

УДК [82-17+81'276]-021.452

DOI: 10.48164/2713-301X_2020_1_51

С.А. Голубков

Самарский национальный исследовательский университет
имени академика С.П. Королева
golubkovsa@yandex.ru

СКРЫТЫЕ ЯЗЫКИ РУССКОЙ САТИРЫ И ЮМОРИСТИКИ

В статье идет речь о различных способах передачи имплицитных смыслов в комическом тексте. Выявляются причины обращения сатириков и юмористов к скрытым формам коммуникации с читателем. Писатель как опытный диагност и прогностик открывает огромную область неочевидного в реальной жизни. Рассматриваются разные формы, обладающие скрытой семантикой, от широко известных иронии и аллегории до неумовных элементов техники смешного, вроде ассоциативных сигналов, отсылки к цитатно-реминисцентному полю, авторской игры с читательским ожиданием, фигур мнимости, явлений литературной мистификации, предметных деталей, феномена странного язычия, акцентов на жестях персонажей, интонационных сбоях, комически окрашенных пауз. Исследуется речевое поведение сатириков и юмористов как форма активного противостояния официальному языку идеологических штампов и омертвевших словесных формул.

Ключевые слова: имплицитный, парасемантика, неявное содержание, юмористика, мнимые величины, ассоциация, аллегория, ирония, пародирование, предметная деталь, эстетическая игра.

Вынесенное в заглавие статьи слово «языки» мы используем в расширительном-метафорическом значении, имея в виду весь применяемый художником комплекс образных средств и технических приемов. Именно в этом смысле обычно употребляется это слово в рассуждениях о «языке» живописи, архитектуры, театра, танца, «киноязыке» и т. п.

Частое обращение сатириков и юмористов к скрытым «языкам» как средству эффективной коммуникации с читателем имеет свои причины. Таких исторически и социально обусловленных причин несколько. Их можно разделить на внешние и внутренние. К внешним можно отнести, во-первых, вполне понятные попытки творца обойти жесткие рогадки цензуры своего времени путем эзопова иносказания, а во-вторых, стремление выйти за пределы одной эпохи и дать отсылку ко всему массиву мировой культуры. К внутренним причинам, прежде всего, относится интерес художника к многообразным возможностям эстети-

ческой игры с реципиентом. Упрятанное в образную обертку-шифр имплицитное высказывание будет в большей степени способствовать занимательности произведения, чем прямое одномерное декларативно-публицистическое послание к читателю. Читателя всегда привлекает рецептивная игра с текстом, разгадывание, выявление неявных мерцающих смыслов. Кроме того, писатель, отображая в сатирико-юмористическом тексте конкретное социальное явление, может намекать читателю и на более широкую адресность, на какие-то новые уровни актуальности, которые, возможно, откроются будущим эпохам. История литературы, как правило, подтверждает оправданность и перспективность такой художнической интенции. Добавим, что мы называем языки сатиры и юмористики, о которых пойдет речь дальше, скрытыми, поскольку вся глубина их смысла открывается не каждому читателю. Если неподготовленный читатель будет скользить лишь по внешней

поверхности текста, ему откроется лишь минимальная часть художественной семантики произведения, и он не сумеет понять и оценить то глубинное авторское послание, которое заключено в сатирико-юмористическом произведении.

Представляют немалый исследовательский интерес парасемантические аспекты изучения сатирико-юмористических произведений русской литературы XX века. Вадим Руднев давал определение в своем известном «Словаре культуры XX века»: «Парасемантика – концепция семантики языка, исходящая из того, что составляющие значение слова смыслы очень часто образуются путем случайных (или случайных на первый взгляд) ассоциаций. Это представление идет от некоторых идей психоанализа, в первую очередь от ассоциативных тестов Карла Густава Юнга...» [1, с. 209].

