ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 82-7
5.9.2. Литературы народов мира (филологические науки)



А.А. Александрова
Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого

КОМИЗМ АНГЛОЯЗЫЧНЫХ БУРЛЕСКОВ XVIII ВЕКА В КОНТЕКСТЕ КАТЕГОРИЙ ЭСТЕТИКИ

В статье исследуется жанр бурлеска XVIII века, феномен его популярности и комический эффект. На примере «Похищения локона» А. Поупа иллюстрируется, как комический дуализм бурлеска функционирует по линии категорий эстетики.

Бурлеск, бурлескное письмо, дуализм, комический эффект, категории эстетики.

Категория комического является одной из основных категорий эстетики, и актуализируясь в многообразных формах юмора, она занимает фундаментальное место в картине мира любого индивида, принадлежащего к определенной лингвокультуре. Начиная с самых древних трудов, изучающих комическое, предпринимались попытки раскрыть природу комизма и юмора, задействуя различные области гуманитарного знания. Доскональный анализ как ранних, так и современных теорий юмора позволяет заключить, что в природе любого комизма всегда лежит противоречие, несоответствие и контраст. Так, Ю.Б. Борев отмечает, что издревле комическое служило средством раскрытия *противоречия* и «в истории эстетической мысли комическое характеризуется как результат *несоответствия*: безобразного – прекрасному (Аристотель), ничтожного – возвышенному (Кант), нелепого – рассудительному (Жан-Поль, Шопенгауэр), неценного – притязающему на ценность (Фолькельт), ничтожного – великому (Липпс), ложного, мнимо основательного – значительному, прочному и истинному (Гегель), внутренней пустоты – внешности, притязающей на значительность (Чернышевский)» и др. [3, с. 87].

В действительности, если углубиться в анализ любых форм юмора, можно заключить, что комическое кроется в контрасте нарушения линейности – речи, мысли или действий. Соответственно, несколько примитивизируя мысль, можно предположить, что человечество в течение своей задокументированной истории всегда смеялось над контрастом и определенным уходом от линейности жизни. Очевидно, что к контрасту здесь также добавляется и социальный подтекст комического, так как «чтобы смешное стало комическим оно должно предстать в “общественном свете и значении”» [2, с. 14].

Поэтому формы комического, и соответственно популярные формы комического контраста, главенствующие и являющиеся наиболее востребованными в ту или иную эпоху, всегда коррелировали с тогдашним общественным представлением о смешном. Исходя из данного тезиса возникает ряд ключевых вопросов, являющихся предметом анализа в настоящей статье. Какие экстралингвистические и лингвистические факторы объясняют популярность той или иной формы комического в определенный исторический период? Почему именно узко взятый тип комического контраста и форма комического письма являются наиболее частотными у выдающихся авторов определенной эпохи? Как это связано с категориями эстетики?

Для ответа на эти вопросы проиллюстрируем чрезвычайную популярность комического жанра бурлеска в XVIII веке в Европе в целом и в Англии в частности. Известный исследователь пародии и бурлеска Саймон Дентиф описывает, что итальянский термин «бурлеск» (от итал. burla – шутка) перешел в английский язык через французский язык в XVII веке, и в XVIII веке жанр бурлеска стал настолько популярен, что границы термина «размылись» и бурлеском начали называть все виды комического письма [10, p. 190]. Таким образом, Дентиф отмечает факт популярности бурлеска в конкретную историческую эпоху и указывает на то, что изначально в XVII веке это заимствованное слово использовалось в английском языке в значении «веселое письмо» (merry writing), однако век спустя оно стало обобщающим термином для различных видов комических текстов в целом (Там же).

Это может быть потенциально обусловлено, с одной стороны, модой на конкретные формы выражения и комические жанры, и соответственно термин «бурлеск» мог функционировать в XVIII веке как *vogue word* – «модное словечко» (для сравнения: популярная сегодня форма комического – мем – также может рассматриваться как модное слово и термин с размытыми границами, когда, особенно в разговорной речи, слово «мем» функционирует как обобщающий термин, который может обозначать любую форму проявления комического в современных реалиях).

