

Anna A. Fischer

Master in Art Studies,

Competitor of a scientific degree of candidate of Art Studies,

Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies,

Russian State University for the Humanities

e-mail: modernanna@mail.ru

Moscow, Russia

ORCID ID: 0000-0001-5163-7552

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-2-98-115

CATEGORIES OF THE COMIC IN 19TH-CENTURY PHILOSOPHY AND ART: ENGLISH CARICATURE OF THE VICTORIAN ERA

Summary: The article is devoted to an interdisciplinary analysis of the category of the comic in philosophy and visual culture of the 19th century. The author explores the transformation of the theoretical concepts of laughter (theories of superiority, incongruity and relief) in the works of G.F.W. Hegel, A. Schopenhauer, A. Bergson and other theorists, comparing them with the artistic practice of the era. The main concentration is on the English caricature of the second half of the 19th century and the activities of Punch magazine as a unique platform where abstract philosophical categories (irony, grotesque, sat-

The carefully chosen topic of "Categories of the Comic in 19th-Century Philosophy and Art" is interesting because it extends the research beyond the limited confines of art history into the realm of aesthetics, philosophy, and cultural studies. The primary objective of our study is to compare how key philosophical concepts of the comic (humor, irony, satire, laughter, and the grotesque) were conceptualized in 19th-century aesthetic treatises. We intend to trace their embodiment in visual culture and will use an analysis of fine art (English caricature) as a practical example of the implementation of the century's philosophical concepts. The theoretical basis of this interdisciplinary review is constituted by philosophical sources, allowing us to address the theoretical understanding of the concept of laughter and the categories of the comic themselves. The key questions raised by the study touch upon the problem of defining the nature of laughter and the comic by leading 19th-cen-

ire) acquired applied significance. The work substantiates the role of the comic as a tool of social correction, moral criticism and the formation of public opinion, and also traces the connection between aesthetic treatises and the development of mass visual communication. The presented review suggests the possibility of further thorough interdisciplinary exploration.

Keywords: *comic categories, aesthetics of the 19th century, English caricature, Punch magazine, social criticism, philosophy of satire.*

ture philosophers (G.F.W. Hegel, A. Schopenhauer, A. Bergson). They touched upon the essence of the distinction between "high" forms of the comic (humor, irony) and "low" forms (satire, farce, grotesque) in aesthetic theory. Hegel's "Lectures on Aesthetics" (1835–1838) form an original theory of laughter in a philosophical context, as does Schopenhauer's position in "The World as Will and Representation" (1819–1844).

We will examine the art criticism and historical literature of the 19th century: the views of Charles Baudelaire, illustrated by several of his works on the interpretation of modern art, the practices of the French Salons, and aesthetic theory, as well as J. Meredith's essay "An Essay on Comedy and the Uses of the Comic Spirit" (1877), and aesthetic treatises on drawing and illustration, as exemplified by the work of J. Ruskin. In our analysis, we wish to identify the connection between philosophical categories and visual material: their reflection in

art criticism and the practice of caricaturists. Correlating artistic practices with philosophical models of the second half of the 19th century determines the relevance of the work and forms its context. We outline the chronological and geographical framework of the analysis: the 19th century, focusing on British visual culture as a practical example.

The paradox of the comic lies in its ubiquitous presence in 19th-century culture (mass media, caricature), yet its marginalization in academia and aesthetic theory (Hegel, Kant). The link between philosophy and art lies in the theoretical writings of 19th-century art criticism and aesthetics, some of the most significant texts being those of the aforementioned Baudelaire and the writer, author, and editor of Punch, W.M. Thackeray. In addition to the philosophical approaches to the comic discussed above, we will review three classical theories of laughter, described by Victor Raskin, who proposed the so-called semantic theory of humor, later expanded upon by Salvatore Attardo in "Linguistic Theories of Humor" (1994). These theories are: superiority, incongruity (also known as contradiction theory), and relief.

The problem we seek to address in this study is the definition of the philosophical categories of the comic and an analysis of how they relate to the specific techniques employed by 19th-century English caricaturists. We seek to substantiate that English caricature in the second half of the 19th century functioned as a visual laboratory. Within it, abstract philosophical categories of the comic (especially incongruity and social correction) were tested, concretized, and sublimated into the grotesque, principles of metaphor, and irony, which required a new aesthetic understanding. These positions are supplemented by reference to a monograph on the history of Punch, which reflects the embodiment of comic categories in satirical illustrations. M.G. Spielmann's work, "The History of Punch" (1895), also remains relevant. To provide methodological support and a contemporary understanding of the topic, we draw on M. Bakhtin's works on the philosophy of the comic, "The Works of François Rabelais and the Popular Culture of the Middle Ages and Renaissance," including his concepts of carnival, grotesque realism, and the "culture of laughter." Although this work focuses on an earlier period, Bakhtin's ideas about the "low" and "high" of humor are applicable to satire. As we will see, aesthetic theories are characterized

by a dichotomy of art into categories of the sublime and the base.

For an examination of the concept of the comic, the work of Russian scholar Yu.B. Borev is particularly significant. He is the author of one of the most comprehensive and significant works on aesthetics, specifically addressing the aesthetic categories of the comic: "The Comic, or How Laughter Chastises the Imperfections of the World, Purifies and Renews Man, and Affirms the Joy of Existence." The author analyzes the diversity of forms and types of humor, illustrating the narrative with examples from literature, cinema, and the visual arts. Also valuable is a reference to A.G. Kozintsev's fundamental interdisciplinary monograph "Man and Laughter," in which the author examines the principles of embodying the phenomenon of the funny, the position of humor in human society, and analyzes the functions of humor related to the linguistic and symbolic nature of the phenomenon. The book helps us understand the concept of the comic from an ontological perspective, revealing the nature of the object itself (from a philosophical and psychological perspective) and proposing its systemic models and forms. The Polish scholar B. Dziemidok also provides an extensive theoretical analysis of the comic, which we propose to address. He conducts his analysis by comparing the diversity of concepts of the comic, concluding that deviation from the norm of the object of humor is a component of most theoretical theories.