Об имплицитных смыслах текста обычно пишут лингвисты. Такова книга М.Ю. Федосюка «Неявные способы передачи информации в тексте» [2]. Порой эмоционально окрашенную коннотацию может внести в текст одно вышедшее из активного употребления слово, например, архаизм. Э.Г. Куликова отмечает: «Имплицитное содержание может логично пониматься как сама невербализованная информация, которую продуцент речи желает сообщить. Ср. в романе А. Иванова “Географ глобус пропил”: ...Служкин спросил у уборщицы имя-отчество директора, отыскал директорские покои на втором этаже, постучался и вошел. *Покоями* называлось жилое помещение барского дома. При помощи употребления этого архаичного для современного языка слова автором романа задается ироническая модальность, которая и будет превалирующей в повествовании. Несмотря на то, что в этом предложении можно отметить несоответствие денотатов, слово “покои” оказывается остроумным, емким и точным. С его помощью передается множество смыслов – с одной стороны, смыслы, приистекающие из того, как буквально понимается внутренняя форма, а с дру-

гой стороны, смыслы, базирующиеся на фоновых знаниях автора произведения и читателя» [3, с. 115].

В данной статье мы попытаемся взглянуть на проблему выражения имплицитных смыслов в художественном тексте и неявных способов создания комического эффекта с литературоведческих позиций.

Есть огромная область неочевидного, далеко не сразу открывающаяся даже весьма внимательному наблюдателю. К числу первооткрывателей тех таинственных реалий, что составляют такую область, безусловно, относился Антон Павлович Чехов. Писателя занимала сама неброско-обыденная ткань повседневного существования, само неспешное течение будней, когда вовсе ничего не происходит и вместе с тем на каких-то сокрытых от досужего взгляда неочевидных глубинах жизни человека происходят радикальные изменения. Художник обнаруживал в этом потоке рутинных мелочей то, мимо чего иной невнимательный современник небрежно проходил, не замечая подлинной сути происходящего. Заметим, что анекдотическое у Чехова было также средством отображения неочевидного, поскольку за смехом, который непосредственно вызывала у читателя развернутая в том или ином рассказе анекдотическая ситуация, всегда тревожно мерцал менее заметный второй смысловой план, наполненный грустью и сожалением. Сёрен Кьеркегор понимал юмор как насмешку мира над человеком. Да, увы, человек неисправим. Можно бесконечно долго смеяться над несовершенством окружающего мира, но столь же много можно смеяться и над собственным несовершенством. Осознание этого неотменяемого обстоятельства и рождает у Чехова неизбывную авторскую грусть. Проза Чехова – это своеобразная образно-вербальная анатомия и физиология пошлости. Мир пошлого человека не всегда явен, ибо его обладатель склонен к социокультурной мимикрии, даже к некоей нарочитой театрализации собственного бытия. Однако такого человека выдают и очевидная радость по

поводу скучной повторяемости жизни, и сознательно редуцированные пространственно-временные координаты существования (точечное «здесь и сейчас»). Этот мир пошляка душен и герметичен.

Наиболее распространенные формы сатиры и юмористики, обладающие скрытой семантикой, – это, конечно, хорошо известные ирония и аллегория. Существуют широкое и узкое толкование иронии – от мировосприятия до частного стилистического приема. Поэты В. Маяковский и Саша Черный успешно использовали в своей творческой практике жанр ложного панегирика. За преувеличенно патетическими строчками скрывается ирония, порой доходящая до саркастического крещендо. Вспомним дореволюционные «Гимны» В. Маяковского или книгу «Сатиры» Саши Черного.

Другая известная скрытая форма, обладающая комическим потенциалом, – иносказание (аллегория) – имеет древние корни, пришла из фольклора. Хорошо укоренилась в сказочной прозе и затем в баснях. Активно такие образы использовались и сатириками. Д.П. Николаев в монографии «Смех Щедрина» писал об иносказательной образности, которую использовал писатель для передачи политической атмосферы в России того времени – *сумерки, мрак, тишина, болото, пустыня*. Характерно, что «такого рода иносказательные образы будут использоваться писателем и в дальнейшем. Однако наряду с ними в его сочинениях существенное место займут и другие. Сами по себе они тоже будут вполне “правдоподобными” Иносказательными же станут во многих случаях их *наименования, словесные обозначения*. Губернаторы и прочие губернские властители будут названы *помпадурами*, псевдолиберальные деятели – *пенкоснимателями*, политические осведомители – *сведущими людьми*, быстрые на расправу полицейские – *дантистами* и т. д.» [4, с. 323].

