


Федеральное государственное автономное  
образовательное учреждение  
высшего образования  
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
Гуманитарный институт  
Кафедра культурологии и искусствоведения

УТВЕРЖДАЮ  
Заведующий кафедрой  
\_\_\_\_\_ Н.П. Копцева  
« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2020г.


**МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ**  
**МЕХАНИЗМЫ КОМИЧЕСКОГО В ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВАХ**  
**(НА МАТЕРИАЛЕ КИНЕМАТОГРАФА)**

50.04.03 История искусств

50.04.03.00.01 Проблемы теории, методологии и художественной практики

Научный руководитель \_\_\_\_\_  канд. филос. наук, доцент Н.Н. Пименова

Выпускник \_\_\_\_\_  М.В. Конарев

Рецензент \_\_\_\_\_  заведующая ОСП «Музей художника Б.Я. Рязова» МБУК музей «Мемориал Победы» М. В. Русакова

Красноярск 2020

Продолжение титульного листа магистерской диссертации по теме «Механизмы комического в визуальных искусствах (на материале кинематографа)».

Нормоконтролер

*Релс-*

Д.С. Пчелкина

## РЕФЕРАТ

Магистерская диссертация по теме «Механизмы комического в визуальных искусствах (на материале кинематографа)» содержит 80 страниц текстового документа, 65 источников.

КОМИЧЕСКОЕ, ЮМОР, КИНОКОМЕДИЯ, ВИЗУАЛЬНЫЙ ЮМОР, КОМИЧЕСКИЙ ЭФФЕКТ, КИНОЯЗЫК, СТРУКТУРНЫЙ АНАЛИЗ.

Объектом исследования являются механизмы комического в визуальных искусствах.

Цель данного исследования – изучение механизмов создания комического эффекта средствами кинематографа на материале кинокомедий.

В исследовании раскрыта актуальность заявленной проблемы, рассмотрены основные научные подходы к изучению механизмов комического, осуществлён обзор актуальных исследований юмора как культурного феномена, проведен анализ ряда репрезентативных кинокомедий.

В результате проведённого исследования были выявлены специфические для языка кино механизмы комического, а также основные положения исследования были оформлены в формате видеозаписи.

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	5
1. Теоретические основы изучения комического .....	9
1.1 Структура комического .....	9
1.2. Комическое в кино .....	30
2. Анализ механизмов комического в кино .....	44
2.1. Анализ механизмов комического в кинокомедии .....	44
2.2. Создание видеозэссе как способ представления результатов исследования .....	67
Заключение .....	69
Список использованных источников .....	72

## **ВВЕДЕНИЕ**

Юмор – это естественная часть жизни человека, он постоянно присутствует в культуре. Это и механизм защиты, и путь создания эмоциональной связи, и способ необходимой для психики разрядки. Неудивительно, что юмор и комические элементы нашли своё место во всех искусствах. В том числе и в кино. И, что важно, адаптировались под язык этого искусства.

Так, в кино мы можем говорить о наличии визуального или киноюмора, о специфических способах создания комического эффекта средствами киноязыка, как монтаж, кадрирование, композиция кадра. Звуковые эффекты и диалоги также являются полноправными участниками в создании юмора в кино.

### **Актуальность исследования**

Сегодня всё большее значение в жизни человека занимает так называемая визуальная культура. Человеку всегда свойственно было воспринимать большую часть информации глазами, но сегодня визуальный образ занимает то место, где когда-то главенствовало слово. Эмодзи, стикеры и другие визуальные формы становятся способом быстрой и, что важно, понятной коммуникации в интернете. Кино и видеоигры уже давно перенимают аудиторию у книг, при этом, подчас не уступая им в глубине и проработке содержания. Интерфейс любого современного устройства состоит по большей части из визуально доступных обозначений. И потому исследования визуальной культуры сегодня необходимы для понимания её возможностей, границ, векторов развития и будущих последствий.

Мы всё ещё живём во времена, когда границы между элитарной и массовой культурой становятся всё менее явными. Представление о том, что одни жанры чего-либо могут быть априори лучше, уже совсем не актуально. Однако изучение когда-то бывших низкими жанров всё ещё задерживается. И поэтому исследования комедии всё ещё обращены к опыту литературы и

театра, даже если в качестве предмета исследования выступает кино. Тем временем специфика именно юмора, созданного на языке кино, остаётся нетронутой.

### **Степень разработанности проблемы**

Проблема юмора – его механизмов и назначения с древних времён интересовала мыслителей и философов. Во времена античности феномен комического в своих трудах объясняли Платон [34], Аристотель [1].

Можно сказать, что осмысление юмора и попытки его объяснить не имели систематизированного характера. В разное время и разные исследователи трактовали юмор и смешное по-разному. Этим занимались Т. Гоббс [12], А. Бергсон [4], З. Фрейд и др. [48].

Со временем сложилось несколько основных теорий юмора. В. Раскин и С. Аттардо [37] в своих исследованиях предприняли попытку объединить этот ряд теорий, назвав сборную теорию семиотической, но фактически она больше склоняется к одной конкретной.

Итак, теория превосходства, возникшая ещё в Античности, гласит, что человек смеётся, когда видит неудачи и беды другого, как раз из-за ощущения превосходства. Так описывал это явление Платон, а позже в своём “Левиафане” эту же мысль развивал Т. Гоббс [4].

Теория несоответствия объясняет юмор как реакцию на восприятие парадокса. Когда человек слышит или видит некую несуразицу, в которой смысловые планы сталкиваются друг с другом и сосуществуют одновременно, он реагирует на это смехом. Данная теория развивалась А. Шопенгауэром, схожие мысли высказывал и И. Кант, а уже в конце двадцатого века теория несоответствия по сути стала основой для семиотической теории Раскина и Аттардо.

Теория разрядки происходит из идеи о том, что смех — это способ тела высвободить накопившуюся психическую энергию. Так смех описывал Г. Спенсер. А З. Фрейд развил эту идею в рамках своей психоаналитической

теории. Он объяснял юмор как способ обойти своего внутреннего цензора и выразить скрытые желания.

На этих основных теориях юмора, как правило, и базируются все исследования комического. Зачастую механизмы юмора изучаются с точки зрения лингвистики. Исследования на подобные темы проводили и отечественные специалисты А.Г. Козинцев [21], О.О. Черновол-Ткаченко [22], С.С. Мельников [24], А.Д. Кошелев и др. [28, 49].

Исследования юмора в кино также часто сосредотачиваются на вербальной составляющей, потому следует отметить, что визуальная составляющая нуждается во внимании исследователей.

**Объект исследования** – механизмы комического в визуальных искусствах.

**Предмет исследования** – механизмы комического в кинематографе на материале кинокомедий “Паровоз Генерал” (1926), “Кинооператор” (1928) Бастера Китона; “Золотая лихорадка” (1925), “Новые времена” (1936) Чарли Чаплина; “Кавказская пленница, или новые приключения Шурика” (1967), “Бриллиантовая рука” (1968) Леонида Гайдая.

#### **Цель исследования**

Изучение механизмов создания комического эффекта средствами кинематографа на материале кинокомедий.

**Для реализации поставленной цели необходимо решить ряд задач:**

1. Рассмотреть существующие подходы к изучению юмора;
2. Рассмотреть способы реализации юмора в кинематографе;
3. Отобрать и проанализировать комические элементы в ряде кинокомедий;
4. Оформить результаты исследования в виде образовательного фильма формата видеоэссе.

**Методологическими основаниями проведения исследования выступили:**

1. Комплекс теорий юмора, включающий теорию несоответствия, теорию разрядки и теорию превосходства;
2. Описательный метод с его основными компонентами (наблюдение, описание, обобщение) применительно к содержанию произведений киноискусства;
3. Метод структурного анализа с выделением отдельных компонентов произведения и разбором их внутренней организации.

### **Объём и структура работы.**

Объём магистерской диссертации составляет 65 страниц.

Структура включает в себя введение, две главы (четыре параграфа), заключение, список литературы (65 источников).



# 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ КОМИЧЕСКОГО

Первая глава исследования обусловлена необходимостью выявления теоретических основ изучения комического. Основными задачами первого параграфа являются: определение ряда ключевых понятий; рассмотрение существующих базовых теорий юмора; определение атрибутов юмора; выявление ключевой проблематики в изучении структуры юмора. Основными задачами второго параграфа являются: рассмотрение специфики жанра “кинокомедия”; рассмотрение структурных особенностей комедийного сюжета в кино; выявление способов реализации юмора в кинокомедии.

## 1.1 Структура комического

В данном параграфе рассматривается структура комического, а также трактовки данного феномена и подходы к его изучению. На основе существующих теорий может быть выведен подход к комическому с точки зрения практики объяснения и описания конкретных проявлений комического.

### *Основные понятия*

Прежде всего, следует обозначить ряд ключевых понятий, разобрать их, рассмотреть точки соприкосновения и различия.

В Толковом словаре Ушакова (а также Кузнецова и Ефремовой) “комизм” описывается словом “сторона” (в значении “аспект”, “ипостась”), а также наделяется качеством смешного (“смешная сторона”). Словарь Даля сразу отсылает к слову “комедия”.

Комическое – это философская категория. Ю. Борев<sup>1</sup> описывает комическое как “высокий смех” из-за наличия у комического эстетической составляющей и критической направленности. То есть, существует категория

---

<sup>1</sup> Борев, Ю. Б. Комическое / Ю.Б. Борев // М.: Искусство, 1970. – 268 с.

“смешное”, и она представлена несколько шире, потому что смешными могут быть и случайные вещи (ошибки, оговорки, неловкие движения) и “любой контраст цели и средства”. В то же время “комическое” входит в понятие “смешное”, составляет отдельный его пласт. “Комическое” исключает случайное, “комическое” должно обладать определённой искусностью, быть ловко выдуманным, или “остроумным”.

Юмор – это способность ума подмечать смешное. Вероятно, самое важное здесь то, что именно у юмора есть свои теории. То есть, совершенно отдельно изучается то, почему и как человек смеётся. Этот феномен так и описывается – чувство юмора, то есть то, что присуще человеку, способно развиваться и имеет свой функционал.

Следует упомянуть также понятие “остроумие”. Для описания юмора как свойства человека его использовал М. В. Ломоносов<sup>2</sup>. Также свою работу, посвящённую изучению психологии юмора, З. Фрейд назвал именно “Остроумие и его отношение к бессознательному”. В целом же, в этих случаях “остроумие” подразумевается как синоним понятию “юмор”.

Комедия – это жанр художественного произведения, который наполнен юмористическим содержанием, и имеет комическую структуру. Комедию можно понимать в качестве объекта концентрации юмора в мире художественных произведений.

Чаще всего “смешное” и “комическое” – одно и то же. В большинстве случаев эти области совпадают. Но всё же есть “смешное”, но не “комическое” – это больше про смех как физиологическое явление. И есть “комическое”, но не “смешное” – то, что обладает типичной для комического структурой (обнаружение парадокса, обмана и так далее), но не вызывает смеха. Например, сатира в ряде случаев может представлять собой комическое обличение, но не смешить при этом. В целом, в научной литературе термин “юмор” трактуется и как социальное явление, потому

---

<sup>2</sup>Растягаев, А. В. "Есть люди остроумные...": формирование семантической структуры слова остроумие в контексте xviii в / А. В. Растягаев, Ю. В. Сложеникина // Язык и культура. – 2019. – № 45. – С. 96-107.

далее его позволительно использовать в одном контексте с понятием “комическое”.

### *Теории юмора*

В настоящее время существует множество различных взглядов на природу комического. И хотя они не были объединены в одной общей теории юмора, они не противоречат друг другу. Но при этом и не являются достаточно полными, достаточно обобщающими. В целом, важно указать, что эти теории подходят к юмору с разных сторон, и в итоге не дают полной картины. Также примерно все они останавливаются на том, что нужно объяснить саму суть парадокса, который заставляет смеяться. Кант для этого использует словосочетание “превращение в ничто”, но критериев не выводит. Так же поступает и Гегель, когда он описывает комическое как “свечение сущности”<sup>3</sup>, возникающее через соединение различных понятий. И хотя существует классификация этих идей, сведение к трём основным теориям, некоторые из них можно отнести сразу к нескольким группам. С одной стороны, это говорит о недостаточной разработке предмета. Но, с другой, указывает на схожесть якобы “разных” теорий, позволяет их сгруппировать для получения возможно полной картины.

*Теория превосходства.* Её основная идея заключается в том, что источником смеха для человека служит ощущение превосходства, возвышения над другим. То есть комическое – это беды и неудачи другого. А, вернее, даже контраст между неприятностями “другого” и более выгодным положением наблюдателя, смеющегося. Впервые подобную идею высказал Платон<sup>4</sup>, и тут же отметил, что смех носит негативный характер и показывает не лучшие стороны человека. Платон отмечал, что в смехе над другим человек искажает представление о себе, делая вид, что он лучше, чем есть на самом деле. Идеей о том комедия есть “подражание худшим людям”

---

<sup>3</sup>Столович, Л. Н. Философия и юмор / Л. Н. Столович // Вопросы философии. – 2011. – № 7. – С. 58-68.

<sup>4</sup>Глинка, К. Теория юмора / Константин Глинка. Стихи, пародии, эпиграммы // М.: Игорь Южанин, 2008. – 206 с.

продолжил эти размышления Аристотель, говоря также, что смех над другими людьми это всё же низко, но допустимо.

В дальнейшем этих идей придерживался Томас Гоббс. В “Левиафане” он описывал смех как оружие, имеющее два взаимосвязанных назначения: “возвышение себя” и “уничужение другого”, что, по сути, является следствием постоянной борьбы за власть – ситуации, в которой согласно Гоббсу живёт всё человечество. При этом Гоббс также указывал, что свойственен этот смех тому, кто осознаёт на самом деле недостаток своих сил и способностей<sup>5</sup>.

Суммируя, теория превосходства включает в себе идеи о смехе как о негативном свойстве человека, проявляющемся в моменты агрессии с целью возвыситься, утвердиться. Вероятно, поэтому в классификации создателя семиотической теории юмора Виктора Раскина данный комплекс идей получил название “теория враждебности”. И если это и может описать природу, то только с одной из сторон.

*Теория несоответствия.* Данная теория описывает комическое как эффект порождённый неким различием, разрывом, противоречием, парадоксом, собственно, несоответствием. Любое комическое содержит в себе два и более планов, которые при столкновении обнаруживают внутреннее различие, не позволяющее истории либо высказыванию быть логически завершённым. В юморе реализуется оппозиция по категориям: “большое – малое”, “важное – пустяк”, “форма – бесформенность” и т.п.

И. Кант описывал это как “превращение напряжённого ожидания в ничто”, но объяснял далее, что не любое “ничто” вызовет смех, а именно то, что человек сначала примет как истину<sup>6</sup>. Далее А. Шопенгауэр оформил схожую идею в свою “Теорию абсурда”, согласно которой смех возникает из обнаружения несоответствия внутреннего представления об объекте и его реального проявления. Так, у человека есть “каноничные образы”, усвоенные

---

<sup>5</sup> Гоббс, Т. Левиафан / Т. Гоббс. – М.: Рипол Классик, 2017. – 608 с.

<sup>6</sup> Козинцев, А. Г. Юмор: до и после иронии / А. Г. Козинцев // Языковые механизмы комизма. – 2007. – С. 238-253.

представления о мире. Но в то же время есть непредсказуемый и разнообразный в своих проявлениях реальный мир. В итоге возникает различие между “наглядным и абстрактным”.

Идею об одновременном восприятии двух сближенных но не сопоставимых положения – или бисоциации – разработал А. Кестлер<sup>7</sup>. В итоге, бисоциация как намеренное сближение различающихся понятий и явлений превратилась в творческий метод, стала инструментом креативной работы. Схожую концепцию развил Майкл Аптер, введя понятие “синергия” как способ описать одновременное присутствие различающихся планов в разуме человека<sup>8</sup>. С помощью синергии Аптер объясняет, почему смех и юмор приносят радость – в игровом состоянии, присутствии юмору, человек способен переживать это состояние легко и с удовольствием.

Столкновение скриптов как основу возникновения юмора описывают В. Раскин и С. Аггардо в своих совместных исследованиях. Скрипты – это некие логически выстроенные ситуации. Для создания шутки у этих скриптов должны быть, с одной стороны, точки соприкосновения, но, с другой, они должны быть противоположными. То есть, важно, чтобы вначале скрипты сошлись, и у слушателя возникли ожидания, которые затем – через обнаружение различий – разрушатся. В осознании этого изначально скрытого различия и кроется юмор<sup>9</sup>. Антрополог Э. Оринг отмечает значимость не только “несоответствия” планов/скриптов, но и их “соответствие”, потому как без него нелогичное высказывание само по себе не станет комическим<sup>10</sup>.

Теория несоответствия способна дополнить теорию превосходства, скорректировать ее. С точки зрения несоответствия человек может смеяться над бедами другого из-за различия между неудачной ситуацией и статусом

---

<sup>7</sup>Черновол-Ткаченко, О. О. Теория бисоциации как инструмент анализа вербального юмора / О. О. Черновол-Ткаченко // Современные подходы к изучению единиц языка и речи и вопросы лингводидактики. / Белгородский гос. нац. исслед. ун-т. – Белгород, 2016. – С. 118-122.

<sup>8</sup>Ершова, Р. В. Представления о чувстве юмора в психологии / Р. В. Ершова, Р. З. Шарапова // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Психология и педагогика. – 2012. – № 3. – С. 16-22.