Our initial goal is to systematize key philosophical works applicable to the visual analysis of the era's satirical art. We believe it would be interesting to explore theoretical concepts and notions of the comic in relation to the three main theories of humor, often applied in contemporary interdisciplinary research. To encompass the key philosophical models for understanding aesthetics (and the related "comic") of the 19th century, we will need to consider three of the most significant approaches to the comic: "Incongruity Theory," "Superiority Theory," and "Relief Theory," which emerged during this period. They do not oppose, but complement each other according to Raskin's vision ("Semantic mechanisms of humor"). S.S. Melnikov, who mentioned this theory in a sociological review, compares many approaches to the study of the functions and the very nature of laughter. He cites as examples the authors J. Morial ("Comic Relief: A comprehensive philosophy of humor"), M. Clark ("Humor

and Incongruity"), E. Oring ("Engaging Humor"), T. Schultz ("Order of cognitive processing in humor appreciation") along with Russian specialists A.V. Dmitriev, A.A. Sychev in their work "Laughter: A socio-philosophical analysis" [Dmitriev, Sychev, 2005], who approached a deep understanding of the problem. The concepts of the cited researchers are subordinated to the understanding of the comic at the intersection of its natural nature, the human psyche, which is in contact with the idea of the theory of relief, partly the theory of superiority (aggressive manifestations) [Melnikov, [2015, p. 216]. The theory of incongruity is associated with corrective functions aimed at the creation of the individual or society, the foundations of social order (M. Mulcahy), and even at their deconstruction (M. Davis) [Melnikov, 2015, p. 216]. Historically, the author traces the observation to the possibility of applying the three theories to the times of I. Kant, and, what is especially important for our analysis, to the 19th-century theorists A. Bain ("The Emotions and the Will") and G. Spencer ("The Physiology of Laughter"), who were in contact with the "relief theory," seeing humor as a type of physiological release.

Since the 18th and early 19th centuries, a special type of romantic irony has been emerging in European culture, the most intensive critical studies of which are attributed to the theories of F. Schlegel, K.W.F. Solger, W. Tieck, and E.T.A. Hoffmann. These ideas are further developed in Hegel's fundamental refraction and understanding. A broad field for analyzing the forms of the comic in aesthetics is provided by his lectures on aesthetics, which represent a kind of polemic with the German Romantics. Here are his reflections on the unique concept of irony, invented by F. Schlegel: "...the ironic as a brilliant individuality consists in the self-destruction of everything great and excellent" [Hegel, 1968, p. 73]. Ironic characters in artistic depiction represent the yearnings and contradictions of the soul. In a chapter devoted to the disintegration of classical art forms, Hegel described satire as devoid of epic and lyrical elements [Hegel, 1969, p. 225]. The philosopher viewed it as an example of the discrepancy between one's own objectivity and empirical reality. Given the impossibility of comprehending this, Hegel believed it should be perceived as a transitional form of the classical ideal. In the third volume, devoted to aesthetics [Hegel, 1971], He-

gel proposes a classification, a hierarchy of art forms, based on their degree of proximity to the Absolute, the historical spirit of the era.

A description of the immediate, rather than purely theoretical, perception of the comic can be found in the content of a letter to Maria Hegel from Prague in 1824 regarding a visit to the theater: "... this sometimes seems to us extremely strange, sometimes extremely funny, for it is again very stilted, moralizing, serious" [Hegel, 1973, p. 522]. Here the philosopher vividly describes a scene he witnessed of allegorical characters played in the play "Don Juan." It can be concluded that the comic in empirical experience was felt by Hegel as belonging to the category of incongruity. In relation to the concept of the three main theories, the resolution of the comic contradiction is manifested in the inconsistency of the subjective principle in the face of the absolute idea. The comic is a manifestation of the untruth of content, consisting in the contradiction between form and content itself. A manifestation of the ideological and social function of caricature, which helps to establish how the "high" aesthetics of the 19th century treated a genre that was often considered "unworthy" of content. Hegel used to analyze the ideological function of caricature (how it resolves or exposes social contradictions).

Meredith defined the comic as an intellectual, social model of correction aimed at rectifying the morals of society. He saw the hallmark of true comedy in its evoking thoughtful laughter [Meredith, 2025, pp. 87–90]. Laughter should be like a smile: subtly restrained, revealing the light of reason and intellectual richness, rather than flamboyance and grotesquery. The comic manifests itself calmly and without malice directed at its targets for wit, and does not succumb to ardor and passion. In his view, the comic in English culture is distinguished by its lack of striving for rudeness or tasteless exaggeration. According to Meredith, the existence of reason and common sense enables the very minds of people to act together. He urged that the spiritual component in people not be forgotten. Otherwise, a person loses the ability both to sense the comic spirit and to find comfort in it. From the above we can conclude that Meredith's understanding of the comic partly relates to Hegel, as aimed at correcting the spiritual principle of society, the potential for nurturing moral feeling through art.

We find the comic as an awareness of incongruity in Schopenhauer. The poses and gestures of characters were part of the understanding of grace in a work of art, and therefore required a correspondence with the person being depicted. He conceptualized art through the following propositions: "Fine art, poetry, and music serve the knowledge of the only real essence of the world; art is a way of contemplating things" [Schopenhauer, 1999, pp. 353–354] and "Art, above all, gives consolation, pleasure; it is being embodied for contemplation, but devoid of its suffering and imperfection" [Schopenhauer, 1999, pp. 481–482]. Further, the philosopher reveals a model for analyzing such formal artistic techniques as hyperbolization and distortion, explaining the reason for the generation of laughter through artistic deformations: "... when the characteristic does not set off beauty, but passes into ugliness, reaching the point of unnaturalness, then Schopenhauer understood this as caricature, caricature, exaggeration" [Schopenhauer, 1999, p. 417]. According to Borev, these thoughts are consistent with Hegel's view of caricature as a technique when: "... a certain character is exaggerated to the highest degree, that is, real features are depicted, brought to the extreme degree of expressiveness" [Borev, 2025, p. 232].

Section thirteen of the first volume contains numerous remarks on laughter as a concept born of paradox and contrast [Schopenhauer, 1999, pp. 166–171]. The comical arises from the deviation of the identity of objects from their concept. He explained that the greater the similarity in some respects between objects and the greater the contrast between them in other respects, the more powerful the comic effect. Schopenhauer urged us to find evidence of this in any anecdote or amusing memory. Moreover, there are several variations of such wit. In the first case, the identity lies in the concept and the difference in reality, while in the second case, it is the other way around. He distinguished two kinds of humor, depending on the nature of its origin: wit (an intentional act) and stupidity (happens voluntarily). Speaking about witticisms, the philosopher used the expressions "calembourg," "pun," and "l'equivoque." Based on these provisions, Schopenhauer concludes that wit is primarily expressed in words, while the comical nature generated by stupidity is expressed in actions.