Свою художественную роль может сыграть и использование прецедентных жанровых моделей. Например, вполне

понятен интерес современных писателей сатирико-юмористического склада к изобразительно-выразительным возможностям так называемой авторской сказки. Жанр предоставляет автору широчайшую свободу фантазирования, творческого «вышивания» по схематичному рисунку традиционных сказочных архетипов. Если учесть, что «эзопов язык» очень хорошо был усвоен нашими писателями за длительное время цензорского догляда, то становится понятно, почему многие писатели обращались к жанру сказки. Василий Шукшин написал в свое время сказку «До третьих петухов», Владимир Войнович сочинил ироничные «Сказки для взрослых», Фазиль Искандер подарил читателям «Кроликов и удавов». И в творчестве Бориса Акунина находим сатирические «Сказки для идиотов», и Дмитрий Быков не оставил этот продуктивный жанр без внимания, создав в конце девяностых «Новые русские сказки». Как говорится, «сказка ложь, да в ней намек», вот ради таких красноречивых намеков и отсылок к мерцающим в глубинах сказочного текста имплицитным смыслом и примеряет для себя роль занимательного сказочника современный писатель. Пошел по этому пути и Александр Кабаков как автор повествовательного цикла «Московские сказки». Художественный мир этих остроумных сказок многомерен. С одной стороны, перед нами место действия известных сказочных и мифологических персонажей, чей «авторитет» освящен фольклором и литературой. И в читательской памяти при восприятии данных сказок сразу возникает длинный ряд отзвуков и соответствующих ассоциаций. С другой стороны, прибегая к своеобразному приему «остранения», А. Кабаков живописует Москву рубежа XX–XXI вв., приобретшую новые приметы времени. Повествование формируется по принципу постмодернистского стилистического «коктейля», богатого интертекстуальными соотношениями, узнаваемыми цитатами, аллюзиями, расхожими фразами.

Авторская сказка всегда имеет дело со специфическим творческим переводом с художественного языка одной жанровой модели на язык другой жанровой модели. Происшедшее в сказке «Красная и Серый» ведь можно было, конечно, описать и простеньким языком бытового рассказа. Благо, что Красная шапочка – это вполне реалистичная дежурная по станции метрополитена Людмила в красной пилотке, а волк при ближайшем рассмотрении оказывается «неизвестным мужчиной в спортивном костюме серого цвета». Однако осовременивание сказки, как показывает развитие ее конкретного действия, не лишает ее привычных черт фольклорного хоррора. Автор добавляет: «Но в сказках никого не прощают. В них добро, как сказал поэт же, непременно с кулаками, да с такими, что никакому злу и не снились. Сказки – они все жестокие. Да и жизнь пока не лучше» [5, с. 180].

«Московские сказки» А. Кабакова – своеобразная оригинальная метафора рубежного времени, времени смены системы ценностных координат. Художественный код сказки позволяет перевести повседневное течение жизни из плана мозаичной случайности в план широких бытийных универсалий.

Скрытый характер приобретает и обращение к ассоциативности как творческая стратегия. Наверное, в том и заключается суть подлинно заинтересованного чтения как напряженного поиска и счастливого обретения мерцающих в тексте смыслов – либо давно забытых, либо еще не выявленных, но возможных. Читатель всегда готов включить все ресурсы своего мышления, в том числе ассоциативные. При таком чтении возникает встреча и соприкосновение ассоциативных полей, имеющих в сознании автора и его реципиента. У Сигизмунда Кржижановского есть примечательная запись: «Ассоциации идут гуськом, связавшись друг с другом, как альпинисты при восхождении на вершину... (...по скользким склонам горы). Они почти никогда не ходят в одиночку» [6, т. 5, с. 412]. Этому явлению близок такой комический прием,

как упоминание литературного героя, имя которого уже давно стало нарицательным. В таком случае срабатывает существующий в искусстве своеобразный «закон экономии» и читатель просто отсылается к целому семантическому полю, связанному с известным персонажем.