<sup>9</sup>Казакова, Д. В. Теории вербального юмора в современной зарубежной лингвистике / Д. В. Казакова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2013. – № 8-2. – С. 77-80.

<sup>10</sup>Мельников, С. С. Социология юмора: к критике трех фундаментальных теорий смешного / С. С. Мельников // Вестник экономики, права и социологии. – 2015. – № 1. – С. 213-217.

“другого”. Так, часто объектом насмешек становятся персонажи, наделённые властью и силой – их неудачи выглядят смешно именно из-за развенчания серьёзного образа. Это столкновение скриптов “могущественного и важного человека” и “бытовой неловкости, либо неудачи, знакомой каждому”. И хотя агрессия является полноправной и важной частью мира комического, сам по себе подобный настрой не является достаточным основанием для комического.

*Теория разрядки.* Ключевая идея данной теории в том, что юмор – это способ сбросить психическое напряжение. Отчасти она происходит из понимания физиологии смеха. Сам по себе смех является, с одной стороны, проявлением дружелюбного настроения по отношению к “своим”: родным, близким или “стае”, если проводить аналогию с животным миром. Смех – глубокий вдох и резкие выдохи – являются полной противоположностью криков ужаса – глубокий выдох и резкие вдохи. С другой стороны, смех, по описанию одного из основоположников теории разрядки Герберта Спенсера, это процесс освобождения энергии от эмоциональной встряски<sup>11</sup>. И свой выход она находит через наиболее подходящие для этого – достаточно инертные – мышцы: мимические, дыхательные, мышцы рта. Не любое эмоциональное напряжение может быть спровоцировано комическим, потому Спенсер отделяет здесь другие виды смеха, как, например, истерический. Что касается эмоционального напряжения от комического, то его Спенсер связывает с восприятием несовместимости, что также представляется очевидной связкой с теорией несоответствия. Спенсер пишет, что смех возникает, когда вместо предполагаемого “большого” (серьёзного, великого, важного) мы обнаруживаем “малое” (несерьёзное, ничтожное, пустяковое). Он называет это “нисходящей несовместимостью”, при восприятии которой человек и высвобождает энергию в виде смеха. В

---

<sup>11</sup>Салимгерей, З. М. Из истории изучения юмора / З.М.Салимгерей // Педагогика и современность. – 2015. – №. 2. – С. 20-24.

противовес этому “восходящая несовместимость” рождает реакцию удивления.

Значительное развитие теория разрядки получила в рамках психоаналитической теории З. Фрейда. Он большое внимание уделял остроумию, его причинам и значению в деятельности человеческой психики. Однако он описывал смех не как высвобождение энергии, но как ее экономию. Юмор по Фрейду – это способ обойти внутреннего цензора, выразить свои сексуальные и агрессивные побуждения не испытывая при этом “мучительных аффектов”. Юмор в этом случае занимает место аффекта. А “Удовольствие от юмора возникает... ценою этого не осуществившего развития аффекта; оно вытекает из экономии аффективной затраты”<sup>12</sup>. Макс Истмен в своём исследовании дополняет эту теорию идеей о том, что наличие такой категории как “бессмысленные шутки”, а также детского юмора показывают, что не любое проявление комического связано с агрессией и сексуальностью<sup>13</sup>. Как итог, юмор превращается в средство побега от негативных ощущений и защиту от враждебного внешнего мира.

Теории разрядки родственны также описания феномена юмора как “безопасной территории”, то есть способа для человека и общества решить внутренние проблемы, либо примириться с действительностью. В этом плане юмор описывается как инструмент, необходимый когда-то для эволюции<sup>14</sup>. Аристотель характеризовал смешное как ошибку, которая никому не может принести вреда<sup>15</sup>. Но это характеризует комическое, скорее, исключительно как развлечение, весёлое упражнение для ума. Другой взгляд на комическое в античной Греции предлагал рассматривать это явление как своеобразную

---

<sup>12</sup>Фрейд, З. Остроумие и его отношение к бессознательному. / З. Фрейд // М.: АСТ, 2009. – 288 с.

<sup>13</sup>Зелезинская, Л. А. Теория разочарования как способ объяснения комического / Л. А. Зелезинская // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: Философия. – 2013. – Т. 11. – № 1. – С. 54-59.

<sup>14</sup>Jones, W. E. The function and content of amusement / W. E. Jones // South African journal of philosophy. – 2006. – Т. 25. – №. 2. – С. 126-137.

<sup>15</sup>Аристотель. Поэтика. Об искусстве поэзии / Аристотель // Политика. Риторика. Поэтика. Категории. – Минск: Литература, 1998. – С. 1064-1112. – 1112 с.

надстройку к сознанию, дополняющую “серьёзное видение” мира<sup>16</sup>. И с этой точки зрения комическое может служить не только способом “справиться” с миром, но и предложить изменения.

Так – именно как социально-значимый феномен – видел комическое Анри Бергсон<sup>17</sup>. Прежде всего, он указывал, что смех невозможен за пределами социума, вне группы. А его главным назначением видел “исправление” общества, то есть продолжение эволюции. В доказательство прочнейшей связи юмора и человеческого общества он отмечал, что только человек и его культура могут быть смешными. Природа же может быть совершенно разной, но сама по себе – отдельно от человека – смешной она быть не может.

Так, в некотором роде теория разрядки сходится с теорией несоответствия в противопоставлении планов, потому как зачастую согласно психоаналитической теории и ее приверженцам шутки и “несерьёзное”, “игровое” видение мира противопоставляется серьёзному в целях защиты от негатива. Также и описанное И. Кантом представление о юморе сочетает в себе черты теорий и разрядки, и несоответствия, потому как описанное Кантом “превращение в ничто” есть итог “напряженного ожидания”, иначе говоря разрядка, избавление от напряжения<sup>18</sup>. Теория разрядки отмечает значимую роль юмора для общества, и это находит своё практическое воплощение в выступлениях комиков с материалом “взрослым”, либо “критически-настроенным”.

Каждая из этих теорий – хотя корректнее назвать это компиляцией идей, схожих в некоторых аспектах – описывает природу комического лишь частично. Однако в совокупности они способны дать в целом корректное представление о феномене юмора. Они дают характеристику различным

---

<sup>16</sup>Мусийчук, М. В. Когнитивные механизмы юмора в структуре комического / М. В. Мусийчук // Вестник НГУ. Сер: Философия. – 2010. – Т. 8. – № 2. – С. 48-52.

<sup>17</sup>Кошелев, А. Д. О природе комического и функции смеха / А. Д. Кошелев // Язык в движении. К. – 2007. – Т. 70. – С. 277-326.

<sup>18</sup>Грачева, М. В. Рецепция теории смеха Иммануила Канта / М. В. Грачева // XII Кантовские чтения. Кант и этика Просвещения: исторические основания и современное значение. – 2019. – С. 149-150.



мотивам смеха, а также различным его социальным аспектам, проявлениям. При этом не представляется возможности выделить главную из теорий, либо объединить их и назвать по общей характеристике. Потому современное представление о юморе есть, скорее, облако идей, взаимосвязанных разными частями и не противоречащих друг другу, но тем не менее не сливающихся в одно.

#### *Атрибуты комического*

Комическое обладает рядом атрибутов, качеств, отличительных свойств. Их рассмотрение необходимое для понимания структурных основ юмора.

Первое и фундаментальное свойство комического – это общий “несерьёзный” (игровой) настрой. Комедия изначально противопоставлена трагедии – жанру, в котором события имеют серьёзные последствия, герои вынуждены преодолевать и превозмогать, а на кону стоят жизни и судьбы. И в этом смысле комедия предлагает на время (на период шутки) отложить необходимость воспринимать мир серьёзно, помнить об опасностях и трудностях внешнего мира. Отдельная шутка как бы “вытаскивает” человека из погружения в серьёзность.

В то время как трагедия заставляет сопереживать, то есть эмоционально сближаться с героями, глубже понимать их мотивы и ощущения, комедия предлагает посмеяться и, соответственно, эмоционально отстраниться от происходящего. Другое важное свойство комического – это эмоциональное дистанцирование. В статье М. В. Мусийчук о когнитивных механизмах комического этот процесс описывается словом “оптимизация”<sup>19</sup>. И таким образом через остроумие человек может познавать мир.

Комедия – это всегда обращение к изнанке вещей, всегда переворот явлений “с ног на голову”. Это работает и для юмора в целом в виде переключения между режимом “серьёзности” и “комичности”, и тематически

---

<sup>19</sup>Мусийчук, М. В. Когнитивные механизмы структуры комического / М. В. Мусийчук // Философия в современном мире: диалог мировоззрений. / Нижегородский гос. ун-т. – Нижний Новгород, 2012. – С. 104-105.

для каждого отдельного проявления комического. М. Бахтин подробно писал об этом в книге “Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса”.

Введённый им термин “смеховая культура”<sup>20</sup> обозначал специфические народные карнавалы, в ходе которых общество “переворачивалось с ног на голову”, в том числе место короля как некой значимой серьёзной фигуры, принимающей решения, занимал шут. В ходе карнавала все участники будто переключались в режим шутовства, обращались к комической стороне жизни, отдавались весёлому и игровому настроению. Также, анализируя творчество Франсуа Рабле, имеющее прочные связи с народным творчеством, Бахтин отмечал этот интерес к изнанке через частые обращения к телесному и духовному “низу”, а также утрирование и преувеличение черт и габаритов персонажей.

Юмор всегда рождается на основе парадокса (в широком смысле), слома ожиданий. С точки зрения логики парадокс возникает, когда два (и более) взаимоисключающих тезиса оказываются в одинаковой степени правыми и, как итог, “уживаются вместе”<sup>21</sup>. С точки зрения структуры шутка и представляет собой такой парадокс – это некое количество планов, которые соответствуют и не соответствуют друг другу одновременно. Без наличия парадокса шутка обернётся либо обычной историей (высказыванием), лишённой смысла (не смешной нелепицей), либо будет лишена эффекта неожиданности, разрушения ожидания, что также не вызовет у реципиента напряжения и смеха в итоге. Также близким к парадоксу понятием, значимым для юмора, является абсурд. Спецификой абсурда – или доведения до абсурда как приёма создания юмора – является построение такого высказывания, которое будет лишено смысла, но иметь логические связи с объектами и явлениями реального мира.

---

<sup>20</sup>Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин // М.: Эскмо, 2017. – 640 с.

<sup>21</sup>Философский энциклопедический словарь / Гл. редакция: Л. Ф. Ильичёв, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалёв, В. Г. Панов. — М.: Советская энциклопедия, 1983. — 840 с.

Совершенно отдельным и чрезвычайно важным свойством абсолютно любого проявления комического является его амбивалентность<sup>22</sup>. Причём, это чётко прослеживается на всех этапах бытования юмора.

Прежде всего, само существование юмора – оно амбивалентно в том смысле, что присутствует в жизни общества и каждого человека постоянно, но не всегда актуализируется. Иначе говоря, в любой момент комическое восприятие мира может быть включено, либо же обнаружена комическая сторона явления. Оттого в повседневной жизни используется словосочетание “обернуть в шутку”, то есть фактически что угодно может быть подвергнуто комическому осмыслению. И в то же время существует острая дискуссия в обществе о том, над чем можно и нельзя шутить. Проблема в том, что технически шутку можно придумать о чём угодно, и тогда это оборачивается уже этическим спором. В итоге складывается ситуация, в которой у юмора как явления нет чётких границ.

То же самое касается содержания шуток и считывания их реципиентом. Является ли шутка таковой, если она не была понята? Или, наоборот, считается ли воспринятая как шутка “серьёзная” информация настоящей шуткой? Ведь она вызвала смех, одобрительную реакцию, фактически юмор выполняет свои функции в этот момент. Либо же шутка, сказанная многократно и потерявшая эффект неожиданности – с технической точки зрения это всё ещё некое проявление юмора, но оно больше не функционирует верно.

В итоге, можно увидеть, что юмор характеризуется главным образом как противопоставление серьёзному повседневному образу мысли. Однако в то же время постоянно существует рядом и может обнаруживать себя фактически в любой момент беспрепятственно. Важно, что проявления общественной жизни многообразны, потому и юмор, встраиваясь во все эти

---

<sup>22</sup>Гарник, А. В. Об амбивалентной природе карнавального измерения смеха / А. В. Гарник, В. Б. Огороков // Докса. – 2002. – № 1. – С. 15-20.

проявления, переформатируется, адаптируется. Так возникают и проявляются различные формы юмора.

Так, существует распространённое разделение на юмор, иронию и сатиру. Каждая из форм здесь имеет свою эмоциональную окраску, интенсивность и предназначение.

В границах понятия “юмор” остаётся всё то, что связано с весельем, лёгкостью и игривым настроением. В данной классификации форм комического только юмор всегда вызывает смех.

Иронию характеризует более тонкая организация. Аристотель считал иронию подходящей формой выражения комического для свободного здорового человека, потому как иронизирует человек для себя, а не ради веселья других. Однако важно, что ирония не несёт в себе истины, и потому всё же не является полезной<sup>23</sup>. Из иронии выделяется в отдельную подкатегорию “сарказм” – более агрессивная и интенсивная форма комического. Сарказм часто связывают с язвительным подтекстом, едким характером высказывания.

Наконец, сатира – это именно резкое, грубое, возможно, и унижительное проявление комического. Ее задача – обличать. И это осуществляется как раз таки благодаря процессу эмоционального дистанцирования, которое даёт более объективный, отстранённый взгляд на вещи.

Сатира и ирония далеко не всегда вызывают смех, однако они следуют природе комического в иных целях, потому как оно способно существовать не только для веселья. Юмор как явление может быть способом коммуникации внутри сообщества, либо использоваться для критического взгляда на жизнь, а также юмор может служить отражением культуры, помощником в ее понимании.

### *Комическое и коммуникация*

---

<sup>23</sup>Розсоха, А. В. Ирония: история изучения и способы текстовой реализации / А. В. Розсоха // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки. – 2010. – № 2. – С. 125-132.

Изучение коммуникации в юморе обнаруживает любопытную проблему обнаружения смешного. Понимание этого процесса важно для составления полной картины структуры комического.

Процесс обнаружения смешного заключается в раскрытии имплицитного смысла, спрятанного в шутке и не высказанного вслух<sup>24</sup>. Этот смысл рождается из столкновения и совместного существования двух и более смысловых планов. Их именуют также “фреймы”, “матрицы”, “скрипты”. Возникновение нового скрипта, внезапное его обнаружение и есть момент, когда ожидания адресата нарушаются. Слом ожиданий – если он достаточно внезапный и остроумный – и заставляет смеяться.

В переключении между скриптами большое значение играет контекст. Автор может погрузить героев в одну ситуацию (по мнению зрителей), но затем вдруг сместить угол зрения, либо дать новую деталь, демонстрирующую неизвестный ранее контекст. Происходит переключение, в описанной ситуации возникает комический эффект, новая сторона – в голове адресата раскрывается имплицитный смысл шутки.

Статья W. E. Jones также посвящена идее понимания шутки (“finding funny” в оригинале)<sup>25</sup>. Он отмечает, что важную роль здесь играют такие вещи как содержание (content) и функции (functions) юмора. “Содержание того, что мы находим смешным неразрывно связано с его функциями” – говорится в тексте. Связывая теорию несоответствия и тот факт, что юмор приносит удовольствие, автор описывает идею о том, что юмор – это эволюционное упражнение по развитию рационального мышления. Обнаружение несоответствий (парадоксов) приносит удовольствие (смешит, мы находим это смешным), и тем самым помогает рациональному мышлению оформиться.

---

<sup>24</sup>Мусийчук, М. В. Понимание имплицитного смысла как основа креативного механизма юмора / М. В. Мусийчук // Вестник НГУ. Сер: Философия. – 2007. – Т. 5. – № 1. – С. 22-26.

<sup>25</sup>Jones, W. E. The function and content of amusement / W.E.Jones // South African journal of philosophy. – 2006. – Vol. 25. – №. 2. – PP. 126-137.

Другим интересным аспектом комической коммуникации может выступить ирония<sup>26</sup>. Ирония как способ выражения комического основан на проговаривании одного содержания при подразумевании другого. Иными словами, этот тот же обман ожиданий, как и в любых шутках. Разница только в том, что он не вскрывается даже и в финале высказывания. Однако и здесь есть свои маркеры, способствующие удачному “срабатыванию” иронии. К ним, в первую очередь, так же относится контекст. Это может касаться сферы фоновых знаний (об истории, культуре, актуальных событиях и т.д.), либо вещей, известных только собеседникам. Так возникает феномен “внутренних шуток”, “inside jokes”. Другим маркером иронии может служить особая интонация, либо явное преувеличение, либо их комбинация.

В итоге коммуникация посредством юмора заключается в раскрытии имплицитного смысла, скрытого в каждой конкретной шутке. И хотя он не проговаривается напрямую – для сохранения комического эффекта – существуют специальные маркеры, помогающие в коммуникации.

Говоря о роли контекста в комической коммуникации, следует рассмотреть взаимоотношения культуры и юмора – какое место культура отводит юмору и как юмор комментирует культуру.