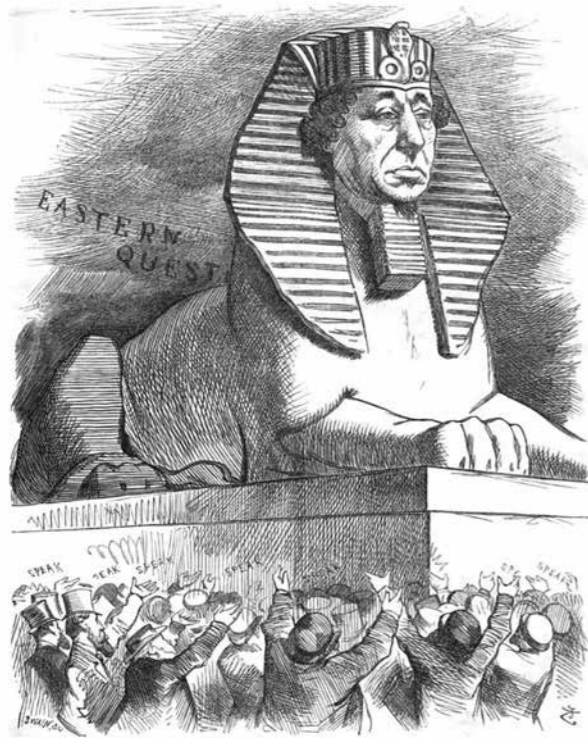
The works of the English critic Ruskin provide insight into how contemporaries perceived the cat-



E.L. Sambourne. *Under the Censor's Stamp*. *Punch magazine*. 1878.

egories of the comic in the context of aesthetic debates. He understood the aesthetic value of graphic art as the special balance between three qualities of the artist: skill, beauty, and likeness [Ruskin, 2024, p. 76]. The theorist, the author of numerous works, comprehensively analyzed contemporary popular culture, emphasizing the significance of art's moral function. He understood the primary function of art as "... serving the real needs of everyday life" [Ruskin, 2024, p. 86]. For him, the most important thing was the formative influence of the visual arts on the moral criteria of society, the upholding of Christian virtues, and the reflection of truth.

Bergson's theory of laughter explains the emergence of persistent humorous types (stereotypical images of politicians, dandies, and bourgeois), who were likened to mechanical puppets. According to the French philosopher, the ability to evoke laughter is caused by the repetitive, unnatural poses of the depicted politicians, resembling wind-up dolls or animals. The inconsistency of human nature produces an absurd impression on the viewer, offended by the figure's eccentric behavior. We indeed observe the application of this typology in caricature: the ridicule of fashion and snobbery. Let us quote Bergson himself: "The comic is that side of personality in which it resembles a thing, those human actions which, with their completely specific inertia, resemble a real mechanism, something automatic—in a word, a



J. Tenniel. *The Sphinx Is Silent*. *Punch magazine*. 1876.

lifeless movement. It expresses, therefore, a certain individual or collective imperfection requiring immediate correction" [Bergson, 1992, p. 59]. The manifestation of the comic (the perversion of will and character in a person's personality) is examined by the analyst as "mechanical, superimposed on the living," a compensation for inertia and automatism. Bergson's concept of the "mechanical" as a manifestation of the comic is consistent in this respect with a similar notion of "pedantry" (the manifestation of wit due to stupidity), as a characteristic of a spiritually limited personality who blindly follows moral doctrines [Schopenhauer, 1999, pp. 169–170].

By emphasizing the artificiality of human existence, the comic reveals itself as a factor facilitating correction and social adjustment. Regarding the application of Bergson's theory of mechanization to visual practice (farce), American sociologist M. Davis noted that, although the potential of humor theories for analyzing the comic is overestimated, they nevertheless have the ability to explain theory [Melnikov, 2015, p. 216]. Caricatured images, according to the researcher's logic, function as social punishment for inflexibility or imitation. Bergson's essay suggests that laughter, as a collective activity, fulfills a social and moral role, forcing people to rid themselves of their vices.

Nineteenth-century art criticism, exemplified by Baudelaire and Thackeray, became a bridge between philosophy and art. This professional perspective offers insights into contemporary humorous works and their authors, as well as an assessment of humorous techniques. These texts demonstrate how philosophical ideas were applied to visual culture and how the status of caricature was defined. Thackeray was a prominent English satirist, the author of "Flora and Zephyr," "Vanity Fair," and other works that served as caricatures of society. He also published the ironic "Notes of a Snob" in *Punch* magazine, where he worked closely and served as editor. Thackeray's "English Humorists of the 18th Century," which is of interest to us, includes materials from six lectures delivered in England, Scotland, and the United States in 1851, along with annotations. The writer's assessment of comic art combines moral or aesthetic criteria in essays, including the author's position: R. Steele, J. Addison, M. Prior, and A. Pope received approval; Thackeray was more critical of the satire of T. Smollett, G. Fielding, and J. Swift, whose understanding of the comic the author reproached for misanthropy and pessimism. The moralizing method of presentation predominates in the evaluative judgments of Thackeray; however, in the course of the narrative, there is an admission of finding reality not in official historical chronicles and biographies, but in everyday works that do not belong to the high genres of art: "From fiction I get an impression of the life of that time, of morals, of the behavior of people, of their dress, of the entertainments, witticisms, and amusements of society ..." [Thackeray, 1977, p. 584]. Studying the nature of English humor primarily within the literary tradition, Thackeray offers an insightful look at the difference between humor and satire as distinct categories of the comic. Victorian morality, as represented by his authorial position, defines humor as a perfectly acceptable form of the comic, compared to early English satire (J. Swift) or contemporary French (remarks on the comic gift of W. Congreve, which was not inferior to that of Molière [Thackeray, 1977, p. 555]).

