевых заметок Н. С. Лескова «Монашеские острова на Ладожском озере» : от комического к религиозному / Т. Б. Ильинская // Два века. – 2020. – №2. – С. 228-243.

72. Казакова, Л. А. Бурлеск в русской народной смеховой культуре / Л. А. Казакова // Вестник Псковского государственного университета. Серия : Социально-гуманитарные науки. – 2007. – №1. – С. 62-69.

73. Казакова, Л. А. Функции бытописательных мотивов в комической поэме («Елисей, или раздраженный Вакх» В. И. Майкова и «Душенька» И. Ф. Богдановича) / Л. А. Казакова // Вестник Псковского государственного университета. Серия : Социально-гуманитарные науки. – 2008. – №3. – С. 118-122.

74. Каменская, Ю. В. Ирония как компонент идиостиля А. П. Чехова : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Каменская Юлия Валерьевна. – Саратов, 2001. – 173

с.

75. Капкова, С. Ю. Языковая игра как способ реализации комического [Электронный ресурс] / С. Ю. Капкова // *Universum : филология и искусствоведение*. – 2014. – №2 (4). – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/yazykovaya-igra-kak-sposob-realizatsii-komicheskogo>

76. Карасев, Л. В. Философия смеха / Л. В. Карасев. – М. : Российский государственный гуманитарный университет, 1996. – 224 с.

77. Карасик, В. И. Аксиогенная ситуация как единица ценностной картины мира / В. И. Карасик // *Политическая лингвистика*. – 2014. – №1. – С. 65-75.

78. Карпицкая, Е. В. Языковые игры через призму взглядов Л. Витгенштейна и Ж.-Ф. Лиотара / Е. В. Карпицкая // *Гуманитарный акцент*. – 2023. – №1. – С. 81-89.

79. Кестлер, А. Дух в машине / А. Кестлер // *Вопросы философии*. – 1993. – № 10. – С. 93-122.

80. Киндря, Н. А. Названия животных в индоевропейских языках: Лингвоонтология / Н. А. Киндря. – М. : Ленанд, 2015. – 200 с.

81. Киржаева, В. П. Бахтин и Гриммельсхаузен: страница из бахтинской истории смеховой литературы [Электронный ресурс] / В. П. Киржаева // *E-Scio*. – 2018. – №12 (27). – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/bahtin-i-grimmelshauzen-stranitsa-iz-bahtinskoy-istorii-smehovoy-literatury>

82. Коваль, В. И. Мифологические верования восточных славян : пособие по курсу «Славянская мифология» / В. И. Коваль. – Гомель : ГГУ им. Ф. Скорины, 2016. – 270 с.

83. Козинцев, А. Г. Человек и смех / А. Г. Козинцев. – СПб. : Алетея, 2007. – 236 с.

84. Козинцев, А. Г. Разнонаправленное двуголосое слово : эстетика и семиотика юмора / А. Г. Козинцев // *Антропологический форум*. – 2013. – №18. – С.143-162.

85. Косинова, Л. В. Китайский комический дискурс (на примере жанров «Сяншэн», «Куайбань», «Анекдот») : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Косинова Лариса Валерьевна. – Красноярск, 2017. – 25 с.

86. Колпикова, О. П. Философско-культурное пространство смеха : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01 / Колпикова Ольга Петровна. – М., 2007. – 25 с.

87. Колязин, В. Ф. От мистерии к карнавалу : Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья / В. Ф. Колязин. – М. : Наука, 2002. – 208 с.

88. Компанеева, И. В. Реализация назидательной интенции в немецкоязычной литературе XIII в. : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Компанеева Ирина Владимировна. – СПб., 2016. – 196 с.

89. Коншина, С. Г. Комический текст в аспекте его структурирования и понимания : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Коншина Светлана Геннадьевна. – М., 2006. – 26 с.

90. Кошелев, А. Д. Что лежит в основании языковой категории «игра» : частные признаки (Витгенштейн, Лакофф) или общее значение (Хёйзинга,

Вежбицкая)? / А. Д. Кошелев // Логический анализ языка. Концептуальные поля игры / Отв. ред. член-корр. РАН Н. Д. Арутюнова. — М. : Индрик, 2006. — С. 493–534.

91. Кройчик, Л. Е. Парадоксы комической публицистики. Этика смеха / Л. Е. Кройчик // Этика речевого поведения российского журналиста : коллективная монография. — СПб. : Астерион, 2009. — С. 193-221.

92. Кравченко, Ю. И. Смеховые начала средневековой культуры : Запад и Русь : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01 / Кравченко Юлия Ивановна. — Ростов н/Д, 2004. — 20 с.

93. Крылова, М. Н. Сравнение как средство конструирования юмористических высказываний [Электронный ресурс] / М. Н. Крылова // Филология и человек. — 2016. — №4. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/sravnenie-kak-sredstvo-konstruirovaniya-yumoristicheskikh-vyskazyvaniy>

94. Косинец, И. И. Аксиологический аспект похоронного обряда в русской и английской смеховой картине мира / И. И. Косинец // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2014. № 3 (33): в 2-х ч. Ч. II. — С. 114-119.

95. Кузнецов, А. С. Симплициссимус Г. Гриммельсгаузена как персонификация трикстера / А. С. Кузнецов // Новый филологический вестник. — 2015. — № 3(34). — С. 90-106.

96. Культура и культурология : Словарь / Сост. и ред. А. И. Кравченко. — М. Академический проект, 2020. — 928 с.

97. Лазарева, М. Е. Языковые средства выражения иронии на материале норвежских публицистических текстов : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Лазарева Мария Евгеньевна. — М., 2005. — 24 с.

98. Лазаренко, Е. А. Гуманизм шванков и фастнахтшпилей Ганса Сакса / Е. А. Лазаренко // ОБРАЗОВАНИЕ, ПЕДАГОГИКА. Литературоведение. — 2015. — № 8 (78). — С. 95-99.

99. Лебедева, Е. Б. Уточнение понятия «Языковая игра» в лингвистике / Е. Б. Лебедева // Язык и культура. — 2014. — №4 (28). — С. 48-63.

100. Литвинцева, Г. Ю. Трансформация смеховой культуры Средневековья в петровскую эпоху / Г. Ю. Литвинцева // Юмор и сатира в координатах XXI века Сборник научных статей по материалам I Международной научно-практической конференции, Варна (Болгария), 01 апреля 2015 года. — Варна (Болгария) : «ПАРАДИГМА», 2015. — С. 62-67.

101. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Российская академия наук, Институт научной информации по общественным наукам. — М. : Интелвак, 2001. — 1596 с.

102. Чэнь, Л. Лингвокогнитивные средства создания комического эффекта в русской народной сказке / Лифан Чэнь // БГЖ. — 2017. — №3 (20). — С. 115-117.

103. Чэнь, Л. Языковые средства создания комического эффекта в русской народной волшебной сказке / Лифан Чэнь // Известия ВГПУ. — 2017. — №10 (123). — С. 89-93.

104. Лихачев, Д. С. Смех в Древней Руси / Д. С. Лихачев, Н. В. Поньрко, А.

М. Панченко. Л. : Наука, 1984. – 295 с.

105. Ломова, О. Е. Языковые способы создания комического в немецком стендапе / О. Е. Ломова, Ю. В. Персиянова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2024. – №9. – С. 3330-3336.

106. Лотман, Ю. Внутри мыслящих миров / Ю. Лотман. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2024. – 448 с.

107. Лубина, Л. Н. Комический эффект как трансформация нормы, национально-культурное в комическом / Л. Н. Лубина // Вестник ЮГУ. – 2011. – №1 (20). – С. 85-88.

108. Марин, А. Ю. Плутводство как элемент культуры / А. Ю. Марин, Д. А. Севастьянов // Обсерватория культуры. – 2012. – № 2. – С. 84-89.

109. Мартемьянов, Ю. С. Метаязык предложения-высказывания: от эксплицитной глубины к имплицитной поверхности / Ю. С. Мартемьянов // Имплицитность в языке и речи / Отв. ред. Е. Г. Борисова, Ю. С. Мартемьянов. — М. : «Языки русской культуры», 1999. – С. 58-75

110. Мартюшева, Л. Сравнение как средство создания комического эффекта / Л. Мартюшева, Н. Г. Наумова // Общество. Наука. Инновации (НПК-2019) : Сборник статей XIX Всероссийской научно-практической конференции: в 4-х томах, Киров, 01–26 апреля 2019 года / Вятский государственный университет. Том 3. – Киров : Вятский государственный университет, 2019. – С. 640-644.

111. Махов, А. Е. Бестиарий как подсистема средневековой семиотики / А. Е. Махов // Вестник РГГУ. Серия : Литературоведение. Языкознание. Культурология – 2017. – № 9 (30). – С. 20-36.

112. Мечковская, Н. Б. Игровое начало в современной лингвистике: избыток сил или неопределенность целей? / Н. Б. Мечковская // Логический анализ языка. Концептуальные поля игры / Отв. ред. член-корр. РАН Н. Д. Арутюнова. — М. : Индрик, 2006. – С. 30-41.

113. Минакова, Н. С. К вопросу интерпретации понятия «ирония» в лингвистике / Н. С. Минакова // НАУЧНЫЙ СТАРТ–2020: Сборник статей магистрантов и аспирантов. – М. : Языки Народов Мира, 2020. – С. 104-108.

114. Мишина, О. В. Средства создания комического в видеовербальном тексте (на материале английского юмористического сериала «Monty Python Flying Circus») : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Мишина Ольга Викторовна. – Самара, 2007. – 25 с.

115. Мишуткина, И. И. Языковая реализация концептов в национальном юморе (на материале английских и немецких анекдотов) / И. И. Мишуткина, Н. И. Свистунова // Мир науки, культуры, образования. – 2024. – №6 (109). – С. 507-509.

116. Мифы народов мира : энциклопедия : в двух томах / гл. ред. С. А. Токарев. А – К. – М. : Сов. энциклопедия, 1980. – Т. 1.

117. Михайлин, В. Ю. Бобёр, выдыхай! Заметки о советском анекдоте и об источниках анекдотической традиции / В. Ю. Михайлин. – М. : Новое литературное обозрение, 2022. – 232 с.

118. Мочалова, В. В. Мир наизнанку. Народно-городская литература Польши XVI–XVII вв. / В. В. Мочалова. – М. : Наука, 1985. – 220 с.

119. Музыкальная эстетика России XI-XVIII веков / сост. А.И. Рогов. – М. : Музыка, 1973. – 169 с.
120. Муль, И. Л. Медицина в зеркале языковой игры (из наблюдений за «Честным словарём К. Караваева») / И. Л. Муль // Лингвистика креатива – 1 : коллективная монография / под общей ред. проф. Т. А. Гридиной. – 2-е изд. – Екатеринбург : ФГБОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун-т», 2013. – С. 105-123.
121. Муханов, И. Л. О текстообразующей функции имплицитных смыслов высказывания (диалог) / И. Л. Муханов // Имплицитность в языке и речи / Отв. ред. Е. Г. Борисова, Ю. С. Мартемьянов. — М. : «Языки русской культуры», 1999. – С. 88-94.
122. Надейкина, С. В. Смеховая культура в поэзии А. Тяпаева / С. В. Надейкина // Новая наука: стратегии и вектор развития : материалы Междунар. молодежной науч.-практ. конф. – Астана : Изд-во «Мир наука», Выдавецтва «Навуковы свет», 2016. – С. 123-126.
123. Некрасова, К. С. Средства выражения комического и их национально-культурная специфика (на материале произведений Хелен Фильдинг) / Л. Л. Шевченко, К. С. Некрасова // Педагогическое образование на Алтае. – 2021. – №1. – С. 90-94.
124. Немкова, А. Р. Проблемы исследования комического в лингвистике / А. Р. Немкова // Идеи. Поиски. Решения: сборник статей и тезисов XIII Международной научно-практической конференции преподавателей, аспирантов, магистрантов, студентов. В 7 т. Т. II. – Минск: БГУ, 2020. – С.141-146.
125. Нечаева, К. К. Аллюзии: виды, функции, трудности перевода (на примере португальских СМИ) / К. К. Нечаева // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. – 2018. – №12 (805). – С.66-79.
126. Нифонтова, Д. Е. Фастнахтшпиль «Странствующий школяр в раю» Ганса Сакса и его переводы на русский и английский языки / Д. Е. Нифонтова // Немецкая филология в Санкт-Петербургском государственном университете. – 2021. – Вып. 11. – С. 283-293.
127. Нифонтова, Д. Е. Речевые формулы этикета в фастнахтшпилях Ганса Сакса и их перевод на русский язык / Д. Е. Нифонтова // Немецкая филология в Санкт-Петербургском государственном университете. – 2023. – Вып. 13. – С. 282-293.
128. Новиков, В. Л. Книга о пародии / Л. В. Новиков. – М. : Советский писатель, 1989. – 552 с.
129. Нудельман, М. А. Комическое как эстетическая категория [Электронный ресурс] / Н. А. Федотова, М. А. Нудельман // Наука и образование. – 2023. – №1. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/komicheskoe-kak-esteticheskaya-kategoriya-1>
130. Нухов, С. Ж. Языковая игра в словообразовании : На материале лексики англ. яз. : автореф. дис. ... докт. филол. наук : 10.02.04 / Нухов Салават Жавдатович. – М., 1997. – 39 с.
131. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка : ок. 10000 слов,