Скрытый смысл может получить предметная деталь в литературном тексте. Писатель хорошо понимает, что у вещи в реальной жизни много различных социокультурных функций – от утилитарной до сакральной. Вещь может приобретать и статус смыслового послания. О сложных и порой неявных многомерных взаимоотношениях человека и вещи размышлял В.Н. Топоров в статье «Апология Плюшкина: вещи в антропоцентрической перспективе», предлагая развернутый анализ гоголевского персонажа [7, с. 7–111]. О таких взаимоотношениях человека и вещи писал в монографии «Поэтика Чехова» и А.П. Чудаков: «У Чехова нет такой ситуации, ради которой был бы забыт окружающий человека предметный мир. Человек Чехова не может быть исключен из этого конкретного случайного мира предметов ни за столом, ни в момент философского размышления или диспута, ни во время любовного объяснения, ни перед лицом смерти» [8, с. 163].

Разрастаясь, вещный мир может обрести зловещие очертания явной угрозы самому бытию человека. Мы говорим в таком случае уже о тотальной экспансии вещей. Сигизмунд Кржижановский одним из первых почувствовал опасность подобной экспансии. И в этом отношении он был писателем, тонко и пророчески точно чувствующим противоречия эпохи, ведь экспансия вещного мира в начале XX в. только набирала свои обороты. Раздумья С. Кржижановского обо всем спектре отношений человека и вещного мира могут восприниматься сегодняшним читателем как остро современные и актуальные, хотя произведения малой прозы, о которых идет речь, писались в 1920–30-е годы.

К неявным способам передачи художественной информации в тексте может быть отнесен и жест персонажа. Язык тела (в частности жестов) являет собой очень выразительную знаковую систему, обладающую своим скрытым смысловым потенциалом. Вспомним, как в пьесе А. Вампилова «Утиная охота» Виктор Зилов нелепо и лицемерно пытается наладить отношения с женой Галиной, которой он изменяет. Он с фальшивым воодушевлением вспоминает их давний вечер любви и, демонстрируя, как он пришел тогда с подснежниками, в качестве подтверждающего жеста хватает со стола взамен подходящей для цветов вазы медную пепельницу. Этот жест Зилова с пепельницей воспринят героиней как издевка, поскольку, независимо от намерения Виктора, невольно обнажает его цинизм. Вместо былого романтического порыва – смехотворно-жалкий выверт. Вместо живых цветов – мертвая пепельница. Вместо любви и прежних отношений – пепел. Жест тут может быть интерпретирован как своеобразная «оговорка» по Фрейду, дающая ключ к пониманию душевного перерождения личности. И погребальный венок, принесенный к двери квартиры Зилова, будет семантически «аукаться» с этой пепельницей, придавая всей пьесе трагикомический смысл.

К скрытым формам комического могут быть отнесены и различные «фигуры мнимости», в частности мнимый диалог. Речь в данном случае идет: а) о видимости общения; б) о разговоре ни о чем. Если понимать диалог широко – не только как обмен словами, репликами, но и как обмен услугами, действиями участия, то перечень подобных комических ситуаций значительно расширится. И. Смирнов в работе «На пути к теории литературы» пишет: «Смешное предполагает отрицание свойств и объекта, и субъекта. Иллюстрацией послужит устойчивый комический мотив “медвежьей услуги”: некий персонаж нуждается в помощи, т. е. наделяется функцией персонажа-объекта; персонажем-субъектом будет, естественно, тот, кто оказывает

услугу, помощь, которую осуществляет персонаж S, идет мимо цели или даже вредит нуждающемуся в содействии; в итоге действующим лицам вменяются роли не-объекта и не-субъекта (помощи)» [9, с. 252].

Скрытый комический смысл может быть выявлен при анализе мнимой логики недалекого персонажа, не обладающего мало-мальски серьезными интеллектуальными ресурсами. Такое мы наблюдаем в изображении героев юмористических новелл М. Зощенко.