One of the key positions directly linking philosophy and visual satire can be found in the works of the French art theorist and critic Baudelaire. Dedicated to his study of the works of contemporary painters, the publication [Baudelaire, 1965] introduces us to the author's interest in the im-

plementation of art exhibitions in France, which were a notable cultural phenomenon of the era. Beginning his critical work with an analysis of the Salons of 1845–1862, he largely followed the criticism traditions of D. Diderot, Stendhal (the idea of the ideal), and Delacroix. In these works, Baudelaire relates notions of the ideal in the visual arts, embodied through line and color, to contemporary art. The following work introduces us to his study of the work of French caricaturists (C. Verne, O. Daumier, P. Gavarni, A. Monnier, J. Grandville) [Baudelaire, 1971]. In his criticism, he favored Daumier, emphasizing the seriousness and moral depth of his works and their ability to transcend mere comedy. Daumier depicts horrific scenes (for example, a cholera epidemic), where the Parisian sky seems ironic against the backdrop of human suffering. Baudelaire concludes that the master is a central figure in modern caricature, whose work combines journalistic harshness, documentary writing, and profound psychological insight. The artist's images are thematically charged with chaos and powerful carnivalesque epics: satirical scenes, grotesques, and political parodies. Daumier combines serious social chronicles with strong emotional and artistic force in often dark, brutal subjects: reprisals, prisons, and trials. The paintings of this era are full of blood and drama, representing the grotesque and realistic elements of satire. Further, Baudelaire considers foreign schools as important sources of the comic with different dominants: moral seriousness (W. Hogarth), grotesque energy (J. Cruikshank), expressive-fantastic (F. Goya).

All the satirical methods he presented convey various forms of the comic: from the moralizing to the carnivalesque and threatening. For Baudelaire, the most powerful caricature is one that reveals depth of thought, observation, and the ability to combine the truth of nature with artistic transformation. He compared the Italian and Flemish schools of art in terms of the comic. Baudelaire believed that Italian art, despite its liveliness, was not conducive to the creation of profound comic art. He also criticized Leonardo da Vinci's caricatures for their pedantic approach, claiming they were too cold and geometric. Italian humor is frank but not profound. He cited the amusing scenes of the artist B. Pinelli as an example. Baudelaire contrasted the Flemish and Dutch schools, with their distinctive, original character, with the Ital-

ian school. The leading exponent of the elevated understanding of the comic, in his view, was Pieter Brueghel the Younger. His inherent diabolical and grotesque world can be explained by a special "satanic grace" or a powerful hallucination. The master's astonishing ability to create such a quantity of "horrific absurdities," according to Baudelaire, coincides with the historical "epidemic" of witchcraft and monstrosity. The French critic certainly preferred the profound, disturbing, and far removed from fairground buffoonery, comic.

In the context of exploring categories of the comic, let us turn to the work of M. M. Bakhtin, whose work has not lost its significance in a number of positions that serve as a source of debate. His concept of grotesque realism explains the presence of a material-corporeal element in culture [Bakhtin, 1990, p. 25], which, together with the notion of laughter's ambivalence, is applicable to the examination of the grotesque in philosophical discourse and art of the 19th century. Art, particularly caricature, accordingly engages with these concepts to critique the "high," moral perfection of society. The author's vividly presented concepts of carnival and the culture of laughter, with their manifestations of inner freedom, the abolition of any hierarchy, and the creation of a playful, deliberately crude, frivolous atmosphere, opposed to the ordinary behavior of respectable people throughout the year. Carnival bestows upon the people a sense of unity and psychological liberation, which can be correlated with the "theory of relief." This is consistent with the words of I.V. Goethe that he quoted: "The Roman carnival is a celebration that is given, in essence, not to the people, but by the people to themselves" [cited from: Bakhtin, 1990, p. 271].

In book's conclusion, Kozintsev offers a concise, resonant thought: "The comic is a subjective dialectic, a playful self-negation, a subject's reflection on their own worldview, perceived dynamically, from different levels of development" [Kozintsev, 2025, p. 259]. Indeed, the comic is not simply a reaction, but a complex intellectual process. With the development of aesthetic thought in the 19th century, not only the object of laughter (what we laugh at) but also the subject of laughter (understanding who is laughing) became essential. The very concept of dialectics draws us back to Hegel's principle of the contradiction between the supposed (the ideal) and the existent (reali-

ty). Self-negation, reflection, is a manifest awareness of inconsistency with the ideal image. This is the function of art, whose images are objects of comedy for the viewer. And the viewer performs a subjective dialectic, laughing at fictional characters, reflecting on themselves and their worldview. This also aligns with Schopenhauer's view of the sudden awareness of the discrepancy between concrete and abstract representations, a manifestation of the same purifying reflection. One can also find resonance with Baudelaire's philosophy, which spoke of the awareness of our superiority over the object of laughter, as well as the recognition of personal limitations, which allude to self-denial and the acceptance of subjectivity. The comic, as we see, is endowed not only with an entertaining and social role but also with a philosophical act of inner rethinking, albeit in a playful form.

Dzemidok defined the concept of the comic as being based on six main groups: the theory of superiority, degradation, contrast, contradiction, deviation from the norm, and mixed theory [Dzemidok, 1974, p. 11]. Thus, we will briefly supplement the currently widespread division into three main categories with several concepts. The "degradation theory" proposes considering the comic as a negative value, consisting of a shift in our attention from phenomena that are not valuable to us to those that are truly valuable. Also of interest is the "contrast theory," where the understanding of the comic is based on the principle of unjustification, the discrepancy between expectations, consistent with I. Kant's judgment on laughter as an affect [Dzemidok, 1974, p. 19]. This position, as Dzemidok also noted, is determined by the psychological approach to the concept of the comic, examined by researchers G. Spencer ("The Physiology of Laughter"), T. Lipps ("The Comic and Humor"), G. Heffding ("Essays on Psychology"), whose position was later critically assessed by literary theorists J. Krzyzanowski ("Studies in the History of Polish Literature"), G. Pospelow ("Theory of Literature"). Remarkable is the formulation of the comic, based on the "theory of deviation from the norm," based on absurdity and inappropriateness as the basis for the comic. Here, satire castigates the individual for deviating from the norms accepted by society, rules and customs, fashion and behavior in the broad sense. Dzemidok includes among the supporters of this theory K.M. Neihem ("Aesthetic Experience and Its Prerequisites"), R.K. Eliot ("The

Power of Satire: Magic, Ritual, Art"), J. Sutherland ("English Satire") [Dzemidok, 1974, pp. 33–38].

