

БУРЛЕСКНЫЙ СТИЛЬ: ОПЫТ ТИПОЛОГИИ

© 2011 г. В. П. Москвин

В свете античной теории трёх стилей и категории уместности (*πρέπον*, *aptum*) рассмотрены тематико-стилевые разновидности бурлеска, выявлены сферы действия данного стиля, построена парадигма приёмов его созидания. Проанализированы связи бурлеска и ряда смежных феноменов (таких, как гротеск, пародия, травестия и др.), что дало возможность более чётко разграничить эти понятия и уточнить соответствующие дефиниции.

Thematic and stylistic varieties of burlesque are examined in the light of the ancient theory of three styles and the category of appropriateness (*πρέπον*, *aptum*), spheres of its operation are demonstrated, a paradigm of means of its construction is built up. The analysis of connections of burlesque with a number of closely related phenomena (such as the grotesque, parody, travesty et al.) has enabled a more sharp differentiation of these concepts and specification of the corresponding definitions.

Ключевые слова: Теория трёх стилей, правило уместности, бурлеск, гротеск, пародия, травестия, комическое.

Key words: Theory of three styles, the rule of aptum, burlesque, grotesque, parody, travesty, the laughable.

Начиная с XVIII века вопрос об источнике и типах бурлескного комизма, а значит, и об адекватном определении бурлеска принадлежит к числу дискуссионных. Так, французский лексикограф Жозеф Леруа полагал, что роль этого источника играют особые “бурлескные слова” (*termes burlesque*, *mots burlesque*), например: “*Batonnade* (букв. ‘дубиниада’. – В.М.) – о побоевании дубиною. Слова на *-ada* чрезвычайно часты в комедии и бурлеске” [1, с. 46]. Поэт и критик Шамблен де Мариво, напротив, считал, что “бурлеск зависит не столько от буффонады слов, сколько от буффонады мыслей” [2, с. 10]. Английский лексикограф Сэмюэл Джонсон (1709–1784) уточняет: “Бурлеск состоит в диспропорции между стилем и настроением” [3, с. 33]. Роль диспропорции (инконгруэнтности, несовместимости частей) как источника любых форм комизма была замечена давно:

Если бы женскую голову к шее коня живописец
Вздумал приставить и, разные члены собрав отовсюду,
Перьями их распестрил, чтоб прекрасная женщина сверху
Кончилась снизу уродливой рыбой, – смотря на такую
Выставку, други, могли ли бы вы удержаться от смеха?

Гораций. Наука поэзии (перевод М. Дмитриева)

Комментируя эти строки, шотландский поэт и филолог Джеймс Битти (1735–1803) пишет: “Оче-

видно то, что комический объект должен состоять из нескольких частей и что части эти должны быть в определённой степени несообразными, неподходящими, несовместимыми”; частным случаем такой гетерогенной несовместимости является, по мнению учёного, бурлеск [4, с. 119, 122]. Вместе с тем, как “смесь гетерогенных элементов” [5, с. 53] (ср. [6, с. 95, 97]), “неразрешимое столкновение несовместимых элементов (*incompatibles*)” [7, с. 27] нередко определяется и гротеск; оба стиля зачастую относят к сфере комического. Отсюда – традиционное их отождествление: так, во Франции термин *бурлеск* “до 1637 года не использовался, до этого времени его замещало слово *гротеск*, более или менее ему синонимичное” [8, с. V]. В старинном англо-французском словаре читаем: “BURLESQUE, сущ. Бурлеск, гротеск, нечто смешное” [9, с. 96]. Немецкий юрист, историк и публицист Юстус Мёзер (1720–1794) сближал гротеск с бурлеском и комедией (*Lustspiel*), именую Арлекина “гротескной фигурой” [6, с. 70, 88]; именно он ввёл понятие “гротескно-комического (*Grotescke-Komische*)”, впоследствии активно используемое немецкими учёными. Бурлеск и поныне нередко определяется как “гротескная пародия” [10, с. 194], “травестирование серьёзного жанра посредством использования гротеска” [11, с. 40], “представление тривиального с иронической серьёзностью или серьёзного с гротескным

легкомыслием” [12, с. 79] etc.; в результате “гротеск оказался безнадежно спутан с бурлеском” [13, с. 6].

Данные два стиля могут быть противопоставлены по двум параметрам:

1. Гротеск, в отличие от бурлеска, далеко не всегда комичен: так, по мнению немецкого литературоведа Вильгельма Кайзера (1906–1960), гротеск внушает “чувство ужаса и непреходящего страха”, он связан с “демоническими сторонами мира” и “тёмными, зловещими силами” [5, с. 31, 185, 188]. Примеры такого “пугающего” гротеска (франц. *grotesque terrible*) – “Божественная комедия” Данте Алигьери, романы Франца Кафки “Превращение” и “Процесс”.

2. В гротеске гетерогенная несовместимость относится к некоторым его образам (таковы гидры, русалки, сирены и др. *monstra marina*; единороги, антилопы, гиппогрифы, виверны et al. *monstra heraldica*), т.е. к плану содержания, в бурлеске же несовместимы оказываются содержание и форма.

При трактовке бурлеска как “создания несоответствия между стилем и темой” [14, с. 3] не учитывается его комическая составляющая. С учётом последней бурлеск может быть определён как стиль, основанный на комическом несоответствии содержания и формы речи: так, значение (i.e. план содержания) шутивого слова *batonnade* связывает его со сниженной тематикой, концовка (как элемент формы) – с высокой (ср. франц. *Piade, serenade*). Это же комическое рассогласование наблюдаем в итальянских словах *Nasea* и *Naseide* ‘бурлескная поэма о носе’ [15, с. 631], ср. итал. *Odissea* и *Eneide*. В одном из “Шутивых писем” (“Lettere burlevoli”) командора Мальтийского ордена Аннибала Каро (1507–1566) читаем: “Носочтимейший г. Джованни Франческо!” Далее командор, отметив, что нос его корреспондента “достойн Сонета”, обратившись к Аполлону, воззвав к Музе и воздав хвалу Парнасу, восклицает:

“Naso perfetto! Naso principale! Naso divino! Naso, che benedetto sia fra tutti i nasi! E benedetta sia quella mamma che vi fece così nasuto! E benedette tutte quelle cose che voi annasate! Prego il Cielo, che vi faccia una Naseide più grande di quella sua rotunda; e che ogni libro che si compone, sia Nasea in onore della nasale Maestà vostra...” [16, с. 208].

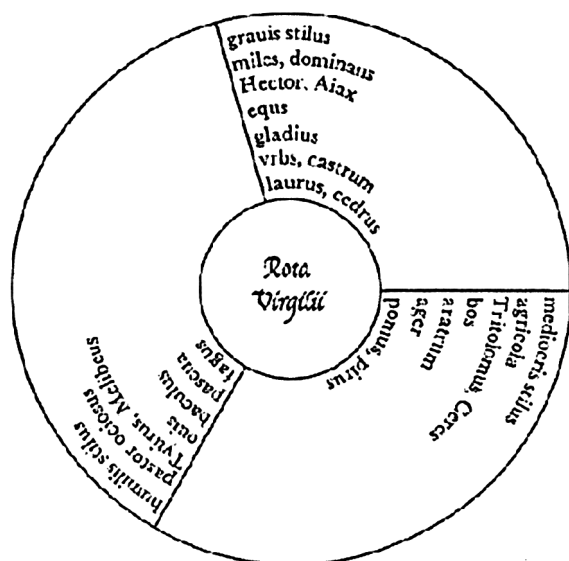
Перевод: ‘Нос совершеннейший! Нос первейший из главных! Нос божественный! Нос, благословеннейший среди всех носов! И будь благословенна та мама, которая создала Вам такую носатость! И да пребудут благословенны все те, кто носит печать причастности к сотворению Вашего Носа! Хвала Небесам, что сотворили для Вас эту Носеиду, столь же величественную, сколь закруглённую в периодах (круглым именуется сверхсложный период, состоящий из пяти и более колонов. – В.М.); и что сложили сию поэму, эту Носею в честь Вашего Назального Величества...’