терминов и фразеологических выражений / С.И. Ожегов; Под ред. Проф. Л.И. Скворцова. – 26 изд., испр. и доп. – М. : «ООО Издательство Оникс» : ООО «Издательство Мир и образование», 2010. – 736 с.

132. Олянич, А. В. Лингвосемиотическая креативность научно-фантастического дискурса / А. В. Олянич, Л. М. Рыльщикова, К. В. Худяков. – Волгоград : Волгоградский государственный аграрный университет, 2016. – 188 с.

133. Опарина, К. С. Лингвокультурные особенности немецких анекдотов про инженеров / К. С. Опарина // Эволюция и трансформация дискурсов : сб. науч. ст. / М-во образования и науки Рос. Федерации, Самар. нац. исслед. ун-т им. С. П. Королева (Самар. ун-т), Фак. филологии и журналистики, Каф. нем. филологии, Каф. англ. филологии; отв. ред. С. И. Дубинин, В. Д. Шевченко. – Самара : Самар. ун-т, 2016-Вып. 7 : / ред. кол. : Н. К. Данилова, Н. В. Панина. – 2022. – С. 135-146.

134. Панкратьева, Е. С. Фразеологический потенциал немецких шванков XVI в. : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Панкратьева Елена Сергеевна. – М., 2017. – 26 с.

135. Панченко, А. М. Литература «переходного века» / А. М. Панченко // История русской литературы в 4-х тт. – 1980. – Т. 1. – С. 372-377.

136. Панченко, А. М. Русская культура в канун петровских реформ / А. М. Панченко. — Ленинград : Наука, Ленингр. отд-ние, 1984. – 205 с.

137. Папкина, Д. С. Типы литературных аллюзий / Д. С. Папкина // Вестник НовГУ. – 2003. – №25. – С. 78-82.

138. Пермяков, Г. Л. Пословицы и поговорки народов Востока. Систематизированное собрание изречений двухсот народов / Г. Л. Пермяков. – М. Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1979. – 671 с.

139. Петров, Д. А. «Повесть о Ерше Ершовиче». Рыболовный и кулинарный комментарий / Д. А. Петров // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. – 2016. – № 2 (64). – С. 79-89.

140. Петрушков, И. В. Интертекстуальные включения как средство создания комического эффекта (на материале смеховой литературы Древней Руси XVII в.) / И. В. Петрушков // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. – 2023. – Т. 23, вып. 2. – С. 136-140.

141. Петрушков, И. В. Роль образов животных в создании комического эффекта в смеховой литературе средневековой Германии / И. В. Петрушков // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. – 2025. – Т. 25, вып. 2. – С. 180-186.

142. Петрушков, И. В. Интертекстуальные включения как средства создания пародии в смеховой литературе Древней Руси XVII в. / И. В. Петрушков // Филология и культура. Philology and Culture. – 2025. – № 2 (80). – С. 63-71.

143. Пешкова, А. В. Русская смеховая культура : истоки и становление (XI-XVIII вв.) : автореф. дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / Пешкова Алла Владимировна. – М., 2017. – 24 с.

144. Пивоев, В. М. Пародия и комическое (к вопросу о жанровой специфике пародии) / В. М. Пивоев // Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск: ПетрГУ, 1983. – С. 121-130.

145. Поло де Балье, М. -А. Средневековая Франция / М.-А. Поло де Балье. – М. : Вече, 2006. – 384 с.
146. Попов, С. Л. Пределы комичного и языковая игра / С. Л. Попов // *Traektoriâ Nauki = Path of Science*. – 2018. – №1. – С. 3001-3005.
147. Попченко, И. В. Комическая картина мира как фрагмент эмоциональной картины мира (на материале текстов И. Ильфа и Е. Петрова) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Попченко Ирина Викторовна. – Волгоград, 2005. – 28 с.
148. Потёмина, М. С. Полифункциональность иронии / М. С. Потёмина // *Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология педагогика, психология*. – 2010. – №8. – С. 134-137.
149. Поэзия вагантов / Изд. подгот. М. Л. Гаспаров. – М. : Наука, 1975. – 612 с.
150. Прозоров, В. В. М. Е. Салтыков-Щедрин : Кн. для учителя / В. В. Прозоров. – М. : Просвещение, 1988. – 176 с.
151. Прозоров, В. В. Семантические горизонты понятия «смех» в русской культуре / В. В. Прозоров // *Chinese Journal of Slavic Studies*. – 2023. – vol. 3, no. 1. – С. 53-67.
152. Пропп, В. Я. Ритуальный смех в фольклоре (По поводу сказки о Несмеяне) / В. Я. Пропп // *Фольклор и действительность. Избранные статьи*. – М. Наука, 1976. – С. 174-204.
153. Пропп, В. Я. Русские аграрные праздники : (Опыт историко-этнографического исследования) / В. Я. Пропп. – СПб. : Терра – Азбука, 1995. – 176 с.
154. Пропп, В. Я. Проблема комизма и смеха / В. Я. Пропп. – М. : Лабиринт, 1999. – 288 с.
155. Пуришев, Б. И. Немецкие прозаические шванки и народные книги эпохи Возрождения / Б. И. Пуришев // *Немецкие шванки и народные книги XVI века : Пер. с нем. / Редкол. : Н. Балашов, Ю. Виппер, М. Климова и др.; Сост. с науч. подгот. текста и предисл. Б. Пуришева; Коммент. В. Жирмунского, Е. Маркович, Н. Москалевой*. – М. : Художественная литература, 1990. – С. 5-13.
156. Пушина, Л. А. К определению семантического силлепса / Л. А. Пушина // *Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология»*. – 2009. – №1. – С. 153-159.
157. Пушина, Л. А. Юмористический потенциал силлепса / Л. А. Пушина // *Романские языки и культуры от античности до современности*, Москва, 27–28 ноября 2009 года. – М. : ООО «МАКС Пресс», 2011. – С. 247-254.
158. Пушина, Л. А. Силлепс : от каламбура до семантического единства слова / Л. А. Пушина // *Функциональная семантика и семиотика знаковых систем сборник научных статей : в 2 частях*, Москва, 28–30 октября 2014 года / составители : В. Н. Денисенко, Е. А. Красина, Н. В. Новоспасская, Н. В. Перфильева. Том Часть I. – М. : Российский университет дружбы народов, 2014. – С. 302-308.
159. Реутин, М. Ю. Народная культура Германии : позднее средневековье и

