

**Автономная некоммерческая организация высшего образования
«Поволжский православный институт имени Святителя Алексия,
митрополита Московского»**

Кафедра русского языка и литературы

Направление подготовки 45.03.01 Филология
направленность «Отечественная филология»

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

на тему:

Языковые средства реализации комического в фольклорной сказке

Выполнила студентка
4 курса группы ОФ-401
очной формы обучения
**Саруханова Елена
Александровна**

Научный руководитель:
Венгранович Марина
Александровна,
д.ф.н., доцент

Допустить к защите:
Заведующий кафедрой
русского языка и литературы

(подпись)

О.Ю.Лысова

« ___ » _____ 2019г.

Тольятти

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	6
Глава I. Комическое как форма проявления эстетического в фольклоре	9
1.1 Теоретические предпосылки учения о комическом.....	9
1.2. Специфика проявления эстетического в фольклоре.....	17
1.2.1.Эстетика фольклора	17
1.2.2. Комическое в фольклоре.....	21
1.2.3.Типология комического в фольклоре.....	25
Выводы к 1 главе.....	31
Глава II. Языковые средства и приемы комического в фольклорной сказке.....	33
2.1.Языковые средства и приемы комического в сказках о животных	34
2.2. Языковые средства комического в бытовых сказках.....	44
2.3. Языковые средства комического в анекдотических сказках.....	51
Выводы ко 2 главе.....	59
Заключение	60
Библиографический список.....	62

Введение

Выпускная квалификационная работа посвящена анализу феномена комического на материале фольклорной сказки. В работе ставится и решается проблема выявления языковых средств, используемых для создания комического эффекта в русской сказке.

Категория комического относится к разряду сложных мировоззренческих категорий. Исследование данного феномена проводилось еще в трудах античных философов. Платон и Аристотель инициировали первые теоретические осмысления и обобщения категории комического. Ряд ученых впоследствии рассматривали проблематику природы и сущности комического в аспекте разных наук, в результате регистрируется множество концепций данного феномена. Так, категория комического является объектом изучения в эстетике и философии в различные временные периоды (А. Бергсон, Н. Гартман, Г. Гегель, Т. Гоббс, И. Кант, Г.Э. Лессинг, Т.Б. Любимова, Ф. Ницше, Н.Г. Чернышевский, Ф. Шиллер, Ф. Шлегель и др.).

Категория комического является весьма важной в ряду других логико-философских и эстетических категорий и имеет широкий спектр трактовок среди ученых в области философии, литературоведения и филологии. Феномен комического в языке регистрирует различные подходы к своему определению. Сам термин «комическое» и его теоретическая разработка проводится и в синхронии, и диахронии.

Понятие фольклора номинирует, что народ не просто актуализирует свой эстетический идеал, но и аннулирует посредством искусства все противоречащие человеку представления о концептах добра, красоты, истины, величественного и героического. Это неприятие манифестируется в варьирующихся формах эстетического отношения к действительности (например, отрицания безобразного и низкого, утверждения прекрасного и возвышенного). Особенно актуальной формой искусства в этом аспекте является феномен комического.

Категория комического не рассматривается как типобразующая для жанра сказки. При этом исследование сказки актуализирует большой интерес в плане регистрации и анализа языковых средств выражения комического, изучения роли комического, закономерностей его функционирования в сказочном фольклорном текстовом формате.

Актуальность предпринимаемого исследования состоит в попытке систематического изучения языковых средств для создания комического эффекта в текстах сказок. Следует отметить, что комическое в сказке ориентировано именно на этот жанр и детерминировано характеристиками адресата (как правило, это детская аудитория), определяющими коммуникативно-прагматическую специфику языковых средств, которые используются для создания комического эффекта.

Комическое в сказке регистрируется, главным образом, в её игровой структуре. Восприятие сказки связано с осмыслением игрового контекста как базовой части сюжета: автор «играет» с реальными и вымышленными объектами, создавая особенный сверхъестественный мир, а читатель соглашается с условиями игры. Подобное игровое начало проявляется и в текстовой фактуре сказок, которая включает яркие, уникальные образы, сатирические моменты и добродушные иронические элементы. Введение комических элементов в тексты сказок увеличивает свойственный им игровой характер.

Таким образом, актуальность выпускной квалификационной работы обусловлена необходимостью исследования специфики языковых средств создания комического, попыткой системного анализа и классификации языковых приёмов, характерных для жанра фольклорной сказки.

Объектом исследования являются тексты русских фольклорных сказок.

Предметом исследования являются языковые средства создания комического эффекта в текстах русских фольклорных сказках.

Целью работы является выявление языковых средств создания комического эффекта в русской фольклорной сказке и описание лингвостилистических

приёмов, используемых для реализации комического потенциала сказочного текста.

Поставленная цель потребовала решения следующих **задач**:

1. Проанализировать научную литературу по проблематике исследования.
2. Произвести анализ феномена комического, определить понятие комического текста.
3. Определить характерные признаки жанра сказки.
4. Выявить языковые средства и приёмы, используемые для реализации комического эффекта в фольклорной сказке, и классифицировать их.

Методы исследования обусловлены его целями и задачами. В данном исследовании используются методы контекстуального и лингвостилистического анализа.

Теоретическая значимость работы заключается в попытке системного описания особенностей использования языковых средств, специфичных для сказочного жанра, для создания комического эффекта.

Практическая значимость данной работы состоит в возможности использования результатов предпринимаемого исследования в вузовских курсах стилистики русского языка и языка русского фольклора. а также в средней школе – при знакомстве с устным народным творчеством.

Структура работы. Данная работа включает в себя введение, две главы, заключение и библиографический список.

Глава 1. Комическое как форма проявления эстетического в фольклоре.

1.1. Теоретические предпосылки учения о комическом.

Комическое (греч. komikos – весёлый, смешной, от komos – веселая процессия ряженых на дионийских празднествах) – в широком смысле – вызывающее смех [Борев, 1957].

Рассмотрим более подробно «смеховой мир». Смех включает в себя одновременно и разрушительное, и созидательное начала. Смех может нарушить актуализированные в жизни связи и понятия. Смех вскрывает бессмысленность и нелепость существующих в социальном мире отношений: причинно-следственных связей, взаимоотношений, для переосмысления конкретных явлений, обстоятельств человеческого поведения и жизни общества людей в целом.

Смех «оглуляет», «вскрывает», «разоблачает», «обнажает». Он как бы возрождает мир в его первичной хаотичности. Он аннулирует неравенство социальных взаимоотношений и нивелирует социальные законы, приводящие к этому неравноправию, обнажает их несправедливость и случайность.

Ученые, исследующие проблематику семиотического направления, квалифицируют смех в качестве разрушителя знаковой системы, принятой в культурном сообществе. При этом смех аккумулирует и созидательное начало – даже в конкретном воображаемом мире. По мнению Д.С. Лихачёва, «разрушая, он строит и нечто своё: мир нарушенных отношений, мир нелепостей, логически не оправданных соотношений, мир свободы от условностей, а потому в какой – мере желанный и беспечный» [Лихачев, 1987].

Если рассмотреть смех с психологической точки зрения, то можно отметить, что он аннулирует человеческую обязанность следовать принятым в данном обществе нормам, по крайней мере, на конкретный промежуток времени. Смех обеспечивает человеку чувство безопасности и отсутствия заинтересованности в происходящих событиях. Смех реструктурирует в своей

сфере нарушенные в другой сфере коммуникативные контакты между представителями человеческого сообщества, так как смеющихся людей можно назвать своего рода «заговорщиками», видящими и понимающими факты, не наблюдаемые прежде, или обстоятельства, не фиксируемые другими участниками ситуации.

В терминах семиотического направления смех можно определить как нечто, созидающее мир антикультуры. Но элементы антикультуры противостоят не любой культуре, а конкретно – осмеивающей. Таким образом, смех подготавливает фундамент для новой культуры – более справедливой. Данное свойство смеха, по мнению ученых, и составляет значимое созидательное начало смехового мира.

В качестве доказательства приведем слова Д.С. Лихачёва: «Существо смеха связано с раздвоением. Смех открывает в одном другое, не соответствующее в высоком – низкое, в духовном – материальное, в торжественном – будничное, в обнадёживающем – разочаровывающее. Смех делит мир надвое, создаёт бесконечное количество двойников, создаёт смеховую «тень» действительности, раскалывает эту действительность» [Лихачев, 1987].

Указанная «смеховая работа» подразумевает собственную траекторию. Смеющийся человек имеет склонность к возобновлению своего смеха. В связи с этим, фиксируется типично русская форма смеха – балагурство.

Стремление к постоянному возобновлению характеризует не только «смеховую работу» балагура, но и автора смеховых произведений. Автор выстраивает своё повествование как перманентное свержение в смеховой мир всей существующей реальности, как возобновляемое смеховое дублирование происходящих, описываемых и рассказываемых событий.

Смеховой мир аккумулирует результаты смехового двойственного восприятия мира и, в связи с этим, двойственного проявления актуализируемых событий. Для создания эффекта смешного, возникает необходимость в повторении или раздвоении.

«Смеховая работа», ведущая к раздвоению существующей реальности мира и смеховой тени действительности (смехового мира) не может быть лимитирована. Обе половины равнозначны, но могут быть представлены и неравнозначными: к примеру, вопрос и ответ или загадка и разгадка. Данная двойственность объективной реальности может вести к прогрессирующему снижению, подчёркиванию мира в его собственной бессмысленности, глупости.

Смех подразделяет мир, актуализирует нелимитированные пары, дублируя явления и объекты, что, в свою очередь, «механизирует» и оглушает мир.

Приведем слова Гегеля о том, что «часто путают смешное и собственно комическое. Смешон может быть всякий контраст существенного и его явления, цели и средства, противоречие, благодаря которому явление снимает себя в себе самом, а цель в своей реализации упускает себя. К комическому же мы должны предъявить ещё одно, более глубокое требование. Сатира, резкими красками живописующая противоречие действительного мира тому, чем должен был бы быть добродетельный человек, даёт нам весьма сухое доказательство этого положения. Глупости, нелепости, заблуждения сами по себе тоже далеко не комичны, как бы ни смеялись мы над ними» [Гегель, 1971].

Большинство ученых рассматривают сатиру как часть комического, однако сатира не обязательно является смешной, и изначально она задумывалась именно как гневное, негодующее осуждение. Противопоставление норме приводит к внешнему комизму (на физиологическом уровне, уровне случайных ситуаций), антагонизм идеалу символизирует системообразующий комизм, в качестве комизма внутренней неполноценности, ничтожности. Комическое первого вида актуализируется в юморе, второго вида может манифестироваться и в юморе, и в сатире, сарказме. При этом можно выделить в качестве смеховых и комических приёмов такие языковые средства, как алогизм, гротеск, буффонада, фарс, каламбур, пародия.

Суммируя вышесказанное, можно отметить, что изначально теория комического актуализировала в качестве отправной точки момент осмеяния. Платон, Аристотель, Цицерон связывали его с понятием безобразного. Цицерон,

при этом указывал, что предметом остроумия или шутки не могут быть пороки и преступления, требующие серьёзного наказания, также подчеркивал, что не стоит высмеивать жалких людей или возлюбленных, «предметом насмешек могут быть те слабости, какие встречаются в жизни людей, не слишком уважаемых, не слишком несчастных и не слишком явно заслуживающих казни за свои злодеяния» [Цицерон, 1972].

Впоследствии теория комического активно развивается в эпоху Возрождения. Например, в XVI в. Дж. Триссино описал связь комического с неким чувственным удовольствием, которое возникает от наблюдения чего-то безобразного или несовершенного: человеку не свойственно симпатизировать чужой удаче, напротив, чужая удача провоцирует зависть, также человеку смешно, если кто-то поскользнулся и упал в грязь. В качестве доказательства Триссино приводит слова Лукреция о том, что несчастье, происходящее не с нами, а с другими, всегда приятно видеть.

В XVII в. категория комического постепенно выкристаллизовывается из теории драмы, становясь предметом философского исследования. Так, Р.Декарт рассматривал смех как физиологический аффект. Для Т.Гоббса смех номинирует вид страсти, имеющий своим источником внезапное представление о нашем значении и превосходстве над кем – то, в ком обнаруживается слабость. Для Б. Спинозы, известного апологета весёлости, осмеяние фиксирует удовольствие от воображения в ненавидимой вещи такого, к чему мы относимся пренебрежительно, т. е. интеллектуальное торжество. Классицист Н.Буало, классифицируя смех как признак низкопробных жанров, отвергал бурлеск. Ф.Шиллер анонсировал комическую поэзию нивелированием предмета до максимально низкого уровня, даже ниже, чем сама действительность.

В терминах немецкой классической эстетики определения смеха могут варьироваться: как аффект от внезапного превращения напряжённого ожидания в ничто, как форму эстетизации безобразного в искусстве, с «романтической» формой искусства, противопоставленной форме классической, ведущей свой отсчет от средних веков, включающей У.Шекспира, М.Сервантеса, авторов XVII

– XVIII вв. и немецких романтиков. Говоря о комическом, Гегель указывал на вечную субстанциональность, побеждающую в трагедии, и бесконечную, самоуверенную субъективность индивидов, побеждающую в комедии.