Как видим, в результате референциального сдвига в сторону сниженной тематики высокий стиль обретает бурлескный характер. Если принять определение бурлеска как комической несовместимости содержания и формы языковых единиц, то, изучив виды такой несовместимости, сферы её применения и приёмы создания, мы тем самым выявим типы бурлеска.

1. Тематико-стилистические типы бурлескного стиля

Рассмотрим тематико-стилистическое несоответствие речи, лежащее в основе бурлеска, с точки зрения теории трёх стилей (лат. *genera dicendi, formae dicendi*, англ. *levels of style* ‘уровни стиля’, ср. у М.В. Ломоносова: “степени языка”). Согласно этой старинной теории, высокий стиль (*stilus gravis, stilus grandiloquus*) предназначен для повествования о предметах возвышенных, низкий (*stilus humilis, stilus rusticus*, букв. ‘деревенский’) – о малозначительных, ничтожных; “*tertium quid*”, средний (*stilus mediocris, stilus temperatum*) – о предметах обычных, житейских.

В “Риторике к Гереннию” (I в. до н.э.), иногда приписываемой Цицерону, читаем: “Итак, существует три стиля, которые мы называем формами и в коих речь безошибочная употребляется: первый – важным (*gravem*), второй – средним, третий – скудным (*extenuatam*) именуем”. Высокий (“важный”) стиль, в отличие от скудного, или “низкого (*infimis*)”, требует “самых красивых слов (*ornatissima verba*)” и предназначается для “важных мыслей (*graves sententiae*)” [17, с. 264 и 265]. Греческая схема, к которой восходит римская, именует данные стили (*γένη* или *χαρακτήρες τῆς λέξεως, φρασικοί χαρακτήρες*): а) высоким (*γένος υψηλόν*), или избыточным (*γένος ἀδρόν*); б) средним (*γένος μέσον*); в) скудным (*γένος ἰσχνόν*) [18,



стиля, соответствующие следующим статусам человеческим: жизни пастушеской отвечает низкий слог, крестьянской – средний, жизни смелого воина, защищающего пастуха и крестьянина, – высокий” [21, с. 86–87]. Учёный схематически отобразил эти три стиля (*tria genera dicendi*) в знаменитом колесе Вергилия (лат. *rota Virgilii, cursus Virgilii*), поставив в соответствие высокому стилю героическую поэму Вергилия “Энеида” (типичные тематические мотивы: воин или правитель по имени Гектор или Аякс, боевой конь, меч, город, военный лагерь, лавр, кедр), среднему – его поэму “Георгики” (мотивы: крестьянин по имени Триптолем или Колиус, корова, плуг, поле, яблоня, груша), низкому – сборник его пастушеских стихов “Буколики” (мотивы: праздничный пастух по имени Титир или Мелибой, овца, посох, пастбище, бук):

с. 337]. Противопоставление высокого и низкого стилей находим у Аристотеля (384–322 до н.э.) и в “Риторике” (кн. 3, гл. 2), и в “Поэтике” (гл. 22): “Достоинство слога – быть ясным и не низким. Самый ясный слог тот, который состоит из общепотребительных слов, но это слог низкий. <...> А возвышенный и свободный от грубоватости слог пользуется чуждыми обыденной речи словами. Чуждыми я называю глоссу, метафору, растяжение и всё, что выходит за пределы обыденного говора” [19, с. 113].

Деметрий Фалерский (350–283 до н.э.) в трактате “Об элокуции” характеризует различные фигуры относительно “слога высокого”, “среднего” и “низкого”, ср.: “Iambus autem humilis, & sermoni vulgari similes” ‘Ямб же низок и народную речь напоминает’; “Paeon autem est inter utrumque medius” ‘Пеон же меж ними (низким и высоким стилями. – В.М.) средний составляет’; “Paeonica igitur compositio in gravi dicendi genere itaquodammodo erit adhibenda” ‘Пеоника, таким образом, и сочинениям, в высоком стиле составленным, в некоторой степени принадлежит [20, с. 39].

Среди поздних национальных изводов теории трёх стилей известны немецкая (*Dreistillehre*), французская (*théorie des trois genres stylistiques*), российская (“теория трёх штилей” М.В. Ломоносова) и др. Считается, что классически точное воплощение этих трёх тематических стилей представляют собой произведения римского поэта Публия Вергилия Марона (70–19 до н.э.).

Британский филолог и просветитель Иоанн (Джон) Гарланд (ок. 1180–1252) пишет: “Есть три

Эта же тематическая рубрикация, но уже в вертикальном измерении, получила отражение в одной из эпитафий Вергилию, приписываемой позднелатинскому поэту Пентадию (конец III – нач. IV в.):

Pastor, arator, eques;
Pavi, colui, superavi;
Capras, rus, hostes;
Fronde, ligone, manu.

Pentadius

Пастырь, орабай, воин –
Пас, возделывал, низил –
Коз, огород, врагов –
Веткой, лопатой, мечом.

Перевод В.Я. Брюсова

Такие стихи, именуемые пропорциональными (лат. *versus rapportati*), читаются по вертикали, в данном случае – в три столбика, соответствующих трём тематическим стилям: “Пастырь пас коз веткой. Орабай возделывал огород лопатой. Воин низил врагов мечом” (оригинал эпитафии записан как гексаметрический дистих [22, с. XIV], однако при истолковании её обычно разбивают по медиальной цезуре на четыре стиха). Первая фраза ассоциативно отсылает к “Буколикам”, вторая – к “Георгикам”, третья – к “Энеиде”.

Высокий, средний и низкий стили противопоставлены референциально, т.е. по набору обслуживаемых ими типовых тем, что является основанием для именования их тематическими стилями. Их референтный потенциал определяет характер эмоционально-оценочной окраски привлекаемых средств, что даёт основание для трактовки данных стилей как экспрессивных: так, высокий стиль предназначен для описания тем, вызывающих уважительное, благоговейное отношение, а значит, требует применения номинативно-выразительных средств торжественной, поэтической, риторизированной тональности, т.е. “самых красивых слов” [17, с. 265]. В трактате,

приписываемом Деметрию Фалерскому, читаем: “То, что поэтично в речи, то величественно (μεγαλοπρεπής) или же неявно выражено” (имеется в виду софистическая тактика затемнения речи. – В.М.) [20, с. 80]. Среднему стилю присущи эмоционально нейтральные средства, такая речь “ни слишком проста, ни слишком искусна” [20, с. 17]; низкому слогу соответствуют ресурсы грубой, фамильярной, шутливой, иронической оценочности, ср. высок. *лик*, нейтр. *лицо* и сниж. *физиономия*.

К эмоциональной сниженности стремится разговорная речь, к эмоциональной возвышенности, ввиду известных особенностей её предмета, – речь религиозная. Беспристрастность среднего стиля делает его удобным для “описания дел достопамятных и учений благородных” [23, с. 233], в частности:

1. Для пояснения, наставления и обучения. Образец такого применения данного стиля – дидактическая поэма Вергилия “Георгики”, de facto представляющая собой “руководство к сельскому хозяйству”, насыщенное специальными предписаниями “по хлебопашеству, виноградарству, скотоводству и пчеловодству” [24, с. 17], ср.:

Также терпи, чтобы год отдыхало поле под паром,
Чтоб укрепилось оно, покой на досуге вкушая;
Или златые там сей – как солнце сменится – злаки,
Раньше с дрожанием стручком собрав горох

благодатный,

Или же вики плоды невеликие, или лупинов
Горьких ломкие стебли и лес их гулкозвенящий.

Перевод С. В. Шервинского

Римский филолог Авл Геллий (130–180 н.э.) в трактате “Аттические ночи” (гл. “О трёх стилях”) связывает средний стиль с наставительными (или, точнее, совещательными) речами умудрённого опытом старца Нестора:

“Et in carmine et in soluta oratione genera dicendi probabilia sunt tria, quae Graeci *χαρακτῆρας* vocant nominaque eis fecerunt *αδρόν, ισχνόν, μέσον*. Nos quoque, quem primum posuimus, ‘uberem’ vocamus, secundum ‘gracilem’, tertium ‘mediocrem’. Uberi dignitas atque amplitudo est, gracili venustas et subtilitas, medius in confinio est utriusque modi particeps. ... Sed ea ipsa genera dicendi iam antiquitus tradita ab Homero sunt tria in tribus: magnificum in Ulixе et ubertum, subtile in Menelao et cohibitum, mixtum moderatumque in Nestore” [25, с. 479–480].