возрождение / М. Ю. Реутин. – М. : РГГУ, 1996. – 215 с.

160. Роготнев, И. Ю. Уместные и неуместные шутки в современной индустрии комического / И. Ю. Роготнев // Филология в XXI веке. – № 1. – 2023. – С. 82-89.

161. Ромаха, О. В. Смех и смеховая культура [Электронный ресурс] / О. В. Ромаха, О. С. Редкозубова // Аналитика культурологии. – 2016. – №1 (34). – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/smeh-i-smehovaya-kultura>

162. Рохлина, Т. А. Шванк как жанр немецкой смеховой культуры XV-XVI вв. и его прагматический аспект / Т. А. Рохлина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 4 (34): в 3-х ч. Ч. II. – С. 163-166.

163. Рохлина, Т. А. Языковая репрезентация комического в жанрах немецкой смеховой культуры (на примере немецкого прозаического шванка) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Рохлина Татьяна Александровна. – М., 2017. – 29 с.

164. Рыжов, А. Н. Мифы в истории российского образования XIV-XVII вв. / А. Н. Рыжов // Российская государственность : исторические подходы и образовательные практики : XXVIII Всероссийские с международным участием историко-педагогические чтения / Уральский государственный педагогический университет; главный редактор Г. А. Кругликова. – Екатеринбург : УрГПУ, 2024. – С. 275-281.

165. Рюмина, М. Т. Эстетика смеха. Смех как виртуальная реальность / М. Т. Рюмина. – М. : Либроком, 2010. – 320 с.

166. Сабанеев, Л. П. Собрание сочинений в восьми томах. – Том 1. – Рыбы России. Жизнь и ловля (уженье) наших пресноводных рыб. – Часть 1 / Л. П. Сабанеев. – М. : Физкультура и спорт, 1993. – 399 с.

167. Савушкина, Н. И. Русский народный театр / Н. И. Савушкин. – М. : Наука, 1976. – 152 с.

168. Санников, В. З. Русский язык в зеркале языковой игры / В. З. Санников. – М. : Языки русской культуры, 2002. – 552 с.

169. Сенченя, М. А. Отражение особенностей немецкого юмора в современных немецкоязычных комиксах / М. А. Сенченя // 77-я научная конференция студентов и аспирантов Белорусского государственного университета [Электронный ресурс] : материалы конф. В 3 ч. Ч. 3, Минск, 11–22 мая 2020 г. / Белорус. гос. ун-т; редкол. : В. Г. Сафонов (гл. ред.) [и др.]. – Минск : БГУ, 2021. – С. 700-705.

170. Сепир, Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии / Э. Сепир. – М. : Прогресс; Универ, 1993. – 656 с.

171. Серль, Дж. Р. Косвенные речевые акты / Дж. Р. Серль // Новое в зарубежной лингвистике. – 1986. Вып. 17. Теория речевых актов. – С.195-222.

172. Силантьева, О. Ю. Легенда о стране Шлараффии в немецкой литературе / О. Ю. Силантьева. – М. : МСНК-пресс, 2006. – 76 с.

173. Система источников русского права X-XVIII вв. : монография / О. Ю. Ельчанинова, Ю. В. Оспенников, Р. А. Ромашов, Л. Е. Ютяева; под общ. ред. Ю. В. Оспенникова. – Самара : ООО «Издательство АСГАРД», 2014. – 428 с.

174. Сковородников, А. П. Рефлексы постмодернистской стилистики в языке российских газет / А. П. Сковородников // Рус. речь. – 2004. – № 6. – С. 68-76.

175. Скутин, А. В. Гелототерапия (смехотерапия) – новая медицинская технология / А. В. Скутин // Сибирский вестник психиатрии и наркологии. – 2011. – № 3. – С. 89-93.

176. Словарь книжников и книжности Древней Руси / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушк. дом); Отв. ред. Д. С. Лихачев. – Ленинград : Наука, 1987. – Вып. 1-3.

177. Слышкин, Г. Г. «Страшное» как системообразующий концепт смеховой картины мира [Электронный ресурс] / Г. Г. Слышкин // Аксиологическая лингвистика: проблемы лингвоконцептологии и лингвокультурных типажей. Волгоград, – 2007. Режим доступа <ftp://lib.sumdu.edu.ua/ebooks/Books/aksssil.doc>

178. Смирнова, Н. В. Креативный потенциал мультимедийной истории / Н. В. Смирнова // Сборник материалов IX Международной научной конференции Актуальные проблемы лингвистики и лингводидактики иностранного языка делового и профессионального общения. Москва, РУДН, 24-25 сентября 2020 г. / под ред. Т. Б. Назарова. – Т. 1. – М. : РУДН, 2020. – С. 280-281.

179. Смирнова, Н. В. Концепции лингвокреативности в современном российском языкознании / Н. В. Смирнова // Актуальные проблемы стилистики. – 2021. – № 7. – С. 89-114.

180. Смыкова, Е. А. Комическое как феномен культуры : аспекты исследования / Е. А. Смыкова // Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Серия Общественные науки. – 2012. – №4. – С. 25-27.

181. Сокровищук, А. А. Народная смеховая культура в философии М. М. Бахтина / А. А. Сокровищук // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. – 2021. – № 3. – С. 118-129.