Для иллюстрации распространенности бурлеска в XVII–XIX вв. исключительно интересен незнакомый широкому кругу людей факт, фиксируемый в воспоминаниях современников А.С. Пушкина о начале его творческих изысканий в детстве. Со слов родной

старшей сестры поэта О.С. Павлищевой – Пушкин «уже десяти лет от роду, начитавшись порядочно, особенно “Генриады” Вольтера, написал целую герои-комическую поэму, песнях в шести, под названием “Toliade”, которой героем была карла царя-тунеядца Дагоберта, а содержанием – война между карлами и карлицами» [7, с. 112]. Исходя из приведенных сведений, нетрудно установить, что «Толиада» – комическое переосмысление высокой эпической поэмы (вдохновленное «Генриадой» Вольтера), в которой вместо подвигов королей и доблестных героев иллюстрируется «битва» придворных карликов. Сохранились лишь первые четыре строки поэмы на французском языке, так как, будучи отчитанным за это сочинение гувернером Шеделем, десятилетний Пушкин «расплакался и в пылу оскорбленного самолюбия бросил свою поэму в печку» (Там же). Однако по оставшейся о произведении информации можно заключить, что в основе его создания было использовано именно бурлескное письмо. То есть факт того, что еще ребенком будущий гений русской словесности в качестве одного из первых поэтических произведений попробовал именно жанр бурлеска, ярко иллюстрирует его тогдашнюю распространенность во всей Европе.

Среди факторов популярности бурлеска значимое место занимают также его текстотипологические особенности. Рассмотрим лингвостилистические характеристики бурлеска, отличающие его от иных форм комического письма, например от пародии. Так, в пародийных текстах за основу берется индивидуальное конкретное произведение или стиль автора, и на этой базе создается новое комическое произведение. В отличие от пародии, в бурлеске за основу берется не конкретное произведение, а, как правило, высокий жанр (ода, эпическая поэма, рыцарский роман), и далее на его основе строится новый имитационный текст, содержащий комический контраст. Этот комический контраст обусловлен несоответствием между высоким стилем выражения и низким предметом повествования.

В качестве яркого примера приведем классический англоязычный высокий бурлеск Александра Поупа «Похищение локона» (“The Rape of the Lock”). За основу написания произведения взято реально случившееся житейское происшествие, в котором друг поэта – лорд Питре – поссорился со своей возлюбленной Арабеллой Фермор из-за того, что отрезал у той прядь волос на память. Довольно обыденная ситуация была взята Поупом за основу повествования, при этом в качестве исходного текстотипа автор использует жанр эпической поэмы. Исходя из дефиниции жанра, эпическая поэма – это «объемное поэтическое произведение *на серьезную тему*, *написанное формальным и возвышенным стилем,* главным героем эпической поэмы выступает *героический или мифический персонаж*, от действий которого зависит судьба нации или всего человечества» [9, p. 97]. Таким образом, в основе канвы произведения на всех лингвистических уровнях присутствуют элементы, характерные для эпической поэмы и ее возвышенного стиля выражения. На лексико-семантическом уровне в «Похищении локона» можно выявить присутствие в целом возвышенной лексики, обилие риторических вопросов и восклицаний, архаизмов, устаревших форм *(thy, thou, thee)* и мифонимов (*spirits, elves, nymphs, gnomes, sylphs, sylphids* и др) [11].

В плане сюжета житейская ситуация превращается во вселенскую трагедию. Поуп изображает главную героиню поэмы – юную и прекрасную девушку Белинду – она восхваляется музами, ее сны оберегают мифические существа сильфы, а ее утреннее пробуждение описывается как священнодействие. Автор изображает прогулку Белинды по берегу Темзы и воспевает два ее главных сокровища – локоны волос, настолько прекрасные, что сильф Ариэль призывает духов неустанно охранять их. Кульминацией поэмы становится карточная игра на пикнике между Белиндой и бароном, после которой этот незадачливый кавалер тайком отрезает один из ее локонов. Инцидент раздувается до события вселенского масштаба – горе Белинды пробуждает злых духов, желающих заполонить собой весь мир и посеять вражду человечества. Начинается эпическая битва добрых и злых духов, и в ходе всеобщего замешательства барон теряет заветный локон, который оказывается слишком прекрасными для этого бренного мира и воспаряет в небо, исчезнув навсегда.