Перевод: ‘И в поэзии, и в прозе возможны три стиля, каковые греки именуют *χαρακτῆρας* и названия им дали *αδρόν, ισχνόν* и *μέσον*. Так же и мы: первый нарекли изобилующим, второй – скудным, третий – средним. Изобилующий благороден и величествен, скудный прелестен и остёр, средний же границу меж-

ду этими двумя занимает. ... Сии три стиля, от старины нам доставшиеся, заключены в трёх героях Гомера: величественный и изобилующий – в Улиссе, скудный – в Менелее, *средний и умеренный – в Несторе*”; ср.: “Он, благомыслия полный, *советует им и вещает*” (Илиада, 1: 248). (Курсив наш. – В.М.).

Как известно, “система противопоставления трёх стилей, – высокого, среднего и простого, – включающая две противоположности и середину, часто ставится в соответствие трём задачам оратора (*officia oratoris*): склонить, наставить (*instruire*), доставить удовольствие” [26, с. 108]. Квинтилиан сдвигает характеристики трёх стилей в сторону возвышения и украшенности, отсюда два следствия: а) средний стиль трактуется им как “цветущий (*floridum*)”, “наполненный переносами и фигурами”, а значит экспрессивный; б) характеризую функции низкого, высокого и среднего стилей, учёный предписывает: “Первый – для обучения (*docendi*), второй – для страстей возбуждения (*movendi*), третий – для развлечения (*delectandi*)” [27, с. 712]. В таком понимании низкий как единственный из трёх стилей свободный от фиоритур, а значит и эмоций, действительно становится удобен “для обучения” и в этом плане сближается со средним стилем в понимании Деметрия и Цицерона. Если же под низким понимать стиль “деревенский” (*stilus rusticus*), “шокирующе реалистичный, исполненный грубого юмора” [28, с. 84] и “опускающийся даже до выражений наиболее употребительных” [17, с. 265], то такой слог для обучения использован быть не может ex definitione.

2. Для специальной, в частности, научной речи. Люди учёные, – пишет Цицерон о философях, – “говоря о предметах мирных, чуждых всякого волнения, стараются вразумить, а не увлечь”; в их речах “нет ни гнева, ни ненависти, ни ужаса, ни сострадания, ни хитрости”. Средний стиль вышел, по мнению Цицерона, “из философских школ” [29, с. 343, 349]. Старинная традиция связывает средний (“чуждый волнения”) стиль с ещё одной наукой – историей: “Итак, простой, или низкий стиль, пригоден для комедии, высокий – для трагедии, средний – для истории” [30, с. 3090]. Французский филолог Доминик Колонский (1660–1741) учит: “Praeterea Stylus simplex, seu infimus convenit comoediis; magnificus aptus est tragoediis, mediocris vero in historia est adhibendus” [31, с. 114]. ‘Кроме того, простой, или низкий стиль подобает комедии, высокий трагедии приличествует, средний же для истории применяется’. Это стилевое противопоставление, ставшее в филологических трактатах нового времени

общим местом, восходит к “Риторике к Геренинию”, ср.:

“Id quod in negotiorum expositione positum est, tres habet partes, fabulam, historiam, argumentum. Fabula est, quae neque veras, neque verisimiles continet res, ut hae, quae tragoedis traditae sunt. Historia est res gesta, sed ab aetatis nostrae memoria remota. Argumentum est ficta res, quae tamen fieri potuit, velut argumenta comoediarum” [17, с. 25].

Перевод: ‘Тому, что в повествовании раскрывается, три рода имеется: рассказ, история, спектакль. Рассказ содержит более или менее правдоподобный предмет, тот, для коего трагедии предназначены. История речь ведёт о деяниях века нашего, памятью сохранённых. Спектакль повествует о вымышленных событиях, которые, однако, и в жизни возможны, как, например, в комедии’.

Тот факт, что “исторический стиль” (*stylus historiae*) тяготеет к среднему, отмечался и ранее: так, Деметрий связывает длинные периоды с высоким, краткие – с низким стилем, средние же по длине именуется “историческими” [20, с. 19]. Как образец этой бесстрастной манеры повествования приведём отрывок из труда учёного, которого Цицерон назвал “отцом истории (*patrem historiae*)” [32, с. 300]:

“Эллинские морские силы состояли вот из каких кораблей. Афиняне выставили 127 кораблей. Коринфяне доставили 40 кораблей, а мегарцы 20. Халкидяне снарядили экипаж для 20 кораблей, предоставленных афинянами. Эгина выставила 18 кораблей, Сикион 12, лакедемоняне 10, Эпидавр 8, зетрийцы 7, Трезен 5, стирейцы 2, кеосцы 2 боевых корабля и 2 пентеконтеры и, наконец, опунтские локры прислали на помощь 7 пентеконтер” [33, с. 424].

Заметим, что эмоционально-оценочная нейтральность далеко не всегда совпадает с функционально-стилистической: так, если слово *лицо* в этих двух отношениях нейтрально, то специальная лексика, в частности термины (*морские силы*, *пентеконтера* ‘вёсельное судно с 50 гребцами’, *перевозочное средство*) и канцеляризмы (*предъявитель*, *удостоверить*) нейтральны в экспрессивном, однако отмечены в функционально-стилевом плане. С учётом данного немаловажного обстоятельства как принадлежащие среднему стилю следует, видимо, понимать *любые* экспрессивно нейтральные средства, в том числе и отмеченные функционально-стилистически.

Референтная сфера (*res, materia*) каждого тематического стиля определяется правилом уместности. Данная категория (греч. *πρέπον*, лат. *aptum, congruum, accomodatum, conveniens*) через римскую риторику восходит к греческой, ср.: “Сколь неуместно (курсив наш. – В.М.) было

бы, говоря о водостоках перед одним только судьёй, употреблять пышные слова и общие места, а о величии римского народа рассуждать низко и просто!” [29, с. 345]; “Речь о предметах величественных требует удлинения колонов”; следовательно, “гекзаметр по своей длине приличествует героической песне и <повествованию> о героях”. И наоборот: “краткие колоны к предметам мелким применимы” [20, с. 7]. Различные варианты правила уместности встречаем и позже. Так, итальянский историк и филолог Леонардо Бруни (1370–1444) учит: “*Dictio praeterea rebus ipsis, quae tractentur, accomodanda est*” ‘Речь, кроме того, к предмету своему, который трактует, приспособляется’ [34, с. 128]. Сходное предписание формулирует немецкий поэт и филолог Мартин Опиц (1597–1639), полагавший, что если одежда должна соответствовать статусу лица, то слог – теме: “*Character ist unterschieden nach Unterschied der Dinge*” ‘Стиль различен соответственно различию предметов’ [35, f. D ut].

Считается, что «“монстр бурлеск”, как именovali его <братья> Перро, смешивает уровни языка и референции, стиля низкого и стиля высокого; того, что “достойно короля”, и того, что приличествует крючнику» [36, с. 329]. Если полагать, что бурлеск состоит в нарочитом нарушении условия тематической (референтной) уместности речи, то такое нарушение должно происходить двумя способами:

1. Посредством стилистического возвышения над темой (референтом), т.е. использования языковых средств высокого либо среднего стиля для описания низкой, малозначительной или бытовой темы. В результате этой процедуры возникает в ы с о к и й б у р л е с к (франц. *burlesque ascendant*, англ. *high burlesque*). “В сем складе надобно, чтоб муза пода-ла Высокие слова на низкие дела” (А. Сумароков. Эпистола “О стихотворстве”, 1747) [37, с. 123]:

Пою стаканов звук, пою того героя,
Который, во хмелю беды ужасны строя,
В угодность Вакхову, средь многих кабаков,
Бивал и опивал ярыг и чумаков...