182. Соловьева, М. В. Средства выражения комического в старофранцузском эпосе (на материале эпического цикла Гильома Оранжского) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.05 / Соловьева Мария Владимировна. – СПб., 2005. – 24 с.

183. Сорокина, О. О. О трудностях перевода немецкого юмора на русский язык (на материале шуточных высказываний на тему коронавируса) / О. О. Сорокина // Актуальные вопросы современной лингвистики : Материалы IX Региональной научно-практической конференции (с международным участием), Москва, 24 сентября 2021 года / Редколлегия : М. Н. Левченко (отв. ред.), О.О. Сорокина (отв. сек.). – М. : Московский государственный областной университет, 2022. – С. 170-174.

184. Сокулер, З. А. Людвиг Витгенштейн и его место в философии XX в. / З. А. Сокулер. – Долгопрудный : Аллегро-Пресс, 1994. – 173 с.

185. Спиридонова, Л. А. Бессмертие смеха / Л. А. Спиридонова. – М. : Наследие, 1999. – 334 с.

186. Станчева, В. В. Антитеза как художественный прием в новеллистике О. Генри: переводческий аспект / В. В. Станчева // Dictum – Factum : от

исследований к стратегическим решениям. – 2020. – № 1. – С. 114-121.

187. Степанова, Н. Ю. Контраст как средство создания комического эффекта (лингвостилистический аспект) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Степанова Наталья Юрьевна. – М., 2009. – 21 с.

188. Столович, Л. Философия. Эстетика. Смех / Л. Столович. – СПб. : Наука 1999. – 384 с.

189. Стоянова, Е. В. Метафора в контексте комического в медиатексте / Е. В. Стоянова // Медиалингвистика. – 2020. – №7 (2). – С. 225-237.

190. Стратанович, Г. Г. Мифология и верования народов Восточной и Южной Азии / Г. Г. Стратанович. – М.: Наука, 1973. – 224 с.

191. Стрельцова, Е. В. Разноуровневые средства создания абсурда в англоязычных рассказах (на материале произведений Роальда Даля) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Стрельцова Елена Владимировна. – Самара, 2018. – 28 с.

192. Супрун, А. Е. Текстовые реминисценции как языковое явление / А. Е. Супрун // ВЯ. – 1995. – №6. – С.17-29.

193. Тетерина, Е. А. Юродство как феномен русской духовной культуры / Е. А. Тетерина // Наука. Общество. Государство. – 2014. – № 3(7). – С. 166-172.

194. Товкайло, Ю. А. Лингвокультурологические характеристики смеха и плача в русском и английском языках : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20 / Товкайло Юлия Анатольевна. – Пятигорск, 2020. – 25 с.

195. Трахтенберг, Л. А. Проблема поэтики русской пародии XVII – первой половины XVIII вв. : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Трахтенберг Лев Аркадьевич. – М., 2008. – 29 с.

196. Туяков, В. Н. Ирония в англоязычном устном речевом дискурсе и особенности её просодической реализации (на материале британских телесериалов и ток-шоу) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Туяков Валерий Николаевич. – М., 2017. – 20 с.

197. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. / Ю. Н. Тынянов. – М. : Наука, 1977. – 578 с.

198. Тюкина, Л. А. Лингвопрагматические особенности юмористического диалогического дискурса (на материалах англоязычного, немецкоязычного и русскоязычного анекдота) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Тюкина Людмила Александровна. – Ярославль, 2021. – 24 с.

199. Усолкина, А. В. Языковая игра как текстообразующий фактор : На материале литературных сказок Л. Кэролла и их переводов : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20 / Усолкина Алла Викторовна. – Екатеринбург, 2002. – 24 с.

200. Успенский, Б. А. Антиповедение в культуре Древней Руси / Б. А. Успенский // Проблемы изучения культурного наследия. – М. : Наука, 1985. – С. 326-336.

201. Уткина, А. В. Когнитивные модели комического и их репрезентация в русском и английском языках (сравнительно-сопоставительный анализ) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20 / Уткина Анна Валентиновна. – Пятигорск, 2006. – 24 с.

202. Ушаков, Д. Н. Толковый словарь русского языка в 3 т. / Ред. Д. Н. Ушаков. – Изд. изм. и испр. Т 3: Р – Я. – М. : Вече : мир кн., 2001. – 671 с.
203. Фатеева, Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов / Н. А. Фатеева. – М. : Агар, 2000. – 280 с.
204. Федосова, О. В. Национально-культурная специфика концепта «Смех» в русской и испанской лингвокультурах / О. В. Федосова // Известия ВГПУ. – 2015. – №3 (98). – С. 172-177.
205. Фельде, О. В. Комическое в профессиональном дискурсе / О. В. Фельде // Вестн. Новосиб. гос. ун-та. Серия : История, филология. – 2011. – Т. 10. – Вып. 9 Филология. – С. 140-145.
206. Вулис, А. В лаборатории смеха / А. Вулис. – М. : Художественная литература, 1966. – 144 с.
207. Фернандес Санчес, Ю. В. Юмористический дискурс в испанской и баскской лингвокультурах: сопоставительный анализ : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20 / Фернандес Санчес Юлия Васильевна. – М., 2017. – 22 с.
208. Фрейденберг, О. М. Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг. – М. : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. – 800 с.
209. Харченко, В. К. Креатив тонкого юмора в университетской среде / В. К. Харченко // Лингвистика креатива – 1 : коллективная монография / под общей ред. проф. Т. А. Гридиной. – 2-е изд. – Екатеринбург : ФГБОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун-т», 2013. – С. 124-148.
210. Хёйзинга, Й. Осень Средневековья : Соч. в 3-х тт. Т. 1 / Пер с нидерланд. Вступ. ст. и общ. ред. Уколовой В. И. – М. : Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – 416 с.
211. Хрущева, Е. А. Национально-культурная основа анекдота (сопоставительный анализ английского, французского и русского языков) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20 / Хрущева Евгения Александровна. – М., 2009. – 29 с.
212. Цикушева, И. В. Феномен языковой игры как объект лингвистического исследования / И. В. Цикушева // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2009. – №90. – С. 169-171.
213. Чеботарев, И. Г. Лингвокультурный типаж «юродивый» в зеркале русской культуры / И. Г. Чеботарев // Актуальные проблемы современного языкознания и методики преподавания языка : сборник материалов Всероссийской конференции, посвященной 115-летию со дня рождения профессора И.А. Фигуровского, Елец, 20–22 ноября 2014 года. – Елец : Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина, 2014. – С. 155-160.
214. Чугайнова, Ю. И. Языковые игры: как развивалось самое важное понятие позднего Витгенштейна от «Голубой книги» до «О достоверности» / Ю. И. Чугайнова // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. – 2019. – №5. – С. 96-103.
215. Шарбонно-Лассе, Л. Бестиарий Христа. Энциклопедия мистических существ и животных в христианстве. Т. 2. Ч. 9–17 / Л. Шарбонно-Лассе. – М.: ТВ Велигор, 2018. – 640 с.