В поэме Поупа реальная исходная ситуация максимально гиперболизируется, превращается в гротеск. Этим раскрывается ее комизм и тот факт, что, конечно, неприятное, но в целом довольно жизненное и незначительное происшествие не заслуживает такого гипертрофированного внимания и преувеличения его значения. Оно непомерно раздувается, чтобы стала четко ясна его истинная незначительность. На этом и строится комический эффект «Похищения локона» – на контрасте в целом обыденной темы и гиперболизированной формы выражения – что и составляет основу бурлескного письма.

Возвращаясь к вопросам, поставленным для анализа в данной статье, и конкретизируя их в контексте «Похищения локона», следует уточнить, почему именно такой формат комического произведения был избран А. Поупом для сатиры над реально сложившейся в его окружении ситуацией. Ведь крайне сомнительно, чтобы современный нам сатирик в XXI веке написал бы бурлеск, чтобы обличить чей-то конфуз в любовных отношениях. Для этого бы однозначно использовались другие, понятные нам и созвучные с современным контекстом формы комического. Следовательно, стоит говорить об отличном в XVII–XVIII вв. понимании комического в контексте релевантных категорий эстетики, что, в свою очередь, было связано с определенными характерными экстралингвистическими факторами. Поэтому далее следует более детально рассмотреть категории эстетики, на базе которых формируется комизм бурлеска, а также выявить предлежащие этому культурные предпосылки.

Важно отметить, что бурлескный комический контраст практически всегда формируется по оси эстетических категорий «возвышенное – низменное». Возвышенное предстает как «одна из главных категорий классической эстетики, характеризующая комплекс неутилитарных взаимоотношений субъекта и объекта, как правило, созерцающего характера, в результате которых субъект испытывает сложное чув-

ство *восхищения, восторга, благоговения* и одновременно страха, ужаса, священного трепета перед объектом, превосходящим возможности его восприятия и понимания» [5]. В античности «возвышенное первоначально было осмыслено не как эстетическая категория, а как стилистическая фигура риторики. Эпоха Средневековья связывала возвышенное *с Богом, божественным, самым возвышенным, высшим благом*» [3, с. 56]. Таким образом, любой высокий жанр (ода, эпическая поэма или рыцарский роман), призванный вызвать высокое эстетическое чувство в читателе, формируется вокруг возвышенных, порой божественных образов и действий, сообщающих восхищение и благоговение.

При этом низменное – это «эстетическая категория, *противоположная возвышенному*, и служит для определения и оценки *недостойных и порочных явлений действительности*» [8]. Так, в контексте «Похищения локона» можно заключить, что предметом повествования выступает обыденная ситуация, а именно непривлекательные и низменные аспекты обыденной жизни, противопоставляемые возвышенному. И описание подобного низменного предмета вступает в очевидный контраст с возвышенным стилем и модальностью изложения.

Также следует провести параллель бурлескного контраста, основанного на парных категориях эстетики «прекрасное – безобразное». Прекрасное – «основополагающая категория классической эстетики, характеризующая явления, обладающие высшей эстетической ценностью» [6]. В истории философской и эстетической мысли находим различные трактовки понимания прекрасного, а начиная с эпохи Возрождения прекрасное предстает как «*самораскрытие Бога, "абсолютной красоты" в тварном мире* и сочетается с эмпирическим описанием конкретных форм и условий восприятия прекрасного, с попытками вывести рационально формулируемые "правила красоты" в многочисленных теоретико-художественных трактатах XV–XVIII вв.» (Там же). Безобразное – также «одна из основных категорий эстетики, противоположная прекрасному» [4]. В традиционной христианской эстетике всегда «существовало двойственное отношение к безобразному в природе и человеке, но прежде всего – негативное – как к следствию *грехопадения и искажения красоты Божественного творения*» (Там же). Такое понимание прекрасного и безобразного считывается при анализе бурлескного контраста в «Похищении локона», где, с одной стороны, обыденный предмет изображения (локон) возвышается до божественной сущности (символизируя прекрасное), а с другой стороны – обыденное действие над предметом изображения (похищение локона) низводится до практически инфернального поступка (символизируя безобразное).