Неявный комический потенциал приобретают различные нарушения интонационного строя, ритмические сбои. Такова, например, смеховая функция паузы. Пауза в комическом тексте заставляет читателя врасплох, опрокидывает серьезный смысл только что прочитанных или произнесенных слов, извлекает из глубины подтекста иные смыслы, порой совершенно противоположные смыслам изначальным. Пауза – это возврат к только что прочитанным словам и их моментальная переоценка. Смех – эмоционально выразительный знак такой переоценки. Смех зрителей (читателей) после паузы – это их ответная реплика в содержательном диалоге с автором текста.

Семантические ресурсы слова обладали возможностью создавать имплицитные пласты в сатире и юмористике. Тут в ход могло идти все: от случайной оговорки, речевой непреднамеренной ошибки до целенаправленной словесной игры (каламбур). В литературоведении занимаются феноменом странноречия Андрея Платонова и инословия Сигизмунда Кржижановского. Художественные поиски этих писателей несли отпечаток породившей их эпохи. В XX в. индивидуально-неповторимому речевому самовыражению личности несла угрозы утверждавшаяся идеология как некая система окаменевших фраз. Необходимо было творчески разработать форму самостоятельного и подчеркнуто индивидуального речевого поведения, чтобы противостоять тому рождавшее-

муся официозному «советскому языку», «советскому новоязу», который включал в себя набор безликих бюрократических штампов, лозунговых стереотипов, заезженных цитат, так называемых «крылатых слов» и пустых риторических фигур, что заполняли собой не только вербальное пространство устного публичного общения, газетной публицистики, но порой проникали в литературные произведения. Критически и самостоятельно мыслящие писатели успешно возвращали слову прежнюю естественную жизнь, убитую омертвленными идеологическими формулами.

Наличие скрытых семантических пластов в произведении диктует читателю выполнение сложных задач рецепции текста как декодирования, творческого освоения скрытых языков произведения. Появилось даже ставшее популярным выражение – «криптография литературы». В литературном тексте стали видеть своеобразную образно-вербальную тайнопись, понятную только посвященным. Аналитики таких текстов усердно занялись отысканием точных и адекватных произведению семантических ключей. Литературоведческое прочтение стало сложной дешифровкой, отсылающей нас к великому множеству разнообразных культурных текстов, с которыми анализируемая книга находится в напряженном взаимодействии. Каких только версий дешифровки ни предлагалось применительно к знаменитому булгаковскому роману «Мастер и Маргарита» – и историко-литературных, и источниковедческих, и политических, и эстетических! К мерцающим глубиной таящаяся в произведении смыслов обращают внимательного читателя интертекстуальные наложения. Да, художественный текст многослоен. Через его внешнюю вербальную оболочку порой проглядывают другие тексты, которые мы называем прецедентными. В таком случае мы говорим об аллюзиях, о цитатно-реминисцентном поле. Кстати, наличие скрытых цитат создает немалые трудности при переводе литературного произведения

на другой язык. Дело в том, что такие «мерцающие» в тексте цитаты отсылают читателя к конкретному национальному культурному коду, к «культурному тексту» определенной эпохи. Если читатель хорошо знаком с такими явлениями, то он сразу же опознает скрытые цитаты, выявляет их происхождение и источник. Для инонационального же читателя, погруженного в мир совершенно другой культуры со своими кодами, своими традициями, символикой и прецедентными текстами, чужие цитаты могут оказаться просто неопознанными, принципиально не вычленимыми.

Создавая художественный текст, так сказать, «поверх» других текстов (как своеобразный «палимпсест»), писатель нередко прибегает к сознательной трансформации так называемых первичных жанров. В художественном наследии А.П. Чехова, В.М. Дорошевича, А.Т. Аверченко, Тэффи, М.А. Булгакова мы находим комические тексты, написанные в форме «жалобной книги», «лекции», «письма», «гимназического учебника», «докладной», «заявления», «судебного дела» и т. д. Характер осознания этого скрытого первичного текстового слоя (первичной вербальной матрицы) зависит от искушенности читателя, от его культурного кругозора. В противном случае такая скрытая форма им не будет опознана, комический потенциал произведения не будет выявлен.