Жан – Поль полагал, что комическое аккумулирует в себе объективное противоречие, его чувственное восприятие и субъективное рациональное осознание. Иррациональное объяснение комическому дал Ф.Ницше. Для него смех обуславливается атавизмом страха. Нечто внезапное в слове или действии, безвредное и безопасное, мгновенно делает человека весёлым, приводит его в кратковременное состояние, противоположное страху. Интуитивистскую концепцию выдвинул А.Бергсон, согласно которому смех вызывается всем автоматическим, механическим, косным.

По мнению В.Я.Проппа, «первый и основной недостаток всех существующих теорий) – это ужасающий абстракционизм, сплошная отвлечённость. Теории создаются безотносительно к какой бы то ни было реальной действительности. [Пропп, 1999]. Факты привлекаются изредка только как иллюстрации к выдвигаемым абстрактным положениям, причём избираются такие факты, которые как будто подтверждают выдвигаемые тезисы; о тех же фактах, которые их не подтверждают, хранится молчание, их авторы просто не замечают.

Базой проблематики об отношении теории к фактам должно быть строгое и беспристрастное рассмотрение фактов без абстрактных инсинуаций.

При всем этом, абстрактность не является единственным недостатком имеющихся теорий. К другому слабому звену исследователи относят заимствование основных принципов, принимаемых на веру без научной верификации, у предшественников. Один из таких принципов заключается в противопоставлении комического трагическому и возвышенному, в связи с чем, выводы, выводимые из анализа возвышенного или трагического, прилагаются с обратным эффектом к комическому.

Аристотель считал естественным установление сути комедии из трагедии в качестве её противоположности, так как в интеллектуальной и практической деятельности древнего грека именно трагедия составляла первостепенное

значение. При рассмотрении эстетики романтического идеализма основополагающим становилось учение о возвышенном и прекрасном в антагонизме с комическим, как низменное проявление. В дальнейшем, против подобной трактовки выступал В.Г.Белинский, который подчеркивал, какое великое значение в искусстве и в общественной жизни может иметь именно комическое [Белинский, 1954]. Сомнение в корректности такого противопоставления возвышенного трагическому высказывалось и в позитивистской немецкой эстетике XIX в. Так, Фолькельт писал: «Комическое выделяется в области эстетического под «совершенно другой точкой зрения, чем трагическое; комическое никак не является противоположным звеном трагического, и вообще его нельзя ставить в один ряд с трагическим... Если что и противостоит комическому, то это не комическое или серьезное». [Фолькельт, 1897]

Комическое следует исследовать независимо, в качестве самостоятельной категории.

Противопоставление комического трагическому и возвышенному не расшифровывает проблематику комизма с его специфическими чертами, поэтому можно заключить, что некорректное определение специфики комического представляет еще один, доминирующий изъян большинства трактатов. Шопенгауэр утверждал, что смех возникает тогда, когда мы внезапно обнаруживаем, что реальные объекты окружающего нас мира не соответствуют нашим понятиям и представлениям о них. В каждом отдельном случае надо определять специфику комического, надо проверять, в какой степени и при каких условиях, всегда или не всегда одно и то же явление обладает комизмом.

Таким образом, анализируя работы исследователей по теории комического, мы пришли к выводу, что самой приемлемой трактовкой сущности комического является научная трактовка Гегеля.

Проблему определения сущности комического можно выделить в качестве основной проблемы в теории комического. В этой связи необходимым

представляется детализация другой проблемы, а именно проблемы разграничения различных противоположных видов комизма.

Во многих эстетиках выделяются два вида комического: комизм высшего порядка и комизм низменный.

В дефиниции комического фигурируют исключительно отрицательные понятия: комическое как нечто низменное, ничтожное, бесконечно малое; безыдейность создает видимость в их несоответствии, противоположности, контрасте, противоборстве, противоречии с возвышенным, великим, идейным, душевным и так далее. Ряд негативных эпитетов, актуализирующих понятие комического, противопоставление комическому, возвышенному, высокому, прекрасному и идейному и тому подобное, свидетельствует об отрицательном отношении к смеху и комическому вообще, даже о некотором презрении к нему. Эта презрительность очень ярко высказывается у таких философов – идеалистов, как Шопенгауэр, Гегель и другие.

Теория двух видов комического – низменного и высокого – появляется в XIX в. В поэтиках XIX в. можно найти превалирующее утверждение, что не вся область комического представляет собой нечто низменное, а что, есть как бы два вида его: один вид комизма относится к области эстетики, понимаемой как наука о прекрасном, и такой комизм включается в понятие прекрасного; но есть и другой вид комического, лежащий вне области эстетики и прекрасного, и представляющий собой нечто весьма низменное.

В теории «низменно – комическое» Кирхманн утверждал, что всю область комического можно разделить на «тонко – комическое» и «грубо – комическое». Комизм, по его теории, всегда имеет причиной какое –нибудь неразумное, нелепое действие. «Если эта нелепость имеется в высокой степени ..., то комическое грубо, если же нелепость более скрыта..., то комическое тонко» [Цит. по: Пропп, 1997, 21].

Алогизм и некорректность подобного определения не вызывает сомнений. Вместо очерченных границ видна неверифицируемая градация.

В многих случаях природа «грубого» комизма не выносится в дефиницию. Вместо этого приводятся конкретные примеры. Так, Фолькельт относит сюда всё, что связано с человеческим телом и его отправлениями. Это «обжорство, пьянство, потение, плевки, отрыжка... - всё, что относится к испусканию мочи и испражнению» и т.д. Такой комизм, думает Фолькельт, удел преимущественно народной литературы, но он имеется и у многих писателей.

Другие ученые детализируют «низменно – комическое» по формам и относят к области низменного комизма все виды фарсов, балаганов, клоунад и т.д. К «низким» или «внешним» видам комизма в превалирующем большинстве относят такие фарсовые элементы, как красные носы, толстые животы, словесные инсинуации, драки и потасовки, надувательство и т.д.

Если подвергнуть анализу признанно «высокие» классические комедии, то следует признать, что элементы фарса красной нитью проходят через творчество всех классиков комедии. Комедии Аристофана острополитичны, но их придётся, по – видимому, отнести к области «грубого», «низшего» или, как говорят, «внешнего» комизма. Но сюда при ближайшем рассмотрении придётся отнести и Мольера, и Гоголя, и вообще всех классиков. Если, целуя ручку Марьи Антоновны, Бобчинский и Добчинский сталкиваются лбами – читателю нужно догадаться - это высший или низший род комизма.

В теоретическое обоснование двух видов комизма, изящного и грубого, вводится социальная дифференциация. Тонкий вид комизма существует для образованных умов, аристократов по духу и происхождению. Второй вид – удел плебеев, низших классов и толпы. Е.Бейер пишет: «Низкокомическое уместно в народных пьесах; где понятия приличия, такта и цивилизованного поведения имеют более широкие границы». Говоря о чрезвычайно широком распространении «грубокомического», он пишет, что «об этом знает каждый знаток народной литературы», и ссылается на немецкие народные книги, на народный кукольный театр, на некоторые сказки.

Но низменное присутствует во всех областях словесного творчества. При проникновении в фактуру материала, сразу же обнаруживается полная

невозможность подразделения комического на грубое и тонкое. После верификации объективных фактов неизбежно постулировать вопрос о художественном и моральном ценностном потенциале или, наоборот, вредоносности ряда форм комизма.

Одним из трудно определяемых вопросов эстетики является вопрос об эстетическом или внеэстетическом характере комизма. Вопрос этот часто детализируется с представлениями о «низших», «элементарных» или «внешних» формах комизма и формах более высокого порядка. Так называемые «внешние» или «низшие» формы комизма обычно не относятся к области эстетики. Это актуализирует категорию внеэстетическую.

Во многих случаях, для различия между эстетической («высшей») категорией комического и внеэстетической («низшей») регистрируется различное терминологическое оформление. В одних случаях говорят о «комическом», в других – о «смешном».

Д.С.Лихачёв считает, что смеховой мир – это мир «низовой», мир материальный, мир, обнаруживающий за ширмой действительности её бедность, наготу, глупость, «механичность», отсутствие смысла и значения, разрушающий всю «знаковую систему», созданную традицией [Лихачёв, 1988].

Таким образом, категория комического исследовалась в истории науки, начиная с периода античности, и по-разному трактовалась представителями различных наук. То, каким образом данная категория реализовывалась в фольклоре, рассмотрим в следующем параграфе.

1.2. Специфика проявления эстетического в фольклоре

1.2.1. Эстетика фольклора

Детализируя понятие фольклора в качестве специфической, сложной, исторически и социально обусловленной формы творческой активности народных масс, с высокой долей вероятности можно сделать предположение, что в фольклоре функционируют законы эстетического освоения мира.

Эстетика фольклора представляет собой эстетику коллективного творчества, с регистрацией коллективно выработанных, широко принятых народными массами, ставших традиционными представлениями о прекрасном и безобразном, возвышенном и низменном, трагическом и комическом. Релевантным для фольклора является эстетический идеал масс или точнее – разных социальных коллективов, составляющих народность, на разных стадиях его исторического развития.

Эстетическое отношение к окружающей действительности в фольклоре реализуется совместно с практическими, прикладными функциями произведений народного искусства. Живой фольклор не может быть оторван от быта, обычаев, он сопровождает конкретные виды трудовой деятельности, является неразрывной частью общественных и семейных праздников. Эстетику бытия можно назвать искусством. В жанрах, репрезентирующих обряды, традиционные обычаи, церемонии, торжества, реализуется прикладной характер фольклора. Но, если брать те жанры, существующие как бы самостоятельно от регламентируемых обрядами и обычаями временных периодов и случаев, связь фольклора с повседневным бытом, с определёнными отрезками жизни также остаётся релевантным. Так, для исполнения частушек не требуется никаких календарных дат или предписанных традицией условий. Само по себе это исполнение отнюдь не «бескорыстно», вызвано не одним лишь стремлением к эстетическому наслаждению, напротив, оно всегда преследует определённые цели бытового характера: выясняются взаимоотношения, завязывается новая любовь и т.д.

Эстетика фольклора в значительной степени обусловлена эстетикой быта, эстетикой поведения человека и эстетикой взаимоотношений в коллективе.

Характерной чертой выражения эстетического отношения к окружающей действительности в фольклоре практически тождественно творческой деятельности по технике исполнения. Поэтому эстетическое отношение фольклора к действительности полностью раскрывается только при живом воспроизведении его произведений. Эстетическое воздействие фольклора уменьшается в значительной степени, если он воспринимается через письменные

источники (книги), аудиовизуальные (телевидение и т.п.). Важным условием эстетического воздействия фольклора состоит в непосредственной реакции, которая возникает у слушателя и зрителя в момент исполнения произведения, особенно, если воспроизведение произведения предполагает характер импровизации. Но, главным образом, исполнение подразумевает эстетическое наслаждение, получаемое самим участником коллективного воспроизведения фольклорного произведения.

По мнению В.С.Гусева, «фольклор – искусство подлинно самодеятельное, существующее, прежде всего, для самих его творцов и исполнителей, для самих масс, и только потом уже – для слушателей и зрителей. Единство объекта и субъекта художественной деятельности, объекта и субъекта эстетического переживания – одно из замечательных свойств фольклора» [Гусев, 1980].

В связи с этим эстетический критерий для актуализации эстетической ценности произведений фольклора заложен в самом эстетическом критерии. Прекрасным, возвышенным, комическим и т.д. в нём следует считать то, что воспринимается в качестве прекрасного, возвышенного, комического самим народом. Как правило, народ воспевает и повествует о позитивном опыте, эстетических переживаниях, т.к. отвечает его эстетическим вкусам.

Специфика фольклора заключается в тесной генетической связи с производственной в широком смысле этого слова деятельностью масс.

Ранние формы фольклора регистрируются в процессе трудовой деятельности родового коллектива, отражая, сопровождая и облегчая эту деятельность. В доклассовом обществе коллективное духовное творчество, не выделяемое ещё в «художественное производство», аккумулирует комплексное синкретическое целое, вмещающее также в себе элементы эстетического отношения к действительности, причём по мере развития производственных отношений и сознания человека происходило непрерывное накопление этих элементов.

П.П. Гайденко считает, что трудовая созидательная, творческая деятельность человеческого коллектива лежит в основе эстетического идеала народных масс [Гайденко, 1970].

Именно такой глубокий смысл заключён в образе «культурного» героя древних мифов, сказок и песен многих народов, встречающегося в некоторых архаических видах героического эпоса.

В чистом виде идеализация крестьянского труда проявляется в образе Микулы Селяниновича. Портрет данного героя, противопоставленного князю и его дружине, примечателен как весьма целостное и моментальное воплощение эстетического идеала русского крестьянства. Поэтизируя труд богатыря-пахаря, былина отчетливо отходит от правдоподобного изложения событий.

Для фольклора характерен специфический закон эстетической идеализации действительности. Герой сказки, как правило, уже от рождения наделён необыкновенными качествами, рождается « по локти в серебре, по колено в золоте» и его красота, о которой «ни в сказке сказать . ни пером описать» - заведомо данное его свойство. Но мы знаем и другой тип сказочного героя: Золушка-замарашка превращается в прекрасную принцессу, неказистый Иванушка-дурачок меняет статус на Иван-царевича.