Помимо этого, кроме чисто эстетических дихотомий, следует добавить к перечисленному выше ряду и парные философские категории, которые также органично встраиваются в бурлескный контраст «Похищения локона». Во-первых, такие категории, как «универсальное – реальное»: здесь можно провести параллель с универсальном сюжетным и стилистическим наполнением эпической поэмы – и реальной жизненной ситуацией, которая затем «накладывается» на эту универсальную жанровую модель. Во-вторых, такие категории, как «героическое – обыденное»: эти смысловые противоположности также видим в «Похищении локона», где героическая жанровая модель применяется для описания обыденной ситуации.

Как уже было отмечено, «Похищение локона» однозначно не могло бы быть написано сегодня (оно было бы совершенно абсурдно и не принято современной публикой), но для комической эстетики XVIII века оно было вполне органичным. Как пишет Ю.Б. Борев: «комедийное восприятие обусловлено складом характера, *культурными традициями*, а также *эстетическими идеалами,* на которых всегда лежит печать особенностей жизненного и художественного опыта нации» [2, с. 63]. В контексте культурных традиций и эстетических идеалов в Великобритании XVII–XVIII века можно указать на еще существующее на тот момент жесткое разграничение элитарной и народной культуры и их языкового выражения. Это манифестировалось как в социальном плане, так и в литературном: языке, классических образах, строгих правилах построения произведения и четком разделении литературных жанров. То есть в идеале в серьезном произведении не могло быть смешения высокого и низкого, это было бы нарушением канона и выходом на «запретную» территорию. Данный тезис отражает фундаментальный для всей западноевропейской цивилизации дуализм, о котором так досконально писал М.М. Бахтин.

По Бахтину, «двойной аспект восприятия мира и человеческой жизни существовал уже на самых ранних стадиях развития культуры» [1, с. 13]. Противопоставляя официальное-серьезное восприятие мира (стабильность, серьезность, иерархические отношения) и карнавальное-смеховое восприятие мира (хаотичность, смеховое начало, отмена иерархических отношений), актуализируемое также и в литературе, М.М. Бахтин характеризует смеховое начало: «Для него очень характерна своеобразная логика "обратности", "наоборот", "наизнанку", *логика непрестанных перемещений верха и низа* ("колесо"), лица и зада, характерны разнообразные виды пародий и травестий, снижений, профанаций, шутовских увенчаний и развенчаний. Ведущею особенностью гротескного реализма является снижение, то *есть перевод всего высокого, духовного, идеального отвлеченного в материально-телесный план, в план земли и тела* в их неразрывном единстве» [1, с. 20].

Соединение в комическом произведении высокого и низкого имело эстетический и культурный смысл для бурлескных произведений XVIII века. Это давало прямые отсылки к еще существующему четкому дуализму культуры, соединяя в себе оба ее аспекта – официальный и карнавальный (по Бахтину), возвышенный и низменный. Таким образом соединялось доселе несоединимое, нивелировались различия между двумя формами культуры, снижался статус высокого, приближая его к более низкому. Эта тенденция в дальнейшем приведет к сближению двух культурных пластов, нивелированию в комических произведениях необходимости к явной бурлескной дуальности.

При внимательном рассмотрении и анализе других подобных англоязычных комических произведе-

ний становится ясно, что чем больше уходит комический текст от бурлескного контраста, тем больше он становится похожим на допустимые и понятные сегодня формы юмора. Так, можно привести пример англоязычной комической пьесы «Репетиция» под авторством Джорджа Вильерса, 2-го герцога Бекингема. В произведении, основанном на принципе «пьеса-в-пьесе», описывается хаотичная и смехотворная репетиция пьесы самовлюбленного и нелепого драматурга Байеса. И во многих авторитетных литературоведческих источниках по тематике бурлеска «Репетиция» перечисляется в списках англоязычных бурлесков XVII века. Однако в процессе лингвостилистического анализа данного произведения можно заключить, что в нем отсутствует классический бурлескный контраст и жесткое обозримое разграничение по линии категорий «возвышенное – низменное», «прекрасное – безобразное», «универсальное – реальное» и «героическое – обыденное». Джордж Вильерс отходит от необходимости применения классического бурлескного канона, и это ощущается читателем как проявление свободы комического выражения. В силу этого «Репетиция» воспринимается довольно современной, близкой к привычным нам формам юмора и находит явные корреляции с комедией абсурда XX века, а также кринж-комедией XXI века.