В статье Henk Driessen “Humour, anthropology of” речь идёт о том, что юмор, с одной стороны, понятен всем (как сам концепт), но при этом у каждой культуры он свой. Так, через специфику комического появляется возможность изучать культуры. Вместе с тем возникает и ситуация, в которой шутки очень тяжело переводить с языка на язык, потому что язык – это часто и “объект (“тема”/”topic” в оригинале) и средство создания (“vehicle”) юмора”. При этом есть круг общих тем, над которыми шутит всё человечество и совершенно разные по своему устройству культуры (секс, еда, смерть и так далее). Есть также и общие социальные тенденции, касающиеся юмора: так, в странах с жёстким политическим режимом, как

---

<sup>26</sup>Мусийчук, М. В. Коммуникативный механизм юмора через призму иронии как приема остроумия / М. В. Мусийчук // Гуманитарные науки в Сибири. – 2009. – № 1. – С. 68-72.

правило, ограничивается политический юмор. Потому что комическое может служить оружием. Юмор имеет свойство обличать, в некотором смысле наносит “увечья” режиму. Но в то же время, юмор умеет и “подсвечивать (highlighting)” табу, закрепляя запретные вещи в культуре именно как запретные. И в комплексе этих противоречий, в том числе, и проявляется особенность любого юмора.

С некоторой критикой силы юмора как оружия выступает Barry Donnelly. В своей статье “Humour as alternative discourse” он рассматривает комическое в качестве силы, которую можно использовать, скорее, в продвижении определённых ценностей<sup>27</sup>. Одна из сторон юмора – критика культуры, однако шутки всё-таки не призывают к изменениям, а, скорее, создают безопасное пространство для апробации и развития альтернативных идей. Это ясно проявляется в ситуациях, когда шутка направлена на то, чтобы адресат мог выразить свои личные ощущения на публике. Автор приводит в пример шутки американского комика Бо Бёрнэма про азиатских комиков и акцент. Он изображает стереотипный китайский акцент, в то же время отмечает, что это “дешёвый” не изобретательный приём. Однако люди смеются, в том числе, и над акцентом, но созданный контекст не позволяет посчитать их расистами. То есть, он, с одной стороны критикует эту ситуацию, говоря о том, что “легко быть комиком сегодня, потому что все считают китайский акцент смешным”, но в то же время он выражает то, что и так у всех на уме, “вытаскивает это на свет”, делает позволительным, даёт освобождение от напряжения по этому поводу.

О специфических отношениях юмора на табуированную тему и важности контекста говорится в статье Silas Lauritsen “The relation between humour and violence within a theoretical frame in regards to Tarantino's films”. Как следует из названия, в данном исследовании подвергается анализу

---

<sup>27</sup>Driessen, H. Humor, Anthropology of [Электронный ресурс] / H. Driessen // Academia.edu. – Режим доступа: [http://www.academia.edu/28716804/Humor\\_Anthropology\\_of.pdf?email\\_work\\_card=thumbnail](http://www.academia.edu/28716804/Humor_Anthropology_of.pdf?email_work_card=thumbnail)

насилие в фильмах Квентина Тарантино<sup>28</sup>. Автор в самом начале ставит вопрос о том, работает ли юмор в его фильмах благодаря насилию или несмотря на него. Но до перехода непосредственно к анализу он отмечает, что юмор всё же субъективен, и, по сути, это лишь разъяснение, почему юмор в изученных фильмах работает (“Криминальное чтиво”, 1994, и “Убить Билла, часть 1”, 2003) именно для тех зрителей, для кого он работает. В анализе битвы из “Убить Билла” он использует формулировку “guilt free” (освобождённый от чувства вины) относительно сцены с большим количеством крови и жестокости, в которой, однако, есть, над чем посмеяться. Он описывает такие вещи, как гиперболизированные приёмы, специфический киноязык (переход к чёрно-белой съёмке, “мультипликационные” звуковые эффекты, преувеличенная игра японских актёров) – всё это снижает серьёзность и придаёт ощущение абсурда. Другой важный аспект – вся предшествующая история. Зритель знает предысторию Невесты, знает ее намерения, и потому в этой сцене он больше переживает за неё и вместе с ней ненавидит воинов ее врага О’Рэн Ишии, поэтому и посмеяться над их страданиями в какой-то степени может, потому что эти страдания, согласно контексту всей истории, справедливы. Так, в фильме никогда не проговаривается, что насилие – это хорошо и правильно, табу не легитимизируется. Однако заданный контекст позволяет комическому эффекту стать частью этой истории.

Всё описанное выше – не касается в полной мере самих шуток. Все описания проходят вокруг идей юмора как социального феномена – его свойств, предназначения и т.д. Однако непосредственно в практике – в повседневной жизни и в юмористическом творчестве – юмор живёт в виде отдельных структурных единиц. Для краткости их позволительно обозначить

---

<sup>28</sup>Lauritsen, S. The relation between humour and violence within a theoretical frame in regards to Tarantino's films [Электронный ресурс] / S. Lauritsen // Academia.edu. – Режим доступа: [http://www.academia.edu/26784859/The\\_relation\\_between\\_humour\\_and\\_violence\\_within\\_a\\_theoretical\\_frame\\_in\\_regards\\_to\\_Tarantinos\\_films?email\\_work\\_card=title](http://www.academia.edu/26784859/The_relation_between_humour_and_violence_within_a_theoretical_frame_in_regards_to_Tarantinos_films?email_work_card=title)



как “шутки” – данное понятие может включать в себя как вербальный юмор (анекдоты, репризы, смешные песни, шутки, стендап-биты и т.д.), так и другие его проявления (комическая пантомима, сценка, скетч, смешное изображение, юмористический комикс и т.д.). И для полноценного понимания структуры комического следует рассмотреть, как устроены отдельные шутки.

#### *Схематический аспект юмора*

Юмор, когда речь идет о намеренном создании комического контента – это предельно точный, выверенный механизм. На практике этот аспект всегда выражается в двух тезисах: “юмору можно научиться” (потому этот механизм можно освоить и успешно применять) и “юмор – это математика” (потому что устройство шутки можно рассчитать). Известный советский комедиограф Григорий Александров сравнивал постановку гэгов – визуальных комических элементов-действий – с работой снайпера, потому как здесь очень важны точность в формулировках и движениях и ритм<sup>29</sup>. Именно это удерживает зрителя, и именно это точно доносит комическое содержание сцены. Большое внимание ритму в своей работе уделяли также и голливудские мастера немой комедии – Бастер Китон и Чарли Чаплин. Пришедшие в кино из варьете, они всегда тщательно прорабатывали каждое движение в каждой сцене. Так, некоторая неестественность, практически механистичность, движений Китона вкупе с его отстранённым выражением лица и рождала юмор в сценах погонь, драк и прочей буффонады<sup>30</sup>.

В практике создания литературного юмора – в частности коротких шуток или “ванлайнеров” (от англ. one-liner – “в одну строку”) – существует правило, согласно которому чем меньше слов в шутке, тем лучше она работает. Так учатся создавать комедийный стендап (от англ. stand-up –

---

<sup>29</sup>Туева, В. В. Принципы построения комического в музыкальной кинокомедии Григория Александрова как обновление жанровой традиции советского смехового искусства / В. В. Туева // Вестник Башкирского университета. – 2008. – Т. 13. – № 4. – С. 1043-1047.

<sup>30</sup>Kravanja, P. Buster Keaton's Comedy of Hegelian beauty and the body [Электронный ресурс] / P. Kravanja // Image and narrative online magazine of the visual narrative. – 2007. – Т. 8. – №. 3. – Режим доступа: [http://www.imageandnarrative.be/inarchive/affiche\\_findesiecle/kravanja.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/affiche_findesiecle/kravanja.htm)

“стоя” – жанр комедийного выступления, в котором комик один рассказывает шутки, либо монологи со сцены), так учатся играть в КВН. Один из ключевых тезисов стендапа заключается в том, что любая шутка имеет простую структуру из двух элементов: “сетап” (от англ. “setup” – “установка”) и “панчлайн” (от англ. “punchline” – “ударная строка”). В первом задается некая ситуация, обстоятельства, в которых в будущем возникнет парадокс. Во втором этот парадокс обнаруживает себя, возникает комическое несоответствие. В качестве примера можно рассмотреть шутку российского комика Ильи Озолина<sup>31</sup>: “У меня есть хобби. В свободное время я люблю смотреть в окно. Но с улицы”. Так, в качестве сетапа – некоторых первичных условий – слушатель получает информацию о наличии у комика хобби: “... я люблю смотреть в окно”. И первое, что представляет обычный слушатель, это героя шутки, находящегося в своей комнате. Далее происходит слом, панчлайн ломает изначальные условия, вследствие чего и возникает комический эффект. “Но с улицы” – ситуация оборачивается причудливым образом, неожиданность этого превращения и вызывает смех.

В так называемом учебнике по КВН<sup>32</sup> – хотя это не научный труд, но он имеет ценность в качестве практического руководства – указывается, что каждое слово в шутке должно быть обосновано, иметь своё конкретное место, потому что иначе парадокс не построится в голове зрителя, и комический эффект не сработает. С той же шуткой Ильи Озолина можно понять, что если бы панчлайн и сетап находились не на своих местах, юмора не возникло бы. “Я люблю с улицы смотреть в окно” – ситуация сохраняет причудливость, но нет слома ожиданий, теперь это просто информация о странном увлечении.

Всё это говорит о том, что юмор имеет свои механизмы, и, более того, их можно изучить и освоить примерно так же, как математику или любое

---

<sup>31</sup> 22 Комика. Выпуск №1. Чапарян, Озолин, Хиникадзе, Шарапов. [Электронный ресурс]: // Youtube. – Режим доступа: [https://www.youtube.com/watch?v=HC5B3\\_6gJgI&t=235s](https://www.youtube.com/watch?v=HC5B3_6gJgI&t=235s)

<sup>32</sup>Марфин, М. Н. Что такое КВН / М. Н. Марфин, А. П. Чивурин // Киров. – 2002. – 173 с.

другое знание, приведённое в систему. В подтверждение этого тезиса можно рассмотреть и вполне успешное исследование по созданию искусственного интеллекта, создающего визуальный юмор<sup>33</sup>. Так, специальной компьютерной программе были предложены наборы визуальных объектов в виде моделей (люди разных возрастов, животные, еда, мебель, спортивный инвентарь и так далее) и декораций (комната, двор, лес, парковая зона), а также примеры “смешных ситуаций”, созданных из этих объектов. Программа проанализировала их и затем предложила свои варианты, некоторые из которых показали жизнеспособность такой системы. Так, программа поняла, например, что юмор может возникнуть из несоответствия занятий и возраста, и представила изображение пожилой женщины на скейтборде. Однако, это всё же один из аспектов юмора – его системность и механистичность, который не учитывает наличие такого фактора, как “чувство юмора”.

#### *Парадоксальный (хаотический) аспект юмора*

Юмор и на сегодняшний день остаётся не в полной мере изученным явлением как раз из-за этого компонента. Именно на нём в течение веков сосредотачивались философы и мыслители – на попытке объяснить, почему человек смеётся, и почему не любая нелепица, даже верным образом структурированная, оказывается истинно смешной. Именно парадоксальный аспект юмора заставляет учёных погрузиться в психику человека и рассмотреть мотивы смеха, но они не дают ключа к созданию смешного. Потому все теории носят исключительно описательный характер, а все прикладные знания оказываются, скорее, рекомендациями, хотя и вполне рабочими, по написанию шуток, но с оговоркой о том, что автор шутки должен добавить туда, собственно, юмор.

При этом все эти теории – хотя они логичны и находят своё подтверждение в жизни, в обычных ситуациях – они всё же не дают

---

<sup>33</sup>Chandrasekaran, A. We are humor beings: Understanding and predicting visual humor / A. Chandrasekaran // Proceedings of the IEEE Conference on Computer Vision and Pattern Recognition. – 2016. – С. 4603-4612.

однозначного заключения о природе юмора, не позволяют сказать, что людям теперь известно о юморе всё. Новые шутки всё ещё возникают и всё ещё удивляют. Новые форматы юмористических шоу также продолжают ломать ожидания зрителей. Это связано, в том числе, и с изменением способов и скорости коммуникации между людьми. Интернет внёс большой вклад в развитие новых форм юмора – чаще всего абсурдных, не поддающихся теоретическому обобщению или включению в существующие категории. К таким формам можно отнести “вайны” – шестисекундные любительские видео из оригинального приложения “vine”; шоу основанные на создании неуютных неловких ситуаций, как “Между двумя папоротниками с Заком Галифианакисом” или “вечервечер”. С учётом того, как Интернет уже повлиял на язык кино и способы просмотра кино, можно утверждать, что специфический для интернета юмор будет иметь своё влияние и на кино. Потому изучение форм киноюмора представляется сегодня актуальным и значимым.

Комическое всегда должно быть непредсказуемым. Поэтому юмор обновляется постоянно, в реальном времени. Люди не просто слабее воспринимают шутки, придуманные сто-двести лет назад – даже свежая шутка, сказанная дважды, теряет свой эффект. Это, в том числе, создаёт ироничную ситуацию в исследовании юмора – при детальном рассмотрении и описании механизмов комического, любая шутка обречена потерять свой эффект.

И всё же рассмотрение данного аспекта юмора необходимо для получения наиболее полной картины. Знания об этом аспекте можно получить, рассматривая контекст: тематику шутки, ее действующих лиц, аллюзии, привлечение фоновых знаний, и т.д.

Изучение юмора представляется сложной комплексной задачей в силу его противоречивой природы. Известно, что в основе юмора лежит парадокс, обнаружение или создание несоответствия, механизм обмана, по сути. Также юмор имеет свойство старения – конкретные шутки и комические ходы очень

тесно связаны со временем своего возникновения, культурными особенностями обстановки, в которой они существуют – юмор трансформируется и обновляется очень быстро.

### *Выводы*

Структура комического представляет собой сложную изменчивую форму из-за необходимого элемента неожиданности. Однако изучение юмора представляется возможным; для этого требуется детальное рассмотрение конкретных проявлений комического – шуток – в двух аспектах:

1. Схематическом. Данный аспект касается устройства шутки с точки зрения составных частей, их взаимоотношений и проявления юмора на основе этих отношений. В качестве основных элементов шутки можно выделить “сетап” (“зачин”, “установка”), который содержит первичные знания о содержании шутки, погружает зрителя в напряжённое ожидание разрядки, и “панчлайн” (“ударная строка”), который вносит новое содержание и оборачивает “сетап” новой стороной для адресата, из-за чего и возникает комический эффект. С точки зрения теории скриптов “сетап” и “панчлайн” представляют собой два скрипта – смысловых плана, находящихся друг с другом в отношениях одновременного соответствия и несоответствия, что является необходимым условием для “срабатывания” шутки в момент столкновения скриптов.

2. Парадоксальном. Данный аспект касается контекста, и может быть описан для каждой конкретной шутки в целях более досконального изучения комического. Это описание касается, в первую очередь контекста, в котором существует шутка – место, время написания, автор и т.д. – а также контекста внутри самой шутки – аллюзии, необходимость привлечения фоновых знаний, действующие лица и события. Рассмотрение парадоксального аспекта способно дать представление о том, почему конкретная шутка потенциально может “сработать”.

## 1.2. Комическое в кино

В данном параграфе рассматривается специфика комического в кинематографе. Дается характеристика жанра кинокомедии, его структурные особенности, а также конкретные формы реализации комического на языке кино.

Юмор в искусстве проявляет себя, как и любая из сторон жизни человека и общества. Притом юмор может становиться и темой произведения, и приёмом, и основой высказывания, художественной идеи. Так, автор-комик может создать историю о комиках, которые будут смешить и других персонажей внутри сюжета, и читателей или зрителей здесь, в реальном мире. Либо же это может быть сюжет, персонажам которого вовсе не до смеха, но для нас здесь это будет чрезвычайно весело и смешно, как это часто происходит с жанром “чёрной” комедии. Юмор может выступить и содержательным ядром произведения, показать весь мир с комической стороны, напомнить об абсурдности жизни, общественных норм, как это делают анимационные сериалы наподобие “Симпсонов”.

Примечательно также и то, что юмор в силу своей подвижной живой сущности способен проникать в совершенно разные формы искусства и становиться частью языка этих форм. Так, он адаптируется не только под время, место и культурную специфику, но вместе с тем обращает свои силы и приёмы в сторону непохожих друг на друга медиумов – проводников информации. Юмор может быть не только вербальным, он может быть заключён в статичном изображении, отрезке звука, музыке, запечатлён графически, живописно, либо заснят на плёнку, либо, в конце концов, создан с помощью нейросети, и существовать в виде отрывка кода, для доступности переведённого в формат “картинки на экране”. И, что важнее всего, это обнаружение возможностей встроить юмор происходит абсолютно естественно и непринуждённо – эти способы обнаруживают себя и позволяют быть воспринятыми, веселят в итоге.

Так, юмор, что логично, существует и в кино, в разнообразных видах, формах и объёмах. Юмор может стать частью абсолютно любого фильма, и доля его будет варьироваться в зависимости от жанра, тона, художественной идеи, а также – и это уже вторично и зависит в большей степени от зрителя, но всё же стоит указать для полноты картины – от времени и места создания. К примеру, юмор стран Азии далеко не всегда будет удачно воспринят на Западе. То же касается и фильмов из далёкого прошлого: очевидно, что шутки из ранних российских и советских кинофильмов не будут восприняты с тем же энтузиазмом, что во время своего первого выхода на экраны.