В.И. Майков. Елисей, или раздражённый Вакх, 1769

Образцом этой комически-высокопарной манеры считается роман М. Сервантеса “Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский” (1604–1616), “в котором обычные люди облачены в одеяния героев” [38, с. 59]. Данный стиль именуется также героикокомическим (франц. *stile héroï-comique*), этот термин восходит к подзаголовку поэмы французского поэта и критика Никола Буало “Le Lutrin, Poëme héroï-comique” (1674–1683), описывающей ссору священников из-за того, где

должен стоять аналой (“lutrin”) – на клиросе или в ином месте:

Je chante les combats, & ce prélat terrible
Qui par les longs travaux & sa force invincible,
Dans une illustre église exerçant son grand cœur,
Fit placer à la fin un lutrin dans le chœur.

Перевод: ‘Я битвы воспою, и грозного того прелата, Что долгими трудами и твёрдостью некрушимой Во храме действуя усердно знаменитом, Налой на клирос наконец воздвигнул’.

2. Путём стилистического снижения относительно темы, в результате чего возникает низ-

кий бурлеск (франц. *burlesque descendant*, англ. *low burlesque*). По нашим наблюдениям, этой цели служат две тактики:

2.1. Более или менее активная эксплуатация средств низкого стиля (бранной и грубо-просторечной лексики, обценизмов, вульгаризмов etc.) при описании возвышенной темы. Пример этой техники снижения – украиноязычная “Энеида” И.П. Котляревского (рус. перевод И. Бражнина), представляющая собой шутивное подражание Вергилию “во вкусе Скарроновом” [39, с. 134]:

Оригинал:

Эней був парубок моторний
І хлопець хоть куди козак,
Удавсь на всеє зле проворний,
Завзятіший од всіх бурлак.
Но греки, як спаливши Трою,
Зробили з неї скирту гною,
Він, взявши торбу, тягу дав;
Забравши деяких троянців,
Осмалених, як гиря, ланців,
П'ятами з Трої наживав.

Перевод:

Эней детина был проворный
И парень – хоть куда казак.
На дело злой, в беде упорный,
Отчаяннейший из гуляк.
Когда спалили греки Трою,
Сровняв её навек с землею,
Эней, не тратя лишних слов,
Собрал оставшихся троянцев,
Отпетых смуглых оборванцев,
Котомку взял и был таков.

Специалисты не без основания сетуют, что авторы, использующие бурлеск, зачастую “злоупотребляют заимствованиями из народного языка и просторечия, похабными шутками, жаргоном и даже сквернословием” [40, с. 224], что эта манера “родственна сатирической инвективе” [41, с. 46], ср. у Котляревского: “Но зла Юнона, суча дочка”, “Венера, не послідня шльоха” и проч. В трактате “Ars poetica” Н. Буало так характеризует данный стиль:

Рассудку вопреки, бурлеск, стиль площадной
Нас ослепил сперва, пленяя новизной.
И, приучив искать в стихах острот вульгарных,
Он на Парнас возвёл язык рядов базарных.

Бурлеск данного подтипа, применяющий вульгарную, бранную и грубо-просторечную лексику, можно назвать грубым (англ. *rough burlesque*).

2.2. Применение ресурсов эмоционально нейтрального (“среднего”) стиля, например терминов и канцеляризов, в следующем известном тексте комически снижающих высокую inferнальную тему “бала у Сатаны”:

«И не успел Николай Иванович опомниться, как Гелла уже сидела за машинкой, а кот диктовал ей:

– Сим удостоверяю, что *предъявитель* сего Николай Иванович провёл упомянутую ночь на балу у сатаны, будучи привлечён туда в качестве

перевозочного средства... Поставь, Гелла, скобку! В скобке пиши “Боров”. Подпись – Бегемот.

– А число? – пискнул Николай Иванович.

– Чисел не ставим, с числом бумага станет недействительной, – отозвался кот, подмахнув бумагу, откуда-то добыл печать, по всем правилам подышал на неё, оттиснул на бумаге слово “уплочено” и вручил бумагу Николаю Ивановичу».

М.А. Булгаков. Мастер и Маргарита

Снижение высокой inferнальной темы посредством привлечения ресурсов среднего стиля (в данном случае – бытовизмов и элементов натуралистического описания) находим и в следующей вариации Пушкина на тему “Божественной комедии” Данте:

И дале мы пошли – и страх обнял меня.
Бесёнок, под себя поджав своё копыто,
Крутил ростовщика у адского огня,
Горячий капал жир в копчёное корыто,
И лопал на огне печёный ростовщик.

Бурлеск, снижающий высокую тему с помощью ресурсов среднего стиля (терминов, канцеляризов, бытовизмов etc.), можно назвать средним.

В эпистоле “О стихотворстве” А.П. Сумарокова находим следующее правило применения техники низкого бурлеска: “Стихи, владеючи высокими делами, В сем складе пишутся *пренизкими* (курсив наш. – В.М.) словами”. Бурлеск нередко трак-

туется как “переписывание эпического текста в вульгарном стиле” [42, с. 56]. Такие определения трудно признать точными, поскольку, как показано выше, ни бурлеск в целом, ни бурлеск низкий в частности далеко не всегда предполагают вулгаризации и употребления “пренизких слов”.

Мода на низкий бурлеск началась с успеха произведений итальянского поэта-сатирика Франческо Берни (1497–1535), с фамилией которого связано ещё одно наименование данной техники – *stile bernesco* ‘бернийский стиль, бернеска’. Так, стихи о главе католической церкви требуют высокой лексики, однако в стихотворении “На болезнь папы Климента” (1529) поэт пренебрегает этим требованием, активно используя слова бытовой семантики:

Хороший взгляд, хороший вид и тело,
Язык хорош и качество мокроты.

Бурлеск нередко таит под личиной похвалы издёвку, иронию, отсюда определение его как “двусмысленности комедийной речи (*ambigüedad de la palabra comedia*)” [43, с. 120]. Однако эта трактовка грозит отождествлением бурлеска с фигурами двусмысленной речи, прежде всего с антифразисом.

Сложен понятийно-терминологический аспект рассматриваемой проблемы. В итальянском языке начиная с XVI в. прилагательное *burlesco* используется в контекстах типа *voci burlesche* ‘шутливые слова’, *rime burlesche* ‘комические стихи’, *poesia burlesca*, *stile burlesco*, *lingua burlesca* и др. Исходное значение слова – ‘комический, шутливый’, ср. *burla* ‘шутка’: “BURLESCO, CA. add. Faceto, piacevole, di burla” ‘БУРЛЕСКНЫЙ, -АЯ. прил. Шутливый, забавный, от *burla*’ [44, с. 166]. Терминологизация и специализация данного слова произошли столетием позже. Характеризуя бурлескную поэзию XVII века, Пьер Пеллиссон отмечает: “Эти произведения называли то гротескными, то комическими до тех пор, пока Скаррон не назвал их бурлескными” [45, с. 337]. Н. Буало (1636–1711), младший современник французского поэта Поля Скаррона (1610–1660), противопоставил два типа бурлеска:

1. Собственно бурлеск (= низкий бурлеск), который он иногда называл старым бурлеском (“ancien burlesque”) – случай, когда “Дидона и Эней говорят подобно рыбной торговке и грузчику”.

2. Новый бурлеск (“burlesque nouveau”), названный им так, поскольку в XVII веке термина *высокий бурлеск* ещё не было, а термин *героико-комический стиль* в широкий обиход ещё не во-

шёл, – случай, когда “часовщик и его жена говорят подобно Энею и Дидоне” [46, с. 253].

Французский писатель и критик Шарль Перро (1628–1703) также именовал собственно бурлеск (т.е. низкий бурлеск) “старым бурлеском”, а новый (= высокий) бурлеск назвал перевёрнутым (“burlesque retourné”), тем самым подчеркнув инверсивность данных двух стилистических манер. Перевёрнутый бурлеск, “великолепный и благородный”, “предназначен для развлечения порядочных людей, в то время как второй, низменный и грубый, не забавляет никого, кроме мелких людишек и каналий” [47, с. 295].