К скрытым формам юмористики, безусловно, относится и столь известное литературное пародирование. Мы относим его к скрытым формам по той простой причине, что у читателя всегда возникает проблема адекватного узнавания текста-первоисточника (всегда может присутствовать и риск его неузнавания!). При этом надо учитывать и масштабы пародийного переименования текста, ведь пародирование по отбору объектов бывает разным. Принципиально различаются, с одной стороны, пародия на вполне конкретный текст и, с другой стороны, пародия с широкой и несколько размытой адресностью, когда объек-

том насмешки становится не отдельный литературный текст, который можно точно назвать, а некое более широкое явление, например тип художественного сознания или язык эпохи, взятый в суммарно-обобщенном виде, скажем, советский «новояз».

Кроме того, в юмористике мы нередко встречаем разнообразные явления скрытой авторской игры с читателем, например игра с так называемым «читательским ожиданием». Рецептивная эстетика пользуется понятием «горизонт ожидания». В энциклопедическом справочнике «Современное зарубежное литературоведение» читаем: «Горизонт ожидания – нем. *Erwartung-Gorizont* – термин рецептивной эстетики, обозначающий комплекс эстетических, социально-политических, психологических и прочих представлений, определяющих отношение автора и – в силу этого – произведения к обществу (и к различным видам читательской аудитории), а также отношение читателя к произведению, обуславливающий, таким образом, как характер воздействия произведения на общество, так и его восприятие обществом» [10, с. 27–28]. Как известно, существуют разные типы читательского ожидания – тематическое (когда читатель к перечню уже прочитанных текстов хочет добавить новое произведение на ту же тему), жанровое (реципиент, освоивший модель того или иного литературного жанра, стремится продолжить знакомство и с другими книгами, выполненными в соответствии с данными жанровыми параметрами), стилевое (читатель тянется к произведениям с полюбившейся ему стилиевой ориентацией). Однако часто юморист идет не «навстречу» такому читательскому ожиданию, осуществляя реализацию вполне понятного принципа «спрос рождает предложение», а, напротив, выстраивает совершенно иную авторскую стратегию, создает комический эффект «обманутого ожидания».

Йохан Хёйзинга в знаменитой книге «*Homo ludens*» («Человек играющий») предложил свою систему своеобразной каталогизации всевозможных форм игры

в человеческой культуре. Есть в этой системе место и игре литературной. Одна из глав книги так и называется «Игра и поэзия» [11, с. 121–134]. А если расширить применение выводов голландского ученого на сферу так называемого творческого поведения, то, скажем, в русской культуре начала XX в. мы обнаружим немалое число чисто игровых поведенческих ситуаций (так называемые «коронации» поэтов в начале XX в., творческие розыгрыши, литературные маскарады и т. п.).

К феномену творческой игры относится и явление литературной мистификации. Еще в 1930 г. вышла примечательная книга поэта, прозаика и переводчика Евгения Ланна «Литературная мистификация» (в наше время, в 2009 г., книга была переиздана), в которой проблема мнимых (выдуманных) авторов рассматривалась на обширном материале зарубежной литературы. Начинает свое исследование Е. Ланн такими словами: «Ни на одном языке нет исчерпывающего обзора литературных подделок. Причину нетрудно установить: наука о литературе бессильна произвести проверку всего своего архива. Бессильна потому, что эта проверка предполагает наличие первоисточников, т. е. рукописей, не возбуждающих сомнения в подлинности. Но какое необозримое количество таких рукописей потеряно безвозвратно! И, в результате, история мировой литературы, зная о фальсификации многих памятников, старается о ней забыть» [12, с. 5].