216. Шанский, Н. М. Фразеология современного русского языка / Н. М. Шанский. – М.: URSS, 2021. – 272 с.

217. Шайхуллин, Т. А. Актуальные вопросы паремиологии в русском языкознании [Электронный ресурс] / Т. А. Шайхуллин, А. М. Зарипова // Современный мусульманский мир. Международный научный журнал Российского исламского института. – 2017. – № 2. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/aktualnye-voprosy-paremiologii-v-russkom-yazykoznanii>

218. Шевлякова, Н. Н. Ганс Сакс и литература немецкой Реформации: генезис, типология и истоки творчества : Фольклор и бюргерская литература: автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.09; 10.01.03 / Шевлякова Наталья Николаевна. – Майкоп, 2003. – 22 с.

219. Шевлякова, Н. Н. Традиции немецкой народной смеховой культуры в творчестве И.-В. Гёте и Г. Сакса (на примере жанра фастнахтшпиля) [Электронный ресурс] / Н. Н. Шевлякова // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2 : Филология и искусствоведение. – 2008. – №6. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/traditsii-nemetskoj-narodnoy-smehovoy-kultury-v-tvorchestve-i-v-gyote-i-g-saksa-na-primere-zhanra-fastnahtshpilya>

220. Шевченко, А. Н. Плеоназм как специальный прием выразительности речи / А. Н. Шевченко, А. Г. Данилова // Формирование профессиональной компетентности филолога в поликультурной образовательной среде : Материалы I Международной научно-практической конференции, Евпатория, 22–23 ноября 2018 года / Под общей редакцией И.Б. Каменской. – Евпатория : Общество с ограниченной ответственностью «Издательство Типография «Ариал», 2018. – С. 111-116.

221. Шейн, П. В. Еще о пародии в народных песнях / П. В. Шейн // Этнографическое обозрение. – 1895. – № 2. – С. 140-146.

222. Ширяева, Н. В. Лингвокогнитивная репрезентация категории комического в немецком языке (на материале типа текста «анекдот») : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Ширяева Надежда Владимировна. – М., 2007. – 29 с.

223. Шмелёва, Е. С. Лингвокогнитивные модели каламбура в англоязычных медийных заголовках : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Шмелёва Екатерина Сергеевна. – М., 2019. – 27 с.

224. Щербакова, Н. Н. Морфемная и семантическая деривация в процессе языковой игры / Н. Н. Щербакова // Лингвистика креатива-2 / под общей ред. проф. Т. А. Гридиной. – Екатеринбург : ФГБОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун-т», 2012. – С. 259-271.

225. Эко. У. История красоты / Перевод с итал. А. А. Сабашниковой. – М. : СЛОВО/SLOVO, 2007. – 440 с.

226. Attardo, S. Script theory revis(it)ed : Joke similarity and joke representation model / S. Attardo, V. Raskin // HUMOR : International Journal of Humor Research. – 1991. – 4(3–4). – P. 293-347 p.

227. Attardo, S. Humor in Language / S. Attardo // Oxford Research

Encyclopedia of Linguistics. – Oxford : Oxford University Press, 2017. – 18 p.

228. Attardo, S. The Linguistics of Humor : An Introduction / S. Attardo. – Oxford : Oxford University Press, 2020. – 465 p.

229. Baumann, B. Deutsche Literatur In Epochen / B. Baumann, B. Oberle. – Donauwörth : Max Hueber Verlag, 1985. – 368 S.

230. Beaugrande, R. Introduction to text linguistics / R. de Beaugrande, W. Dressler. – London : Longman, 1981. – 270 p.

231. Boban, I. List und Betrug [Electronic resource] / I. Boban. – Wien. – 2018. – URL: <https://phaidra.univie.ac.at/download/o:1345536>

232. Busse, D. Textinterpretation. Sprachtheoretische Grundlagen einer explikativen Semantik / D. Busse. – Wiesbaden: Springer, 2015. – 418 S.

233. Freund, K. Der Theatermonolog in den Schauspielen von Hans Sachs und die Literarisierung des Fastnachtspiels / K. Freund. – Tübingen : Narr Francke Attempto Verlag, 2018. – 319 S.

234. Galtung, J. Struktur, Kultur und Sprachen : Indoeuropäische, chinesische und japanische Sprachen im Vergleich / J. Galtung, F. Nishimura // Leviathan. – 1984. – Vol. 12. – No. 4. – P. 478-505.

235. Godioli, A. Humor and Figurative Language / A. Godioli, W. Chłopicki // De Gruyter Handbook of Humor Studies. – Berlin, Boston : De Gruyter, 2024. – P. 145-161.

236. Graf, A. E. 6000 deutsche und russische Sprichwörter / A. E. Graf. – Leipzig Veb Max Niemeyer Verlag, 1956. – 297 S.

237. Hamm, J. Sebastian Brants 'Narrenschiff'. Anmerkungen zur Genese eines "Klassikers" / J. Hamm // Klassiker der Frühen Neuzeit / R. Toepfer, N. Lordick. – Hildesheim : Weidmann, 2023. – S. 201-235.

238. Janich, N. Textlinguistik. 15 Einführungen und eine Diskussion / N. Janich. – Tübingen : Narr Francke Attempto Verlag, 2019. – 409 S.

239. Kindermann, U. Satiren des Mittelalters. Lateinisch und Deutsch / U. Kindermann. – Stuttgart : COMPUTUS Druck Satz & Verlag, 2013. – 219 S.

240. Menonna, V. Pikareske Schwankhelden. Der Pfaffe Amis, der Pfarrer vom Kalenberg, der Peter Leu und der frühneuzeitliche Schelmenroman : Dis. ... Doktor der Philosophie / Vanessa Menonna. – Leonberg, 2024. – 499 S.