Превращения сказочных героев манифестируют проявление их идеальной сущности, которая актуализируется по контрасту с их первоначальным статусом отрицая тот облик, в котором часто предстает человек в жизни.

Присутствуют и такие персонажи, которые, воплощая в себе положительные качества героев рода, обладают устрашающей, часто безобразной внешностью, сохраняя её навсегда.

В противоположность идеализированному изображению силы и красоты положительного героя и такому типу героя, где его внешнее уродство, сочетающееся с представлением о возвышенном, не вызывает отвращение, - отрицательные персонажи в мифах, сказках, эпосе обычно изображаются уродливыми, безобразными и отвратительными, независимо от того, приобретают

ли они зооморфный или антропоморфный чудовищный облик (Идолищем, Соловей – разбойник русских былин и т.д.)

Безобразное в фольклоре, по-своему верифицируя представление о прекрасном и выступая его противоположным аналогом, варьируется функционально в зависимости от связи с отрицательным или положительным персонажем, представлением о возвышенном или низменном.

Зависимость эстетического содержания фольклора трудовой деятельностью масс является научно обусловленной. Чаще всего эстетический идеал отражает тот строй мыслей и чувств, который возникает у трудящегося человека как итог всего его жизненного опыта, и связан с мировоззрением народных масс, с их этическими, нравственными убеждениями.

1.2.2. Комическое в фольклоре

Помимо утверждения собственного эстетического идеала в фольклоре, народ отрицает средствами эстетической критики такие явления действительности, которые противоречат представлениям трудящихся масс об истине, добре, красоте, о возвышенном и героическом. Подобное отрицание манифестируется в различных формах эстетического отношения к действительности: вспомним упомянутые нами формы безобразного и низменного. Весьма актуальной формой является комическое. В работах фольклористов ясно видна тенденция к отождествлению комического и его основным типам выражения – юмор и сатира – с критическим отношением к окружающей реальности вообще.

Комическое часто может подменяться понятиями низменного и безобразного. Однако не всякое безобразное и низменное является комическим, а комическое – далеко не всегда безобразно или низменно.

По мнению В.Е.Гусева, «один из основных признаков комического – в противоречии между сущностью явления и претензией казаться своей противоположностью». Уродство, ограниченность ума, глупость могут вызвать даже снисхождение и сострадание, но когда глупец хочет казаться мудрецом,

невежда – всезнайкой, завистливый – доброжелательным, фальшивый – искренним, - тогда – то и возникает эффект комического, и чем старательней носитель отрицательных качеств стремится им придать противоположный смысл, быть не самим собою, а казаться своим антиподом, в тем в большей степени возрастает этот эффект. Смех потому и убивает, что он срывает маску, обнаруживает противоречие между сущностью и личиной [Гусев, 1967].

Однако комическое не всегда сопутствует безобразному и низменному. Оно оказывается связанным в определенных ситуациях и с возвышенным, и прекрасным, и даже трагическим. В этих случаях, как считает Ю.Борев, «оно возникает не как противоречие между сущностью его личины, а как результат временного нарушения гармонии содержания и формы, и в некоторых случаях даже усиливает обаяние прекрасного и возвышенного» [Борев, 1957].

Поэтому область комического в фольклоре не лимитируется и не ограничивается единым специфическим жанром или группой жанров, а оттенки комического широко варьируются.

Комическое в фольклоре, аналогично другим формам выражения эстетического, имеет историческую и социальную обусловленность. Однако выделяется одна особенность комического, которая идентифицирует его с фольклором как специфической формы творческой деятельности масс. «Истинный смех имеет тяготение к коллективности восприятия, - замечает Ю.Б. Борев, - ... Коллектив усиливает и углубляет смех. Поэтому, говоря о разном характере отражения комического разными видами искусства, следует учитывать его тяготение к коллективной форме восприятия» [Борев, 1957].

Изначально комическое регистрируется в фольклоре доклассового общества. Комические персонажи фиксируются исследователями в песнях, сказках, мифах, обрядовых игрищах. Древнейший образ «культурного героя» часто имеет двойственную натуру: то как подлинно героическое, возвышенное существо, то как озорник и плут, действия которого вызывают восхищение и одновременно веселую реакцию.

В мифах и сказках доклассового общества комическое функционирует для того, чтобы показать отрицательное отношение родо-племенного коллектива к нарушителям норм общинно-коллективистской морали, к никудышним работникам, охотникам, рыболовам. Здесь можно говорить о связи комического с девиантным отхождением от трудового эстетического идеала.

Но комическое уже на начальных стадиях развития фольклора сопутствует не только героическому и возвышенному, но и органично дополняет и заостряет трагическое. В обрядовых игрищах наряду с действиями ритуально-религиозного характера возникали импровизируемые сценки, в комическом свете иллюстрирующие повадки птиц и животных, действия звероловов-охотников, поступки самих предков-родоначальников и т.п.

Комический элемент в качестве признанного аргумента фигурировал даже в обрядах, посвященных умирающему и воскресающему божеству (комические сценки и хоры процессий), где диалектическая связь трагического и комического актуализировалась в выраженной форме. В обрядовом игрище, наряду с героическими образами предков и гротескно-безобразными, страшными образами враждебных существ и духов, фиксируются комические персонажи. Основной конфликт, разрешающийся в процессе героической борьбы (подчас с трагическим исходом), разряжается комическими интермедиями. Удельный вес комических элементов в обрядовом игрище, как утверждает В.Е. Гусев, нарастает по мере усиления разложения первобытнообщинных отношений [Гусев, 1967].

В классовом обществе комическое, главным образом, носит социальный характер. Основные его формы – сатира и юмор – свидетельствуют о критическом отношении к двум различным сферам социального бытия: в сатире выражено непримиримое отношение народных масс к социально-враждебным явлениям, в юморе – своеобразная «самокритика» несовершенств, недостатков самой народной жизни.

Социальная направленность комического не всегда выражена прямо, причем формальная структура комического во многом определяется спецификой жанров и традиционных образов. Так, уже в волшебной сказке переосмысляются

некоторые традиционные мотивы, но при этом фантастические формы сохраняются. Необходимость введения комического эффекта в сказку состоит в выявлении противоречия между сущностью и формой. Наделенный неограниченной властью царь оказывается бесполезным и беспомощным, нерешительным, вероломным, подверженным различным влияниям. Однако это не говорит о том, что любой отрицательный сказочный персонаж может производить комический эффект. Другое дело – социально-конкретные персонажи волшебных сказок – сам царь, его дочери, придворные, бояре или дворяне, сенаторы, генералы и т.п. И хотя все они действуют в системе образов волшебной сказки и «подчиняются» её законам, законам фантастики, обрисовка их средствами фантастического гротеска актуализирует сатирическую функцию, поскольку под показной личиной вскрывается их неприглядная сущность. Потенциал комизма в иллюстрации этих персонажей тем сильнее, чем глубже противоречия между ними и главным персонажем волшебной сказки. Н.В.Новиков прав, когда делает вывод: «Особой остроты сатира достигает в тех волшебных сказках, в основе развития сюжета которых лежит социальный конфликт» [Новиков, 1978].

Схожие функции комическое приобретает и в героическом эпосе. Если в более древнем слое объектом комического часто предстает развенчанное, обнаружившее свое бессилие и казавшееся грозным и страшным фантастическое существо, то в феодальном обществе комический эффект вызывает хвастливые, но незадачливые враги – иноземцы, поработители народа или уже позднее – представители феодальной знати. Так, в русских былинах комическое возникает лишь в тех ситуациях, когда создается явное, видимое противоречие между набрасываемой отрицательным персонажем на себя личиной и контрастирующим с ним поведением.

1.2.3. Типология комического в фольклоре.

Исходный постулат о релевантной роли комических элементов в таких жанрах, как волшебная сказка и героическая песня, впоследствии приводит к доминированию указанных элементов в бытовых сказках, поздней народной

драме, во многих лирических песнях и с последующим вычленением ряда специфических жанров (анекдоты, пародии, небылицы, фарсы и т.д.).

В.Е.Гусев, анализируя комические элементы в разных жанрах, выделяет несколько типов комического:

- 1) комическое - историческое;
- 2) комическое - бытовое;
- 3) комическое - социальное.

1. Комическое - историческое функционирует в произведениях, где объектом сатиры оказывается хвастливый, но незадачливый реальный противник.

2. Комическое - бытовое выставляет различные бытовые неурядицы, взаимоотношения между полами и родственниками в юмористическом свете.

3. Комическое - социальное актуализирует осознание народными массами морального и интеллектуального превосходства над своими угнетателями [Гусев, 1967].

Комический эффект в данном случае задействован для выявления свойств, противоречащих официальному, создаваемому идеологами господствующих классов представлению о царе, помещике, купце, священнике, судье. Подобные образы нарочито нивелированы, поставлены в необычные для них ситуации. Следует отметить, что комизм ситуации или положения в фольклоре превалирует над комизмом характера. В комическом персонаже выкристаллизовывается некая черта или негативное свойство, и это отрицательное качество нарочито гипертрофировано, оттенено, доведено до абсурда. Барин – глуп, поп – жаден, судья – несправедлив и т.д. Смех может быть вызван справедливым избиением или оскорблением ненавистного массами персонажа.

Весьма детальная и интересная в научном плане попытка перечисления видов смеха предпринята теоретиком и историком советской кинокомедии Р.Юрневым, который писал: «Смех может быть радостный и грустный, добрый и гневный, умный и глупый, гордый и задушевный, снисходительный и заискивающий, презрительный и испуганный, оскорбительный и ободряющий, наглый и робкий, дружественный и враждебный, иронический и простосердечный, ласковый и

грубый, многозначительный и беспричинный, торжествующий и оправдательный, бесстыдный и смущенный. Можно еще и увеличить этот перечень: веселый, печальный, нервный, истерический, издевательский, физиологический, животный. Может быть даже унылый смех» [Цит. по: Пропп, 1997]. Разные виды смеха обусловлены вариантами человеческих отношений, которые и составляют один из главных предметов комедии.

Следует признать, что Р.Юренев в своей работе не выделяет такой вид смеха, который оказался важнейшим для понимания литературно-художественных произведений, а именно – смех насмешливый.

Указанный вид смеха оправданно связан со сферой комического, впоследствии обуславливая базирование области сатиры на смехе насмешливым.

Попытаемся установить причины смешного для человека и что конкретно представляется смешным. Смех может вызвать любое проявление человеческого характера: смешными могут оказаться наружность человека, его лицо, фигура, движения; комическими могут представляться его суждения, в которых он проявляет недостаток ума, особую область насмешки представляет характер человека, область его нравственной жизни, его стремления, его желания и цели. Смешной может оказаться речь человека как манифестация таких его качеств, которые были незаметны, пока он молчал. В целом, как отмечает В.Я. Пропп, «физическая, умственная и моральная жизнь человека может стать объектом смеха в жизни» [Пропп, 1997].

Обратимся к классификации комического, выдвигаемой В.Я. Проппом, по объектам насмешки:

- 1) насмешка над физическим существом человека;
- 2) комизм сходства;
- 3) комизм отличий;
- 4) человек в обличье животного [Пропп, 1997].

1. Первый тип комического репрезентирует насмешку над физическим существом человека и реализуется при наличии 2-х величин: смешного объекта и смеющегося субъекта – человека.

Если принять в качестве отправного аргумента то, что мы смеёмся тогда, когда внешние физические формы проявления человеческих дел и стремлений заслоняют собой их внутренний смысл и значение, которые при этом оказываются мелкими или низменными, то начать анализ необходимо с простейших случаев того, что представляет собой это физическое начало.

Простейший случай состоит в том, что смеющийся видит в человеке, прежде всего, его физическое существо, то есть его тело.

Многочисленные примеры доказывают, что толстяки вызывают смех. Бергсон утверждал: «Комично всякое проявление физической стороны личности, в то время как дело идет о духовной его стороне». Когда духовное начало преобладает над физическим, смех не наступает. Как отмечает В.Я.Пропп, «комизм кроется не в физической природе человека и не в его духовной природе, а в таком соотношении их, при котором физическая природа вскрывает недостатки природы духовной» [Пропп, 1997].

Однако объектом комизма может быть не только человеческое тело, но некоторые действия и функции тела, в частности, поедание пищи. Одним из физических свойств человека является обладание специфическим для каждого человека запахом. Комизм запаха использован в эпизоде Гоголя «Мертвые души», когда, целуя ручку Феодулии Ивановны, Чичиков имеет случай заметить, что «руки были вымыты огуречным рассолом».

Безусловно, человеческое лицо также может репрезентировать сферу комичного. Не могут быть смешными глаза – они зеркало человеческой души. Злые глаза, как выражение этой души, не смешны, а вызывают чувство неприязни. Зато нос, как выражение чисто физических функций, часто становится предметом и средством насмешки. В народной речи «утереть нос», «оставить с носом», «показать нос» означает обмануть, одурачить. Огромный нос встречается часто в частушках:

У меня жена красавица:

Под носом румянец,

Во всю щеку сопля.

Усы и борода также могут служить мишенью насмешек. «Борода» - насмешливое прозвище купцов и бояр. Рот может оказаться смешным, если он выражает какие-нибудь недобрые чувства или сам человек теряет над ним власть.