Чрезвычайно интересны те случаи литературной мистификации, которые являют собой форму творческого розыгрыша читателя с применением некоей маски. Следует сразу оговориться, что перед нами отнюдь не простой случай использования псевдонима, скрывающего подлинное имя автора. Мистифицируемый автор – нечто принципиально другое. Перед нами выдуманная персона со своей совершенно автономной биографией, отдельные факты которой становятся известны читателям. А.К. Толстой и братья Жемчужниковы, создавшие литературную маску небезызвестного Козьмы Пруtkова,

наделили своего фантомного героя самостоятельным характером, шаржированной внешностью и совокупностью совершенных поступков. Мы, читатели, воспринимаем его как живого человека, то и дело роняющего необоснованно претендующие на мудрость, а потому комичные изречения.

Пользуясь скрытыми «языками», сатирик и юморист одновременно незаметно предлагают пронизательному читателю некий набор ключей для декодировки своего сообщения. Возникает смеховая индикация адекватной рецепции. Вводятся мелкие элементы-подсказки, своеобразные маркеры.

Вообще, надо признать, литература как раз и интересна своими уже случившимися или пока только потенциально

возможными переключками, постоянными отсылками к опыту предшественников и современников, смысловыми «мостиками», непринужденно перебрасываемыми от текста к тексту. И с этой точки зрения вся литература предстает неким гипертекстом, каким-то непрекращающимся разговором, в котором отдельные романы, повести, рассказы выступают значимыми репликами. Литература, будучи общим делом, творится совокупными усилиями сотен и тысяч пишущих. И чтение (как и перечитывание) известных текстов можно уподобить бесконечной и весьма заманчивой цепной реакции – одна прочитанная книга неизбежно отсылает к другой, еще ждущей своего прочтения.

Список литературы

1. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997. 384 с.
2. Федосюк М.Ю. Неявные способы передачи информации в тексте. М.: Просвещение, 1988. 189 с.
3. Куликова Э.Г. Имплицитные средства в художественном тексте: формирование подтекста // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. 5-2 (59). С. 114–117.
4. Николаев Д.П. Смех Щедрина: очерки сатирической поэтики. М.: Совет. писатель, 1988. 400 с.
5. Кабаков А.А. Бульварный роман и другие сказки. М.: Вагриус, 2007. 320 с.
6. Кржижановский С.Д. Собрание сочинений: в VI т. М.: Б.С.Г.-Пресс; СПб.: Симпозиум, 2010. Т. V. 638 с.
7. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического: избранное. М.: Изд. группа «Прогресс» – «Культура», 1995. 624 с.
8. Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. 292 с.
9. Смирнов И.П. Смысл как таковой. СПб.: Академ. проект, 2001. 352 с.
10. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: энцикл. справ. М.: Интрада – ИНИОН, 1999. 320 с.
11. Хёйзинга Й. Homo Ludens: статьи по истории культуры / пер., сост. и вступ. ст. Д.В. Сильвестрова; коммент. Д.Э. Харитоновича. М.: Прогресс – Традиция, 1997. 416 с.
12. Ланн Е. Литературная мистификация / вступ. ст. В.М. Волосова и И.В. Кудровой. Изд. 2-е, доп. М.: Кн. дом «ЛИБРОКОМ», 2009. 232 с.

Сведения об авторе:

Голубков Сергей Алексеевич, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью Самарского национального исследовательского университета имени академика С.П. Королёва

Московское шоссе, 34, Самара, 443086
golubkovsa@yandex.ru

Дата поступления статьи: 17.08.2020

Одобрено: 14.09.2020

Дата публикации: 25.11.2020

Для цитирования:

Голубков С.А. Скрытые языки русской сатиры и юмористики // Сфера культуры. 2020. № 1 (1). С. 51–60.