В свете сказанного не представляется вполне логичным типовое определение бурлеска как стиля, “вызывающего смех за счёт контраста между низким стилем и благородством персонажей” [48, с. 440], “изложения возвышенной и серьёзной темы сниженным слогом” [49, с. 50] или “представления значительной и важной темы как незначительной и неважной” [50, с. 4], поскольку в этом понимании бурлеск оказывается “противоположен героикомическому стилю” [51, с. 17]. Получается, что героикомический стиль (= “новый бурлеск”, по Н. Буало, или “перевёрнутый бурлеск”, по Ш. Перро) бурлеском не является; между тем сам Н. Буало в предисловии к поэме “Le Lutrin, Poëme héroï-comique” (“Набой, Ирои-комическая поэма”) отнёс её “к жанру бурлеска” [52, с. 1, 10]. С этой точки зрения наиболее адекватной представляется дефиниция, предложенная Шарлем Перро: “Бурлеск, вид комического, состоит в несоответствии между образом, в котором он представляет предмет, и реальным образом. Это несоответствие возникает двумя путями: во-первых, когда в низком стиле говорится о возвышенных вещах (= низкий бурлеск. – В.М.), во-вторых, когда величественными словами говорится о низких вещах (= высокий бурлеск. – В.М.)” [47, с. 296]. Сходное определение принадлежит английскому писателю Джозефу Аддисону (1672–1719): “Первый (= высокий бурлеск. – В.М.) представляет обычных людей в нарядах героев, второй (= низкий бурлеск. – В.М.) описывает великих людей как действующих и говорящих подобно низшим среди людей. Образчиком первого является Дон Кихот, второго – боги Лукиана” [53, с. 324].

Феномен бурлеска гораздо старше, чем его наименование. Древнейший образец этой техники – комедия “Разговоры богов” греческого софиста и писателя-сатирика Лукиана Самосатского (ок. 125–192 н.э.):

“Гермес. Есть ли во всем небе бог несчастнее меня?”

Майя (мать Гермеса. – В.М.). Не говори, Гермес, ничего такого.

Гермес. Как же не следует говорить, когда меня совсем замучили, завалив такой работой, – я разрываюсь на части от множества дел. Лишь только встану поутру, сейчас надо идти выметать столовую. Едва успею привести в порядок места для возлежания и устроить всё как следует, нужно являться к Зевсу и разносить по земле его приказания, бегая без устали туда и обратно; только это кончится, я, весь ещё в пыли, уже должен подавать на стол амбросию, – раньше, пока не прибыл вновь приобретённый виночерпий, я и нектар разливал. И ужаснее всего то, что я, единственный из всех богов, по ночам не сплю, а должен водить к Плутону души умерших, должен быть проводником покойников и присутствовать на подземном суде. Но всех моих дневных работ ещё мало; недостаточно, что я присутствую в палестрах, служу глашатаем на народных собраниях, учу ораторов произносить речи, – устраивать дела мертвецов – это тоже моя обязанность!”

Бурлеск трактуется как маскарад, “карикатурное переодевание, своего рода инверсия” [36, с. 137]: царь рядится во вретище нищего, нищий примеряет царские ризы. Тематико-стилистическое несоответствие придаёт бурлеску комизм; снижая героическое и возвышая банальное, он “создаёт мир без героев” [54, с. 104].

2. Сферы действия бурлескного стиля

Бурлеск считается не только антиподом классицизма, своего рода реакцией на строгость его канонов, но и следствием усталости от чреды назидательных и величественных произведений: “Возвышенное утомляет своей продолжительностью, ибо постоянно взирать на что-либо с восторгом (*zu etwas hinaufschauen*) надоедает, и тогда приходит к нам непреодолимый соблазн это высокое принизить (*herunterzureissen*)” [55, с. 24], – поясняет Г. Шнееганс.

Расцвет литературного бурлеска наступил во Франции, в XVII веке, по праву именуемому “Grand Siècle”, в блистательную эпоху Расина, Мольера, Бомарше, Буало, Людовика XIV Великого – короля, при котором достигли апогея и абсолютизм (“*L’Etat c’est moi*”), и недовольство граждан этой формой правления. В это время появляется множество написанных бурлескными стихами политических сатир, направленных против кардинала Джулио Мазарини, – так называемых “Мазаринад”, авторы которых видели в кардинале политика, стараниями которого “монархия вырождается в тиранию” [56, с. 66]. По

разысканиям Френсиса Бара, “пик популярности данного стиля пришёлся на 1643–1653 годы” [57, с. XVIII]. Современники свидетельствуют: “Этот стиль нещадно эксплуатируется всеми, даже теми лицами, которые не имеют ни малейшей склонности к поэзии” [58, с. 54]. С 1650 по 1656 г. при участии Поля Скаррона выходит стихотворный еженедельник “*Gazette burlesque*”, в основном посвящённый парижской скандальной хронике. Так бурлескный стиль перешёл из художественной речи в публицистическую; он активно эксплуатируется в сфере СМИ и в наши дни. В рекламном ролике, посвящённом укрепляющему иммунитет напитку “Актимель”, Ромео пытается взобраться на балкон к Джульетте, но падает:

Увы, ослаб его иммунитет!

Помочь герою “Актимель” способен.

Этот тип бурлеска, “родившийся под перьями пасквильантов (*libellistes*)”, Антуан Адам именует “дегенерированным” (*dégénéré*), противопоставляя его “аутентичному бурлеску” (*burlesque authentique*), образцом которого, по его мнению, является “Переодетая Энеида” Поля Скаррона [59, с. 85].

Давно замечено, что бурлеск – “стиль протейский” [60, с. 91], принимающий разные, порой неожиданные облики. Из сферы словесного творчества он переходит в живопись, графику, фотографию, кино, а также в театр, оперу (оперетты Жака Оффенбаха “Орфей в аду” и “Прекрасная Елена”) и балет, от которых во второй половине XIX века (в таких заведениях, как кабаре-варьете Фоли-Бержер, ночное кабаре Мулен-Руж и др.) постепенно отпочковался бурлеск-стриптиз, прототип возникшего в 20-е годы XX в. стриптиз-шоу [61, с. 222].

Генетически исходным типом анализируемой стилиевой техники следует считать речевой, в частности литературный бурлеск (англ. *literary burlesque*), вначале характерный лишь для художественного, а начиная с середины XVII в. – и для публицистического стиля. С течением времени сфера действия бурлеска расширялась; так возникли визуальный (англ. *visual burlesque*) и театральный бурлеск (англ. *theatrical burlesque*), апеллирующий прежде всего к слуху (через звучащую словесную речь и паравербалику, включающую “все несловесные сигналы, передаваемые посредством голоса” [62, с. 245]) и / или к зрению аудитории (в частности, через декорации и иные элементы антуража, через визуальный имидж актёров, а также через их кинесику, пантомимику, окулистику). Расцвет его пришёлся на эпоху королевы Виктории (1837–1901), когда

британские театралы “наслаждались бурлескными переделками Шекспира, греческих трагедий, мелодрам, классической мифологии, английской истории, легенд о короле Артуре, арабских сказок, оперы *bel canto*, повестей сэра Вальтера Скотта и Эдварда Бульвера-Литтона, поэзии Гёте, пьес Хенрика Ибсена и Оскара Уайльда” [63, с. XI].

Учитывая разнообразие форм бурлеска, трудно признать вполне точными трактовки его как “типа литературы или драмы, предназначенного для осмеяния серьёзного произведения или жанра в целом” [64, с. 59] (здесь не учитывается визуальный и театральный бурлеск), как “иронической имитации или высмеивания литературного или музыкального произведения” [65, с. 99] (не учтён визуальный бурлеск). Думается, что дефиниции бурлеска не следует жёстко привязывать к конкретным его формам.