Юмор в кинематографе фактически может быть частью любого жанра. Шутки и комические элементы могут использоваться в качестве драматического приёма, когда после ряда напряжённых событий и перипетий требуется дать героям и зрителям передышку, возможность сбросить напряжение. В хоррор-фильме “Оно” (2017, реж. Андреас Мускетти) – первой части адаптации одноимённого романа Стивена Кинга – этот приём используется, что важно, с сохранением специфики жанра. Во втором акте, после череды жутких сцен, в которых к каждому из героев участников “клуба неудачников” приходит клоун-убийца и сверхъестественное существо Пеннивайз, они собираются в доме одной из “неудачников” Беверли, чтобы под весёлую музыку отмыть её ванную комнату от огромного количества крови. И эта сцена придаёт комический оттенок происходящему за счёт поведения героев, музыки, а также парадоксальности ситуации – вместо того, чтобы кричать в ужасе и прятаться, дрожа от страха, герои берутся за уборку, будто это их обыденность. Однако при этом сцена не разрушает общую атмосферу повествования, потому что приёмы комического здесь даны именно в той мере, чтобы после тяжёлых пугающих сцен сбавить напряжение и подготовить и героев, и зрителей к следующему эпизоду ужасов.

Также комический аспект фильма может реализовываться через конкретного персонажа, как правило, второго плана. Этот приём часто

используется в приключенческих историях, боевиках и научной фантастике. С одной стороны, юмор так же позволяет разрядить напряжённую зачастую обстановку, обеспечить те самые “американские горки” в сюжете, сделать его динамичным. С другой стороны, шутки, переведённые на персонажа второго плана, позволяют ключевым действующим лицам, сохранять серьёзный облик, выглядеть героически и не сосредотачивать сюжетное напряжение и зрительское внимание на себе. Примеры таких персонажей: Джонатан и Бени из “Мумии” (1999, реж. Стивен Соммерс), Руби Род из “Пятого элемента” (1997, Люк Бессон), Бенжи Данн из серии “Миссия невыполнима” (2006 – наст. время). Подобный ход часто применяется и в анимационных приключенческих историях. Примеры: Осёл из “Шрэка” (2001, реж. Эндрю Адамсон, Вики Дженсон), Тимон и Пумба из “Короля Льва” (1994, реж. Роджер Аллерс, Роб Минкрофф), сатир Филактет из “Геркулеса” (1997, реж. Рон Клементс, Джон Маскер), краб Себастьян из “Русалочки” (1989, реж. Рон Клементс, Джон Маскер) и т.д.

Как правило, эти персонажи занимают место помощника главного героя или “сайдкика” (от англ. “sidekick” – “пинок со стороны”, если переводить дословно). Такие персонажи могут выступать с комическими комментариями по поводу происходящих событий, нередко и во время напряжённых сцен, как это делал Руби Род во время битвы Корбена с инопланетными наёмниками в летающем отеле. Комическое поведение сайдкика вызывает большее сопереживание, в то время как герой остаётся сильным и смелым. Так было в “Шрэке” во время поисков принцессы Фионы в замке, пока сам Шрэк выглядел практически скучающим и внешне никак не демонстрировал беспокойство, кроме фразы о том, что “здесь тихо”, Осёл несколько не скрывал страх. И хотя он выглядел комично, это вполне совпадало с тем, как чувствовал бы себя зритель, оказался он в подобной ситуации, и потому Осёл здесь оттягивал на себя зрительское переживание.

*Жанр кинокомедии как область концентрации юмора в кино*



Однако в качестве ключевого выразительного средства юмор находит своё пристанище в кинокомедии – жанре, главной целью и функцией которого является смех. Комедия всегда рассказывает историю о смешных людях и смешных ситуациях. В случае, когда комичность ситуации превалирует над комичностью персонажей, это называется “комедия положений”. В обратном случае, когда комичность персонажей занимает центральное место в произведении, это уже “комедия нравов”.

Комедия положений (она же ситуационная комедия) рассказывает о смешных происшествиях – как правило, речь идет о путанице, неверно переданной информации, искажённом восприятии событий, ошибках, а также попытках исправить ситуацию, которые только усугубляют положение героев в силу их неумения жить и вести себя “серьёзно”<sup>34</sup>.

Комедия нравов больше сосредотачивается на характерах персонажей, чем на их “приключениях”, и в этом смысле такая комедия может иметь свойство обличать, что придаёт ей характер сатиры<sup>35</sup>. Сущность комедии нравов отражает слова Аристотеля о том, что это “подражание худшим людям”. Героями (или, скорее, антигероями) в них становятся лжецы, притворщики, глупцы, скупердяи, предатели, мошенники – и все они до конца так и не понимают и не видят губительности своих пороков, и потому в финале обязательно получают по заслугам, что и вызывает зрительский смех.

Кинокомедия может также делиться по тематическому признаку. Так, отдельно выделяются различные виды комедии.

- Романтическая комедия

В ней центральной темой становится любовь и различные ее проявления, как поиск любви, романтические отношения, свадьба, жизнь в

---

<sup>34</sup>Беленький, Ю. М. Жанровые характеристики ситкома / Ю.М.Беленький // Вестник ВГИК. – 2012. – №. 11. – С. 120-132.

<sup>35</sup>Комедия нравов // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. — Институт научной информации по общественным наукам РАН: Интелвак, 2001. — СПб. 380-381 — 1596 с.

браке, развод и т.д.<sup>36</sup> Как правило, романтической комедии свойственен мягкий тон юмора – не грубые, добрые шутки для поддержания комичного, но не отталкивающего образа героев.

- Музыкальная комедия.

Так сложилось, что в различных наградах в области кинематографа комедии и мюзиклы ставят в одну номинацию. Происходит это в том числе из-за устоявшегося представления о мюзикле как о крайне лёгком жанре. И в случаях, когда это действительно так, мюзикл может сливаться с комедией – от первого брать, собственно, песни и хореографические номера, от второго – добавлять больше диалогов и комических элементов. Чаще всего музыкальная комедия представляет собой добрую жизнерадостную историю о дружбе и совместном преодолении жизненных трудностей – вероятно, именно поэтому жанр был популярен в советском кино<sup>37</sup>.

- Чёрная комедия

Жанр, через который реализуется сила юмора говорить о запретных вещах, либо о страшных и тёмных: смерть, насилие, боль, сексуальные девиации<sup>38</sup>. Что важно, чёрная комедия не преследует цели напугать зрителя, хотя по отдельным сюжетным решениям и может напоминать фильм ужасов.

- Драмеди (или лирическая комедия).

Это своеобразный поджанр “лёгкой” комедии, специфика которого заключается в меньшей плотности юмора. Драмеди содержит в себе отдельные шутки и комические эпизоды, но, в целом, ощущение смешного в таком кино более “разряжено”, юмор уступает место истории и героям<sup>39</sup>.

---

<sup>36</sup>Демина, Е. В. Романтическая кинокомедия в контексте американской культуры: гензис, нарративная структура и конвенции жанра / Е. В. Демина // ВІСНИК. – 2012. – С. 203-208.

<sup>37</sup>Туева, В. В. Основные принципы построения американского мюзикла и музыкальной комедии Григория Александрова: к проблеме жанра / В. В. Туева // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2008. – № 5. – С. 290-292.

<sup>38</sup>Уколова, М. С. ИЗОБРАЖЕНИЕ НАСИЛИЯ В СОВРЕМЕННОЙ " ЧЕРНОЙ" КОМЕДИИ / М. С. Уколова // Проблемы культуры в современном образовании: глобальные, национальные, регионально-этнические. / Чувашский гос. пед. ун-т. – Чебоксары, 2015. – С. 170-173.

<sup>39</sup>Гитис, М. И. Структурные особенности киноповествования как фактор организации выразительных средств в жанре кинокомедии / М. И. Гитис // Культурная жизнь Юга России. – 2012. – № 3. – С. 100-103.

Фактически, любой из существующих жанров – например, “дорожное кино”, “бэдди муви” (фильмы о напарниках), научная фантастика – могут быть адаптированы для комедии. И происходить это может как в рамках пародии, так и просто в качестве адаптации жанровых канонов и идей<sup>40</sup>.

### *Сюжетная структура кинокомедии*

Кинокомедия в любых формах и проявлениях отличается тем, что в основе своей имеет структуру шутки. То есть общепринятая драматическая трёхактная структура здесь дополняется тем, что завязка должна представлять собой “сетап”, кульминация и развязка – “панчлайн”. Помимо этого внутри развития действия также все отрезки должны иметь структуру шутки. И это работает с любой кинокомедией, независимо от ее хронометража.

- **Комедийный скетч**

Он может служить наиболее наглядной иллюстрацией этой идеи в силу своей малой продолжительности, а также ограниченного числа действующих лиц, сюжетных линий и событий. Фактически комедийный скетч наиболее близок к тому, что можно назвать “экранизация шутки”.

Скетчком “Монти Пайтон: Летающий цирк” (1964 – 1974, создатели: комедийная группа “Монти Пайтон”), хотя и является образцом абсурда в юморе, его скетчи так или иначе подчинены структуре. Например, скетч “Шутка-убийца”: он начинается с представления Эрнеста Бумагомарателя, автора самой смешной шутки всех времён. Настолько смешной, что она убивает своего автора. Этот сетап, во-первых, демонстрирует абсурдную комичность сюжета, и, во-вторых, погружает зрителя в напряжённое ожидание развязки. Напряжение нарастает по мере того, как за шуткой приходят сначала полиция, затем армия, после начинаются военные испытания, перевод шутки на немецкий и применение ее на поле боя. Каждый новый поворот в истории повышает степень комичности, но всё ещё

---

<sup>40</sup>Черняк, Ю. А. Кинокомедия: путь от модерна к постмодерну / Ю. А. Черняк // ГУМАНІТАРНІ СТУДІЇ. / КНУ імені Тараса Шевченка. – Київ, 2015. – С. 200-211.

не разрешает сетап, заданный вначале. Зритель хочет знать, что случится с шуткой в итоге. И разрешается этот сетап в такой же абсурдной манере, свойственной всему “Летающему цирку” – шутка помогает победить в войне и ее хоронят.

- Эпизод комедийного сериала

Это более продолжительный по хронометражу формат, но структурно всё так же представляющий собой большую – чаще всего 20-минутную – шутку с большим количеством шуток поменьше внутри. Также для комедийных сериалов свойственны наличие второй – побочной – сюжетной линии и возвращение в статус-кво в финале эпизода. Побочная линия позволяет распределить внимание зрителя между героями и не утомить его одной историей, растянутой на эпизод. Возвращение к изначальному положению требуется, во-первых, для сохранения лёгкого тона истории – комедийные сериалы крайне редко предлагают своему зрителю реальную эмоциональную встряску, а во-вторых, это делается из производственных соображений, чтобы большой команде сценаристов, работающих одновременно над целым сезоном в поточном режиме, не приходилось учитывать множество поворотов и новых сюжетных обстоятельств. В качестве примера можно рассмотреть, как строится сюжет в уже ставшем культовым ситкоме “Друзья” (1994 – 2004, создатели: Кевин Брайт, Дэвид Крэйн, Марта Кауффман).

В восьмом эпизоде третьего сезона рассказывается о том, как одной из героинь – Фиби – требуется поход к стоматологу, но она откладывает его, объясняя это тем, что каждый раз кто-то из ее близких и знакомых умирает в этот момент, и Фиби убеждена, что это связано. Это комичное суеверие и становится сетапом, который разрешается в конце эпизода. Фиби все же посещает врача, после они собираются вместе в квартире Моники, и вдруг герои замечают, что тот, кого они называют “Мерзкий Голый Мужик” (Ugly Naked Guy в оригинале) – человек из дома напротив – давно лежит в своём гамаке и не шевелится. Герои, в первую очередь Фиби, и зрители вместе с

ней, складывают картинку целиком и предполагают, что тот скончался. И наступает комическое разрешение, панчлайн, в котором Джоуи предлагает соорудить “гигантское тыкающее устройство”, чтобы, собственно, ткнуть Голого Мужика через открытое окно. Друзья выясняют, что он лишь спал, и все ситуации возвращаются к исходным точкам.

Так, в “Друзьях” часто завязка служит сетапом для шуток, построенных на особенностях характеров главных героев. В описанном выше примере раскрывается вера Фиби в суеверия. Другой пример – в седьмом эпизоде пятого сезона в квартиру безалаберных весельчаков Джоуи и Чендлера временно переселяется педантичный зануда Росс, и далее весь эпизод строится на комичных столкновениях разных подходов к быту.

- Полнометражный комедийный фильм.

Наконец, самая большая тяжеловесная форма кинокомедии. Здесь трёхактная структура имеет наибольшее количество нюансов и дополнений, как специальные “крючки” и “мидпойнт” во втором акте, а также “обязательную сцену” в развязке – напряжённую либо значимую сцену, предшествующую развязке. Однако и здесь структура шуток реализуется на уровне сюжета. Также и каждый сюжетный поворот – новые обстоятельства и открытия, становятся своего рода промежуточными панчлайнами.

В кинокомедии “Иван Васильевич меняет профессию” (1973, реж. Л. Гайдай) в качестве комического сетапа служит попадание Ивана Васильевича Бунши в шестнадцатый век, а Ивана Грозного – в двадцатый. Герои имеют внешнее сходство, но внутренне принадлежат совершенно разному времени, социальному строю, и характеры их совсем не схожи. Эта перестановка со всеми ее нюансами и становится полем для огромного количества комических сцен. Также благодаря тому, что это полнометражный фильм, обе линии – шестнадцатый век и двадцатый – имеют равную важность и развиваются параллельно. И зритель ожидает разрешения этой ситуации, которое происходит в момент, когда оба Ивана Васильевича оказываются в

одном месте, и их задерживает милиция. Панчлайн сводит все линии в одну и разряжает ожидание, заданное в начале путешествий сквозь время.

Структура шутки, заданная в самом начале комедийного кинопроизведения настраивает зрителя на восприятие комического материала, даже если сюжет будет включать в себя не смешные и не весёлые события, и создаёт условия для ожидания финального панчлайна, комической развязки.

При этом структура шутки – хотя она и является необходимым и естественным условием для возникновения комедии – не сможет сработать, то есть рассмешить или развеселить зрителя, если на это не будет работать контекст. История о путанице или случайной ошибке и безуспешных попытках ее исправить не является комедией сама по себе. Так же как и не любые падения, удары и “пироги, брошенные в лицо” будут создавать комический эффект, если их показать на экране. То есть комическая ситуация должна быть обоснована. Прежде всего, сюжетно – через сочетание персонажей и сюжетных коллизий. Комедии необходимы персонажи, которые являются носителями, так называемой, комической картины мира. Согласно исследованию Попченко И. В., комическая картина мира (или КKM) выступает “фрагментом общей картины мира” и содержит “образы комического, отклоняющиеся от стереотипного представления о мире”<sup>41</sup>. То есть, персонаж комедии и сюжетные обстоятельства не должны входить в диссонанс друг с другом, и их взаимодействие должно происходить, в том числе, через слом стереотипных представлений о реальности. Так, в американской немой комедии нередко возникают сцены, в которых главный герой (носитель КKM) успешно обводит вокруг пальца представителей закона. То есть, с одной стороны, не попадаетея к ним в руки и не несёт наказания, но, с другой, либо ускользает от них в комической манере, либо вступает в конфликт, но опять же без нанесения вреда. Также и тон

---

<sup>41</sup>Попченко, И. В. Комическая картина мира как фрагмент эмоциональной картины мира : автореф. дисс. канд. филол. наук : 10.02.19 / Попченко Ирина Викторовна. – Волгоград, 2005. – 28 с.

произведения должен работать на комедийный контекст. На это могут работать приёмы киноязыка, например, “открытое”, светлое изображение с достаточным уровнем насыщенности, но без излишне затемнённых “угрожающих” участков; спокойный и размеренный мажорный саундтрек и т. п.

Так, в целом, любые события, благодаря правильно выстроенному контексту могут обладать комическим эффектом – яркий тому пример жанр “чёрной” комедии, в которой зритель может наблюдать серьёзную угрозу жизни положительных героев, жестокость и насилие, но при этом воспринимать это со смехом. Всё дело в контексте, заявленном изначально.

- Средства выражения комического в кино

Кинематограф – это, прежде всего, синтетическая форма искусства. Он соединил в себе опыт предшествующих форм искусства, их технические особенности, выразительные средства, подход к темам и идеям. Логично, что и юмор, присущий тем формам, попал в кинематограф в схожих проявлениях. И с разработкой и усовершенствованием специфического языка кино юмор также сохранялся и развивался.

В итоге сегодня юмор в кино можно в такой же степени охарактеризовать как “синтетический”. Он использует разные способы воплощения юмора и комбинирует их. Потому средства создания комического в кино следует классифицировать по принципу “от наиболее простого к сложному/составному”.

- Вербальный юмор; шутки, прописанные в сценарии, словесные репризы.

Уже почти сто лет кинематограф применяет звук, и это значит, что у персонажей есть возможность вести диалоги, и шутить в том числе. В этом смысле создание словесного юмора для кино не отличается от написания шуток для выступления на сцене, либо в рамках литературного произведения. К проблемам вербального юмора в кино подходят также и со стороны лингвистики и литературоведения. Однако с учётом широких

возможностей языка кино для создания смыслов, комических в том числе, словесный юмор, прописанный в сценарии, может стать только начальной заготовкой для полностью реализованного комического элемента.

- Внешний вид персонажей и отыгрыш.