2. Второй тип комического в классификации В.Я. Проппа актуализирует комизм сходства.

Сходство не всегда проявляется в категориях комического. Для родителей близнецов их сходство не является смешным, т.к. они прекрасно различают каждого из внешне одинаковых людей. Для них каждый – неповторимая индивидуальность. Другие, кто не видит их ежедневно, смеются, потому что смех вызывается не просто наличием недостатков, а внезапным и неожиданным их открытием.

Сходство может вызвать смех в самых разных случаях. Например, В.Я. Пропп выделяет комизм сдвоенных персонажей.

В русском фольклоре классическим образцом сдвоенных персонажей служат братья Фома и Ерема, оба нескладные, нелепые, оба бездельники; о них сложено множество сатирических сказок и песен.

3. Третий тип фиксируется как комизм отличий.

Сходство близнецов в жизни, похожесть сдвоенных или множественных персонажей в литературных произведениях репрезентирует одновременно несходство их со всеми другими людьми; они обладают отличием, которое выделяет их из числа других героев. Подобное наблюдение можно постулировать: любая особенность или странность, выделяющая человека из окружающего бытия, может сделать его смешным.

Проведенные исследования от Аристотеля и до наших дней позволяют эстетикам сделать вывод, что комическое бывает безобразным, однако не существует вразумительных объяснений и определений о том, какое именно безобразие бывает смешным и какое – нет. Безобразное противостоит прекрасному. Ничто прекрасное никогда не может быть смешным, смешно отступление от него. У человека присутствует некое интуитивное чувство

должного, того, что он считает нормой. Эти нормы касаются как внешнего облика человека, так и норм нравственной и интеллектуальной жизни. Идеал внешней красоты, по-видимому, определяется целесообразностью природы. Внешне прекрасен человек, сложенный пропорционально и гармонично, то есть сложенный так, как это соответствует признакам человеческого здоровья – силы, быстроты, ловкости, способности к всесторонней деятельности. Смех вызывают несоответствия, которые вскрывают отклонения от нормы. К примеру, длинная шея человека есть недостаток: она выдает некоторую слабость организма, представляет собой некоторое нарушение нормы. То же относится к физическим проявлениям старости или болезни. Следовательно, не всякое безобразие является смешным.

Но комичным может при известных обстоятельствах стать нарушение общественного, социально-политического порядка. Всякий коллектив владеет конкретным неписанным кодексом, охватывающим как духовные, так и внешние идеалы и которому следуют все представители сообщества. Поэтому, как считает В.Я. Пропп, «нарушение этого неписаного кодекса есть одновременно нарушение некоторых коллективных идеалов или жизненных норм, то есть испытывается как недостаток, и открытие этого, как и в других случаях, вызывает смех» [Пропп, 1997].

Комизм сходства может провоцироваться не только сравнением ряда внутренних, духовных или душевных качеств человека с внешними формами проявления, но и сопоставлением иного порядка – объектами окружающего мира. В связи с этим в юмористической и сатирической литературе весьма частотны сопоставления человека с животными, либо с предметами, и такое сопоставление вызывает смех.

4. Особый тип комического сходства представляет человек в облике животного.

Сходство человека с животным вызывает смех только в конкретных обстоятельствах. Существуют животные, внешний вид которых может ассоциироваться с негативными качествами людей. Поэтому изображение человека в виде свиньи, обезьяны, вороны, медведя указывают на

соответствующие отрицательные качества человека. Уподобление животным, которым не приписываются отрицательные качества (орел, сокол, лебедь) смеха не вызывает. Для юмористических и сатирических сопоставлений, по мнению В.Я. Проппа, пригодны только такие животные, которым приписываются некоторые отрицательные качества, напоминающие такие же качества людей. Сравнение с животным комично оказывается тогда, когда оно вскрывает конкретные недостатки [Пропп, 1997]. Там, где этого нет, такое сопоставление может служить выражением похвалы или ласкательным термином. К примеру, в народной поэзии ясный сокол символизирует доброго молодца, кукушка является прототипом тоскующей девушки. Молодая женщина, потерпевшая неудачу в замужестве, хочет обернуться пташкой и в этом облике улететь домой.

Особую роль животное играет в баснях и народных сказках. К специфическим свойствам басни следует отнести аллегорию. Животные олицетворяют людей. Следовательно, аллегория сама по себе не обеспечивает смеха.

В отличие от басни сказка не аккумулирует аллегорию. В сказках повадки зверей, различие их характеров напоминают людей и тем вызывают улыбку, но образы животных не иллюстрируют образы людей в целом, как это встречается в басне. Действующие лица не манифестируют человеческих недостатков.

Народные сказки о животных не преследуют сатирических целей. В тех случаях, когда народ в сказках стремится изобразить мир сатирически, он не прибегает к образам животных. Сатирические сказки репрезентированы сказками о попах, помещиках, но не сказками о животных.

Обряд ряженья также не имеет сатирических целей. На святках рядились зверями, надевали на себя маски и шкуры зверей – медведя, иногда изображали козу. Люди в обличье зверей дурачились, а зрители хохотали до упада. Здесь можно вести речь о насмешке безобидной и добродушной.

Выводы к 1 главе.

Исходя из вышесказанного, следует сделать выводы:

1. В истории науки существуют различные точки зрения на природу комического:

– «предметом насмешек могут быть те слабости, какие встречаются в жизни людей, не слишком уважаемых и не слишком несчастных...» (Цицерон);

– «смешон может быть всякий контраст существенного и его явления, цели и средства, противоречие...» (Гегель);

– «смех открывает в одном другое, не соответствующее: в высоком – низкое, в духовном – материальное». (Д.С. Лихачев).

2. Основной проблемой теории комического является определение сущности комического и его типологии.

Выделяют два вида комического: комизм высшего порядка и комизм низменный.

3. Обращаясь к фольклору, многие исследователи считают, что в фольклоре существует своеобразное проявление законов эстетического освоения мира.

4. В фольклоре утверждается свой эстетический идеал, который отрицается в разных формах эстетического отношения к действительности. Теоретики выделяют наиболее активную форму эстетического отрицания – это комическое и его основные типы выражения – юмор и сатиру.

5. основополагающим признаком комического в фольклоре является противоречие между сущностью явления и претензией казаться своей противоположностью. Смех срывает маску, обнаруживает противоречие между сущностью и личиной.

Комическое возникает лишь тогда, когда создается явное, видимое противоречие между набрасываемой отрицательным персонажем на себя личиной и контрастирующим с ним поведением.

6. Анализируя комические элементы в разных жанрах, В.Е. Гусев выделяет несколько типов комического:

1) комическое - историческое;

2) комическое - бытовое;

3) комическое - социальное.

7. В.Я. Пропп строит классификацию комического по объектам насмешки:

1) насмешка над физическим существом человека;

2) комизм сходства;

3) комизм отличий;

4) человек в обличье животного.

Глава 2. Языковые средства и приемы комического в фольклорной сказке

Язык комичен не сам по себе, а потому, что он отражает некоторые черты духовной жизни говорящего, несовершенство его мышления.

Язык представляет собой богатейший арсенал средств комизма и осмеяния. К ним относятся каламбуры, парадоксы, пародии, гиперболы, гротеск, прием одурачивания и алогизмы, различные формы иронии.

В.Я.Пропп выделяет пародию как одну из сильнейших средств общественной сатиры. Пародия смешна только тогда, когда она вскрывает внутреннюю слабость того, что пародируется.

С пародированием тесно связаны различные приемы преувеличения – это карикатура, гипербола, гротеск.

Комическое, карикатурное изображение характера состоит в том, что берется одно какое-нибудь свойство человека и изображается как единственное, то есть преувеличивается. Формулировка Бергсона гласит: «Искусство карикатуриста в том и состоит, чтобы схватить эту, порой неуловимую особенность и сделать ее видимой для всех увеличением ее размеров» [Бергсон, 1992].

Гипербола обычно определяется в литературоведении двояко: как поэтический троп, стилевое средство и как художественный прием, средство создания образов разного масштаба.

Гипербола – это разновидность карикатуры. Гипербола смешна только тогда, когда подчеркивает отрицательные качества, а не положительные. Это хорошо видно в народном эпосе [Краткая литературная энциклопедия, 1964].

Гипербола – образное выражение, содержащее непомерное преувеличение размера, силы, значения и т.д. какого-либо явления.

Крайнюю, высшую степень преувеличения представляет собой гротеск. В гротеске преувеличение достигает таких размеров, что увеличенное превращается в чудовищное. Непременное условие гротеска – некоторое эстетическое отношение к изображаемым ужасам.

Прием одурачивания, по мнению В.Я.Проппа, может составлять главный сюжетный стержень комедийного и повествовательного фольклора. Данный

прием характерен для народных анекдотов, сказок о животных и сатирических сказок. Слушатель на стороне обманщика, но не потому, что народ одобряет обман, а потому, что обманутый глуп, недалек, недогадлив и заслуживает быть обманутым [Пропп, 1997].

Алогизм как художественный прием возбуждения комизма особенно часто встречается в фольклоре.

Количество различных сказок о дураках, глупцах и простаках очень велико. Это объясняется тем, что очевидная или разоблачаемая глупость вызывает здоровый и доставляющий удовольствие смех.

Область комизма, достигаемая языковыми средствами очень богата и разнообразна и по-разному отражается в различных фольклорных жанрах.

В рамках данного исследования мы проследим использование отмеченных выше языковых средств и приемов комического.

2.1. Языковые средства и приемы комического в сказках о животных

Сказка - явление видовое, объединяющее несколько жанров. Русские сказки обычно делят на следующие жанры: сказки о животных, волшебные и бытовые (анекдотические и новеллистические).

Сказки о животных (или животный эпос) выделяются по тому основному признаку, что их главные герои – животные.

Животная сказка дает нам чаще всего мотив встрече движимых голодом животных. Но встреча – чисто внешнее обстоятельство. Весь интерес сказки сосредотачивается в отношениях, проявляющихся при встрече (внутренние импульсы, желания, движения чувств и мыслей). Так, в центре повествования выдвигается персонаж как проявление определенного типа отношения к жизни. Весь интерес животной сказки – во внутреннем движении персонажа, проявляющемся внешне в словах и в действиях.

Прежде чем обратиться к особому типу фантастики сказок о животных, имеющему комический характер, необходимо остановиться на сущности

аллегии и правомерности употребления этого термина применительно к русской сказке о животных.

Allegoria переводится с греческого как «иносказание». Но исторически закрепившиеся за этими терминами значения давно перестали быть абсолютно равнозначными и требуют вычленения. Характерно, что до последнего времени почти все литературные словари и энциклопедии, определяя «аллегию» через «иносказания»; в свою очередь «иносказание» определяют или как «аллегию» или опускают этот термин вообще.

Аллегия – один из тропов, вид иносказания, отвлеченная идея или понятие, воплощенные в конкретном образе: крест в христианстве обозначает страдание, ягненок – беззащитность, голубь – невинность и т. п. В литературе многие аллегорические образы взяты из фольклора, из сказок о животных: волк – жадность, лиса – хитрость. Аллегия часто используется в баснях. Например, в басне И.А.Крылова «Стрекоза и Муравей» Стрекоза – аллегия легкомыслия, а Муравей – трудолюбия и предусмотрительности.

Как языковое средство, аллегия – это троп, заключающийся в иносказательном изображении отвлеченного понятия и помощи конкретного жизненного образа [Краткая литературная энциклопедия, 1964].

Иносказание – художественный прием, не прямое, скрытое изображение предметов, явлений, людей и т.п.

Например, в «Евгений Онегине» А.С.Пушкина (VII глава) не прямо говорится, что на столе у Онегина стояла статуэтка Наполеона, но дано ее описание, по которому читатель должен угадать, кого она изображает:

*Столбик с куклою чугунной
Под шляпой, с пасмурным челом,
С руками, сжатыми крестом.*

В иносказании используется замена прямого наименования предмета, явления и т.п. перифрастическим: лев – «царь зверей»; умер – «приказал долго жить» и т.п.

Аллегия, метафора, эзопов язык – художественные приемы, основанные на иносказании. Первая попытка отделить иносказание от аллегии принадлежит

Гегелю: он рассматривает иносказание равнозначным притче, то есть как сравнение, идущее от внешнего явления, а не от смысла (как в аллегории). Тем самым он наметил путь для более широкого толкования иносказания. Действительно, иносказательный смысл заключен и в метафоре, и в смысле, и в гротеске, и в художественном образе.

В свое время Гегель связывал аллегорию с литературой средневековья, где она служила выражением «всеобщих духовных сущностей» христианской религии, которые «должны быть изображены именно как всеобщие отношения».

Эти попытки привели фольклористов к сомнению относительно правомерности аллегорического толкования русской сказки. По мнению В.Аникина, «отсутствие отвлеченного басенного аллегоризма придает сказкам о животных емкий художественный смысл» [Аникин, 1964].