3. Деривационные типы бурлеска

По способам образования можно выделить два типа бурлеска:

1. Комбинаторный тип, созданию которого служат два приёма:

1.1. Столкновение стилистически разнородных морфем – процедура, в результате которой возникает бурлескная лексика, ср. высок. *сладкогласие* и шутол. *козлогласие*, высок. *церемиада* и шутол. *футболиада*. Характерная для специальной речи модель образования отглагольных имён посредством нулевой суффиксации вступает в комический конфликт с производящей лексикой бытовой тематики, ср. спец. *отловить* > *отлов соболей*, но:

“ВНИМАНИЕ! Розжиг костров, выгул собак, отлов рыбы и отстрел дичи, выпас и выгон скота, а также выполз змей, выпорос свиней, выжереб коней и выкобыл лошадей, вымет икры, вылуп птиц из яиц, выкукол бабочек и выхухол выхухолей, выкур курей и выпрыг кенгурей, обгад ромашек, обдир ягод, выруб леса и вылом веток, выслеж зайца, выпуг тетерева, выхлоп газов, выкид мусора, выводок гусей, выродок людей, выплав стали, выпендр фраеров, выстрел Аврор, выклянч денег, вымуштр солдат, вытрус половиков, выпад из окна, выпор детей, выдрем в гамаках, вычих насморка, вытреп и разбрех государственных тайн, выкус накоси и накось выкуси, окот, отёл и атас, загляд и залаз в дупла с выкуром оттуда пчёл и распробом мёда ЗАПРЕЩЁН И ПРЕКРАЩЁН в связи с отказом их от высоса нектара после выщипа цветов и выдерга травы, а также в связи с полным вымером”.

А. Кышев. Тоже книга

Французский филолог Эмиль Литтре (1801–1881) отмечает, что бурлеск нередко представляет собой “непрерывную галиматью, абсурд, иногда приближающийся к сумасшествию” [66, с. 486]. Дело в том, что нагнетание выражений, удовлетворяющих как рассмотренной выше, так и иным тактикам построения бурлеска, зачастую действительно происходит в ущерб здравому смыслу, тем самым сближая технику бурлеска с техникой зауми.

1.2. Столкновение стилистически разнородных номинативных единиц: *духан “Олимпия”, побоища беспризорных; Горе тебе, Боря* (И. Ильф. Записные книжки); ср. также: “Знай же, *о Волька*, – обиделся старичок, – что ты плохо ценишь моё могущество. Нет, нет и ещё раз нет! Ты не опоздаешь на экзамен. Скажи только, что тебе больше по нраву: задержать экзамен или немедленно оказаться у *врат* твоей школы?” (Л. Лагин. Старик Хоттабыч).

2. Интертекстуальный тип, созданию которого служит травестирование – парафраз текста, производимый следующими двумя способами:

2.1. Снижение стиля. Сравним два следующих стихотворения:

Производящий текст:	Производный текст:
Горные вершины Спят во тьме ночной; Тихие долины Полны свежей мглой; Не пылит дорога, Не дрожат листы... Подожди немного, Отдохнёшь и ты.	Пьяные уланы Спят перед столом; Мягкие диваны Залиты вином. Лишь не спит влюблённый, Погружён в мечты... Подожди немного: Захрапишь и ты!
М.Ю. Лермонтов	А.Н. Апухтин

В основе шуточного стихотворения Апухтина лежит “ритмико-интонационный макет” лирического стихотворения Лермонтова, в которое посредством лексических замен “включена инородная тема” [67, с. 289]. Сменилась лексическая база исходного текста, однако остался необходимый опознавательный минимум (синтаксический, ритмико-интонационный и фонетический каркас, некоторые слова), соотносящий производный текст с исходным. Основу стихотворения Лермонтова составляет пейзажная лексика (*горные вершины, ночная тьма, тихие долины* и др.); в основе стихотворения Апухтина лежит лексика антропоцентрическая (*пьяные уланы, стол, вино, мягкие диваны*); её использование и превратило пейзажную дескрипцию в описание жанровой сцены. Как видим, в этом и подобных случаях

имеет место стилевой конфликт производного и производящего текстов.

Образцом этой же интертекстуальной манеры служит “Переодетая Энеида” (“L’Énéide travestie”)

Поля Скаррона, представляющая собой перелицовку “Энеиды” Вергилия. Её торжественный гекзаметр Скаррон заменил лёгким восьмисложником, ввёл характерную для силлабики парную рифмовку:

О р и г и н а л:

Tu n'es qu'un sot, tu n'es qu'un fat
Tu n'es qu'un larron comme un rat...

П е р е в о д:

Ты просто дурень, жалкий фат,
Ты просто вор, ты крысы брат...

Немецкий филолог Карл Фридрих Флэгель (1729–1788) именовал такой восьмисложник бурлескным метром (“burleskes metrum”) [68, с. 402].

2.2. Сохранение высокого стиля. Примером этой техники служит краткая (всего 293 стиха) анонимная гексаметрическая поэма “Βατραχομυομαχία” ‘Война мышей и лягушек’, иногда приписываемая то Гомеру, то Гиппонакту из Эфеса (ок. VI в. до н.э.), то Пигрету Кариийскому (конец VI– начало V в. до н.э.). Поэма комически повторяет сюжет “Илиады”:

К первой строке приступаю, я Муз хоровод с Геликона
Сердце моё вдохновить умоляю на новую песню, –
С писчей доской на коленях её сочинил я недавно, –
Песню о брани безмерной, неистовом деле Арея.
Я умоляю, да чуткие уши всех смертных услышат,
Как, на лягушек напавши с воинственной доблестью, мыши
В подвигах уподоблялись землёю рождённым гигантам.

Перевод М. Альтмана

Поскольку травестия не привязана ни к низкому, ни к высокому бурлеску, трудно принять её определение как “представления благородного и возвышенного предмета в неуместно лёгкой манере” или как “грубой формы бурлеска” [69, с. 1129], ибо такая трактовка отождествляет травестию с низким бурлеском.

4. Травестирование, бурлеск, пародия, комическая стилизация: к размежеванию понятий

Рассмотренные выше образцы бурлескного травестирования являются не пародиями, т.е. текстами, *высмеивающими* произведения Гомера или Вергилия, а случаями комической стилизации: ещё Генрих Шнееганс указал: характерной приметой “настоящего бурлеска” является то, что он “смеётся над высоким и торжественным”, но “без малейшего намёка на сатиру”, “просто для удовольствия” [55, с. 1–4]. Гюстав Лансон отмечает, что в отличие от пародии бурлеск “представляет собой веселье без злой насмешки и, главное, не обладает критической интенцией” [70, с. 330]. Невнимание к данному факту приводит:

1. К определению бурлеска как “вида пародии, который высмеивает серьёзное литературное произведение, выражая его возвышенный предмет сниженным стилем или применяя его возвышенный стиль к тривиальным предметам” [71, с. 43].

2. К определению пародии как “вида бурлеска” [72, с. 36]. Немецкий поэт-романтик, критик и переводчик Август Вильгельм фон Шлегель (1767–1845), брат известного философа Фридриха Шлегеля, понимал под пародией “представление тривиального предмета в возвышенном стиле” [73, с. 645]. В лексиконе Суды (X в.) читаем: “Пародийная речь (παρωδοῦμενος λεγόμενος), или пародия. Так говорят, когда из трагедии перетаскивают слова в комедию” [74, с. 831]. Как видим, в этих двух трактовках пародия отождествляется с высоким бурлеском.

3. К отождествлению пародии и бурлеска, ср.: “Пародичность достигается несоответствием стиля и тематического материала речи” [75, с. 27].

Фердинанд Брюнетьер, относивший бурлеск к числу “болезней, через которые язык должен пройти”, полагал, что “именно травестирование стало той сферой, где процветал бурлеск” [76, с. 680]. Травестирование действительно регулярно используется как приём создания бурлеска, поэтому данный приём часто определяется как “бурлескный парафраз” (что зафиксировано, например, в названии перелицовки [77]), “бурлескный перевод”, “бурлескная имитация” текста “с сохранением его сюжета” [78, с. 361, 362]. Типовыми объектами бесчисленных комических перелицовок были произведения Гомера, Вергилия, Овидия, Данте, Шекспира и других поэтов-классиков. Отсюда:

1. Понимание бурлеска как “виршей (doggerel)”, “разновидности стиха” [79, с. XVIII–XIX], “жанра комической поэзии” [80, с. 66]. Такое понимание является односторонним, поскольку данный стиль представлен не только поэзией, но и прозой.