Два данных пункта имеет смысл объединить в один, потому как речь здесь идет о том, как кино перенимает и адаптирует опыт театра. Костюмы персонажей и их поведение на сцене, либо в кадре, также может создавать определённый эффект. И он вполне может быть комическим. Так, и изначально не содержащая юмора реплика может превратиться в шутку за счёт комического отыгрыша, либо облика персонажа.

Исполнительское мастерство комика очень ярко проявлялось в немой кинокомедии. Интересен и тот факт, что многие комедийные звёзды, включая Чаплина и Китона, пришли в кино, уже имея опыт комической работы на сцене. И поэтому, изучая кинокомедию, имеет смысл рассматривать и специфику работы комедийных актёров. Как, например, в статье об игре Бастера Китона и о специфике его движения<sup>42</sup>, которое становится сердцем его комедии. Автор отмечает, что комедию принято считать сосредоточенной на худших сторонах людей, но грация Китона ломает это правило, и в этом несравнимое отличие его комедии. Либо как в статье об актёре Роско Арбакле рассматриваются особенности его внешности – он был довольно крупным – отражались на его комедии<sup>43</sup>. Арбакл был полным, но дополнял это небольшими ловкими трюками, что делало его роли чуть более глубокими и привлекало внимание.

- Музыка и звуковые эффекты.

Звук в кино служит полноценным выразительным средством, и он может служить инструментом создания комического эффекта. В статье М. И.

---

<sup>42</sup>Kravanja, P. Buster Keaton's Comedy of Hegelian beauty and the body [Электронный ресурс] / P. Kravanja // Image and narrative online magazine of the visual narrative. – 2007. – Т. 8. – №. 3. – Режим доступа: [http://www.imageandnarrative.be/inarchive/affiche\\_findsiecle/kravanja.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/affiche_findsiecle/kravanja.htm)

<sup>43</sup>Telotte, J. P. Arbuckle Escapes: The Pattern of Fatty Arbuckle's Comedy / J. P. Telotte // Journal of Popular Film and Television. – 1988. – Т. 15. – №. 4. – С. 172-179.



Гитис<sup>44</sup> о специфике киномузыки и передаче комического ее средствами отмечается, что в отличие от вербального языка в музыке нет элементарных частей, за которыми было бы закреплено постоянное значение – это значит, что большую роль в создании комедии с помощью музыки играет контекст. Тем не менее, комический эффект может создаваться через тембры, темп, смену привычной роли инструмента в ансамбле и так далее. Также и через намеренные ошибки. Для примера можно вспомнить чрезвычайно короткие, но запоминающиеся комические музыкальные фрагменты – так называемый “грустный тромбон”, подражающий выражению досады и разочарования, а также яркая финальная отбивка из киножурнала “Ералаш” (1974 – наст. время). Оба фрагмента прочно ассоциируются с комизмом, и потому, будучи встроенными в соответствующий контекст, смогут дополнить его и спровоцировать комический эффект. Либо же наоборот, изменить контекст, прибегнув к приёму контрапункта.

В другой статье Марии Ильиничны Гитис<sup>45</sup> внимание сосредоточено на отдельном приёме создания комедии через сочетания изображения и звука – а именно через их внешнее рассогласование. Метод контрапункта рассматривается здесь на различных уровнях: как отдельный единичный приём в сцене; как усложнённый приём, дополненный, в том числе, контекстом из предыдущих сцен; как способ организации и передачи идеи фильма в целом. Автор указывает, что лучше всего контрапункт работает в эксцентрической кинокомедии из-за своего условного характера (например, женщина-сирена из фильма “Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещён” – это явное нарушение реалистического хода истории, это крайне условный способ создания комедии, как в мультфильме, где

---

<sup>44</sup>Гитис, М. И. О закономерностях восприятия комического эффекта, передаваемого средствами киномузыки / М. И. Гитис // Известия Российского государственного педагогического университета им. АИ Герцена. – 2010. – № 124. – С. 256-263.

<sup>45</sup>Гитис, М. И. Структурные особенности звукозрительного контрапункта, используемого в качестве комического приема / М. И. Гитис // Известия Российского государственного педагогического университета им. АИ Герцена. – 2012. – № 151. – С. 196-203.

персонажи могут растягиваться, преображаться, падать в пропасти и подлетать до небес, не нанося себя критических увечий).

- Монтаж (внутрикадровый и межкадровый).

Монтаж считается главным выразительным средством, выработанным именно кинематографом. В отличие от всех примеров, описанных ранее, монтаж не был изобретён до кино и адаптирован им. Это способ создания смысла на языке кино, потому что, согласно изысканиям Льва Кулешова – одного из главных режиссёров и теоретиков раннего советского кино, смысл фильма кроется не отдельных кадрах, а в их сочетании<sup>46</sup>. И эта идея лучшим образом сочетается с тем, как устроена шутка: в ней есть два смысловых плана – “фрейма” (от англ. “frame” – “рамка” или “кадр”), согласно теории Минина, каждый из которых сам по себе не содержит юмора. Однако юмор возникает из их сочетания, что в общем смысле и является основной идеей монтажа.

Также важно, что монтаж может объединить в себе все описанные выше средства. Юмор может рождаться из монтажа изображения и звука, из монтажа планов с разным отыгрышем, из монтажа разных реплик, наконец. Таким образом реализуется синтетический аспект юмора в кинематографе – объединение разных выразительных средств даёт больше возможностей для выражения комического в рамках произведения.

#### *Выводы к первой главе:*

В итоге можно заключить, что юмор в кино реализуется на нескольких уровнях:

1. Через специальную сюжетную структуру шутки, где завязка служит основным сетапом и площадкой для множества комических элементов внутри сюжета, а кульминация и развязка служат основным заключительным панчлайном, разрешающим и закрывающим основную комическую линию;

---

<sup>46</sup>Кулешов, Л. В. Кадр и монтаж / Л. В. Кулешов // М.: Искусство, 1961. – С. 49-120.

2. Через обоснование контекстом, а именно подбор персонажей (носителей комической картины мира), встраивание их в соответствующие сюжетные коллизии, а также специальный комический тон повествования;

3. Через специальные “синтетические” приёмы создания юмора, задействующие различные выразительные средства языка кино. К ним относится, в первую очередь, монтаж: внутрикадровый, межкадровый, вертикальный – как способ создания смыслов в киноязыке.

## **2. АНАЛИЗ МЕХАНИЗМОВ КОМИЧЕСКОГО В КИНО**

Вторая глава исследования обусловлена необходимостью выявления механизмов реализации комического эффекта средствами языка кино. Основными задачами первого параграфа являются: определение хода анализа кинокомедий; обоснование методологии; выведение критериев отбора кинокомедий; проведение анализа комической составляющей в каждом из отобранных кинофильмов. Основной задачей второго параграфа является обоснование представления результатов исследования в формате видеозаписи.

### **2.1. Анализ механизмов комического в кинокомедии**

В данном параграфе приводятся результаты анализа комических элементов в ряде кинокомедий. Также описывается ход анализа, обоснование методологии и отбора конкретных кинокомедий.

#### *Ход анализа и обоснование методологии*

Анализ механизмов комического в конкретном комедийном кинематографическом произведении предполагает рассмотрение реализации комического эффекта на нескольких уровнях. Такой подход способен дать более полную всестороннюю картину создания комического произведения. Этапы анализа включают в себя рассмотрение:

1. Сценарной структуры с выделением таких элементов, как основные “сетап” и “панчлайн”, их обоснование и внутреннюю организацию. Выделение этих элементов даст понимание того, на чём строится зрительское ожидание комического, а также позволит сформировать понимание общей схемы комического в данном произведении (например: строится ли сюжетная шутка на путанице, или на конфликтующих намерениях, или на безуспешных попытках исправить кризисную ситуацию и т.д.).

2. Комического контекста. Как описывалось выше, любая история может обратиться в комедию, если на этот эффект работает контекст. Потому

его рассмотрение важно для более полного понимания предпосылок комического эффекта в произведении. Анализ контекстуальной составляющей комедии включает в себя рассмотрение главных действующих лиц, их отличительных особенностей, взаимоотношений с окружающим миром, а также необходимости привлечения фоновых знаний о культуре, творчестве автора кинокомедии, о кино и его жанрах и клише в целом.

3. Отдельных комических ходов. Наконец, анализ комической составляющей произведения приходит к обязательному рассмотрению конкретных шуток и юмористических элементов. Понимание сценарной структуры и комического контекста позволяет получить более полное понимание о встраивании и функционале отдельных комических ходов. Важно также отметить, что в рамках данного анализа значение имеют комические ходы, имеющие именно кинематографическую специфику, то есть описанные выше как “синтетические” (включающие в себя применение средств киноязыка как монтаж, кадрирование, сочетание изображения и звука).

Основу методологии исследования составляют описательный метод с его основными компонентами (наблюдение, описание, обобщение). Специфика комического такова, что объяснение его правил и схемы действия возможно только путём описания процесса его “развертывания” и “срабатывания”. И хотя каждая шутка, как и каждое кинематографическое произведение, обладает необходимым ей свойством новизны и уникальности, в ходе анализа может быть допущено применение метода обобщения – прежде всего там, где речь заходит о жанровых, либо общих для кино клише и их намеренном нарушении, сломе.

Также исследование, в ходе которого особое внимание уделяется формальным признакам – элементам шутки и тому, как они решены на языке кино, предполагает применение метода структурного анализа с выделением отдельных компонентов из произведения и разбором их внутренней организации.

### *Критерии отбора кинокомедий для анализа*

Критерии отбора конкретных комедийных произведений исходят, прежде всего, из ключевой цели анализа, а именно описание различных механизмов комического в кино. Большое значение имеет именно качество “различности” элементов и решений, потому поиск подходящих кинокомедий осуществлялся в том числе по принципу отсева вариантов.

Критерии отбора включали в себя:

— Для анализа предпочтительнее использование полнометражных кинокомедий, так как они содержат в себе наибольшее количество структурных и контекстных нюансов, важных для рассмотрения;

— В выбранных кинокомедиях большая часть комических элементов должна быть решена именно с применением выразительных средств киноязыка. Сразу следует отметить, что по этому критерию лучше всего проходит немая комедия преимущественно 1920-х годов. С одной стороны, это время активной разработки языка кино, поисков новых визуальных решений, что отражалось не только в авангардном кино, но и проникало в массовые жанры, как комедия. С другой стороны, отсутствие возможности введения большого количества словесных шуток (хотя в немой комедии они всё же иногда были) заставляло кинематографистов большое внимание уделять визуальному языку;

— Выбранные кинокомедии должны обладать высокой плотностью шуток для соответственно большего количества материала для анализа. Данный критерий заставляет отказаться от рассмотрения таких поджанров, как романтическая комедия, лирическая комедия, а также трагикомедия;

— Выбранные кинокомедии должны быть доступны для осмысления массовым зрителем, что заставляет отказаться от рассмотрения любых форм авангардного кино. И, тем не менее, выбранные фильмы должны обладать уникальным содержанием и художественной ценностью, значимостью для истории жанра и кино в целом. Всё это в совокупности с описанными выше

критериями заставляет обратиться к мастерам американской (как самой передовой) немой кинокомедии – Чарли Чаплину и Бастеру Китону.

Однако, во время работы Чаплина и Китона киноязык не был всё же разработан в полной мере – во многом эти авторы опирались на свой театральный опыт. Потому список анализируемых фильмов следует дополнить примерами более поздними, но соответствующими всем описанным выше критериям. Такими фильмами стали “Кавказская пленница, или новые приключения Шурика” и “Бриллиантовая рука” Леонида Гайдая, именно в них можно рассмотреть больше комических приёмов с использованием монтажа.

Итоговый перечень фильмов для анализа содержит шесть пунктов – по два произведения от каждого из авторов:

- Бастер Китон: “Паровоз Генерал” (1926), “Кинооператор” (1928);
- Чарли Чаплин: “Золотая лихорадка” (1925), “Новые времена” (1936);
- Леонид Гайдай: “Кавказская пленница, или новые приключения Шурика” (1967), “Бриллиантовая рука” (1968).

*Анализ кинокомедии “Кинооператор” (1928, реж. Эдвард Седжвик, Бастер Китон)*

“Кинооператор” – это немая комедия Бастера Китона, в которой он сыграл главную роль, а также выступил одним из режиссёров и продюсеров проекта. В фильме рассказывается история молодого уличного фотографа Бастера, который встречает на улице девушку и, влюбившись в неё, решает получить место настоящего кинооператора-новостника. Однако его умений оказывается недостаточно, и потому ему предстоит нелёгкий путь, как в карьере, так и в любви. Фильм является одним из самых удачных и известных в карьере Бастера Китона.

*Сюжетная структура*

Сюжет строится довольно простым традиционным для немой комедии образом. Есть один главный герой – собственно, фотограф Бастер – и вокруг его злоключений собирается вся комедия.

Главным сетапом – зачином комедийной коллизии – является эпизод, в котором Бастер посещает офис “MGM News” и в итоге просит дать ему работу. В этот момент зритель уже в курсе, что Бастер не выглядит профессионалом в сравнении с теми операторами, которые уже появлялись в фильме ранее. И то, что он получает шанс пройти испытание, уже настраивают на восприятие последующих, вероятнее всего, неудачных, но комичных, попыток главного героя. Собственно, комизм “Кинооператора” и выстраивается вокруг неумения Бастера управляться с камерой, искать сюжеты, быть мобильным и вести себя, как подобает профессионалу.

Параллельно с этим завязывается и романтическая линия, которая предполагает такой же комический тон развития истории.

Важно отметить, что закрывающий панчлайн у каждой линии свой. Линия работы кинооператора достигает пика в эпизоде “войны банд в китайском квартале”. Бастер отправляется снимать китайский карнавал, который в итоге оборачивается бандитским конфликтом со стрельбой и драками. Панчлайн устроен таким образом, что в течение всего времени до этого Бастер “промахивался” в кинооператорском деле, и здесь он в каком-то смысле так же “промахнулся”, однако получил в этот раз больше, чем ожидал, можно сказать, что это самый большой его промах. Но вместе с тем герой оказался в опасности. Все эти наложения смысловых планов и оборачиваются комедией в данном случае.

Панчлайн романтической линии более сентиментальный, но опять же построен на комическом совпадении. И он помещён уже после эпизода с войной банд. Это эпизод с катанием на лодках, в котором лодка возлюбленной Бастера по имени Салли, и её кавалера Гарольда выходит из-под контроля, и молодые люди оказываются в опасности. Гарольд успевает выплыть, но за девушкой не спешит. Бастер, находившийся в это время



неподалёку, бросается в воду, вытаскивает Салли. Она без сознания – он бежит в ближайшую аптеку, но вернувшись, обнаруживает Гарольда рядом с Салли, и она не знает, что Гарольд не спасал ее. Комичное совпадение заключается в том, что ручная обезьянка Бастера всё это время вела съёмку, и так правда оказывается запечатлена. И Салли в итоге видит эти кадры.

Здесь интересно то, какой разный тон у каждой из этих линий. Если линия оператора закрывается очень масштабной сценой, полной зрелищных гэгов, которые можно охарактеризовать, как взрывные, то романтическая линия, хотя она тоже включается в себя зрелищную сцену с лодками, оказывается более камерной, и юмор в ней, и ее разрешение в итоге представляется более сдержанным.

### *Контекст*

Весь комический контекст завязан на главном герое. Сразу в экспозиции выстраивается комическое противопоставление. Первые кадры в фильме – это военная кинохроника с оператором на переднем плане, съёмка с крыла самолёта, затем человек с камерой на крыше высокого здания. Работа кинооператора подаётся как геройство. Но далее титры гласят, что есть и другой тип операторов. И уже тогда в кадре появляется Бастер, с совсем не такой мощной камерой, и не настолько интересной и сложной работой. При этом он и здесь справляется не всегда хорошо. Это резкое снижение планки; обращение от геройства и опасной, но выглядящей крайне эффектно, работы – оно и создаёт настрой на восприятие комической истории.

Далее это поддерживается через постоянное противопоставление Бастера и взрослого, серьёзного, даже грубого, но профессионального мира, частью которого он пытается стать. Прежде всего, это реализуется через фигуру Гарольда, который постоянно обходит Бастера и карьере, и в отношениях с Салли. Однако если бы Бастер был только лишь неуклюжим и жалким, то комический эффект, если бы он и возник, то был бы недолговечным. Здесь важной деталью является то, как ведёт себя Бастер. Его целеустремлённость без оглядки на неудачи, а также умение

импровизировать, которое он покажет и в войне банд, и в сцене с тонущей Салли – это те качества, из-за которых чувства зрителя к нему не ограничиваются одной только жалостью. И это важно для комедии, и это творческое решение, которое и далее будет отличать комедийных киногероев, в том числе и в исполнении Китона.

#### *Отдельные комические ходы*

Комедия Бастера Китона часто базируется на трюках в его исполнении, а также на сочетании его грациозных экспрессивных движений и крайне сдержанной мимики. То есть он может перепрыгивать пропасти или лететь на полной скорости, стоя на подножке пожарной машины, и при этом его лицо будет абсолютно спокойным и ничего не выражающим.

Подобные ходы зачастую дополняются приёмом, который можно описать как “зритель видит, в то время как герой – нет”. Достигается этот эффект засчёт специальным образом выстроенной композиции кадра, либо за счёт монтажа.