УДК [82-17+81'276]-021.452

DOI: 10.48164/2713-301X_2020_1_51

S.A. Golubkov

Samara

Samara National Research University

golubkovsa@yandex.ru

THE HIDDEN LANGUAGES OF RUSSIAN SATIRE AND HUMOUR

The article deals with various ways to convey covert meanings in a comic text, examining how satirists and humorists make use of hidden forms of communication with the reader. The writer, as an experienced diagnostician and forecaster, is able to open up a huge expanse of that which is not obvious in real life. In this regard, the art of Anton Chekhov is extremely indicative. This article considers various forms of hidden semantics in Soviet-era writing, from the well-known irony and allegory to more elusive elements of comic technique, such as associative signals, references to suggestive quotations, play with readers' expectations, figures of "seeming", literary mystification, the use of detail, of strange language, emphasis on characters' gestures, errors of intonation, and comically colored pauses. The article demonstrates the ways in which satirists

and humorists utilized speech behavior of as a form of active opposition to the official language of Soviet ideological clichés and dead verbal formulas. The presence of hidden semantic layers in the work requires that the reader perform complex tasks of text reception such as decoding and creatively deciphering hidden messages in the work. These techniques have popularly been described as "the cryptography of literature." The literary text becomes a kind of figurative and verbal secret writing, understandable only to initiates. Analysts of such texts diligently engage in finding accurate and adequate semantic keys to them.

Keywords: implicit, parasemantics, implicit content, humor, imaginary values, association, allegory, irony, parody, subject detail, aesthetic play.

References

1. Rudnev, V.P. (1997) *Slovar' kul'tury XX veka* [Dictionary of the Culture of the 20th Century]. Moscow: Agraf. [In Russian].
2. Fedosiuk, M.Iu. (1988) *Neiavnye sposoby peredachi informatsii v tekste* [Hidden Ways of Transmitting Information in a Text]. Moscow: Prosveshchenie. [In Russian].
3. Kulikova, E.G. (2016) Implitsitnye sredstva v khudozhestvennom tekste: formirovanie podteksta [Implicit Means in a Literary Text: The Formation of a Subtext]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki* [Philological Sciences. Questions of Theory and Practice], 5-2 (59). 114-117. [In Russian].

4. Nikolaev, D.P. [1988] *Smekh Shchedrina: Ocherki satiricheskoi poetiki* [Shchedrin's Laughter: Essays on Satirical Poetics]. Moscow: Soviet Writer. (In Russian).
5. Kabakov, A.A. [2007] *Bul'varnyi roman i drugie skazki* [Tabloid Novel and Other Fairytales]. Moscow: Vagrus. (In Russian).
6. Krzhizhanovsky, S.D. [2010] *Sobranie sochinenii: v VI t. T. V* [Collected Works in VI vols. Vol. V]. Moscow: B. S. G.-Press; St. Petersburg: Symposium. (In Russian).
7. Toporov, V.N. [1995] *Mif. Ritual. Simvol. Obraz: Issledovaniia v oblasti mifopoeticheskogo: Izbrannoe* [Myth. Ritual. Symbol. Image: Research in the Field of the Mythopoeic: Selected Works]. Moscow: Progress - Kultura publishing group. (In Russian).
8. Chudakov, A.P. [1971] *Poetika Chekhova* [Chekhov's Poetics]. Moscow: Nauka. (In Russian).
9. Smirnov, I.P. [2001] *Smysl kak takovoi* [Meaning as Such]. St. Petersburg: Academic project. (In Russian).
10. *Sovremennoe zarubezhnoe literaturovedenie (strany Zapadnoi Evropy i SSHA): kontseptsii, shkoly, terminy. Entsiklopedicheskii spravochnik* (1999) [Modern Foreign Literary Studies (the Countries of Western Europe and the USA): Concepts, Schools, Terms. An Encyclopedic Reference Work]. Moscow: Intrada-INION. (In Russian).
11. Huizinga, Th. [1997] *Homo Ludens; Stat'i po istorii kul'tury* [Homo Ludens; Articles on the History of Culture]. Moscow: Progress-Tradition. (In Russian).
12. Lann, E. [2009] *Literaturnaia mistifikatsiia* [Literary Mystification]. Moscow: LIBROKOM. (In Russian).

About the author:

Sergei A. Golubkov, Doctor of Philological Sciences, Professor, Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations, Samara National Research University

34, Moskovskoye shosse, Samara, 443086
golubkovsa@yandex.ru