2. Определение бурлеска как “комической интерпретации исходного текста” [63, с. XIV], “имитации серьёзного произведения в комическом и сниженном стиле” [81, с. 16], “инконгруэнтной имитации” [82, с. 79; 72, с. 35], “типа комической

стилизации” [83, стб. 101] и даже как “испорченной версии классического оригинала” [84, с. 25]. Тексты, возникающие в результате травестирования, аллюзивны, отсюда следующее понятийное сближение: “Παρῳδία – пародия, аллюзия” [85, с. 318]. Во всех этих трактовках “бурлескная поэзия, или травестия” [86, с. 38] оказывается в сфере интертекстуальности. Однако поскольку бурлеск представлен не только интертекстуальной формой, но и формами, “не нуждающимися в специфической литературной модели” [87, с. 5], данный стиль не следует отождествлять с травестированием и иными видами мимесиса (комической стилизацией, пародией etc.).

Различные варианты рассмотренных отождествлений порождают практически необозримое количество истолкований бурлеска и смежных с ним понятий. Рассмотрим некоторые из них.

1. Отождествление бурлеска, пародии и травестирования даёт следующие определения: “Бурлеск, сущ. Шутка (τὸ γελοῖον), высмеивание, пародия (травестия)” [88, с. 69]; “Травестировать – то же, что пародировать” [89, с. 574]. К этой же рубрике отнесём мнение о том, что “понятия пародии, травестии и бурлеска имеют тенденцию к пересечению” [90, с. 61].

2. Отождествление бурлеска, пародии и травестирования стихотворного текста даёт такие дефиниции: “Παρῳδεῖν, перепевать – имитировать песню в бурлескной манере, пародировать” [91, с. 968]; “Παρῳδία – бурлескная имитация песни (стихотворения etc.)” [92, с. 262]. Истолкование пародии как стихотворной речи, использующей “эпический метр и словарь, но рассматривающей лёгкий, сатирический или ироикомиический предмет” [87, с. 3], как комической перелицовки стихотворного произведения (ср. у Ю.-Ц. Скалигера: “Est igitur Parodia Rhapsodia inverse mutatis vocibus ad ridicula sensum retrahens” [93, с. 46]) восходит к античности: в Греции *пародами* (παρῳδοίς) называли комические переделки песен, этот же смысл заложен и в слове *παρῳδία* ‘перепев’, ср. *ὠδή* ‘песнь’. В одном из трактатов греческого риторика Гермогена из Тарса (II–III в. н.э.) читаем:

“Комическая речь, или подшучивание (καὶ σκόπτειν) тремя способами создается: чрез фигуру пародии, чрез <обманутое> ожидание (παρὰ προσδοκίαν) и чрез создание образа, противоположного сущности предмета (имеется в виду ирония, антифразис. – В.М.). Примеры их приводят комики и риторы. Примером пародии будет следующий стих:

οἰᾶς; Θέωλος τὴν κεφαλὴν κόλακος (= голову льстеца. – В.М.) ἔχει,

ежели произнести его как τὴν κεφαλὴν κόρακος (= голову воронью) ἔχει” [94, с. 453].

В свете проведённого анализа очевидными представляются: 1) разноречивостью определений бурлеска; 2) категориальный синкретизм трактовок, состоящий в отождествлении бурлеска и пародии, бурлеска и травестирования, пародии и травестирования, бурлеска и комической стилизации etc.; 3) зависимость современных определений от средневековой и античной традиций, не отделявших бурлеск от целого ряда смежных феноменов.

* * *

Итак, типы бурлеска могут быть систематизированы по трём параметрам:

1. По характеру несоответствия предмета речи (*res dicendi*) стилистическому регистру привлекаемых средств выражения:

- а) высокий бурлеск, или ироикомиический стиль;
- б) низкий, в частности грубый и “средний” бурлеск.

Данная дихотомия исключает типовую трактовку бурлеска как “изложения возвышенной и серьёзной темы сниженным слогом” как слишком узкую.

2. По сфере действия данного стиля: а) речевой, в частности литературный (художественный и публицистический); б) визуальный; в) театральный.

3. По способу образования противостоят два деривационных типа:

а) комбинаторный тип, созданию которого служит столкновение стилистически несовместимых единиц:

– морфем (как источник так называемой “бурлескной лексики”: рус. *козлогласие*, франц. *batonnade*, итал. *Naseide*);

– номинативных единиц (например, *духан* “Олимпия” и *врата школы*);

б) интертекстуальный тип, для производства которого применяется фигура травестирования следующих двух разновидностей:

– снижение стиля исходного текста (яркий образец данной техники – “Переодетая Энеида” Поля Скаррона);

– сохранение высокого стиля исходного текста, но с подменой возвышенного предмета низким (например, анонимная поэма “Βατραχομυομαχία”).

Под травестированием целесообразно понимать парафраз прецедентного текста, под бурлеском – стиль, основанный на комическом несоответствии содержания и формы речи. Иные понимания и истолкования приводят к серьёзным затруднениям как при разграничении этих понятий, так и при их отделении от смежных феноменов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Le Roux Ph.-J.* Dictionnaire comique, satyrique, critique, burlesque, libre et proverbial. Lyon, 1735.
2. *Oeuvres diverses de monsieur de Marivaux.* T. 3. *L'Iliade en vers burlesques.* Paris, 1765.
3. *Johnson S.* Burlesque // *The beauties of Samuel Johnson, LL.D.: Consisting of maxims and observations, moral, critical, and miscellaneous.* London, 1787.
4. *Beattie J.* Elements of moral science. Ed. 2. Vol. 1. Edinburgh, 1807.
5. *Kayser W.* Grotesque in Art and Literature. Indiana Univ. Press, 1963. P. 53.
6. *Möser J.* Harlequin, oder Verteidigung des Groteske-Komischen // *Justus Möser's sämtliche werke.* T. 9. Berlin, 1843.
7. *Thomson Ph.* The grotesque. London, 1972.
8. *Fournel V.* Du burlesque en France // *Le Vergil travesti en vers burlesques* par Paul Scarron. Paris, 1858.
9. *Weller E.* An improved dictionary: English and French, and French and English, drawn from the best sources extant in both languages: to which are now first introduced many technical, scientific, legal, commercial, naval, and military terms. London, 1863.
10. *Mackie E.* The culture market, the marriage market, and the exchange of language // *Theorizing satire: essays in literary criticism* / Ed. B.A. Connery & K. Combe. New York, 1995.
11. *Pavis P., Shantz C.* Dictionary of the theatre. Univ. of Toronto Press, 1998.
12. *Shipley J.T.* Dictionary of World Literature – Criticism, Forms, Technique. New York, 2007.
13. *Rhodes N.* Elizabethan grotesque. London, 1980.
14. *Bond R.P.* English Burlesque Poetry. Cambridge, 1932.
15. *Buttura A., Renzi A.M.* Dictionnaire général italien-français. Éd. 2-ème. Paris, 1861.
16. *Opere del commendatore Annibal Caro.* Distribuite ne'loro varj argonemti colla vita dell'autore scritta da Anton Federigo Seghezzi. Vol. 1. Milano, 1807.
17. *M.T. Ciceronis, ut ferunt, Rhetoricorum ad Herennium libri quattuor, eiusdem de inventione rhetorica libri duo.* Lipsiae, 1828.
18. *Ernesti J.Ch.* Lexicon technologiae Graecorum rhetoricae. Lipsiae, 1795.
19. *Аристотель.* Об искусстве поэзии. М., 1957.
20. *Δημητρίου Φαληρέως περί Ερμηνείας.* Demetrii Phalerei De Elocutione, sive, Dictione Rhetorica. Glasgae, 1743.
21. *Incipit Parisiana poetria magistri Iohannis Anglici de Garlandia de arte prosaica metrica et rithmica et sumitur titulus a prima fronte libri* // *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle: Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge* / Éd. E. Faral. Paris, 1971.
22. *Publii Virgillii Maronis Opera: cum integris commentariis Servii, Philargyrii, Pierii, accedunt Scaligeri et Lindenbrogii.* T. 1. Leovardiae, 1717.
23. *Ломоносов М.В.* Предисловие о пользе книг церковных в российском языке // *Ломоносов М.В.* “Я знак бессмертия себе воздвигнул...”: Избранное. СПб., 2009.
24. *Шервинский С.В.* Вергилий и его произведения // Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1971.
25. *Auli Gellii Noctes atticae.* Vol. I. Londini, 1824.
26. *Patillon M.* Introduction // *Hermógenes. L'art rhétorique.* Paris, 1997.
27. *M. Fabii Quintiliani Institutionum oratoriarum libri duodecim.* Londini, 1714.
28. *Oliver R.* Poems without names: the English lyric, 1200–1500. Univ. of California Press, 1970.
29. *Цицерон М.Т.* Три трактата об ораторском искусстве. М., 1994.
30. *A New and complete dictionary of arts and sciences.* Vol. IV. London, 1764.
31. *De Colonia D.* De arte rhetorica libri quinque lectissimis veterum auctorum aetatis aureae, perpetuisque exemplis illustrati. Romae, 1834.
32. *Cicero M.T.* De re publica. De legibus. Harvard Univ. Press, 1977.
33. *Геродот.* История / Перев. Г. А. Стратановского. М., 2004.
34. *Bruni L.* Humanistisch-philosophische Schriften. Leipzig, 1969.
35. *Opitz M.* Prosodia germanica, oder Buch von der deutschen Poeterey. Frankfurt am Main, 1658.
36. *Nédélec C.* Les états et empires du burlesque. Paris, 2004.
37. *Сумароков А.П.* Избранные произведения. Л., 1957.
38. *Rose M.A.* Parody: ancient, modern, and post-modern. Cambridge Univ. Press, 1993.
39. *Новиков Н.И.* Опыт исторического словаря о российских писателях. СПб., 1772.
40. *Bar F.* Style burlesque et langue populaire // *Cahiers de l'Association internationale des études francaises.* Vol. 9. 1957. № 9.
41. *Worcester D.* The art of satire. New York, 1968.
42. *Genette G.* Palimpsests: literature in the second degree. Univ. of Nebraska Press, 1997.
43. *Taibo P.I.* La risa loca: enciclopedia del cine cómico. México, 2005. T. 1.