Пример, когда подобное сделано через композицию кадра, можно обнаружить в самом начале разборки в китайском квартале. Когда из-под костюма дракона посреди улицы возникают несколько бандитов с пистолетами, и начинается перестрелка, квартал оказывается охвачен этой битвой. В тот самый момент со сбрасыванием костюма дракона Бастер стоит прямо перед ним. Камера в это время берёт общий план улицы. Бастер ведёт съёмку. Внезапно костюм сброшен, начинается перестрелка, со всех сторон возникают люди с оружием. Бастер не сдвигается с места, он продолжает вести съёмку. Камера в фильме точно так же продолжает держать общий план. Герой оказывается в гуще события, но не реагирует на них, в том числе потому что видит меньше, чем зритель. Позже он найдёт себе укрытие, но в этот конкретный момент он выглядит крайне комично.

Приём, при котором зритель видит больше, чем герой, благодаря монтажу, реализован в другой сцене. Бастер ждёт звонка от Салли, телефон находится внизу, через несколько лестничных пролётов от квартиры Бастера.

И вот когда телефон, наконец, звонит, Бастер сломя голову несётся к телефону. Камера берёт общий план – зритель видит дом будто в разрезе, и Бастер внутри него перемещается сверху вниз и обратно, и камера следует за ним, спускаясь и поднимаясь. Бастер бежит, но от переполняющих его чувств “промахивается” этажом и спускается в подвал. Зритель замечает это намного раньше, чем сам герой, что и создаёт комедию. При этом данная шутка дополняется и контекстом – зритель понимает, что это показатель чувств Бастера к Салли, настолько она ему нравится, что он теряет голову. Далее эта шутка развивается, когда Бастер возвращается к себе после того, как узнаёт, что звонили не ему. И он снова настолько погружён в себя, что и в этот раз ошибается этажом, но попадает уже на крышу. Наконец, когда Салли звонит, и назначает свидание, комическая сцена завершается монтажным приёмом – параллельно склеиваются кадры того, как Бастер собирается на эту встречу с тем, как Салли только заканчивает разговор по телефону. В итоге он оказывается прямо за ее спиной в момент, когда она кладёт трубку. И эта шутка опять же работает не только потому, что такое невозможно, но и потому, что это объясняет героя, дополняет зрительское представление о нём. То есть в каком-то смысле – исключительно умозрительно – его нечеловеческую скорость здесь можно объяснить. И это и есть одновременное “соответствие и несоответствие” планов внутри шутки.

*Анализ кинокомедии “Паровоз Генерал” (1926, реж. Клайд Брукман, Бастер Китон)*

Кинофильм Бастера Китона, в котором он сыграл главную роль, выступил одним из авторов сценария и постановщиков. События фильма разворачиваются в период Гражданской войны в Соединённых Штатах Америки. Главного героя – машиниста Джонни Грэя – отказываются принимать в армию, чтобы он мог остаться работать на железной дороге. Однако из-за этого девушка считает его трусом, но когда поезд, в котором она находилась, похищают, Джонни отправляется за ним в погоню.

*Сюжетная структура*

В основе структуры фильма лежит один элемент – это большая погоня. Что интересно, для жанра это вполне традиционный ход, погони в кинокомедии появляются нередко, но в случае с “Генералом” приём погони выведен в ранг ключевого, сюжетообразующего действия. В этом случае логично, что сетапом выступает начало погони, сцена, в которой Джонни Грэй бегом бросается за своим “Генералом”. И далее большая часть комических элементов строится вокруг того, что сначала он догоняет диверсантов, и они ему подстраивают препятствия, которые приходится преодолевать. А после уже наоборот – герой угоняет у врага свой поезд и направляется обратно, чтобы предупредить своих людей о внезапной атаке, и уже на этом обратном пути сам создаёт врагу сложности на дороге, пока тот пытается разобраться с ними. Для схематической наглядности сетап можно отметить маркером “машинист”: во время записи в солдаты у героя спрашивают, какова его профессия, он отвечает “машинист”, и его не берут в солдаты. В рамках погони происходит его перевоплощение.

Панчлайн наступает в заключительной сцене, когда герой приводит к своему командующему случайным образом пленённого высокопоставленного вражеского офицера. На Джонни всё ещё надета чужая форма, которая понадобилась ему, чтобы пробраться на фронт, и ему приказывают снять ее. Джонни ждёт наказания, надевает то, что приносят, и далеко не сразу замечает, что это форма офицера – он становится лейтенантом. И снова для схематической наглядности панчлайн можно отметить маркером “солдат”: в течение погони зритель наблюдал за превращением Джонни, и потому логично, что в конце истории в ответ на тот же вопрос о профессии, он отвечает: “солдат”.

### *Контекст*

Комическое в фильме строится на двух основополагающих элементах. Первый – собственно главный герой. Важно, что он хоть и выглядит комично на фоне других солдат, у него есть навыки. В экспозиции отмечается, что поезд – одна из двух его главных страстей в жизни. Он не очень ловок

временами, это так, и он явно выделяется из всего своего окружения. Но в то же время у него есть умения, и когда приходит время, он берёт ситуацию в свои руки. При этом справляется он всё же не идеально, периодически он и сам своими решениями усложняет себе жизнь, и всё равно продолжает движение. И сочетание этих планов делает происходящее комедией, притом и с элементом экшн-фильма. Второй – это постоянная оппозиция “один слабый, но быстрый и сообразительный Джонни Грэй” и “большое количество угонщиков-диверсантов, которые, однако, справляются хуже”.

Большое значение для юмора в фильме имеет также обстоятельство погони, во многом привычное для комедии. Эта ситуация изначально обладает яркой динамикой, потому что вынуждает персонажей постоянно двигаться, и предполагает постоянный обмен действиями, потому как одному герою надо догнать, в то время, как другим – удрать, и наоборот.

#### *Отдельные комические ходы*

С точки зрения языка кино погоня предполагает большое количество монтажа для переключения между участниками действия. И это также становится подходящим средством для создания комедии. Когда один из участников погони создаёт ловушку для другого – это сетап. Далее монтажная склейка, и зритель видит панчлайн – реакцию другого участника на ловушку. В данном фильме это дополняется также разной динамикой действия у каждого из участников – Джонни вынужден действовать быстрее, постоянно перемещаться и решать новые задачи.

Для примера можно рассмотреть сцену из первой половины погони. В ней угонщики бросают на рельсы брус, чтобы герой не мог проехать за ними. В ответ на эти в тот момент ещё слаженные действия врага камера переключается на реакцию Джонни Грэя и сначала берёт его негодование крупным планом. Затем переключается на общий многоплановый кадр: на переднем оказывается тот самый выброшенный брус, на дальнем – приближающийся поезд. Герой Китона вылезает и обгоняет поезд, хватается за брус, но не видит, что поезд уже настигает его, и он вынужден усесться на

нём с брусом в руках и продолжить импровизировать, когда камера переключится на новый план, и в кадре появится новый брус. То есть, с одной стороны герой справился, с другой – сделал это не самым ловким образом, и всё вместе, включая отыгрыш актёра, а также динамику сюжетной ситуации, монтаж и игру переднего и дальнего планов, создаёт юмор здесь.

Зачастую Джонни Грэй и сам создаёт себе сложности на пути. В одном из моментов он цепляет к своему поезду большую пушку. Затем он заряжает её, засыпает слишком мало пороха, поджигает фитиль и возвращается на место машиниста. Камера берёт общий план всего поезда героя, и зритель видит, как ядро летит по до смешного малой траектории и аккуратно приземляется возле Джонни. Он возвращается, чтобы зарядить пушку снова, в этот раз более основательно. Вновь поджигает фитиль и начинает возвращаться на своё место, но случайно отцепляет часть состава, на котором установлена пушка. Его немного трясёт, и пушка меняет свой угол, снижается. Зритель уже понимает, что это значит. Снова переключение на общий план – зритель точно видит, что пушка направлена прямым ходом на Джонни. Далее следует последовательность напряжённых кадров, в ходе которых герой пытается спрятаться от заряженного оружия, которое его преследует, и отходит на максимально далёкую дистанцию. Далее вновь общий план, включающий всех участников погони – пушка стреляет именно в тот момент, когда из-за пары поворотов поезд Джонни уходит с ее траектории, но на ней как раз оказывается состав врага. Снова склейка – зритель видит, что угонщики напуганы. Однако они не знают, что это нелепая случайность, и этот кадр служит подходящей комедийной добивкой к этой сцене.

*Анализ кинокомедии “Золотая лихорадка” (1925, реж. Чарли Чаплин)*

“Золотая лихорадка” Чаплина – это приключенческая комедийная история о поисках золота на приисках Аляски. Герои переживают голод, снежные бури, встречи с дикими зверями и злыми людьми, и всё это происходит в попытках разбогатеть. Чаплин, как и практически всегда,

выступил единоличным автором всего фильма: написал сценарий, спродюсировал, срежиссировал фильм, сыграл в нём главную роль, а также смонтировал и выступил одним из авторов музыки. “Золотая лихорадка” является одним из фильмов о знаменитом герое Чаплина Маленьком Бродяге.

### *Сюжетная структура*

Фильм представляет собой приключенческую историю, в рамках которой герои вынуждены бороться с недружелюбной окружающей средой и друг с другом на пути к цели. Собственно, сетап основной сюжетной линии – это сцена появления Бродяги среди снегов. Как и в случае в “Кинооператором”, этот момент предваряется видами среды и титрами (а в обновлённой версии и закадровой речью самого Чаплина) об опасностях этого путешествия. Зрителю показывают линии людей, тяжело прокладывающих свой путь через снег. Камера выхватывает того, кто падает без сил. После снова берёт общий план, показывая, как от небольшого города вверх в горы уходят люди. Затем, резко контрастируя с тем, что было до этого, появляется главный герой, беззаботно и легко шагающий вдоль обрыва. Столкновение этих двух моментов – тяжёлого преодоления из вводных кадров и лёгкой походки главного героя – и сообщает зрителю несерьёзность (по крайней мере, частичную) этой истории.

Панчлайн основного сюжета – это сцена наутро после большого шторма. Прежде всего, эту сцену можно охарактеризовать как концентрат всех наполненных комизмом превозмоганий героев по ходу истории. В этой части фильма Бродяга и Большой Джим возвращаются на прииски, чтобы забрать золото, спрятанное Джимом. Пока они ночуют в хижине, случается страшный шторм, который относит их домик к обрыву. Начинается сцена, характерная для приключенческого кино – герои находятся в большой опасности и всеми силами пытаются выбраться из неё живыми. Однако обстоятельства дополняются комическим содержанием – и перемещение хижины к обрыву, её постоянные колебания на краю и многократные кувырки и карабканья героев делают сцену смешной. То есть объективная

опасность дополняется обстоятельствами этой опасности – хижину несло к обрыву, что само по себе несуразно и смешно, но в дополнение к тому никто даже не проснулся в это время, а также реакциями героев, балансирующим между сильнейшим испугом и спокойным восприятием ситуации. И добивается панчлайн тем, что этот обрыв, куда Бродягу и Джима принесло совершенно случайно, и есть то место, где спрятано золото. И это кажется смешной случайностью, но из-за того, как она дополнена препятствиями для героев, это обстоятельство укладывается в сюжет, и служит логичной добивкой.

### *Контекст*

Комический контекст здесь, как и в описанных выше случаях, реализуется за счёт противопоставления главного героя миру вокруг него. Маленький Бродяга – определённо один из самых ярких носителей комической картины мира в кинематографе. Это проявляется с его первого появления, в котором вдоль обрыва над бесконечной снежной пропастью он шагает с той же беззаботностью, что и по городской улице в любом из своих появлений в прошлом.

Это же проявляется в сцене обеда ботинок, когда он зачем-то – а на самом деле, в силу своей специфики – следит за готовкой, поливает ботинок, подливой, аккуратно сервирует блюдо и со шнурками обращается, будто это спагетти. В его комической картине мира любая готовка должна происходить так, даже если это ботинок.

И это его свойство проявляется в умении импровизировать, как в танце с Джорджией, когда ему требуется новый пояс, чтобы не потерять штаны. И он находит его, не выходя при этом из танца. Но по закону жанра, любое решение проблемы для такого персонажа должно создавать новую, притом с неожиданной стороны. Так и случается – импровизированный пояс оказывается поводком, привязанным другим концом к собаке.

Однако Бродяга не только носит эту комическую картину мира в себе, он и втягивает остальных персонажей в комические обстоятельства, отчего



комизм усиливается в моменты, когда крайне серьёзный персонаж, как Большой Джим, например, включается в игру с чинным подходом к поеданию ботинка.

#### *Конкретные комические ходы*

Большая часть комедии в фильме строится на отыгрыше, а также постоянном противопоставлении Маленького Бродяги и жестокого мира золотых приисков. Однако есть несколько сцен, в которых комизм достигается с помощью практических эффектов и монтажа.

В одной из таких сцен, герои страдают от голода, и Большому Джиму начинает видаться цыплёнок на месте Бродяги. Камера берёт Джима крупным планом – он с удивлением протирает глаза. Монтажная склейка – зритель видит Бродягу. А затем происходит наложение двух кадров: в одном – Бродяга, в другом – цыплёнок, по размерам совпадающий с Бродягой. В итоге это выглядит, как превращение человека в курицу. Зритель понимает, что так это видит Большой Джим. Затем камера берёт общий план хижины – и цыплёнок уже разговаривает с Джимом. Затем и вовсе начинается погоня. Сочетание комического внешнего вида огромного цыплёнка с монтажом, а также дополнение в виде сюжетного контекста делают эту сцену комичной.

Также применение практических эффектов в комических целях можно увидеть в сцене с хижинкой на обрыве. Есть общий план хижины, на котором можно увидеть, как она наполовину висит над пропастью и покачивается – это миниатюра, макет. Есть также и интерьер хижины с кувыркающимися в нём героями – это декорация. И монтаж этих кадров друг с другом усиливает комичность ситуации. Во-первых, из-за общей абсурдности ситуации. Во-вторых, взятие общего плана служит в качестве дистанцирования, и каждое покачивание хижины на этом плане погружает зрителя в ожидание реакции героев. И когда кадр сменяется на интерьер, зритель получает эту комическую реакцию.

#### *Анализ кинокомедии “Новые времена” (1936, реж. Чарли Чаплин)*

“Новые времена” – кинофильм Чарли Чаплина, в котором он по традиции выступил в качестве сценариста, продюсера, режиссёра, исполнителя главной роли и композитора. В фильме рассказывается история о попытках жителей американского города выжить в условиях повсеместной индустриализации. “Новые времена” – это последний немой фильм Чаплина (скорее, даже частично немой), а также последний фильм с участием Маленького Бродяги.

#### *Сюжетная структура*

Момент основного сетапа здесь – это первое появление главного героя. Зритель видит его в работе у конвейера. В целом, это фильм о попытках встроиться в жизнь, и в момент первой встречи со зрителем герой Чаплина именно это и делает – он пытается успеть, влиться в высокий темп производства. Но у него не выходит, из-за чего и возникают первые гэги – это и задаёт вектор всему повествованию. Большая часть комической составляющей будет реализовываться здесь через безуспешные попытки Маленького Бродяги найти себе место и как-то устроиться. Эти события включают в себя и поиски работы, и все события на улицах, и столкновения с властями.

Таким образом, панчлайн основной линии приходится на момент, когда ему это удаётся – это сцена исполнения песни в ресторане. До последнего он держит зрителя в напряжённом ожидании – затеяв репетицию перед выходом, он каждый раз забывает слова, когда девушка пишет ему шпартгалку на манжетах, его заглушает пение из основного зала. И когда всё же он выходит в зал сам, манжеты слетают с его рук в течение первых тактов. Замечая это, он теряется и продолжает пританцовывать, но чуть более растеряно. А затем девушка говорит ему, что слова не важны, и он начинает петь. И у него выходит, а значит, он достиг цели и нашёл своё место. Зрительское ожидание получает разрядку. Следует отметить, что данный панчлайн не является по характеру истинно взрывным, и в том числе поэтому в графе “жанр” фильму приписывают принадлежность к мелодраме. Хотя

структурно и по части наполнения сцена является комической, но смех от неё является в большей мере “задумчивым”, чем исключительно “весёлым”.

### *Контекст*

“Новые времена” – это фильм о жизни города. И Маленький Бродяга, что важно, – это именно городской персонаж. В некотором смысле он олицетворение жизни американского города того времени – постоянно переносит лишения, пытается выжить всеми доступными способами, имеет проблемы с законом и т.д. Однако комизм кроется в том, как он ведёт себя при этом. Он прогуливается всегда неспешно и несколько вальяжно, кланяется дамам, с гордостью носит все свои обноски, обязательно отряхивает котелок от пыли, если тот падает на землю – его положение в жизни не соответствует его поведению. И всё же он продолжает держаться гордо, и это вызывает комический эффект.

Важным аспектом является и то, что Маленький Бродяга – это традиционно герой без слов. Но в конце этого фильма он поёт. И потому все моменты репетиций, предшествующие выступлению тоже являются комическими для зрителя, знающего, кто этот Бродяга и откуда он.