Анализируя сущность аллегории, Гегель обнаруживает ее безжизненность, лишает аллегорию внутренней наполненности. Происходит эта холодность от того, что аллегория всегда идет не от конкретного образа, а от абстракций всеобщего смысла, который она пытается выразить через посредство конкретного человеческого образа. «Первая задача аллегории состоит поэтому в том, чтобы олицетворять и тем самым представлять в качестве субъекта общее абстрактное состояния или свойства как человеческого, так и природного мира – религию, любовь, справедливость...» [Гегель, 1973].

Выясняя внутренние взаимоотношения абстрактного смысла и конкретного выражения его (субъекта, по Гегелю), Гегель указывает, что сам по себе субъект не в состоянии выразить смысл аллегорического образа и аллегорического произведения. Субъект может допускать множественность толкований разного абстрактного смысла (женщина – любовь, материнство). Но тогда аллегории просто не будет, ибо «смысл аллегорических произведений в их абстрактности носит... определённый характер и познаваем лишь благодаря этой определённости» [Гегель, 1973].

По мнению исследователя Г. Гачева, «аллегория дедуктивна и однонаправлена, она лишена сложного взаимодействия конкретного и

абстрактного, частного и общего, всеобщего и индивидуального, внутреннего единства содержания и формы и внутренней их противоречивости и борьбы. Она мертва, суха, безжизненна, лишена художественности по самой сути своей». [Гачев,1958].

Аллегории чуждо богатство конкретного и индивидуального. Она лишена эмоции, лишена и жизни.

Образы русских народных сказок, познаваемые в словах, поступках, в богатстве проявлений и оттенков характера, ничего общего с аллегорией не имеют. В центральном образе животного эпоса – лисе – выражена не только хитрость, но и смекалка, ум, упорство, находчивость, лицемерие и т.п. Образ этот богат индивидуальной конкретностью по сюжетам и вариантам, оставаясь в целом обобщенным.

Герои животного эпоса, бесспорно, вполне полнокровные, а не представляют собой аллегорические образы.

В народной сказке действуют настоящие лиса и медведь, а не маски их, надеваемые на человека с целью скрыть его настоящую сущность. Сказка ничего не скрывает – она совершенно ясно говорит об определенных вещах.

Гегель отметил, что весь смысл сказки в том сложном и точном соединении чисто природного с такими человеческими страстями, чертами характера, состояниями, «которые находятся в ближайшем родстве с аналогичными явлениями у животных» [Гегель,1973].

По справедливому замечанию Гегеля, « не всякое содержание подходит для формы животного эпоса, а лишь что – то порочное, дурное, что необходимо высмеять со всей серьезностью» [Гегель,1973].

Немалая часть русского животного эпоса имеет общую атмосферу комического. Гегель справедливо ограничил сказку о животных областью человеческих страстей, чувств, состояний, черт характера, то есть областью внутренней, психологической. Это выражается как в столкновении, игре характеров зверей в сказке, так и в отношении рассказчика к событиям. Это отношение должно подвести к выводу об общем чувстве, лежащем в основе того

или иного сюжета, об общей нравственной оценке событий, поступков героев [Гегель,1973].

Л.С. Выготский, отмечая четыре формы связи фантазии и реальности и убедительно демонстрируя сложную, опосредствованную, но всегда наличествующую связь фантастического с действительным, писал, что всякие человеческие чувства, помимо телесного выражения, имеют выражение внутреннее в подборе мыслей, в образах и впечатлениях. Так же точно как люди давно научились путем внешних впечатлений выражать свои внутренние состояния, так же точно образы фантазии служат внутренним выражением для наших чувств», другими словами «образы фантазии дают внутренний язык для нашего чувства». Фантастические образы говорящих и мыслящих очеловеченных животных, помещенных в обычную человеческую среду служат прекрасным средством выразить чувства радости, грусти, спокойного мироощущения, юмора, иронии, страха и так далее [Выготский, 1993].

Л.С. Выготский подчёркивает и обратную связь воображения и эмоции – когда образы, созданные воображением и передающие чувства, влияют на состояние читающих или слушающих, вызывая у них вполне реальные эмоции

Получается как бы спираль: эмоциональное состояние рассказчика - фантастические образы – эмоциональное состояние слушателей. Интерес сказки не только в философском её зерне, но и в столкновении характеров , а столкновение, противоречие предполагает разные типы внутренней организации характера, его страстей, проявлений в поступках, словах, действиях.

По мнению В.А. Бахтиной , в сказках о животных выделяется несколько типов фантастики, основанной на комическом эффекте:

- 1) фантастика смеховая;
- 2) фантастика комического устрашения;
- 3) фантастика игровая;
- 4) сатирическая фантастика [Бахтина,1972].

В своём исследовании мы будем опираться на данную классификацию.

1. Сказки, в которых есть **фантастика смеховая**, связаны с сюжетами, где главную или второстепенную роль играет лиса. Эту фантастику можно было бы определить как фантастику абсурдных положений и ситуаций. Фантастическое снижено, переведено в план обычной бытовой выдумки и является неотъемлемой частью характеристики лисы.

Например, в варианте сказки «Лисичка-сестричка и серый волк» (№1). Перехитрив мужика и стянув рыбку с его воза, лиса на вопрос волка, де она взяла столько рыбы, отвечает: «Наловила!» И сразу же с готовностью преданного друга дает рецепты:

– *Ты , куманек, ступая на реку опусти хвост в прорубь – рыба сама на хвост нацепляется; да смотри, сиди подольше, а то не наловишь.*

Но ее фантазии были бы безобидными выдумками фантазера, если бы не были так точно рассчитаны: желание волка иметь столько рыбы так велико, что он сразу клюет на лисью приманку. И сказка рисует картину морозного вечера, когда волк сидит у проруби, а лиса бегаёт вокруг него и тихонько приговаривает: «*Мерзни, мерзни, волчий хвост*», громко же (для волка) повторяет: «*ловись, ловись большая и маленькая*»[Русская народная сказка «лисичка-сестричка и серый волк»].

По мнению А.В. Бахтиной, здесь юмор создается противоречием между абсурдностью того предприятия, которое предполагает лиса, и серьезным видом при этом, между сытой и довольной собой лисой и голодным волком, между фантастичностью и доверием, с которым относится к ней волк. Он единственный не понимает, не видит подвоха, он слишком голоден и глуп [Бахтина,1972].

В сказке «Лисичка-сестричка и серый волк» можно наблюдать использование такого художественного приема, как **алогизм**. Алогизм выделяется В.Я. Проппом как художественный прием возбуждения комизма. Очевидная или разоблачаемая глупость вызывает здоровый и доставляющий удовольствие смех. Этот смех бичует глупцов, но мнение некоторых исследователей, будто эти сказки имеют сознательную сатирическую направленность и преследует цель активной борьбы

с глупостью, нельзя признать правильным. Есть несколько типов сказочного фольклора, в которых главные герои – дураки.

В роли дурака, чья глупость осмеивается В.Я. Проппом, наряду с приёмом алогизма используется прием, который Пропп называется **одурачиванием**. В. Пропп считает, что в сказках, где присутствует этот приём, всегда морально оправдан хитрец и шутник, и все симпатии слушателя или читателя на его стороне, а не на стороне обманутого [Пропп,1997].

Оставить в дураках - таков главнейший приём фольклорной сатиры.

В роли обманщика могут выступать не только лиса , но и другие животные, как кот, которого все пугают, или петух, который ничего не боится.

В сказке «Звери в яме» используются те же самые художественные приёмы, и лисичка прибегает к такому же ходу, когда оказывается вдвоём с медведем (свиньей) в яме в лесу. Съедены уже все звери, бывшие здесь с ними, остались самый физический сильный зверь и слабая, но находчивая лиса. Она предвидела неизбежность подобной ситуации и потому кишочки от съеденных зверей сложила под себя. И теперь сидит да понемногу их таскает.

– *«Медведь и спрашивает : «Что ты, кума , кушаешь ? Дай-ко мне». «Эй, медведь! Ведь я свои кишочки таскаю, разорви и ты своё брюхо, таскай кишочки и закусывай». Медведь то и сделал: разорвал своё брюхо – и достался лисе на обед».*

Завершение сказки фантастическим обсуждением с помощью хитрости является последним штрихом, который подчёркивает её хитроумие, находчивость, дающие ей право оставаться живой. В сказке о животных всегда побеждает физически менее сильный, но более умный, приспособленный, умеющий сориентироваться в обстановке и найти единственно правильное решение.

В.А.Бахтина считает, что сказка постоянно сталкивает животных на узком мостике, по одну сторону которого жизнь, по другую- смерть. И в этом балансировании победа остаётся за смекалкой, выдумкой [Бахтина,1972].

В животной сказке комизм скрывается в самом её принципе – наделение зверей поступками людей, ибо предполагается некое столкновение безусловного с условным.

Сказка «Напуганные медведь и волки» описывает следующим образом сцену гадания медведя на желудях: *«стал выкидывать желудями и ворожить, как бабы на бобах гадают»*. Сравнение медведя с бабами - гадалками комично само по себе. Столь же комично выглядит медведь, которому вдруг захотелось быть таким же пегим, как лошадь. Все последующие сцены ведут к осмеянию его стремления быть красивым и отличаться от своей медвежьей масти.

2. Суть **фантастики комического устрашения** - в фантастическом воображении, основанном на чувстве страха. Страх преувеличивает или делает сверхъестественными, а чаще просто обманчивыми реальные ситуации, обычных героев.

Резкий контраст в восприятии одной и той же ситуации рассказчиком как ситуации обычной, а героями – как чего-то сверхъестественного, невиданного, создаёт ту юмористическую окраску, которая неизменно сопутствует такого рода животным сказкам. Звери остаются в великом страхе, и сказка, обрываясь на смеховой ноте, надолго сохраняет в душе слушателя резонансное звучание.

В «Сказке про одного однобокого барана» смысл и интерес именно в фантастической картине, которую нарисовали в своём воображении проходящие мимо шалаша разбойники, услышав доносившийся оттуда шум да гам.

– *«Ну, братцы, - говорит посланный на разведку разбойник, - что хотите делайте, а я уже ни за что не пойду. Эдакого страха отродясь не видывал. Только что взошёл, где ни возьмись баба, да меня ухватом – то; а тут ещё барыня, да так и серчает; а тут глядь - чеботарь, да меня шилом – то, да меня шилом – то в зад; а тут ещё портной да ножницами»*.

И разбойники уходят. Неожиданно и неоправданно эта комическая нота, создающая у слушателя иллюзию безопасности зверей в шалаше, обрывается сообщением об их гибели.

Фантастическое преувеличение ситуаций, положений, искажение оценки событий, основанное на чувстве страха лежит в основе сюжета животной сказки, составляет главную прелесть её и поддерживает к ней интерес. Оно создаёт тот второй план, который так свойствен сказке животной вообще и составляет основу её комической окраски. Этот вид художественного преувеличения создаётся с помощью особого языкового средства - **гиперболы**.

Гипербола – образное выражение, содержащее непомерное преувеличение размера, силы, значения и так далее какого – либо явления.

В.Я.Пропп считал: «Гипербола смешна только тогда, когда подчёркивает отрицательные качества, а не положительные. В русском эпосе гиперболизируется не внешний облик, а сила героя, проявляющаяся во время боя. Сверхчеловеческая сила положительного героя может вызвать улыбку, но этот образ не вызывает смех [Пропп, 1963].

Сказка «Напуганные медведь и волки» развивается внешне спокойно. Живой интерес к сказке появляется с того момента, как ночью в лесу Кот и Баран набрали на огонёк и оказались сразу на краю гибели: у костра грелись двенадцать волков. Но здесь рассказчик делает такой ход: он отдаёт инициативу в руки двух жертв, а сам словно заняв позицию хищников у костра, пытается их взглядом оценить происходящее:

«Брате, - спрашивает Баран у Кота, - что нам вечерять будет?» - «А двенадцать волчьих голов! Поди выбери, которая пожирнее». Баран пошёл в кусты, поднял повыше волчью голову, что дорогой – то нашли, и спрашивает: «Эта ли , брате Кот?» - «Нет не эта, выбери получше». Баран опять поднял голову и опять спрашивает: «Эта ли?»

И далее рассказчик, словно отойдя от костра, говорит: *«Волки так напугались, что рады бы убежать да без спросу не смеют»*. И чуть позже, когда волки начинают разбегаться, кто за водой, кто за дровами для костра, сообщает слушателю мысли оставшихся хищников: *« Коли двенадцать могли поесть, а осмерых и подавно поедят»*.

Страх и действия, подсказанные страхом, сказка использует, чтобы ещё больше напугать лесных зверей и создать в их глазах видимость силы и опасности для них со стороны Кота и Барана.

3. **Фантастика «игровая»** связана со смеховой фантастикой общим эмоциональным тоном. Само качество смеха лишено оттенков юмора, иронии тем более, это радостная (но не ликующая) весёлость.

В основе такого рода сказок лежит какая – то нелепица (нелепое применение предмета, нелепый и неожиданный исход какой либо ситуации, граничащий с фантастическим); они целиком бывают построены на олицетворении. **Олицетворение** – троп, состоящий в перенесении свойств человека на неодушевлённые предметы и отвлечённые понятия. Сама случайность и нелепость соединения олицетворённых предметов, животных, человека создаёт общий озорной колорит. Такого рода сказки имеются в народе чаще *присказками*. В науке их называют *кумулятивными*.