241. Pichler, S. Das Befüllen und Entleeren des Körpers im Fastnachtspiel [Electronic resource] / S. Pichler. – Wien. – 2016. – URL <https://services.phaidra.univie.ac.at/api/object/o:1327021/get>

242. Raskin, V. Semantic mechanisms of humor / V. Raskin. – Dordrecht-Boston-Lancaster : Springer Science+Business Media, 1984. – 284 p.

243. Ruffing, R. Deutsche Literaturgeschichte / R. Ruffing. – Stuttgart : Atelier Reichert, 2021. – 307 S.

244. Schörle, E. Höfische und bürgerliche Lachkultur im 17. und 18. Jahrhundert / E. Schörle // LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie. Das Lachen und das Komische I. – 2012. – NUMMER 7. – S. 87-98.

245. Schwarz, J. Linguistic Aspects of Verbal Humor in Stand-up Comedy Dis. ... Doktors der Philosophie / Jeannie Schwarz. – Saarlouis, 2010. – 452 S.

246. Sowinski, B. Deutsche Stilistik. Beobachtungen zur Sprachverwendung und

Sprachgestaltung im Deutschen / B. Sowinski. – Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 1973. – 400 S.

247. Straßner, E. Schwank / E. Straßner. – Stuttgart : J. B. Metzler Verlag, 1978. – 108 S.

248. Kamper, D. Lachen – Gelächter – Lächeln. Reflexionen in drei Spiegeln / D. Kamper, Ch. Wulf. – Berlin : Syndikat, 1986. – 355 S.

249. Kremer, B. P. Ins Bockshorn gejagt. Tierische Sprichwörter und blumige Redewendungen / B. P. Kremer, K. Richarz. – Darmstadt : THEISS, 2015. – 159 S.

250. Valenzen des Lachens in der Vormoderne (1250–1750) / hrsg. von Ch. Kuhn und St. Bießenecker. – Bamberg : University of Bamberg Press, 2012. – 461 S.

251. Voicikaite, H. Textinterpretation. Theorie, Texte und Aufgaben / H. Voicikaite, A. Beniuliene. – Vilnius : Vilniaus pedagoginis universitetas, 1999. – 111 S.

252. Voss, F. Das mittelniederdeutsche Narrenschiff (Lübeck 1497) und seine hochdeutschen Vorlagen / F. Voss. – Köln-Weimar-Wien : Böhlau Verlag, 1994. – 290 S.

253. Wander, K. F. W. Deutsches Sprichwörter-Lexikon [Electronic resource] / K. F. W. Wander. – URL: <http://www.zeno.org/Wander-1867>

254. Wales, K. A dictionary of stylistics / K. A. Wales. – Edinburgh : Pearson Education, 2001. – 429 p.

255. Widdowson, H. G. Text, Context, Rertext : Critical Issues in Discourse Analysis / H. G. Widdowson. – Hoboken : John Wiley & Sons, 2008. – 200 p.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ МАТЕРИАЛА

256. Библиотека литературы Древней Руси : в 20 т. / РАН. Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом); под. ред. Д. С. Лихачева и др. – СПб. : Наука, 2010. – 16 т.

257. Русская демократическая сатира XVII века / отв. ред. Д. С. Лихачев. – М.; Л. : Изд-во АН СССР, 1954. – 292 с.

258. Brant, S. Das Narrenschiff [Electronic resource] / S. Brant. – Tübingen : M. Lemmer, 1962. – URL: https://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/15Jh/Brant/bra_n000.html

259. Stricker. Der Pfaffe Amis / Stricker. – Stuttgart : Reclam, 2013. – 206 S.

260. Sachs, H. Der farenndt Schuler im Paradeiß / H. Sachs // Sämtliche Fastnachtspiele : in 4 Bdn. Bd. 2: Dreizehn Fastnachtspiele aus den Jahren 1539-1550 von Hans Sachs / hrsg. von E. Goetze. Halle (Saale) : Max Niemeyer, 1881. – S. 105-115.

261. Sachs, H. Zwischen dem Gott Apoline und dem Roemer Fabio / H. Sachs // Sämtliche Fastnachtspiele : in 4 Bdn. Bd. 3 : Elf Fastnachtspiele aus den Jahren 1550-1551 von Hans Sachs / hrsg. von E. Goetze. Halle (Saale) : Max Niemeyer, 1883. – S. 41-54.

262. Grimmshausen, H. J. Ch. von. Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch [Electronic resource] / H. J. Ch. von Grimmshausen. – Nürnberg : Felsecker, 1669. – URL: https://www.deutschestextarchiv.de/grimmelshausen_simplicissimus_1669

263. Von einem Plinten (Die Buhlschaft auf dem Baume A) [Electronic resource].
– URL: https://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/14Jh/Buhlschaft/buh_baum.html

ПРИЛОЖЕНИЕ А

XIII В.

Der Striker. Der Pfaffe Amis.

1. Amis und der Bischof (9 стр.)
2. Die Kirchweihpredigt (5 стр.)
3. Die unsichtbaren Bilder (9 стр.)
4. Die Heilung der Kranken (4 стр.)
5. Der auferstandene Hahn (3 стр.)
6. Amis als Wahrsager (2 стр.)
7. Die Fische im Brunnen (3 стр.)
8. Das brennende Tuch (4 стр.)
9. Wunderheilung des Blinden und Lahmen (1 стр.)
10. Der Maurer als Bischof (15 стр.)
11. Der Edelsteinhändler (12 стр.)

XIV В.

1. Von einem Plinten (11 стр.)

XV В.

Brant S. Das Narrenschiff.

1. VI. Von ler der kind (4 стр.)
2. XLIV. Gebracht īder kirchē (2 стр.)
3. LXXIII. Von geystlich werdē (4 стр.)
4. XXXIII. Von eebruch (4 стр.)
5. CVIII. Das schluraffen schiff (6 стр.)
6. XIII. Von buolschafft (3 стр.)

XVI В.

Sachs H.

1. Der farendt Schuler im Paradeiß (18 стр.)
2. Zwischen dem Gott Apoline und dem Roemer Fabio (14 стр.)

XVII B.**H. J. C. Grimmelshausen. Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch.**

1. Das I. Kapitel (6 стр.)
2. Das II. Kapitel (4 стр.)
3. Das III. Kapitel (4 стр.)
4. Das IV. Kapitel (5 стр.)
5. Das V. Kapitel (3 стр.)
6. Das XXX. Kapitel (4 стр.)