### *Отдельные комические ходы*

В “Новых временах” есть совершенно отличающаяся от остальных по выбору выразительных средств сцена в начальном эпизоде на заводе. В ней главный герой случайно оказывается внутри механизма конвейера, и его прокручивает через шестерни. Прежде всего, комическое в этой сцене реализовано с помощью специальных декораций, в которые оказалось возможно безболезненно поместить человека. Это своего рода зрелищный гэг, который строится на изображении того, что на самом деле невозможно, притом с безвредной стороны. В данном случае гэг работает, в том числе, потому как успешно “пронесло” героя вдоль механических деталей, абсолютно без царапин и ударов, а также благодаря звуку. Как указано выше, “Новые времена” частично озвучены, и музыка, написанная для этого момента, оказалась специально такой, чтобы показать, с какой лёгкостью

герой влетел внутрь конвейера. И с какой лёгкостью вылетел с помощью приёма реверса – прокрутки изображения в обратную сторону.

Правильное кадрирование и мизансцена также позволяют создавать комический эффект в этом фильме. Этот приём схож с тем, как делал Бастер Китон, когда зритель видел больше, чем герой. Однако если в фильмах Китона комизм возникал за счёт отличности героя от окружающего пространства, то с героем Чаплина в “Новых временах” всё совсем наоборот, и он оказывается по случайному комическому совпадению вписан в окружение.

Так организован гэг, в котором Бродяга подбирает флаг, упавший с машины, и начинает махать им машине вслед (очевидно, чтобы вернуть). Но в этот момент за его спиной оказывается целое шествие, и герой сам того не зная, идет впереди всех, будто возглавляя его. И кадр здесь организован так, чтобы зритель видел это как можно дольше, а герой до последнего оставался в неведении.

Схожим образом организована сцена с катанием на роликовых коньках в закрытом торговом центре. Здесь герой уже буквально ограничивает своё зрение и завязывает глаза. При этом он не видит, что катается возле обрыва, в том месте, где нет перил. Композиция кадра складывается с поведением героя, и из этого возникает комический эффект.

*Анализ кинокомедии “Кавказская пленница, или новые приключения Шурика” (1967, реж. Леонид Гайдай)*

“Кавказская пленница” – эксцентрическая комедия советского режиссёра Леонида Гайдая. Сюжет фильма рассказывает о приезде персонажа Шурика в этнографическую экспедицию на юг Советского Союза. Его цель – поиск и сбор преданий, песен, поговорок и другого фольклора. Там же он встречается девушку Нину. Параллельно с этим к Нине проявляет интерес заведующий райкомхозом Саахов. Он решает жениться на Нине, а чтобы это стало возможно, планирует похищение.

*Сюжетная структура*

Важно, что в качестве сетапа тут выступают несколько смысловых планов, которые сначала возникают независимо друг от друга, потом сближаются и в момент кульминации сталкиваются. Все эти планы (события, герои) выстраиваются вокруг одного узла, которым является Нина.

Первая часть сетапа: приезд Шурика в этнографическую экспедицию и знакомство с Ниной. Зрителю сразу показывают Шурика, как обаятельного, но немного неловкого, смешного молодого человека. Он передвигается на осле, который его даже не слушает, забавно щурится и смущается в разговоре.

Вторая часть: это появление в сюжете товарища Саахова и его желание взять Нину в жёны. По сути, он выступает в роли антагониста в истории, но также он и провоцирует основной сетап, который станет единым для всех персонажей.

Третья часть: это появление Труса, Балбеса и Бывалого, которых нанимают на работу. В фильме именно они выступают в роли главных носителей комической картины мира. Смещение комического акцента на них необходимо для того, чтобы Шурик в этой истории больше походил на романтического героя.

Далее эти планы сходятся в один сетап, когда Саахов втягивает Шурика в историю с похищением Нины при участии “Трио”. Это момент, когда намерения всех персонажей, заявленные изначально, сходятся в одной точке: Шурик получает этнографический материал (хотя и несколько омрачённый), Саахов получает невесту, Трио получает возможность заработать. Этот сетап погружает зрителя в ожидание того, как разрешится история с похищением.

Наконец, итоговый большой панчлайн, который случается, когда шутка наращивает полную силу – это традиционная большая погоня. Шурик и Эдуард приходят спасти Нину от Трио, но она сбегает. Спасатели отправляются за ней, Трус, Балбес и Бывалый также отправляются за ними. По ходу этой погони герои успевают в комической манере поменяться

транспортными средствами, поменяться ролями (во время встречи с медведем Нина и Трус оказываются объединены), в дополнение к тому Трио, в отличие от зрителя, не знают, что вот-вот уснут. Так, погоня и сама по себе служит разрядкой из-за того, что все линии похищения, наконец, закрываются, и также наполнена отдельными гэггами.

### *Контекст*

Описывая контекстуальную составляющую истории, интересно отметить то, как сходятся смысловые планы народный (кавказский) и советский. Ярче всего это проявляется (и работает на комическую структуру истории) в мотивах Саахова, потому как он в течение всех своих сцен показывает себя абсолютно однозначно как советский функционер. И всё же при этом “прикрывается” обычаями родной земли, когда речь заходит о похищении невесты против ее воли. И большая шутка, лежащая в основе сценария, работает, в том числе, потому что эти обычаи возвращаются к Саахову в конце в сцене “возмездия”, когда к нему в квартиру проникают Шурик, Эдик и Нина и обещают наказать его за нанесённую обиду, согласно законам гор. И, конечно, в этот самый момент Саахов начинается уже прикрываться так называемой советской цивилизованностью, представляя уже человеком современных нравов.

Присутствие Трио как носителей комической картины мира также дополняет контекст. Это история про похищение, но смешной ее делает именно участие Трио, потому что они совершенно не подходящие люди для такой работы. И это в итоге выливается в ряд комических сцен, в которых они по большей части дурачатся, и, как итог, у них ничего не выходит. Контекст дополняется и тем, что этих героев зрители уже могли видеть в прошлых фильмах Гайдая, в том числе и с участием Шурика. И на основе этого опыта они уже могли сформировать ожидания относительно комичности этих персонажей.

### *Отдельные комические ходы*

Эксцентрическая комедия характеризуется неправдоподобным юмором. В фильме Гайдая это воплощается через гэги, построенные на монтаже и практических эффектах.

Наиболее простой пример: Трус кидает орех в Шурика. Тот отскакивает и прилетает в Бывалого. Бывалый прячет лицо за дерево. Склейка – через мгновение Бывалый снова поворачивается к камере, но с синяком под глазом. Мгновение появления синяка, созданное за счёт аккуратной склейки, и создаёт неправдоподобный, но укладывающийся в рамки произведения комизм.

Так и с помощью практических эффектов тела персонажей могут приобретать новые качества. В сцене описи имущества, уничтоженного Ниной, Трус чешет стопу, просовывая руку под одеялом. Однако он делает это не наклоняясь, что анатомически невозможно, потому что так рука до стопы не дотянется. Это несуразица, достигнутая с помощью практических эффектов, и создаёт комизм.

Гайдай также строит гэги с помощью монтажа. Пример: Трус ест бублик и подкидывает его вверх. Бублик приземляется обратно в руки. Трус повторяет, но на второй раз бублик не возвращается. Склейка – бублик оказывается на крючке на стене. Финальный кадр из последовательности в данном случае служит панчлайном, открывающим полную картину события.

Есть также и сцены, в которых юмор, наоборот, достигается через скрывание некоторых событий. Так решена сцена с пьяным Шуриком. Она прерывается в момент, когда Шурик путает рог, из которого выпивал, с настоящим рогом настоящего быка. Он требует отдать рог, начинается суматоха. Монтажная склейка резко прерывает события и перемещает зрителя сразу к последствиям, оставляя при этом некоторую часть событий за кадром. И здесь юмор возникает уже по мере того, как скрытые события раскрываются в рассказе милиционера.

Наконец, Гайдай использует и сочетание изображения и звука. Так, в комическом ключе решена сцена, в которой уже похищенная Нина спорит с

дядей через двери. Зритель находится в этот момент только со стороны дяди и слышит, как Нина бьёт посуду. И дядя реагирует на эти звуки так, будто у них с племянницей идет разговор. Она в очередной раз разбивает что-то, и зритель слышит только это, но дядя сразу интерпретирует ее слова, и это создаёт комический эффект.

*Анализ кинокомедии “Бриллиантовая рука” (1968, реж. Леонид Гайдай)*

Фильм режиссёра Леонида Гайдая “Бриллиантовая рука” рассказывает историю Семёна Семёновича Горбункова, отправившегося в отпуск за границу. Там он по случайному стечению обстоятельств получает гипс с контрабандой внутри, и теперь ему придётся помочь правоохранительным органам в поимке контрабандистов.

#### *Сюжетная структура*

Основу сюжетного сетапа составляют два смысловых плана. Первый: поездка Горбункова за границу в отпуск. Второй: план контрабандистов получить драгоценности в гипсе. Сетап “завязывается” в итоге комической путаницы, когда Горбунков получает драгоценности вместо контрабандистов.

Далее, исходя из этого сетапа, юмор строится на попытках контрабандистов получить своё. Однако вся эта ситуация дополняется специфическими усложняющими всё условиями: Горбунков знает, что в гипсе у него контрабанда, он помогает советской милиции искать преступников. В то же время контрабандисты думают, что Горбунков не знает ничего. Чего Горбунков реально не знает – это того, что его новый друг Геша Козодоев и есть тот, кого они ищут. И это многократная запутанность и становится площадкой для большого количества шуток и комических моментов.

В итоге главный панчлайн наступает, когда приходит время “снимать гипс”. К этому моменту Горбунков знает, что Геша контрабандист, но сами контрабандисты не намерены упускать свой куш. В итоге по традиции



завязывается погоня. Горбунков оказывается в багажнике машины, которая подвешена в воздухе на вертолёте – он выкатывается вниз. Монтажная склейка. Зритель видит, что всё удачно разрешилось. И в качестве сюжетной добивки зритель получает уже по-настоящему сломанную ногу.

### *Контекст*

Главная причина, по которой комедия здесь работает – это попадание в криминальную историю о контрабанде такого человека, как Горбунков. Ему все эти перипетии не близки и не понятны. Зрителю изначально заявляют его как максимально приземлённого, обычного человека, далекого от приключений. Он говорит, что планировал купить жене шубу, вместо того, чтобы отправиться в путешествие. Комизм его положения ярко проявляется в ряде сцен общения с милицией. Так, в такси во время первой поездки с Михаилом Ивановичем, он прокручивает внутренний монолог о том, что не понимает, зачем соврал, что участвует в самодеятельности. То есть его подозрения распространяются на все даже незначительные детали. Далее по сюжету он получает пистолет и кладёт его в авоську к овощам, что выдаёт в нём совершенно не подходящего героя для криминального триллера.

Вслед за Горбунковым или, скорее, в ответ на его поведение в комизм скатываются и преступники. Это типичная для жанра парочка неуклюжих бандитов, у которых крайне редко всё идет по плану. Но из-за участия Семёна Семёновича все их действия и вовсе оборачиваются в шутку.

### *Отдельные комические ходы*

Говоря о специфических комедийных решениях, следует отметить сцены видений, созданные с помощью игры света, а также звуковых и практических эффектов. Данные гэги можно охарактеризовать как “сюрреалистические”.

В одной из сцен Козодоеву снится сон о том, как он проникает в комнату к спящему Горбункову, чтобы срезать гипс, но рука отделяется и начинает действовать самостоятельно. Показывает Козодоеву “фигу”, затем начинает бить. У Козодоева и руки завязывается конфликт, в ходе которого

она начинает его душить, летает по комнате, и в финале бьёт его в глаз, отчего тот отлетает к окну. В другой подобной сцене Горбунков видит танцующую женщину в костюме Анны, но по мере ее приближения становится понятно, что это управдом. И решённые таким образом сцены опять же укладываются в рамки эксцентрической комедии.

*Выводы:*

Механизмы реализации комического эффекта представляют собой сложное синтетическое явление, способное реализовываться через широкий спектр приёмов киноязыка:

1. Так, сюжетная основа комического может обладать сложной структурой, наглядно реализующейся через слияния нескольких сюжетных линий в одну;

2. В рамках кинокомедии различные по тону комические сюжетные линии могут развиваться в виде поочерёдно разворачивающихся сцен, создавая таким образом и драматическую динамику;

3. Контекст кинокомедии может предполагать привлечение зрительских знаний о прошлых кинокомедиях данного автора;

4. Контекст кинокомедии может предполагать привлечение зрительских знаний об иных жанрах кино и свойственных им клише;

5. Монтаж может служить средством, образующим структуру шутки, в которой отдельные кадры будут служить сетапом, а склейка и переход на новый кадр – панчлайном;

6. Кадрирование в сочетании с мизансценой может быть средством, образующим структуру шутки через демонстрацию зрителю объектов и событий, недоступных герою. В этом случае ожидания зрителя будут связаны с моментом, когда герой раскроет то, чего не видел, а его незнание с последующим узнаванием и создаёт комический эффект;

7. Сочетание изображения и звука может быть средством, образующим структуру шутки через комическое несоответствие звука и изображения. Это может быть также дополнено отыгрышем персонажа, и

тогда к комической структуре добавится ещё один слой несоответствия в виде комической реакции персонажа.

## **2.2. Создание видеоэссе как способ представления результатов исследования**

Изучение визуальной культуры представляется сложной комплексной задачей не только в силу своей новизны, но также и по причине того, что описание визуальных понятий и приёмов вербальным языком есть, по сути, переводческая деятельность. И от точности этого перевода во многом зависит, будет ли от исследования польза в дальнейшем, потому что, даже при глубоком и продуманном содержании, форма также должна передавать это в полной мере.

Обращаясь к изучению визуального юмора, также можно увидеть, что основу исследования составляет описание и интерпретация отдельных комических решений. При этом сама шутка по итогу объяснения теряет свою силу, которая кроется в точности формулировки. А наиболее точная форма визуальной шутки – это изображение.

Таким образом, становится ясно, что форма для представления итогов исследования визуальной культуры может быть сопоставима с предметом изучения. И потому в рамках данного исследования был создан образовательный фильм в формате видеоэссе, в котором в краткой форме передано содержание и итоги этой работы.

Жанр видеоэссе – это интернет-формат, как правило, это видео про “понимание” различных форм искусства, форм медиа, конкретных произведений и так далее. Видеоэссе может носить критический характер, может – образовательный, может и только лишь обзорный. В рамках видеоэссе автор может сосредотачиваться на деталях, либо обзорно рассматривать целые направления, школы, стили.

Разрабатывая видеосэссе важно соблюдать баланс двух аспектов: информативного и аттрактивного. Информативный, собственно, является ключевым, он включает в себя всю содержательную часть, как: текст и сценарий видеосэссе, и их корректное сочетание. Чаще всего текст читается за кадром, в то время как изображение его иллюстрирует. Когда изображение требуется вывести со звуком, закадровый голос, очевидно, отходит, либо ставится на паузу. Наличие аттрактивного аспекта продиктовано распространением видеосэссе посредством интернета, в рамках которого зрителя обязательно требуется “зацепить”, заинтересовать. Так, данный аспект может включать в себя наличие фоновой музыки, комических вставок (мемов, отсылок, комических перебивок), реализованных через монтажные приёмы.

Изобразительную часть видеосэссе составляют отрывки кинофильмов, проанализированных в рамках данного исследования, а также иные кино- и видеофрагменты, иллюстрирующие содержание теоретической части исследования. Закадровый текст эссе представляет собой передачу основного содержания и итогов данного исследования. Для наглядности используются также монтажные приёмы, как: стоп-кадр (для акцентирования внимания на конкретных визуальных решениях), полиэкран (для наглядного сравнения различных визуальных решений), титры и подписи (для более полной передачи смысла отдельных частей видеосэссе).

Таким образом, итоги исследования, представленные через формат видеосэссе, могут получить дополнительное качество наглядности, доступности и широты применения.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Целью данного исследования является рассмотрение и описание механизмов создания комического эффекта средствами языка кинематографа на материале кинокомедий. Практическая проблематика заключалась в малой изученности принципов и структуры визуального юмора.

Последовательно решены следующие задачи:

Первая задача заключалась в рассмотрении существующих подходов к изучению юмора. В ходе изучения источников выявлено, что структурно юмор представляет собой сложную изменчивую форму из-за необходимого элемента неожиданности. Однако изучение юмора представляется возможным; для этого требуется детальное рассмотрение конкретных проявлений комического – шуток – в двух аспектах:

— Схематическом. Данный аспект касается устройства шутки с точки зрения составных частей, их взаимоотношений и проявления юмора на основе этих отношений. В качестве основных элементов шутки можно выделить “сетап” (“зачин”, “установка”), который содержит первичные знания о содержании шутки, погружает зрителя в напряжённое ожидание разрядки, и “панчлайн” (“ударная строка”), который вносит новое содержание и оборачивает “сетап” новой стороной для адресата, из-за чего и возникает комический эффект.

— Парадоксальном. Данный аспект касается контекста, и может быть описан для каждой конкретной шутки в целях более досконального изучения комического. Это описание касается, в первую очередь контекста, в котором существует шутка – место, время написания, автор и т.д. – а также контекста внутри самой шутки – аллюзии, необходимость привлечения фоновых знаний, действующие лица и события. Рассмотрение парадоксального аспекта способно дать представление о том, почему конкретная шутка потенциально может “сработать”.

Вторая задача заключалась в рассмотрении способов реализации юмора в кинематографе. Выявлено, что юмор в кино реализуется на нескольких уровнях:

— Через специальную сюжетную структуру шутки, где завязка служит основным сетапом и площадкой для множества комических элементов внутри сюжета, а кульминация и развязка служат основным заключительным панчлайном, разрешающим и закрывающим основную комическую линию;

— Через обоснование контекстом, а именно подбор персонажей (носителей комической картины мира), встраивание их в соответствующие сюжетные коллизии, а также специальный комический тон повествования;

— Через специальные “синтетические” приёмы создания юмора, действующие различные выразительные средства языка кино. К ним относится, в первую очередь, монтаж – внутрикадровый, межкадровый, вертикальный, как способ создания смыслов в киноязыке.