A number of the ideas outlined above can be confirmed by examining the illustrative material itself and providing a brief analysis of comic categories in English caricature. M. H. Spielmann's book, "The History of Punch," presents a comprehensive overview of the British satirical magazine, introducing the reader to the rich history of this pioneering publication and observing the evolution of its publications over the years. He noted the importance of cultural significance as a platform for political and social commentary. Notably, the author weaves into the narrative the magazine's constant interaction with significant historical events, helping readers to gain a deeper understanding of the cultural context in which Punch flourished, namely, its reflection of social moods and the political climate through the prism of comedy. Spielmann wrote that Punch's fortunate ability, its ability to reflect national opinion, gave the magazine the great power it achieved and earned the respect of each subsequent government [Spielmann, 2016, p. 188]. This author's phrase illustrates aspects of philosophy and aesthetics in the context of the development of the press, public opinion, and the role of art in society. While stating that the magazine expressed the national opinion, he emphasized the understanding of art as a mirror of society, giving voice to collective sentiment, social desires, phobias, and frustrations. The above suggests that the aesthetics of the comic's influence on mass audiences was understood pragmatically. Successful satire and caricature were seen by contemporaries as not only witty but also effective. Their value was measured not only by artistic merit but also by their ability to influence attitudes and moods, evoking a response. Thus, the comic began to be understood utilitarianly: as a powerful sociopolitical tool.

The author's book addresses issues of professional ethics and civic engagement. Spielmann reminds us of the magazine's publishing house's awareness of its moral responsibility. He suggests that proof of a cartoonist's power lies in a profoundly respectful attitude toward the smile, which brings popularity, and toward the ridicule, which kills [Spielmann, 2016, p. 189]. This respectful attitude means that the artist doesn't simply laugh mindlessly, but is aware of the power of their impact. They treat their satirical tools, which evoke

smiles and ridicule, as something that can have serious consequences. The author's distinction between the effects of the comic—smile and ridicule—in the context of his analysis of a popular contemporary satirical magazine anticipates discussions of elite and mass art.

We find manifestations of comic incongruity in the magazine's political cartoons and social satires, for example, in the works of the famous illustrator J. Tenniel (1820–1914). We also encounter techniques of hyperbole, metaphorical imagery, and disproportion that generate comic effects in the works of other prominent caricature artists who demonstrated their talent during the 19th century, such as T. Merry (1852–1902), L. Samborne (1844–1910), and C.H. Bennett (1828–1867). The comic was clearly constructed through understanding the gap between real phenomena and their idealized images in representation, which allows us to say that the theory of incongruity is most relevant to art associated with the concept of the comic. Images balancing on the edge of the comical and the horrific, often related to social issues or wars, are consistent with Baudelaire's understanding of the grotesque. His approach allows for the exploration of grotesque and ironic elements of caricature that lie beyond pure humor.

The boundaries of the comic are extraordinarily broad, encompassing various levels of understanding of the functions of laughter and realized in art from light irony to the grotesque. Political caricature often employs the grotesque to express moral horror, embodying tragedy. It sublimates the "low" genre, striving for its own maximum of generic possibilities. In critical discourse, the status of caricature was determined by the accepted hierarchy of genres (J. Ruskin, Royal Academy), which contributed to the marginalization of the comic. Based on the canonical Kantian and Hegelian aesthetic ideals, caricature could not be included in this canon on equal terms. The idea of aesthetic impartiality and the autonomy of art (I. Kant) defined the understanding of pure aesthetic experience, the contemplative distance required by the so-called "high genres." Hegel's concept of art as a stage of the world spirit, whose monumentality and true content, according to this logic, are contained in the highest forms of art, close to the Absolute. In the 19th century, the opposition between "high" art (moral function, beauty) and "low" art (illustration, satire) was immutable; the complexity

of form and depth of content in the general aesthetic rhetoric supported the hierarchy of the arts.

Abstract philosophical notions of the comic are evident in visual techniques in 19th-century art. Analyzing how Punch, the most significant English satirical magazine of the 19th century, shaped public opinion, we discover that its editorial policy, based on the philosophical and aesthetic norms of the era, was manifested in this way. Let us turn to the semantic model of art itself, defined by the content of the category of the comic. Essential here are the narrative strategy (of the caricature genre) and the language of art (style, features of printed graphics). Thus, Spielmann focused on Punch's role during the war, emphasizing its ability to provide laughter ("theory of superiority") and consolation ("theory of relief") in difficult times. These philosophical models can be defined as more relevant for embodiment in 19th-century art.

It's fair to conclude that caricature not only illustrated philosophical concepts but also served as a field for their testing and expansion. We see the concept of the comic as multifaceted and in need of further research, as we see the origins of the concepts of humor and laughter, closely linked to the concepts of the comic, as rooted in human nature and the structure of society. Thus, any philosophical understanding and refraction of the comic in the mirror of art permanently unfolds within the physiological and psychological realms of human activity, and has also been a sociocultural construct since ancient times. E.V. Barnashova notes the controversial nature of the now-standard proposition that artistic creativity inevitably emerges from the depths of philosophy: "In reality, such a straightforward projection does not exist, if, of course, we are speaking specifically of artistic practice, and not of the creation of aesthetic doctrines." An aesthetic program can be more closely related to a certain philosophical teaching, be part of it as an integral part (aesthetics as a philosophy of art), and directly grow out of it" [Barnashova, 2014, pp. 139–140].

Our review aims to complement existing scholarly discourse on the aesthetic categories of the comic in 19th-century philosophy and art, synthesizing the foundations of that century's philosophical thought with contemporary concepts of humor, drawing on visual material from Victorian English caricature as illustrative examples of the practical application of theoretical theses. We

believe the most relevant approach is the use of the category of incongruity, but in combination with other principles of the comic in artistic illustration techniques. The figure of the 19th-century artist, especially the caricaturist, who directly addressed various forms of the comic in his work, is not reducible to the mere illustrator of amusing pictures. He is a figure endowed with enormous power over minds and reputations. His art vacillates between entertainment in keeping with bourgeois tastes and the weapon of satire, exposing social vices that were revalued in this era of social upheaval and shaped the artist's new self-awareness. The development of mass media in the 19th century transformed the aesthetic function of the comic: priority shifted from deeper literary wit to more democratic forms of representation, deter-

mined largely by topicality. The comic, primarily presented to viewers in the periodical press, rather than the rarely encountered theater, literature, or more intimate, elite settings, became a tool of social critique and simultaneously a means of entertainment. The latter materializes the "theory of relief," articulating public discontent, psychologically perceiving it, and reproducing it through artistic forms and practices.