Иногда фантастическая нелепица становится основным условием (фантастическое предположение) совершения действия и построения сказки. Берётся обычный, часто употребляемый в крестьянском быту предмет (горшок) или никому не нужная лошадиная голова, лежащая в поле, и резко изменяется его функция или им приобретается какая – то функция (горшок, лошадиный череп становятся домом). Сказка собирает под крышу этого дома вереницу зверей: мышь, зайца, лисицу, волка, то есть ставит в какие –то отношения к предмету, изменившему свою функцию, животных, которые в естественных условиях к данному предмету не могут иметь никакого отношения.

Вся цепь сказки, по мнению В.А.Бахтиной, создаёт атмосферу весёлой, озорной игры, в которую оказались вовлечёнными как животные, участники её, так и слушатели. Поэтичность этой игры увеличивается оттого, как сказка преподносит появление каждого нового зверя и его самохарактеристику по принципу звукоподражания: «*комар – пискун*», «*лягушка – квакушка*», или по одному характерному признаку: «*волчище – серый хвостиче, из – за кустов хватиче*», «*блоха – попрыгуха*». Сказка строится на диалоге и оканчивается

разрушением созданного игрой жилья зверей и самой весёлой игрой. В ряду последовательности медведь занимает последнее место. Он *«тяпыш – ляпыш, всем погнетыш»* или *«лесной гнёт»* или *«всех вас давишь»*. Он единственный не принял участия в игре, и им завершается сказка.

Сказка с самого начала построена на фантастической игровой нелепице, на воображаемом, условно созданном с помощью олицетворения и языковых средств самохарактеристики в озорном мире.

Сатирическая фантастика отмечается в сказках с ярко выраженными социальными отношениями. В этих сказках качество смеха иное – появляется ирония, злая насмешка, издёвка, наконец, отдельные сатирические нотки. По мнению В.А.Бахтиной, сатира в животной сказке однонаправлена и тематически сгруппирована вокруг вопросов, связанных с судопроизводством [Бахтина,1972].

Сказка *«Лиса – исповедница»*, несущая отголоски отношения народа к церковному суду – исповеди и тем лицам, которые берут на себя санкции выслушивать грехи и отпускать душу на покаяние, весьма характерна.

Беря на себя функцию, не свойственную зверю, лиса надевает маску вполне определённого человеческого типа, то есть приобретает иносказательный смысл. Сказка становится средством обличения определённого социального типа, более того – всей в целом сословно – церковной иерархии.

Таким образом, комическое в сказках о животных, будучи представленным в различных типах фантастики (смеховой, игровой, сатирической, комического устрашения) реализуется с помощью соответствующих данному жанру языковых средств и приёмов - аллегории, олицетворения, алогизмов, приёма одурачивания и гиперболы.

2.2. Языковые средства комического в бытовых сказках

В бытовых сказках выражен особый взгляд на человека и окружающий его мир. В основе их вымысла лежат не чудеса, а действительность народный повседневный быт.

События бытовых сказок всегда разворачиваются в одном пространстве – условно реальном, но сами эти события невероятны. Благодаря невероятности событий бытовые сказки и являются сказками, а не просто житейскими историями. Их эстетика требует необходимого неожиданного внезапного развития действия, что должно вызвать у слушателей удивление и как следствие этого - сопереживание и смех.

Спецификой сатирических бытовых сказок и анекдотов является гротескный характер образов, пародийное изображение положений, осмеяние недостатков и пороков.

В **гротеске** преувеличение достигает таких размеров, что увеличенное превращается уже в чудовищное. Определение **гротеска** дает Ю.Борев: «Гротеск есть высшая форма комедийного преувеличения и заострения. Это-преувеличение, придающее фантастический характер данному образу или произведению» [Борев,1957].

Гротеск - излюбленная форма народного искусства комизма, начиная с древности. Гротеск комичен тогда, когда он, как и все комическое, заслоняет духовное начало и обнажает недостатки

Бытовая сказка и анекдот по специфике изображения действительности принципиально не отличаются друг от друга. Их отличие можно видеть в том, что анекдот повествует в сжатой форме только об одном каком-либо случае (содержит один эпизод), тогда как бытовая сатирическая сказка включает ряд в сложном отношении нередко самостоятельных эпизодов, связанных одним персонажем и общей идеей.

Основным содержанием этого сказочного жанра является бытовая и социальная сатира. Глупость, неряшливость, лень, неумение работать, вздорность, неприспособленность к труду, чрезмерное фантовство и прочее подвергаются осмеянию и нередко осмысляется, как пороки, в особой мере свойственные людям господствующего класса.

Исследователь Ю.М. Соколов о бытовой сказке говорит как о реалистической: «... реалистические сказки (новеллистические или бытовые) и

анекдоты безусловно занимают доминирующее место в русском сказочном репертуаре». «Герои этих сказок более реальные, более жизненные, близкие» [Соколов, 1940].

Историческая действительность, борьба крестьянства против угнетателей не изображается в социально-бытовой сатирической сказке широко и непосредственно преувеличивая роль реалистических элементов в ней, сводя ее фактически к реалистическому рассказу.

Д.М. Молдавский выделяет в сатирической сказке «реалистическую обстановку, в которой развивается действие, и противопоставляет ее «фактическим отношениям между людьми», подчеркивает «реальную обиденную обстановку действия», а также то, что поступки ее персонажей «редко нарушают нормы реальной жизни» [Молдавский, 1995].

Фантастика в социально-бытовой сатирической сказке скрыта и поднесена слушателю в «формах самой жизни». Здесь нет явных фантастически преувеличенных предметов и явлений материального» мира.

Конфликт в социально-бытовых сказках реализуется в необычной фантастической ситуации, а его разрешение определяется идейным замыслом произведения, утверждением нравственной победы народа над угнетателями, развенчанием и осмеянием врагов.

Основная задача социально-бытовых сатирических сказок- развенчание врага и утверждение сил и возможностей народного героя- осуществляется с помощью сатирического изображения. Эти их особенности определяют значение таких художественных приемов, как **заострение** и **гиперболизация**, которые вместе с речевой характеристикой являются важнейшими средствами сатирических образов.

Гиперболизация неразрывно связана с эмоциональной оценкой изображаемого. В социально-бытовых сказках в соответствии с замыслом преобладает сатирическая гиперболизация и слабо выражена гиперболизация положительного начала. В научной литературе о сказке принято считать гиперболизацию средством создания образа, приемом сатирической типизации

наряду с заострением, преувеличением, а в последнее время и гротеском. Причем эти приемы понимаются как равнозначные и практически не разграничиваются.

Так, Е.Ф. Тарасенкова пишет: «Сатирический типический образ создается посредством заострения и преувеличения главной черты. Однако гиперболизация не отрывает образ от реальной действительности» [Тарасенкова, 1959].

По мнению Н.И. Савушкиной, расширение значения приема гиперболизации в социально-бытовой сатирической сказке, идет от неточного понимания ее назначения (она не изображает широко жизнь и борьбу народа, а выявляет его отношение к носителям социального зла, высмеивает врагов, издевается над ними) и художественной специфики (в ней нет ни реалистического, ни гиперболического изображения жизни, а есть цепь неправдоподобных «фантастических» ситуаций, вытекающих из неправдоподобных свойств ее персонажей) [Савушкина, 1975].

Жестокость социального врага сама по себе никогда не становится предметом осмеяния, а жадность осмеивается далеко не всегда. Эти черты как бы констатируются как социально присущие герою. Они обычно называются в экспозиции, где обнаруживается «расстановка сил» и предъявляются главные обвинения классовому работнику.

Например, сказка «Сердитая барыня» начинается так:

– *«В усадьбе была барыня, и до того была сердитая, - никому житья не было. Эта староста как придет утром спросит, что наряд дать какой, - она его не отпустит, так что не отхвостнет. А мужикам-то житья не было никакого: драла как собак».* В данном примере заостряется одна черта барыни – ее неоправданная жестокость.

Иногда вместо описания фигурируют динамичная завязка действия:

– *«Барин один кузнецу позавидовал: «...Дай кузницу заведу». Завел кузницу».*

В итоге эти богатые, благополучные люди, но злые, жестокие, жадные и завистливые оказываются глупы.

В сказке «Сердитая барыня» барыня поверила, что на «том свете»: – *«Что это такое! Если человек, так он не может мной распоряжаться, а если я померла, то, быть может, меня в ад отправили – так это, верно, черт!»*.

В сказке «Барин-кузнец» завистливый барин посчитал, что может запросто –раз уж мужик может - стать кузнецом. А в конце сказки «Барин кузницу разломал и не стал больше браться за кузнечное ремесло да завидовать кузнецу».

В этом подлинный источник комического, «соль» и смысл сказки. Глупость барина – главная мишень сатиры в социально-бытовой сказке.

Глупостью мужик считает и барское неумение хозяйничать, и барские прихоти, и фантазерство, и непрактичность, и франтовство –все, что несовместимо с народными взглядами, что противоречило народным представлениям, трудовому опыту, смекалке крестьянина, народной этике и морали. Н.И. Савушкина считает: «Эти черты в сказке не просто резко преувеличены по сравнению с реальностью присущими человеку легковерию, непрактичностью, бесхозяйственностью – глупость доведена до невероятных размеров, гиперболизирована» [Савушкина, 1975].

В большинстве сказок глупость барина проявляется прежде всего в сфере хозяйственной, не только наиболее близкой мужику, но и убедительнее всего демонстрирующей несостоятельность помещика, хотя именно здесь он-полновластный господин. Непрактичность, отсутствие трудового опыта, неосведомленность барина в простых вещах и явлениях природы заставляют его верить нелепостям, которые буквально сходу импровизирует смекалистый мужик.

Барин верит, что овца может задрать волков, что кучер питается сеном, что из тыквы можно высидеть жеребенка, что тарантас везти легче, чем хомут нести. Причем все эти нелепости приобретают в толковании мужика мнимое комическое правдоподобие.

Так, в сказке «Мужик и барин» спрашивает барин у кучера:

– *«Что тяжелее, тарантас везти или хомут нести?»*. И говорит кучер: *«Конечно, сами знаете, лошадь идет в тарантасе, так никогда не вспотеет, а*

под хомутом все мокро. Так как хомут не тяжелее?» – «Так, неси, кучер, ты хомуты, а я тарантас повезу я тяжелого не могу нести».

Или, например, в сказке «Глупый барин» (№139) спрашивает барин кучера: *«Ты чего ешь?» «Сено»- отвечает кучер.- «Дай-ка мне».*

Иногда глупость изображается по-другому. Отрицательный герой как будто лишен нормальных человеческих чувств и ощущений, смело верит внушениям слуги, прохожего.

Так, в сказке «Хитрый мужик» барин не узнает мужика в другом башлыке, под другим именем, не чувствует, что «поддерживает» растущую сосну. Барская гиперболическая глупость проявляется в их вере в персонификацию и одушевление абстрактных понятий и предметов.

В сказке «Про нужду» (№142) спрашивает барин мужика:

– Въезжает в деревню барин, остановился около мужика:

*— «В какую стужу ты рубишь!» — «Эх, сударь, **нужда рубит!**»*

Барин изумился, спрашивает кучера:

— «А что, кучер, какая это нужда? Знаешь ли ты ее?» — «Я только сейчас, сударь, слышу».

Спрашивает барин мужика: «Какая же это, мужичок, Нужда?. Охота бы мне ее поглядеть, где она у тебя». «А, -сказал мужик, – а вон, сударь, на бугре Нужда стоит...» «Покарауль-ка, -сказал барин, - нашу тройку лошадей: я схожу погляжу». Характерно, что вопросы барина вначале иногда звучат как бы иронически, он явно недооценивает мужика, непоколебимо верит в свое умственное превосходство, сам напрашивается на шутки и прибаутки. Тем комичнее выглядит этот обманутый персонаж в конце сказки. По словам В.И.Чичерова, гиперболизированная глупость отрицательного персонажа особенно часто предстает в завязке как вера в то, чему невозможно поверить, чему не верит герой, затем она реализуется, «обыгрывается» в поступке, динамичном эпизоде [Чичеров, 1959].

Сюжет бытовой сатирической сказки - это цепь таких эпизодов, каждый из которых композиционно оформлен как диалог или описание действия, чаще –

диалог или действие или действие и монолог. Фантастичность, неправдоподобность ситуации достигается, таким образом, гиперболизацией основной осмеиваемой черты отрицательного персонажа сказки.

Иногда сюжет строится на повторении, казалось бы, аналогичных эпизодов, ситуаций, в каждом из которых проявляется то же свойство, та же черта персонажа.

Такова сюжетная роль гиперболизации в сказке «Барин и мужик» (№134):

– *«Жил-был мужик, имел у себя много овец... Одна овца обьягчилась, и он привел ее в избу. Проезжий барин попросился к мужику ночевать. А на нем был огромный волчий тулуп.*

– *«Сел барин на лавочку. Овца волчий тулуп увидела и глядит на барина; сама глядит, а ногой-то топ, и раз, да и два, да и до трех. Барин говорит: «А что, мужик, овца ногой топает?» «Она думает: ты волк, слышит волчий дух. Она у меня волков ловит, вот нынешнюю зимою с десятков пымала». «Ах, дорого бы я за нее дал! Не продажна ли она? Для дороги мне она хороша», - просит барин».*

После торговли мужик «уступает» «чудесную» овцу за триста рублей. Барин посадил овечку в сани и поехал. Едет, а навстречу три волка.