Третья задача заключалась в проведении отбора и анализа комических элементов в ряде репрезентативных кинокомедий. В ходе исследования выявлено, что механизмы реализации комического эффекта представляют собой сложное синтетическое явление, способное реализовываться через широкий спектр приёмов киноязыка:

— Так, сюжетная основа комического может обладать сложной структурой, наглядно реализующейся через слияние нескольких сюжетных линий в одну;

— В рамках кинокомедии различные по тону комические сюжетные линии могут развиваться в виде поочерёдно разворачивающихся сцен, создавая таким образом и драматическую динамику;

— Контекст кинокомедии может предполагать привлечение зрительских знаний о прошлых кинокомедиях данного автора;

— Контекст кинокомедии может предполагать привлечение зрительских знаний об иных жанрах кино и свойственных им клише;

Четвёртая задача заключалась в оформлении результатов исследования в формате видеоэссе. Данная задача была продиктована спецификой изучения визуальной культуры, и визуального юмора в частности.

Важно отметить, что результаты анализа показали возможность обобщения комических приёмов, решённых средствами языка кино, что показывает возможность продолжения исследования на иной выборке, либо на ином материале, выходящим за рамки полнометражного кино.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Аристотель. Поэтика. Об искусстве поэзии / Аристотель // Политика. Риторика. Поэтика. Категории. – Минск: Литература, 1998. – С. 1064-1112. – 1112 с.
2. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин // М.: Эскмо, 2017. – 640 с.
3. Беленький, Ю. М. Жанровые характеристики ситкома / Ю.М.Беленький // Вестник ВГИК. – 2012. – №. 11. – С. 120-132.
4. Бергсон, А. Смех / Анри Бергсон; [Пер. с фр. Гольденберга]. // М.: Панорама, 2000. - 604 с.
5. Борев, Ю. Б. Комическое / Ю.Б. Борев // М.: Искусство, 1970. – 268 с.
6. Гарник, А. В. Об амбивалентной природе карнавального измерения смеха / А. В. Гарник, В. Б. Окорочков // Докса. – 2002. – № 1. – С. 15-20.
7. Гитис, М. И. О закономерностях восприятия комического эффекта, передаваемого средствами киномузыки / М. И. Гитис // Известия Российского государственного педагогического университета им. АИ Герцена. – 2010. – № 124. – С. 256-263.
8. Гитис, М. И. Структурные особенности звукозрительного контрапункта, используемого в качестве комического приема / М. И. Гитис // Известия Российского государственного педагогического университета им. АИ Герцена. – 2012. – № 151. – С. 196-203.
9. Гитис, М. И. Структурные особенности киноповествования как фактор организации выразительных средств в жанре кинокомедии / М. И. Гитис // Культурная жизнь Юга России. – 2012. – № 3. – С. 100-103.
10. Глинка, К. Теория юмора / Константин Глинка. Стихи, пародии, эпиграммы // М.: Игорь Южанин, 2008. – 206 с.



11. Грачева, М. В. Рецепция теории смеха Иммануила Канта / М. В. Грачева // XII Кантовские чтения. Кант и этика Просвещения: исторические основания и современное значение. – 2019. – С. 149-150.
12. Гоббс, Т. Левиафан / Т. Гоббс // – М.: Рипол Классик, 2017. – 608 с.
13. Демина, Е. В. Романтическая кинокомедия в контексте американской культуры: генезис, нарративная структура и конвенции жанра / Е. В. Демина // ВІСНИК. – 2012. – С. 203-208.
14. Душенко, К. В. Римгайла Салис. «Нам уже не до смеха...»: музыкальные кинокомедии Григория Александрова / К. В. Душенко // Вестник культурологии. – 2013. – №. 4 (67). – С. 198-210.
15. Ермолаев, А. И. Система киножанров: генезис, взаимодействие, подходы к классификации / А. И. Ермолаев // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 3. – С. 755-755.
16. Ершова, Р. В. Представления о чувстве юмора в психологии / Р. В. Ершова, Р. З. Шарапова // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Психология и педагогика. – 2012. – № 3. – С. 16-22.
17. Жуланова, Е. В. Возможности передачи и восприятия культурной специфики комического дискурса в условиях киноперевода / Е. В. Жуланова, И. К. Фёдорова // Вестник Пермского национального исследовательского политехнического университета. Проблемы языкознания и педагогики. – 2014. – № 10. – С. 54-60.
18. Захарова, Я. В. Концепции юмора в рамках теории высвобождения / Я. В. Захарова // Научные исследования и разработки студентов. – 2016. – С. 11-12.
19. Зелезинская, Л. А. Теория разочарования как способ объяснения комического / Л. А. Зелезинская // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: Философия. – 2013. – Т. 11. – № 1. – С. 54-59.

20. Казакова, Д. В. Теории вербального юмора в современной зарубежной лингвистике / Д. В. Казакова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2013. – № 8-2. – С. 77-80.
21. Козинцев, А. Г. Разнонаправленное двуголосое слово: эстетика и семиотика юмора / А. Г. Козинцев // Антропологический форум. – 2013. – № 18. – С. 143-162.
22. Козинцев, А. Г. Юмор: до и после иронии / А. Г. Козинцев // Языковые механизмы комизма. – 2007. – С. 238-253.
23. Комедия нравов // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. — Институт научной информации по общественным наукам РАН: Интелвак, 2001. — СПб. 380—381 — 1596 с.
24. Кошелев, А. Д. О природе комического и функции смеха / А. Д. Кошелев // Язык в движении. К. – 2007. – Т. 70. – С. 277-326.
25. Кулешов, Л. В. Кадр и монтаж / Л. В. Кулешов // М.: Искусство, 1961. – С. 49-120.
26. Леонов, В. А. О субъективно-авторской природе иронии / В. А. Леонов // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2015. – № 12. – С. 83-87.
27. Марфин, М. Н. Что такое КВН / М. Н. Марфин, А. П. Чивурин // Киров. – 2002. – 173 с.
28. Мельников, С. С. Социология юмора: к критике трех фундаментальных теорий смешного / С. С. Мельников // Вестник экономики, права и социологии. – 2015. – № 1. – С. 213-217.
29. Мишина, О. В. Средства создания комического в видеовербальном тексте (на материале английского юмористического сериала «Monty Python Flying Circus») : автореф. дисс. канд. филол. наук : 10.02.04 / Мишина Ольга Викторовна. – Самара, 2007. – 25 с.
30. Мусийчук, М. В. Когнитивные механизмы структуры комического / М. В. Мусийчук // Философия в современном мире: диалог

мировоззрений. / Нижегородский гос. ун-т. – Нижний Новгород, 2012. – С. 104-105.

31. Мусийчук, М. В. Когнитивные механизмы юмора в структуре комического / М. В. Мусийчук // Вестник НГУ. Сер: Философия. – 2010. – Т. 8. – № 2. – С. 48-52.

32. Мусийчук, М. В. Коммуникативный механизм юмора через призму иронии как приема остроумия / М. В. Мусийчук // Гуманитарные науки в Сибири. – 2009. – № 1. – С. 68-72.

33. Мусийчук, М. В. Понимание имплицитного смысла как основа креативного механизма юмора / М. В. Мусийчук // Вестник НГУ. Сер: Философия. – 2007. – Т. 5. – № 1. – С. 22-26.

34. Николаева, О. В. Высокая философия и низменная практика юмора / О. В. Николаева // *Studia Culturae*. – 2015. – № 12. – С. 207-215.

35. Платон : [Сочинения] / Платон; [Общ. ред. А. Ф. Лосева и др.]; [Авт. вступ. ст. и ст. в примеч. А. Ф. Лосев]. - М.: Мысль, 1999. - 21 см. Т. 3. - 654 с.

36. Попченко, И. В. Комическая картина мира как фрагмент эмоциональной картины мира : автореф. дисс. канд. филол. наук : 10.02.19 / Попченко Ирина Викторовна. – Волгоград, 2005. – 28 с.

37. Раскин, В К теории языковых подсистем / В. Раскин. // М.: URSS, 2008. - 417 с.

38. Растягаев, А. В. "есть люди остроумные...": формирование семантической структуры слова остроумие в контексте хviii в / А. В. Растягаев, Ю. В. Сложеникина // Язык и культура. – 2019. – № 45. – С. 96-107.

39. Розсоха, А. В. Ирония: история изучения и способы текстовой реализации / А. В. Розсоха // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки. – 2010. – № 2. – С. 125-132.

40. Рябова, Г. Н. Советская кинокомедия 1920-х гг. Как феномен смеховой культуры / Г. Н. Рябова // Известия Пензенского государственного

педагогического университета им. В.Г. Белинского. – 2012. – № 27. – С. 54-57.

41. Салимгерей, З. М. Из истории изучения юмора / З. М. Салимгерей // Педагогика и современность. – 2015. – № 2. – С. 20-24.

42. Столович, Л. Н. Философия и юмор / Л. Н. Столович // Вопросы философии. – 2011. – № 7. – С. 58-68.

43. Трауберг, Л. З. Мир наизнанку / Л. З. Трауберг // М.: Искусство, 1984. – 302 с.

44. Туева, В. В. Основные принципы построения американского мюзикла и музыкальной комедии Григория Александрова: к проблеме жанра / В. В. Туева // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2008. – № 5. – С. 290-292.

45. Туева, В. В. Принципы построения комического в музыкальной кинокомедии Григория Александрова как обновление жанровой традиции советского смехового искусства / В. В. Туева // Вестник Башкирского университета. – 2008. – Т. 13. – № 4. – С. 1043-1047.

46. Туяков, В. Н. Некоторые особенности просодического оформления иронии в звучащей речи (на материале британского кино- и теледискурса) / В. Н. туяков // Rhema. Рема. – 2016. – № 2. – С. 88-101.

47. Уколова, М. С. ИЗОБРАЖЕНИЕ НАСИЛИЯ В СОВРЕМЕННОЙ" ЧЕРНОЙ" КОМЕДИИ / М. С. Уколова // Проблемы культуры в современном образовании: глобальные, национальные, регионально-этнические. / Чувашский гос. пед. ун-т. – Чебоксары, 2015. – С. 170-173.

48. Философский энциклопедический словарь / Гл. редакция: Л. Ф. Ильичёв, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалёв, В. Г. Панов. — М.: Советская энциклопедия, 1983. — 840 с.

49. Фрейд, З. Остроумие и его отношение к бессознательному. / З. Фрейд // М.: АСТ, 2009. – 288 с.

50. Черновол-Ткаченко, О. О. Теория бисоциации как инструмент анализа вербального юмора / О. О. Черновол-Ткаченко // Современные подходы к изучению единиц языка и речи и вопросы лингводидактики. / Белгородский гос. нац. исслед. ун-т. – Белгород, 2016. – С. 118-122.

51. Черняк, Ю. А. Кинокомедия: путь от модерна к постмодерну / Ю. А. Черняк // ГУМАНІТАРНІ СТУДІЇ. / КНУ імені Тараса Шевченка. – Київ, 2015. – С. 200-211.

52. Шнайдер, Е. Н. Ирония в современном кинематографе (на примере анимационного фильма «Frozen»/«La reine des neiges») / Е. Н. Шнайдер // Иностранные языки и литература в международном образовательном пространстве. / Уральский фед. ун-т. – Екатеринбург, 2015. – С. 382-388.

53. Шутова, Д. С. Ключевые проблемы истории США первых десятилетий XX века и их репрезентация в раннем кинематографе Чарльза Чаплина / Д. С. Шутова // Молодёжь и наука. / Сибирский фед. ун-т. – Красноярск, 2014.

54. Юдин, К. А. Луи де Фюнес и кинематограф Франции эпохи «славного тридцатилетия»: от Шарля де Голля до Франсуа Миттерана. Опыт историко-философского анализа / К. А. Юдин // На пути к гражданскому обществу. – 2014. – № 3. – С. 64-77.

55. Chandrasekaran, A. We are humor beings: Understanding and predicting visual humor / A. Chandrasekaran // Proceedings of the IEEE Conference on Computer Vision and Pattern Recognition. – 2016. – PP. 4603-4612.

56. Donnelly, B. Humor as Alternative Discourse [Электронный ресурс] / B. Donnelly // Academia.edu. – Режим доступа: [https://www.academia.edu/21422920/Humor\\_as\\_Alternative\\_Discourse?email\\_work\\_card=thumbnail](https://www.academia.edu/21422920/Humor_as_Alternative_Discourse?email_work_card=thumbnail)

57. Driessen, H. Humor, Anthropology of [Электронный ресурс] / H. Driessen // Academia.edu. – Режим доступа:

[http://www.academia.edu/28716804/Humor\\_Anthropology\\_of.pdf?email\\_work\\_card=thumbnail](http://www.academia.edu/28716804/Humor_Anthropology_of.pdf?email_work_card=thumbnail)

58. Jones, W. E. The function and content of amusement / W. E. Jones // South African journal of philosophy. – 2006. – Т. 25. – Vol. 2. – PP. 126-137.

59. Kravanja, P. Buster Keaton's Comedy of Hegelian beauty and the body [Электронный ресурс] / P. Kravanja // Image and narrative online magazine of the visual narrative. – 2007. – Т. 8. – Vol. 3. – Режим доступа: [http://www.imageandnarrative.be/inarchive/affiche\\_findesiecle/kravanja.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/affiche_findesiecle/kravanja.htm)

60. Lauritsen, S. The relation between humour and violence within a theoretical frame in regards to Tarantino's films [Электронный ресурс] / S. Lauritsen // Academia.edu. – Режим доступа: [http://www.academia.edu/26784859/The\\_relation\\_between\\_humour\\_and\\_violence\\_within\\_a\\_theoretical\\_frame\\_in\\_regards\\_to\\_Tarantinos\\_films?email\\_work\\_card=title](http://www.academia.edu/26784859/The_relation_between_humour_and_violence_within_a_theoretical_frame_in_regards_to_Tarantinos_films?email_work_card=title)

61. Ross, S. T. Finding Fallacies Funny: How Sesame Street's Playing with Mistakes in Reasoning Makes Learning Fun [Электронный ресурс] / S. T. Ross // Academia.edu. – Режим доступа: [http://www.academia.edu/12823044/Finding\\_Fallacies\\_Funny\\_How\\_Sesame\\_Streets\\_Playing\\_with\\_Mistakes\\_in\\_Reasoning\\_Makes\\_Learning\\_Fun?email\\_work\\_card=title](http://www.academia.edu/12823044/Finding_Fallacies_Funny_How_Sesame_Streets_Playing_with_Mistakes_in_Reasoning_Makes_Learning_Fun?email_work_card=title). – 2015.

62. Telotte, J. P. Arbuckle Escapes: The Pattern of Fatty Arbuckle's Comedy / J. P. Telotte // Journal of Popular Film and Television. – 1988. – Т. 15. – Vol. 4. – PP. 172-179.

63. Weinrib, J. Jokes: A Conceptual Classification [Электронный ресурс] / J. Weinrib // Academia.edu. – Режим доступа: [http://www.academia.edu/8260169/Jokes\\_A\\_Conceptual\\_Classification?email\\_work\\_card=title](http://www.academia.edu/8260169/Jokes_A_Conceptual_Classification?email_work_card=title)

64. Wiczorek M. Different Shades of Viewership: A Pragmatic Analysis of Humour in Sitcom Discourse [Электронный ресурс] / M. Wiczorek //

Academia.edu. – Режим доступа:  
[http://www.academia.edu/36350885/Different\\_Shades\\_of\\_Viewership\\_A\\_Pragmatic\\_Analysis\\_of\\_Humour\\_in\\_Sitcom\\_Discourse?email\\_work\\_card=title](http://www.academia.edu/36350885/Different_Shades_of_Viewership_A_Pragmatic_Analysis_of_Humour_in_Sitcom_Discourse?email_work_card=title)

65. 22 Комика. Выпуск №1. Чапарян, Озолин, Хиникадзе, Шарапов.  
[Электронный ресурс]: // Youtube. – Режим доступа:  
[https://www.youtube.com/watch?v=HC5B3\\_6gJgI&t=235s](https://www.youtube.com/watch?v=HC5B3_6gJgI&t=235s)

Федеральное государственное автономное  
образовательное учреждение  
высшего образования  
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
Гуманитарный институт  
Кафедра культурологии и искусствоведения

УТВЕРЖДАЮ  
Заведующий кафедрой  
\_\_\_\_\_ Н.П. Кошцева  
« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2020г.

**МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ**

МЕХАНИЗМЫ КОМПЬЮТЕРНОГО В ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВАХ  
(НА МАТЕРИАЛЕ КИНОМАТОГРАФА)

50.04.03 История искусств

50.04.03.00.01 Проблемы теории, методологии и художественной практики

Научный руководитель \_\_\_\_\_ канд. филос. наук, доцент Н.Н. Пименова  
Выпускник \_\_\_\_\_ М.В. Конарев  
Рецензент \_\_\_\_\_ заведующая ОСП «Музей художника Б.Я.  
Рязова» МБУК музей «Мемориал Победы» М. В. Русакова

Красноярск 2020