Возвращаясь к изначально поставленным в данной статье вопросам, можно заключить, что комизм и популярность англоязычных бурлесков в XVIII веке могут быть прежде всего обусловлены: 1) модой на конкретные комические жанры, когда сверхпопулярный бурлеск функционировал как обобщающий термин для именования многочисленных форм комического выражения; 2) культурными традициями и эстетическими идеалами, выражавшимися в существовании жесткого разграничения элитарной и народной культуры и их языкового выражения. Это разделение отражало фундаментальный для всей западноевропейской цивилизации дуализм, двумирность и дихотомию официального и карнавального (возвышенного и низменного) восприятия мира. Поэтому логичным оказывается построение комического произведения на контрасте по линии категорий «возвышенное – низменное», «прекрасное – безобразное», «универсальное – реальное» и «героическое – обыденное». И соответственно, соединение в комическом произведении высокого и низкого имеет эстетический смысл для бурлескных произведений XVIII века. При этом, если в более поздних формах юмора автор произведения отходит от необходимости применения канона бурлескного письма – что ощущается читателем как проявление большей свободы комического выражения, – это приводит к появлению произведений, более приближенных к современным нам комическим формам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. Бахтин. – Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. – 640 с.
2. Борев, Ю. Б. Комическое, или О том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия / Ю. Борев. – Москва : Искусство, 1970. – 268 с.
3. Борев, Ю. Б. Эстетика : учебник / Ю. Б. Борев – Москва : Высшая школа, 2002. – 511с.
4. Бычков, В. В. БЕЗОБРАЗНОЕ / В. В. Бычков // Большая российская энциклопедия – Электронная версия (2016). – URL: https://old.bigenc.ru/philosophy/text/1852259 (дата обращения: 08.01.2026). – Текст : электронный.
5. Новая философская энциклопедия : в 4 томах / Институт философии РАН. – 2-е изд., испр. и допол. – Москва : Мысль, 2010. – URL: https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH01169f50ac69a638678d4d16 (дата обращения: 21.01.2026). – Текст : электронный.
6. Попов, Ю. Н. ПРЕКРАСНОЕ / Ю. Н. Попов, С. А. Ромашко // Большая российская энциклопедия (2016). – URL: https://old.bigenc.ru/philosophy/text/3175703 (дата обращения: 08.01.2026). – Текст : электронный.
7. Пушкин глазами современников : [антология] / [составитель, вступительная статья П. Фокина]. – Санкт-Петербург : ООО «Амфора», 2016. – 271 с.
8. Русова, Н. Ю. От аллегории до ямба : терминологический словарь-тезаурус по литературоведению / Н. Ю. Русова. – Москва : Флинта : Наука, 2004. – URL: https://niv.ru/doc/dictionary/literary-terminology/fc/slovar-205.htm (дата обращения: 21.01.2026). – Текст : электронный.
9. Abrams, M. H. A Glossary of Literary Terms / M. H. Abrams, G. H. Geoffrey. – Boston : Wadsworth Cengage Learning, 2009. – 382 p.
10. Dentith, S. Parody. The New Critical Idiom / S. Dentith. – New York : Routledge, 2000. – 211 p.
11. Pope, A. The Rape of the Lock / A. Pope. – URL: https://www.gutenberg.org/files/9800/9800-h/9800-h.htm (дата обращения: 19.01.2026). – Текст : электронный.

A.A. Alexandrova

COMICALITY OF THE 18TH CENTURY ENGLISH BURLESQUES IN THE CONTEXT OF AESTHETIC CATEGORIES

The article examines the burlesque genre of the 18th century, essence of its popularity and comic effect. Using A. Pope's "The Rape of the Lock" as an example, it illustrates how the comic dualism of burlesque operates along the lines of aesthetic categories.

Burlesque, burlesque writing, dualism, comic effect, aesthetic categories.