The ability of the mass satirical press (English) to be the authentic voice of the nation allowed publications like *Punch* not only to exert significant influence on public opinion but also compelled officialdom to recognize their legitimacy and take them into account. This reflects the essence of the evolving relationship between art, society, and the state during this era.

REFERENCES:

1. Baudelaire, C. 1965. *Art in Paris, 1845-1862: Salons and other exhibitions*, London, UK.
2. Baudelaire, C. 1971. *Curiosities esthétiques L'Art romantique*, Paris, France.
3. Meredith, G. *An essay on comedy, and the uses of the comic spirit*, reprinted by Archibald Constable & Co., London, UK, 1905; Nobel Press, 2025.
4. Raskin, V. 1985. *Semantic mechanisms of humor*, D. Reidel Publishing Company, Dordrecht, Holland.
5. Spielmann, M. 2016. *The History of «Punch»*, Wentworth Press.
6. Barnashova, E. 2014. "Philosophical and Artistic Systems in the Cultural Space of the 19th Century: Toward the Problem of Interconnections" [Filosofskie i hudozhestvennye sistemy v prostranstve kul'tury XIX veka: k probleme vzaimosvyazey], *International Journal of Cultural Studies [Mezhdunarodnyj zhurnal issledovaniy kul'tury]*.
7. Bakhtin, M. 1990. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura Srednevekov'ya i Renessansa [The Works of François Rabelais and the Folk Culture of the Middle Ages and the Renaissance]*, 2nd ed., Hudozhestvennaya literatura, Moscow, USSR.
8. Bergson, A. 1992. *Smekh [Laughter]*, Art, Moscow, USSR.
9. Borev, Yu. 2025. *Komicheskoe, ili O tom, kak smekh kaznit nesovershenstvo mira, ochishchaet i obnovlyayet cheloveka i utverzhdaet radost bytiya [The Comic, or How Laughter Punishes the Imperfection of the World, Purifies and Renews Man, and Affirms the Joy of Being]*, 2nd ed., suppl., Izdatelskaya gruppa «Alma Mater», Moscow, Russia. (The Space of Laughter. Theory).
10. Hegel, G.V.F. 1968. *Estetika. V chetyrekh tomakh [Aesthetics. In four volumes]*, Iskusstvo, Moscow, USSR, vol. 1.
11. Hegel, G.V.F. 1969. *Estetika. V chetyrekh tomakh [Aesthetics. In four volumes]*, Iskusstvo, Moscow, USSR, vol. 2.
12. Hegel, G.V.F. 1971. *Estetika. V chetyrekh tomakh [Aesthetics. In four volumes]*, Iskusstvo, Moscow, USSR, vol. 3.
13. Hegel, G.V.F. 1973. *Estetika. V chetyrekh tomakh [Aesthetics. In four volumes]*, Iskusstvo, Moscow, USSR, vol. 4.
14. Dzmidok, B. 1974. *O komicheskom [On the Comic]*, Progress, Moscow, USSR.
15. Kozintsev, A. 2025. *Chelovek i smekh [Man and Laughter]*, 2nd ed., corrected and enlarged, Izdatelskaya gruppa «Alma Mater», Izdatelstvo «Alma Mater», Moscow, Russia. (The Space of Laughter. Theory).
16. Melnikov, S. 2015. "Sociology of Humor: Toward a Critique of Three Fundamental Theories of the Funny", *Bulletin of Economics, Law, and Sociology [Vestnik ekonomiki, prava i sotsiologii]*, no. 1.
17. Ruskin, J. 2024. *Lektsii ob iskusstve. Orlinoe gnezdo [Lectures on Art. The Eagle's Nest]*, AST, Moscow, Russia.
18. Thackeray, W. 1977. *Anglijskie yumoristy XVIII veka [English Humorists of the 18th Century]*, Collected Works, in 12 volumes, Hudozhestvennaya literatura, Moscow, USSR, vol. 7.
19. Schopenhauer, A. 1999. *Mir kak volya i predstavlenie [The World as Will and Representation]*, Sovremenny Literator, Minsk, Belarus. (Classical Philosophical Thought).

Анна Александровна Фишер

Магистр искусствоведения,

соискатель научной степени кандидата искусствоведения

кафедры кино и современного искусства

Российского государственного гуманитарного университета

e-mail: modernanna@mail.ru

Москва, Россия

ORCID ID: 0000-0001-5163-7552

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-2-98-115

КАТЕГОРИИ КОМИЧЕСКОГО В ФИЛОСОФИИ И ИСКУССТВЕ XIX ВЕКА: АНГЛИЙСКАЯ КАРИКАТУРА ВИКТОРИАНСКОГО ВРЕМЕНИ

Аннотация: Статья посвящена междисциплинарному анализу категории комического в философии и визуальной культуре XIX века. Автор исследует трансформацию теоретических концепций смеха (теории превосходства, несоответствия и облегчения) в трудах Г.Ф.В. Гегеля, А. Шопенгауэра, А. Бергсона и других мыслителей, сопоставляя их с художественной практикой эпохи. Основной акцент сделан на английской карикатуре второй половины XIX века и деятельности журнала «Punch» как уникальной площадки, где абстрактные философские категории (ирония, гротеск, сатира) об-

ретали прикладное значение. В работе обосновывается роль комического как инструмента социальной коррекции, моральной критики и формирования общественного мнения, а также прослеживается связь между эстетическими трактатами и развитием массовой визуальной коммуникации. Представленный обзор предполагает возможность дальнейшего основательного междисциплинарного исследования.

Ключевые слова: категории комического, эстетика 19 века, английская карикатура, журнал «Punch», социальная критика, философия сатиры.

Избранная в качестве изучения тема «Категории комического в философии и искусстве XIX века» интересна тем, что выводит исследование из ограниченных рамок истории искусства в область эстетики, философии и культурологии. Основная задача нашего исследования заключается в сравнении того, как ключевые философские концепции комического (юмор, ирония, сатира, смех, гротеск) были осмыслены в эстетических трактатах XIX века. Предполагается проследить их воплощение в визуальной культуре и позволит использовать анализ изобразительного искусства (английская карикатура) как практический пример реализации философских концепций столетия. Теоретическую основу междисциплинарного обзора составляют источники философии, позволяющие обратиться к теории понимания понятия смеха и непосредственно самих категорий комического. Ключевые вопросы, под-

нимаемые исследованием, затрагивают проблему определения природы смеха и комического ведущими философами XIX века (Г.Ф.В. Гегель, А. Шопенгауэр, А. Бергсон). Ими затрагивалась сущность различия между «высокими» формами комического (юмор, ирония) и «низкими» (сатира, фарс, гротеск) в эстетическом учении. «Лекциях по эстетике» (1835–1838) Гегеля формируют оригинальную теорию смеха в философском контексте. позиция Шопенгауэра в «Мир как воля и представление» (1819–1844).