44. *Barberi G.-F.* Gran dizionario italiano-francese e francese-italiano. T. 2. Parigi, 1839.
45. *Pellisson P.* Histoire et règles de la poésie française. Amsterdam, 1717.
46. Oeuvres complètes de Boileau-Despréaux. Paris, 1857.
47. *Perrault Ch.* Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences. Vol. III. Paris, 1692.
48. *Littré E.* Dictionnaire de la langue française. Vol. 1. Paris, 1876.
49. *Grambs D.* Literary companion dictionary: words about words. London, 1985.
50. *Flögel K.F.* Geschichte des Burlesken. Leipzig, 1794.
51. *West A.H.* L'influence française dans la poésie burlesque en Angleterre entre 1660 et 1700. Paris, 1980.
52. Le Lutrin, Poème heroï-comique de Boileau-Despréaux, traduit en vers latins. Paris, 1780.
53. *Addison J.* The Spectator; with notes, and a general index. Vol. 1. New York, 1826.
54. *Nédélec C.* L'invention du burlesque: de Marc Fumaroli à Boileau, aller et retour // Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques. Vol. 28–29. 2002.
55. *Schneegans H.* Geschichte der Grotesken Satire. Straßburg, 1894.
56. *Carrier H.* La Presse de la Fronde (1648–1653). Les Mazarinades. Genève, 1991.
57. *Bar F.* Le genre burlesque en France au XVIIe siècle. Étude de style. Paris, 1960.
58. *Les Frères Perrault et Beaurain.* Les murs de Troye ou l'origine du burlesque / Ed. Y. Saupé. Livre I. Tübingen, 2001.
59. *Adam A.* Note sur le burlesque // Dix-septième siècle. Paris, 1949. № 4.
60. *Peureux G.* Le burlesque. Paris, 2007.
61. McGraw-Hill encyclopedia of world drama. Vol. 1. McGraw-Hill, 1984.
62. 21st century communication: a reference handbook / Ed. W. F. Eadie. Vol. 1. London, 2009.
63. *Schoch R.W.* Victorian theatrical burlesques. Burlington, 2003.
64. *Quinn E.* A dictionary of literary and thematic terms. New York, 2006.
65. *Cuddon J.A., Preston C.* A dictionary of literary terms and literary theory. Oxford, 1998.
66. *Littré E.* Histoire de la langue français: études sur les origines, l'étymologie, la grammaire, les dialectes, la versification et les lettres au moyen age. T. 2. Paris, 1863.
67. *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
68. *Flögel K.F.* Geschichte der komischen Litteratur. Bd. 3. Leipzig, 1785.
69. Merriam-Webster's encyclopedia of literature. Merriam-Webster, 1995.
70. *Lanson G.* Études sur les rapports de la littérature française et de la littérature espagnole au XVII^e siècle (1600–1660) // Revue d'Histoire Litteraire de la France. T. III. 1896.
71. *Baldick C.* The Oxford dictionary of literary terms. Oxford Univ. Press, 2008.
72. *Abrams M.H., Harpham G.G.* A glossary of literary terms. Boston, 2009.
73. *Schlegel A.W.* Vorlesungen über Ästhetik I (1798–1803) / Hrsg. von E. Behler. Paderborn, 1989.
74. Suidae Lexicon ex recognitione Immanuelis Bekkeri. Berolini, 1854.
75. *Томашевский Б.* Теория литературы. Поэтика. М.; Л., 1931.
76. *Brunetière F.* Le Maladie du burlesque // Revue des Deux Mondes. T. 34. 1906.
77. *Phillips J.* Maronides, or, Virgil travesty: being a new paraphrase in burlesque verse, upon the fifth and sixth book of Virgil's Aeneids. London, 1678.
78. *Woodhouselee A.* Essay on the principles of translation. Edinburgh, 1813.
79. *Grey Z.* Preface // *Butler S.* Hudibras, in three parts. Vol. 1. London, 1772.
80. *Квятковский А.* Поэтический словарь. М., 1966.
81. *Young A.R.* Punch and Shakespeare in the Victorian Era. Bern, 2007.
82. *Watson E.B.* Burlesque // Dictionary of World Literature. Criticism, Forms, Technique / Ed. J. T. Shipley. London, 1945.
83. *Семёнов В.Б.* Бурлеск // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.
84. *Schoch R.W.* Not Shakespeare: bardolatry and burlesque in the nineteenth century. Cambridge Univ. Press, 2002.
85. *Κοντόπουλος Ν.* Λεξικόν ελληνοαγγλικόν και αγγλοελληνικόν. Σμύρνη, 1868.
86. *Juvan M.* History and poetics of intertextuality. Purdue Univ. Press, 2008.
87. *Householder F.W.* ΠΑΡΩΙΔΙΑ // Journal of Classical Philology. Vol. 39. 1944. № 1.
88. *Frädersdorff J.W.* A copious phraseological English-Greek lexicon. London, 1856.
89. *Schmidt J.A.E.* Deutsch-griechisches Handwörterbuch. Leipzig, 1832.
90. *Robertson R.* Mock-Epic Poetry from Pope to Heine. Oxford Univ. Press, 2009.
91. A new Greek and English lexicon: principally on the plan of the Greek and German lexicon of Schneider / Transl. J. Donnegan. Boston & New York, 1839.
92. *Βυζάντιος Σ.Δ., Κορομηλάς Α.* Λεξικόν Ελληνικόν και Γαλλικόν. Αθήνα, 1846.
93. *Scaliger J.C.* Poetices libri septem. Genovae-Lyons, 1561.
94. Ερμωγένης Περί μέθοδοι δεινότητος // Rhetores graeci ex recognitione Leonardi Spengel. Vol. II. Lipsiae, 1854.