ПРИЛОЖЕНИЕ Б

1. Повесть о Фоме и Ереме (3 стр.)
2. Служба кабаку (15 стр.)
3. Калязинская челобитная (4 стр.)
4. Послание дворянина к дворянину (3 стр.)
5. Повесть о Ерше Ершовиче (6 стр.)
6. Повесть о Шемякином суде (3 стр.)
7. Азбука о голом и небогатом человеке (2 стр.)
8. Послание дворительное недругу (2 стр.)
9. Сказание о роскошном житии и веселии (3 стр.)
10. Сказание о попе Саве (3 стр.)
11. Сказание о куре и лисице (4 стр.)
12. Повесть о бражнике (2 стр.)
13. Сказание о крестьянском сыне (2 стр.)
14. Лечебник на иноземцев (2 стр.)
15. Роспись о приданом (2 стр.)
16. Сказание о молодце и девице (3 стр.)
17. Притча о старом муже (3 стр.)
18. Послание сына, «от наготы гневнаго», к отцу (2 стр.)
19. Послание к звавшим (2 стр.)
20. О диаконове поминке и о кутии (1 стр.)
21. Стих о жизни патриарших певчих (2 стр.)
22. Повесть о Карпе Сутулове (7 стр.)
23. Слово о мужах ревнивых (2 стр.)

ПРИЛОЖЕНИЕ В

Объекты смеха в смеховой литературе Руси XVII в.	
Произведения	Объекты смеха
1. Повесть о Фоме и Ереме	Жанр устной культуры (Скоморошина, карикатура на противопоставление)
2. Служба кабаку	Человеческие пороки (Пьянство)
3. Калязинская челобитная	Представители сословий (Пьянство священников)
4. Послание дворянина к дворянину	Представители сословий (Помещики)
5. Повесть о Ерше Ершовиче	Судебная система (Феодальный суд)
6. Повесть о Шемякином суде	Судебная система (Соборное уложение 1649 г.)
7. Азбука о голом и небогатом человеке	Представители сословий (Бедные и богатые)
8. Послание дворительное недругу	Представители сословий (Отношения между крестьянами и помещиками)
9. Сказание о роскошном житии и веселии	Человеческие пороки (Бесполезное богатство)
10. Сказание о попе Саве	Представители сословий (Коварство священников)
11. Сказание о куре и лисице	Человеческие пороки (Мнимое знание, буквальное понимание содержания Библии)
12. Повесть о бражнике	Человеческие пороки (Мнимое знание, буквальное понимание содержания Библии)
13. Сказание о крестьянском сыне	Человеческие пороки (Мнимое знание, буквальное понимание содержания Библии)
14. Лечебник на иноземцев	Жанр письменной культуры (Лечебник как жанр медицинской литературы)
15. Роспись о приданом	Жанр письменной культуры (Свадебные «сговорочные» записи)
16. Сказание о молодце и девице	Сексуальные отношения (Ситуация сватовства)
17. Притча о старом муже	Сексуальные отношения (Ситуация сватовства, неравный брак)
18. Послание сына, «от наготы гневнаго», к отцу	Семейные отношения (Между отцом и сыном, денежный долг)
19. Послание к звавшим	Представители сословий (Помещики)
20. О диаконове поминке и о кутии	Представители сословий (Хитрость священников)

21. Стих о жизни патриарших певчих	Представители (Священники)	сословий
22. Повесть о Карпе Сутулове	Представители священников)	сословий (Похоть
23. Слово о мужах ревнивых	Сексуальные мужа)	отношения (Ревность

ПРИЛОЖЕНИЕ Г

Объекты смеха в смеховой литературе Германии XIII-XVII вв.	
Произведения	Объекты смеха
XIII в. Der Striker. Der Pfaffe Amis.	
1. Amis und der Bischof	Представители сословий (Наивность епископа)
2. Die Kirchweihpredigt	Представители сословий (Наивность городских жителей)
3. Die unsichtbaren Bilder	Представители сословий (Наивность короля и придворных)
4. Die Heilung der Kranken	Представители сословий (Наивность герцога)
5. Der auferstandene Hahn	Представители сословий (Наивность крестьян)
6. Amis als Wahrsager	Представители сословий (Наивность крестьян)
7. Die Fische im Brunnen	Представители сословий (Наивность крестьян)
8. Das brennende Tuch	Представители сословий (Наивность рыцарей)
9. Wunderheilung des Blinden und Lahmen	Представители сословий (Наивность городских жителей)
10. Der Maurer als Bischof	Представители сословий (Наивность каменщика и торговца тканями)
11. Der Edelsteinhändler	Представители сословий (Наивность торговца и врача)
XIV в.	
1. Von einem Plinten	Сексуальные отношения (Ситуация измены)
XV в. Brant S. Das Narrenschiff.	
1. VI. Von ler der kind	Семейные отношения (Безответственные родители, которые не учат детей морали)
2. XLIV. Gebracht īder kirchē	Человеческие пороки (Люди, которые нарушают порядок в церкви)
3. LXXIII. Von geystlich werdē	Представители сословий (Корысть священников)
4. XXXIII. Von eebruch	Сексуальные отношения (Ситуация измены)
5. CVIII. Das schluraffen schiff	Человеческие пороки (Лень)
6. XIII. Von buolschafft	Сексуальные отношения (Ситуация

	измены)
XVI в. Н. Sachs	
1. Der farendt Schuler im Paradeiß	Представители сословий (Наивность крестьян)
2. Zwischen dem Gott Apoline und dem Roemer Fabio	Человеческие пороки (Стремление к власти и богатству)
XVII в. Н. J. C. Grimmelshausen. Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch.	
1. Das I. Kapitel	Представители сословий (Наивность людей, которые выискивают у себя аристократические корни)
2. Das II. Kapitel	Самоирония (Семья протагониста)
3. Das III. Kapitel	Самоирония (Семья протагониста)
4. Das IV. Kapitel	Самоирония (Семья протагониста)
5. Das V. Kapitel	Самоирония (Семья протагониста)
6. Das XXX. Kapitel	Человеческие пороки (Обжорство и пьянство)