Нами будет рассмотрена искусствоведческая и критическая литература XIX века: воззрения Ш. Бодлера на примерах нескольких его работ, посвященных интерпретации искусства современности, практики французских Салонов, эстетической теории, а также эссе Дж. Мерседита «Очерк о комедии и использовании комического духа» (1877), эстетические трактаты о рисунке и иллю-

страции – труду Дж. Рёскина. В процессе анализа мы желаем обозначить связь философских категорий с визуальным материалом: их отражение в критике искусства и в практике карикатуристов. Соотнесение художественных практик с философскими моделями второй половины XIX века определяет актуальность работы и формирует контекст. Нами очерчиваются хронологические и географические рамки анализа: XIX век, средоточие на британской визуальной культуре в качестве практического примера.

Парадокс комического заключается в повсеместном присутствии комического в культуре XIX века (массовая пресса, карикатура), но подвергалось маргинализации в академической среде, эстетической теории (Гегель, Кант). Связующим звеном между философией и искусством являются теоретические сочинения художественной критики и эстетики XIX века, одними из наиболее значимых текстов принадлежат упомянутому выше Бодлеру, писателю, автору и редактору «Punch» У.М. Теккерю. Помимо заявленных к рассмотрению философских подходов к комическому нами будет приведен обзор трех классических теорий смеха, описанных Виктором Раскином, предложил так называемую семантическую теорию юмора, позднее дополненную Сальваторе Аттардо в «Linguistic Theories of Humor» (1994). Это теории превосходства, несоответствия (также именуется теорией противоречия) и облегчения.

Проблемой, которую мы стремимся разрешить в представленном исследовании является определение философских категорий комического, анализ того, каким образом они соотносятся с конкретными приёмами, используемыми английскими карикатуристами XIX века. Мы стремимся обосновать, что английская карикатура второй половины XIX века функционировала как визуальная лаборатория. Внутри нее были проверены, конкретизированы и сублимированы абстрактные философские категории комического (особенно несоответствие и социальная коррекция) в гротеск, принципы метафоры и иронии, что требовало нового эстетического осмысления. Эти положения дополнены обращением к монографии по истории «Punch», отражавшие воплощение в сатирических иллюстрациях категорий комического. Не теряет актуальности и труд М.Г. Шпильманна «The History of "Punch"» (1895). Для методологической поддержки и со-

временного осмысления темы привлечены труды о философии комического М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» – концепции карнавала, гротескного реализма, «смеховой культуры». Хотя фокус данной работы концентрируется на более раннем временном периоде, идеи Бахтина о «ниже» и «верхе» юмора применимы к сатире. Теориям эстетики, как мы убедимся, присуще воззрение о дихотомии искусства на категории возвышенного, так и низменного.

Для анализа понятия комического особенно значимо привлечение труда отечественного исследователя Ю.Б. Борева – автора одного из наиболее полных, значимых работ эстетики, обращавшегося непосредственно к изучению эстетической категории комического «Комическое, или О том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия». Автор анализирует разнообразие форм и родов юмора, сопровождая повествование примерами, преподнесенными литературой, кино, изобразительным искусством. Ценно обращение также в фундаментальной междисциплинарной монографии «Человек и смех» А.Г. Козинцева, в которой автор подвергнуть разбору принципы воплощения феномена смешного, позиции юмора в человеческом обществе, анализирует функции юмора, связанные с языковой, знаковой природой явления. Книга помогает нам осмыслить концепцию комического с онтологической перспективы, раскрывая природу самого объекта (с философской, психологической стороны) и предлагая его системные модели, формы. Польский исследователь Б. Дземидок также дает обширный теоретический анализ комического, с которому мы полагаем обратиться. Он ведет анализ путем сопоставления многообразия концепций комического, заключая, что отклонение от нормы объекта смешного служит составляющей большинства теоретических теорий.

Наша цель заключается изначально в систематизации ключевых философских работ, которые применимы к визуальному анализу сатирического искусства эпохи. Анализ теоретических концепций и понятий комического нам кажется интересным обнаружить применительно к концепции трех основных теорий юмора, часто применяющегося в современных междисциплинарных исследованиях. Для охвата ключевых философских моделей понимания эстетического (сопряженного с этим

«комического») XIX века потребуется рассмотреть три наиболее существенных подхода к комическому: "Incongruity Theory" («теория несоответствия»), "Superiority Theory" («теория превосходства») и "Relief Theory" («теория облегчения»), формировавшиеся в этот период. Они не противостоят, но дополняют друг друга по видению Раскина ("Semantic mechanisms of humor"). Упомянувший в социологическом обзоре эту теорию, С.С. Мельников, сопоставляет многие подходы к изучению функций, самой природы смеха. Им приведены в пример авторы Дж. Морриал («Comic Relief: A comprehensive philosophy of humor»), М. Кларк («Humour and Incongruity»), Э. Оринг («Engaging Humor»), Т. Шульц («Order of cognitive processing in humour appreciation») наряду с отечественными специалистами А.В. Дмитриевым, А.А. Сычевым в работе «Смех: социофилософский анализ» [Дмитриев, Сычев, 2005], подходившими к глубокому пониманию проблемы. Концепции приведенных исследователей подчинены пониманию комического на стыке его естественной природы, человеческой психике, с чем соприкасается идея теории облегчения, отчасти теория превосходства (агрессивные проявления) [Мельников, 2015, с.216]. Теория несоответствия сопряжена с корректирующими функциями, направленными на созидание личности или общества, основ социального порядка (М. Малкэй), и – даже на их деконструкцию (М. Дэвис) [Мельников, 2015, с.216]. Исторически автор возводит наблюдение к возможности применения трех теорий ко временам И. Канта, и, что особенно важно для нашего анализа к соприкасающимся с «теорией облегчения» теоретиками XIX века А. Бэнном («The emotions and the will») и Г. Спенсером («Физиология смеха»), видевшими в юморе тип физиологической разрядки.