– *«Вот овца увидела волков, так и прыгает на санях, сама через наклейку сикает. Барин говорит кучеру: «Надо пускать, вишь, как она раззадорилась!... Сейчас пымат».*

У барина и сомнений не закрадывается в обмане, наоборот, он предвкушает «охоту». Поведение овцы убеждает его, что все идет как надо. Кучер, который заодно с мужиком, подзадоривает его. Волки задрали «спущенную» на них овцу. Казалось бы, обман ясен, но кучер вовремя хвалит овцу: *«Ах, сударь, хороша овца! Вся изорвалась, а волкам не поддавалась!».*

Снова барская глупость раскрывается путем гиперболизации: и вера в существование необыкновенной овцы и комические неправдоподобные ситуации, повторенные с наращением.

Таким образом, проанализировав функционирование языковых средств комического в бытовых сказках, отмечаем следующее: наиболее частотным

языковым средством является гротеск. Наряду с гротескомисп используются также алогизмы, в которых высмеивается глупость и непостоянство.

2.3. Языковые средства комического в анекдотических сказках

В ряд социально-бытовых сатирических сказок входят бытовые анекдотические сказки, в их основе лежит универсальный смех как средство разрешения конфликта и способ уничтожения противника.

Герой этого жанра - человек, униженный в семье или в обществе: *бедный крестьянин, наемный работник, вор, солдат, простодушный глупец, нелюбимый муж*. Его противники - *богатый мужик, барин, судья, черт, «умные» старшие братья, злая жена*. Народ выразил свое к ним презрение через всевозможные формы одурачивания. На одурачивании построен конфликт большинства сюжетов анекдотических сказок.

К примеру, в сказке «Николай Дупленский» муж узнает о неверности своей жены. Он прячется в дупле толстой сосны и выдает себя за св.Николая -Миколу Дупленского. Мнимый святой советует своей жене:

– *«Ты завтра... раствори гречневых блинов и как можно намажь масленое скоромным маслом, чтоб эти блины плавали в масле, и чести своего мужа, чтобы он их ел. Когда он наестся, и попортится слух в ушах...*

В сказке «Мертвое тело» дурак нечаянно убивает свою мать. Он сажает ее как живую в сани и выезжает на большую дорогу. Навстречу мчится барская тройка, дурак не сворачивает, его сани опрокидывают. Дурак кричит, что убили его матушку, испуганный барин дает триста рублей отступных. Затем дурак усаживает мертвую мать в поповском погребке над кринками с молоком. Попадья принимает ее за воровку, ударяет по голове палкой- тело падает. Дурак кричит: «Попадья матушку убила!» Поп заплатил дураку сто рублей и даром похоронил тело. С деньгами дурак приезжает домой и говорит братьям, что он продал матушку на базаре. Братья поубивали своих жен и повезли продавать. (*«Коли за старуху столько дали, за молодых вдвое дадут»*) их ссылают в Сибирь, все имущество достается дураку.

Никто не принимает такие сюжеты за реальность, иначе бы они вызвали только чувство возмущения. Анекдотическая сказка - это веселый фарс, логика развития ее сюжета - логика смеха, которая противоположна обычной логике, эксцентрична.

Ю.И. Юдин пришел к выводу, что всем многообразиям персонажей анекдотических сказок встают два характерных типа героев. Во-первых, это *глупец*, как активно действующее лицо: ему позволительно то, что невозможно для обыкновенного человека. И, во-вторых, *шут*, *хитрец*, прикидывающийся простаком, «дурак наизусть», умеющий ловко оболванить своего противника . [Юдин, 1998].

Тип героя всегда определен поэтикой смеха. Исторически плутни шута основывались на каком-то древнем значении, недоступном уму обычного человека. Образ дурака связан с представлением ритуального «безумия». Исторический анализ позволяет объяснить и мотив проделок с мертвым телом. Как показал В.Я. Пропп, в своей древнейшей форме он восходит к образу жертвоприношений на могилах родителей. Мифологический смысл этого сюжета, унаследованного сказкой, состоял в том, что умершая мать по отношению к сыну выступала «загробным дарителем».

В анекдотических сказках по их содержанию выделяются следующие сюжетные группы: о ловком воре; о ловких и удачливых отгадчиках, о шутах; о глупцах; о злых женах; о хозяине и работнике; о суде и судьях.

Например, в сказке «Иванушка - дурачок» братья посылают дурака в город за покупками.

– *«Всего закупил Иванушка: и стол купил, и ложек, и чашек, и соли, целый воз навалил всякой всячины».*

Казалось бы, все хорошо. Но сказочные дураки обладают одним свойством: они жалостливы. Эта жалостливость побуждает их к совершенно неразумным поступкам. В данном случае лошадь у Ивана худая и выбивается из сил...

– *«А что, думает себе Иванушка, ведь у лошади четыре ноги и стола тоже четыре; так стол -он и сам добежит!».*

Взял стол и выставил на дорогу. В дальнейшем всю провизию он скармливает воронам, горшки он надевает на пни, чтоб не зябли и т.д. Братья его избивают.

Дурак видит мир искаженно и делает неправильные умозаключения. Этим он смещит слушателей. Но внутренние побуждения его - самые лучшие. Он всех жалеет, готов отдать от себя последнее и тем невольно вызывает сочувствие.

Поэтика анекдотических сказок - это поэтика жанра, в основе которого лежит смех.

В сказке о врунах «Лгало и Подлыгало» как стилевое средство широко используется **гипербола и литота**.

Литота - вид тропа, противоположный гиперболе, заключающийся в намерению неправдоподобном художественном преуменьшении изображаемого.

Литота, как языковое средство, – это выражение, преуменьшение размера, силы, значения и т.д.

В экспозиции сказок такого типа обычно прямо говорится о –преднамеренном вранье как способе существования, своеобразной профессии:

– *«Были такие два лгуна- Лгало и Подлыгало. Один лжет, другой подлыгает. Так только и жили. Работать не любили, а враньем деньги добывали»*

– *«Шел я раз, - говорит Лгало, по деревне, и везли там одно бревно – от пасхи до рождества везли, а только корень вывезли... «Нет, я что не видал, то не видал, и лгать не буду! (говорит другой). А вот дом видать видывал, с одного дерева выстроен. Как зашел я, вижу избу, ходил, ходил, заблудился. В одной половине мужики водку пьют, в другой свадьбу играют, в третьей сваты дерутся...»*

Поверивший вранью, богатый мужик отдает заклад, так как хитрецы обычно вначале бьются об заклад, а потом начинают свои рассказы. В этой сказке гиперболизация представлена как стилевой описательный прием (преувеличение физических свойств, размеров изображаемых предметов). В

гиперболизированном изображении предмета один вран стремиться перещеголять другого.

В сказке «Лгало и Подлыгало» фантастическое преувеличение или преуменьшение- всегда сознательная, виртуозная выдумка, явная нелепость, придуманная героем, чтобы «допечь», разозлить, унижить барина, т.е. в конечном счете разоблачить его глупость и посмеяться над ним.

Реакция отрицательного персонажа на вранье создает комическую ситуацию, следовательно, также движет действие и важна в сюжете: барин верит небылицам, отдает закладные деньги.

По мнению Н.И. Савушкиной, «гипербола - важное средство создания сатирического образа и существенно влияет на сюжетосложение и композицию сказки». [Савушкина, 1986].

Таким образом, комическое в социально-бытовых сатирических сказках и анекдотах реализуется с помощью соответствующих данному жанру языковых средств и приемов - *гиперболы, литоты, алогизмов, приема одурачивания*.

В качестве сравнительного примера для изучения комического возьмем русскую народную эпическую песню о героических событиях - былинку. Основными языковыми средствами комического в былине являются *ирония и гипербола*.

Наличие иронии в русском героическом эпосе давно было замечено исследователями. В.Г.Белинский, комментируя поступки и речи Дюка Степановича (героя одноименной былины) в Киеве, писал: «Это простодушная ирония есть один из основных элементов русского духа...» [Белинский, 1954].

Исследователь А.М.Астахова в своей статье «Сатира и юмор в былинном эпосе» рассматривает иронию как одно из средств заострения сатирического изображения противников или представителей княжеского двора, придания сатирической или юмористической окраски отдельным эпизодам, создания комических ситуаций [Русский фольклор, 1957].

Ирония – это насмешка, особый способ выражения скептического отношения к человеку, его состоянию, поступкам, явлениям быта, социальной и военной жизни.

Сущность иронии как языкового средства состоит в употреблении слова или выражения в смысле обратном буквальному с целью насмешки.

Отличительный признак иронии – двойной смысл, где истинным является не прямо высказанный, а противоположный ему подразумеваемый; чем больше противоречие между ними, тем сильнее ирония. Осмеиваться может как сущность предмета, так и отдельные его стороны.

Персонажи былины – это друзья и враги, соперники и единомышленники, более слабые и более сильные, по социальному положению выше – и нижестоящие. Характер иронии меняется в зависимости от этих отношений. Ироническое замечание может быть высказано с чувством добродушия и лукавства, горечи и досады, злобы и презрения, спокойно или в раздражении. Отношение иронизирующего к иронизируемому, степень экспрессивности выражения, а также конкретная цель, с которой ирония высказана, определяют типы иронии.

М.Селиванов выделяет следующие **типы иронии**:

- 1) ирония – намек;
- 2) ирония, основанная на мнимом наведении;
- 3) лукаво-добродушная ирония;
- 4) ирония – хитрость;
- 5) презрительно-пренебрежительная ирония;

6) ирония – укор [Селиванов, 1972].

1. Первый тип иронии – ирония-намек. Дружеские открытые отношения не исключают употребления иронии, особенно направленной на оценку третьего лица или действий против него. Это обычно мелкая насмешка, словесно оформляемая как прозрачный намек.

В былине *«Камское побоище»* Илья обращается к другим богатырям:

*«Надоть нам ведь путь смекать,
Нам побрататься с Идолищем надоть,
Поздороваться». (Былины, 1939)*

2. Ирония, основанная на мнимом наведении, мнимом непонимании собеседника, противника в былинах встречается не часто. В былине «Илья Муромец на заставе богатырской» Илья, уничтоживший вражеские войска вокруг Чернигова, застал не знающих об устранении опасности горожан в отчаянии. Он просит Черниговцев посмотреть со стены городской в чистое поле и, как будто не ведая о собственной победе, спрашивает о «поганных татарах»:

- «Стоят или лежат, и что они делают?»

3. К иронии, основанной на мнимом наведении близка по тону лукаво-добродушная ирония.

Так, например, в былине «Три поездки Ильи Муромца» Илья Муромец, встретившись с разбойниками, которые хотели «старого ограбить», обращается к ним:

*«Ох вы гой еси, злые мои встречнички,
Да что сорок вас четыре разбойничка!
Вам снять и взять с меня нечего:
Что одна на мне серьяжка, и то серая;
Но и той ли серьяжке цена веданая:
Что и стоит ли серьяжка шестьдесят рублей.
Во колчане у меня стрел до пятисот есть:
Что и кажная стрела стоит пять рублей,
А чистых со мной денег сорок тысяч есть.
А коню-то животу, - ему сметы нет».*

4. Когда притворная наивность рассчитана на то, чтобы обмануть врага, она приобретает характер более серьезной, мудрой иронии, иронии – хитростью.

В былине «Михайло Потык» при требовании царя Бухаря Заморского воплотить дань ему за тринадцать лет из Киева к царю едет Михайло Потык. На вопрос к Потыку о дани царь получает такой ответ:

*«У нас оси да в тележках приломилиси,
Да тележки у нас поломалиси.
Там починицики да в поле приосталиси,
А тележек во чистом поле починивать».*

Ироническое сообщение Потычка воспринимается за достоверное глупым и недогадливым царем.

5. Презрительно-пренебрежительный тип иронии в былине *«Илья Муромец и Соловей Разбойник»* при встрече Ильи с Соловьем Разбойником является формой подбадривания коня. При свисте Соловья Разбойника, губящего все живое, начавший спотыкаться богатырский конь услышал от своего хозяина:

*«Чего ты, лошадь, да перепалася?
Не слыхала ли ты эково реву коровьего,
Писку –верезгу дроздовьего?»*

6. Ирония – укор встречается в былине *«Илья Муромец, Ермак и Калин – царь»* после уничтожения вражеских войск Ермак хватает татарского цоря за «жёлтые кудри» и говорит:

*«Ай, как вот тебе, безбожный Калин – царь,
Вот тебе улушки распаханы,
Сотых божьих церквей чудны кресты сняты ведь,
Ай, как вот во церквах сделаны стойла лошадиныи,
Вот тебе умыты да ведь палаты белокаменны.»*

В данной былине богатырь повторяет все требования и угрозы, которые царь Калин излагал в своей грамоте князю Владимиру. Претензии татарского царя обернулись злой иронией судьбы всякого захватчика, осмелившегося посягнуть на жизнь Руси.

Не смотря на изобилие иронии в былинах, главным художественным приемом народных эпических песен является **гипербола**.

С помощью гипербол рисовалось несметное вражеское войско, которое побеждает русский богатырь. В былине *«Илья Муромец и Калин-царь»*:

«Выехал Илья да во чисто поле,

*И подъехал он ко войскам ко татарским
Посмотреть на войско на татарский:
Нагнано – то силы много множество,
Как от покрику от человечьяго,
Как от ржанья лошадиного
Унывает сердце человеческо.
Тут старья казак да Илья Муромец
Он поехал по раздольицу чисту полю,
Не мог конца краю силушке наехати.
Он повыскочил на гору на высокую,
Посмотрел на все на три – четыре стороны,
Посмотрел на силушку татарскую,
Конца краю силы насмотреть не мог».*

Гипербола – образно-стилистическое средство «песенно – эпического прославления героя»; гиперболизация – сознательное поэтическое преувеличение – это утверждение В.П.Аникина .

Однако, гиперболы являлись и средством комического, когда применялись для развенчания врагов. Чудовищный облик врага передавали гиперболы, которые показывали его отвратительно безобразным. Они насмешливо изображали огромные размеры врага.

*В былине «Илья Муромец и Идолище»:
«Как есть у нас погано есть Идолище
В долину две сажени печатных,
А в ширину сажень была печатная,
А головищо что ведь люто лоханищо,
А глазища что пивный чащища,
А нос – от на роже он с локоть был».*

Выводы ко 2 главе.

Таким образом, проанализировав языковые средства и приемы комического в различных видах сказок, отмечаем следующее:

1) Основными языковыми средствами комического в фольклорных сказках и былине является ирония и гипербола.

2) Исследователи выделяют несколько типов иронии: а) иронию – намек, б) иронию, основанную на мнимом наведении; в) лукаво-добродушную иронию; г) иронию – хитрость; д) презрительно-пренебрежительную иронию; е) иронию – укор.

3) Ирония в былинном эпосе сатирически изображает противников, придает сатирическую или юмористическую окраску отдельным эпизодам, создает комическую ситуацию.

4) С помощью гипербол в сказках и былинах достоверно изображались реальные качества в их максимальном проявлении.

5) В фольклорных сказках о животных чаще всего используются такие языковые приемы, как аллегория, алогизм и одурачивание. Оставить в дураках – таков главнейший приём фольклорной сатиры.

В роли обманщика могут выступать такие животные, как хитрая лиса, кот, которого все пугают, или петух, который ничего не боится.

6) В бытовых сказках используются такие приемы, как гротеск, заострение и гиперболизация. Основная задача бытовых сказок – развенчание врага и утверждение сил и возможностей народного героя – осуществляется с помощью сатирического изображения. В роли «глупого» героя, как правило, всегда предстает барин или барыня. В большинстве сказок глупость барина проявляется прежде всего в сфере хозяйственной.

7) В анекдотических сказках, как и в бытовых, на первый план выходят такие языковые приемы, как гипербола, одурачивание, заострение. Одним из главных приемов анекдотической сказки является литота – вид тропа, противоположный гиперболе, заключающийся в намеренно неправдоподобном художественном преуменьшении изображаемого.

Заключение

Проанализировав языковые средства и приёмы комического в жанре фольклорной сказки, мы пришли к следующим выводам:

1. В истории науки существуют различные точки зрения на природу комического.

2. Основная проблема теории комического заключается в определении сущности комического и его типологии.

3. основополагающим признаком комического в фольклоре является противоречие между сущностью явления и претензией казаться своей противоположностью.

4. Язык представляет собой богатейший арсенал средств комизма и осмеяния. К языковым приемам и средствам комического относятся гипербола, аллегория, гротеск, ирония, приём одурачивания и алогизм, которые при употреблении в фольклорном тексте дифференцируются в зависимости от жанра.

Ирония сатирически изображает противников и придаёт юмористическую окраску отдельным эпизодам, создаёт комическую ситуацию.

6. Комическое в сказках о животных, представленное в различных типах фантастики (смеховой, игровой, сатирической, комического устрашения), реализуется с помощью соответствующих средств и приёмов – аллегии олицетворения, алогизмов, приёма одурачивания, гиперболы.

7. Спецификой социально- бытовых сатирических сказок является гротескный характер образов, пародийное изображение положений, осмеяние недостатков и пороков.

В социально - бытовых сказках и анекдотах в соответствии с жанровыми особенностями основным средством комического является сатирическая гиперболизация, а также в этих сказках используется приём одурачивания и литота.

На приёме одурачивания построен конфликт большинства сюжетов анекдотических сказок.

В основе анекдотов лежит универсальный смех как средство разрешения конфликтов и способ уничтожения противника. В этих сказках фантастическое преувеличение и преуменьшение направлены на разоблачение глупости социального противника.

Каждому виду фольклорной сказки присущ свой конкретный прием: так, в сказке о животных – это аллегория, в бытовой сказке – гротеск, в анекдотической – литота.

Таким образом, мы приходим к выводу, что язык представляет собой богатейший арсенал средств комизма и осмеяния. Область комизма, достигаемая языковыми средствами, очень богата и разнообразна и по-разному отражается в различных фольклорных жанрах.

Библиографический список

1. Азбелев, С.Н. Историзм былин и специфика фольклора /С.Н.Азбелев. –Л.,1982. – 330 с.
- 2.Аникин, В.П. Русское устное народное творчество /В.П.Аникин. – М.: Высшая школа, 2001. – 735 с.
- 3.Аникин, В.П. Русский богатырский эпос /В.П.Аникин. – М.: Просвещение, 1964.
4. Алексеева, О.Б. Русские народные сказки /О.Б.Алексеева. – М.: 1987. – 509 с.
- 5.Астахова, А.М. Сатира и юмор в русском былинном эпосе // Русский фольклор. Вып.П . – М – Л.,1957.
6. Афанасьев, А.Н. Народные русские сказки /А.Н.Афанасьев. – М.:1984.- 539 с.
7. Баландин, А.И. Проблемы фольклора /А.И.Баландин. – М.: Наука,1975. – 230 с.
8. Баранов, С.Ф. Русское народное поэтическое творчество: Пособие для студентов педагогического института /С.Ф.Баранов. – М.,1962. – 306 с.
- 9.Бахтина, В.А. Эстетическая функция сказочной фантастики. Наблюдения над русской народной сказкой о животных /В.А.Бахтина. – Саратов: Издат. Саратовского университета, 1972. – 52 с.
- 10.Белинский, В.Г. Полное собрание сочинений. Т.V. / В.Г.Белинский. –М., Академия наук, 1954. – 804 с.
11. Бергсон, А.В. Смех /А.В.Бергсон.– М.: Искусство, 1992. – 128 с.
12. Боров, Ю. О комическом /Ю.Боров. – М.: Искусство, 1957. – 272 с.
- 13.Воловник, Н.С. У истоков русского фольклора: Учебно- методическое пособие /Н.С.Воловник.– М. : Мособлупрполиграфиздат, 1994. – 191 с.
14. Выготский, Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте /Л.С.Выготский.– СПб.: СОЮЗ, 1997. – 96 с.
- 15.Габель, М.О. Форма диалога в былинне//Литература научно-исследовательской кафедры истории украинской культуры № 6 /М.О.Габель. – Харьков, 1997. – 315 с.
16. Гайденок, П.П. Трагедия эстетизма /П.П.Гайденок. – М.: Искусство,1970. – 138 с.

17. Гачев, Г.А. От синкретизма к художественности.// Вопросы литературы /Г.А.Гачев. – М.,1958. – С. 121-148.
18. Гегель, Г.В. Эстетика. В.4 Т. / Г.В.Гегель. - М.: Искусство,1973. – 667 с.
19. Горелов, А.А. Русский фольклор// Поэтика русского фольклора /А.А.Горелов. –Л.: Наука, 1981. – 227 с .
- 20.Гудошников, Я.И. Приёмы создания комического эффекта в русском народном поэтическом творчестве /Я.И.Гудошников. - Воронеж., Т.13, 1961. – С. 213- 222.
21. Гусев, В.Е. Актуальные проблемы современной фольклористики /В.Е.Гусев.– Л.: Музыка,1980. – 224 с.
- 22.Гусев, В.Е. Эстетика русского фольклора. АН СССР. Ин-т рус. литературы (Пушкинский дом) /В.Е.Гусев. - Ленинград : Наука. Ленингр. отд-ние, 1967. - 319 с.
23. Дземидок, Б. О комическом. Монография. Перевод с польского /Б.Дземидок. – Москва: Прогресс, 1974 г. – 223 с.
24. Есин, А.Б. Краткий словарь литературных понятий и терминов /А.Б.Есин. – М. : Изд. дом "Дрофа", 1995. - 62 с.
25. Зуева, Т.В Русский фольклор. 4-е изд. /Т.В.Зуева. – М.: Флинта: Наука, 2002. - 400 с.
26. Калугин, В.И. Былины /В.И.Калугин. – М.: Современник, 1986. – 559с.
27. Карасёв, Л.В. Философия смеха /Л.В.Карасев. – М.: Российский гуманитарный университет, 1996. – 224 с.
28. Кравцов, В.И. Русское народное творчество /В.И.Кравцов.– М.: Высшая школа, 1977. – 387 с.
29. Краткая литературная энциклопедия. Т.2. – М: Советская энциклопедия,1964. – 1056 с.
30. Круглов, Ю.Г. Русское народное поэтическое творчество. 2-е изд. /Ю.Г.Круглов. – М.: Высшая школа, 2003. – 710 с.
31. Лазутин, С.Г. Поэтика русского фольклора /С.Г.Лазутин. – М: Высшая школа,1981. – 221 с.

32. Лихачёв, Д.С. Смех в Древней Руси /Д.С.Лихачев. – Л.: Художественная литература. Ленингр. отд-ние, 1987. – 495 с.
33. Молдавский, Д.М. Русская сатирическая сказка в записях середины XIX – нач. XX в. /Д.М.Молдавский. – М.-Л. Издательство АН СССР, 1995. – 87 с.
34. Никифоров, А.И. Народная детская сказка драматического жанра /А.И.Никитфоров.-Л.:Наука, 1928. – С. 49 – 63.
35. Николюкин, А.Н. Литературная энциклопедия терминов и понятий /А.Н.Николюкин.– М.: Интелвак, 2003. – 1600 с.
36. Новиков, А.М. Русское народное поэтическое творчество /А.М.Новикова. – М.: Высшая школа, 1978. – 526 с.
37. Новиков, Н.В. Сатира в русской волшебной сказке записи XIX – начала XX вв. // Русский фольклор.– М.; Л.: Изд. АН СССР, 1957.– Т. II.– С. 40-61.
38. Померанцева, Э.В. О русском фольклоре /Э.В.Померанцева. – М.: Наука, 1997. – 120 с.
39. Пропп, В.Я. Русский героический эпос /В.Я.Пропп. Изд.-2. – М.: Лабиринт, 1999. – 638 с.
40. Пропп, В.Я. Проблема комизма и смеха /В.Я.Пропп. – М.: Издательство «Лабиринт», 1997. – 276 с.
41. Пропп, В.Я. Фольклор и действительность // Русская литература. 1963. № 3. С. 62-84. Переизд.: Фольклор и действительность. С. 83-115.
42. Розенталь, Д.Э. Практическая стилистика русского языка /Д.Э.Розенталь. – М.: Высшая школа, 1974. – 352 с.
43. Русский фольклор: Хрестоматия по литературе для учащихся / Под ред. прот. Д.Лескина. –Тольятти: Изд-во Архиерейского подворья, 2013.
44. Савушкина, Н.И. Гиперболизация в социально-бытовых сатирических сказках // Фольклор как искусство слова. – М., 1975. С. 37 – 49.
45. Селиванов, Ф.М. Гипербола в былинах /Ф.М.Селиванов. – М.: Круг, 2009. – 312 с.
46. Селиванов, Ф.М. Поэтика былин // Система изобразительно – выразительных средств. – М.: Издательство МГУ, 1977.

47. Соколов, Ю.М. Русский фольклор /Ю.М.Соколов. – М. : Гос. учеб. педагог. изд., 1941. - 557 с.
48. Спиридонова, Л.В. Бессмертие смеха /Л.В.Спиридонова. – М.: Наследие, 1999. – 334 с.
49. Тарасенкова, Е.Ф. Жанровое своеобразие сатирической сказки. //Русский фольклор. Вып. 2. 1958. – С.84-95.
- 50.Фролов, И.Я. Русский былинный эпос /И.Я.Фролов. – Курск : Изд-во Курского гос. пед. ун-та, 1995. - 94 с.
51. Химик, В.В. Поэтика низкого, или просторечие как культурный феномен /В.В.Химик. –СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2000. – 272 с.
52. Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве. Пер. с лат. Ф.А. Петовкого, И.П. Стрельниковой, М.Л. Гаспарова /Под ред. М.Л. Гаспарова. – М: Научно издательский центр «Ладомир», 1994. – 25 с.
53. Чичеров, В.И. Русское народное творчество /В.И.Чичеров. – М.: МГУ,1959. – 525 с.
54. Юдин, Ю.И. Русская народная бытовая сказка /Ю.И.Юдин. – М.: Изд. центр "Академия", 1998. – 253 с.