Еще с XVIII – начала XIX веков рождается в европейской культуре особый тип романтической иронии, наиболее интенсивные критические исследования которой приходятся на теорию Ф. Шлегеля, К.В.Ф. Зольгера, В. Тика, Э.Т.А. Гофмана. Далее они разворачиваются в фундаментальном преломлении и осмыслении их Гегелем. Широкое поле для анализа форм комического в эстетике дарит знакомство с его лекциями по эстетике, представляющими собой своего рода полемику с немецкими романтиками. Приведем его рассуждения о своеобразии понятия иронии, изобретенной Ф. Шлегелем: «...ироническое как

гениальная индивидуальность заключается в самоуничтожении всего великого и превосходного» [Гегель, 1968, с.73]. Иронические характеры в художественном изображении представляют томления и противоречия души. В главе, посвященной разложению классической формы искусства, о сатире Гегель писал, как о лишенной эпического и лирического начала [Гегель, 1969, с.225]. Философ рассматривал ее как пример разногласия между собственной объективностью и эмпирической действительностью. Ввиду невозможности, для постижения которой, ее следует воспринимать, согласно мнению Гегеля, как переходную форму классического идеала. В третьем томе, посвященном эстетике [Гегель, 1971], Гегель предлагает классификацию, иерархию видов искусства, исходя из степени приближенности к Абсолюту, историческому духу эпохи.

Описание непосредственного, а не исключительно теоретического восприятия комического мы обнаружим из содержания письма к Марии Гегель из Праги в 1824 году по поводу посещения театра: «...это порой кажется нам чрезвычайно странным, порой чрезвычайно смешным, ибо это опять-таки весьма ходульно, нравуучительно, серьезно» [Гегель, 1973, с.522]. Здесь философ ярко описывает увиденную сценку аллегорических персонажей, сыгранных в спектакле «Дон-Жуан». Можно заключить, что комическое в эмпирическом опыте прочувствовано Гегелем как принадлежность категории несоответствия. Применительно к концепции трех основных теорий разрешение комического противоречия проявлено в несостоятельности субъективного начала перед лицом абсолютной идеи. Комическое является проявлением неистинности содержания, состоящим в противоречии между формой и самим содержанием. Проявление идеологической и социальной функции карикатуры, способствующей установить, как «высокая» эстетика XIX века относилась к жанру, который часто считался «недостойным» содержания. Гегель Использовать для анализа идеологической функции карикатуры (как она разрешает или обнажает социальные противоречия.

Меридит определял комическое как интеллектуальную, социальную модель коррекции, направленную на исправление нравов общества. Признак истинной комедии он видел в том, что она пробуждает вдумчивый смех [Meredith, 2025, с. 87–90]. Смех должен быть подобен улыбке: тон-

ко выдержанный, обнаруживающий свет разума, умственное богатство, а не яркость и гротеск. Комическое проявляется спокойно и без злобы, направленной на свои мишени для остроты, не поддается пылкости и страсти. Комическое в английской культуре, по его мнению, отличается тем, что не стремится к грубости или к безвкусным преувеличениям. Согласно Мередиту, благодаря существованию разума, здравого смысла, сами умы людей действуют сообща. Он призывает не забывать о духовной составляющей в людях. В противном случае человек лишается способности как почувствовать комический дух, так и обрести от него утешение. Из приведенного мы можем заключить, что понимание комического отчасти роднит Мередита с Гегелем, как направленное на коррекцию духовного начала общества, потенцию воспитания нравственного чувства через искусство.

Комическое как осознание несоответствия мы обнаруживаем у Шопенгауэра. Позы и жесты персонажей входили в понимание грации в художественном произведении, следовательно, требовали соблюдения соответствия изображаемой особе. Искусство осмыслено им следующими положениями: «изобразительное искусство, поэзия и музыка служат познанию единственной действительной сущности мира, искусство – способ созерцания вещей» [Шопенгауэр, 1999, с. 353–354] и «Искусство прежде всего дарит утешение, наслаждение, это воплощенное для созерцания бытие, но лишненное его страданий, несовершенства» [Шопенгауэр, 1999, с. 481–482]. Далее философом раскрывается модель анализа таких формальных приёмов искусства как гиперболизация, искажение, объясняющих причину порождения смеха посредством художественных деформаций: «...когда характерное не оттеняет красоту, а переходит в безобразия, доходя до неестественности, то это Шопенгауэр понимал это карикатурой, шаржем, утрировкой» [Шопенгауэр, 1999, с. 417]. Согласно Бореу, эти мысли согласуются с воззрением Гегеля о карикатурности как приеме, когда: «...определенный характер в высшей степени преувеличен, то есть реальные черты изображаются, доведенными до крайней степени выразительности» [Борев, 2025, с. 232].

В тринадцатом параграфе первого тома присутствует множество замечаний о смехе, как понятии, рожденным благодаря парадоксу, контрасту [Шопенгауэр, 1999, с. 166–171]. Смешное

возникает в результате отклонения тождества объектов от их понятия. Он пояснял, что чем сильнее сходство в одних пунктах между объектами и контрастней окажется несоответствие их в других отношениях, тем сильнее реализуется эффект комического. Подтверждения тому Шопенгауэр призывает обнаружить в любом анекдоте, забавном воспоминании. Притом бывает несколько вариантов подобной остроты. В первом случае тождество заключается в понятии, а различие в действительности, а во втором случае наоборот. Он выделял два рода смешного, в зависимости от природы его возникновения: острота (намеренный поступок) и глупость (случается произвольно). Говоря об остротах, философ употреблял выражения «calembourg», «rip», «l'equivoque». Исходя из этих положений Шопенгауэр заключает, что остроумие преимущественно выражается в словах, а порожденное глупостью комическое – в поступках.

Пониманию, как современники воспринимали категории комического в контексте эстетических дискуссий способны объяснить тексты английского критика Рёскина. Эстетическую ценность графического искусства он понимал в особой соразмерности трех качеств художника: умения, красоты и сходства [Рёскин, 2024, с. 76]. Теоретик, являясь автором многочисленных трудов, всесторонне анализировал современную массовую культуру, подчеркивая значимость моральной функции искусства. Главную функцию искусства он понимал, как «... служение действительным потребностям повседневной жизни» [Рёскин, 2024, с. 86]. Главное заключалось для него в формообразующем воздействии изобразительного искусства на нравственные критерии общества, поддержание христианских добродетелей и отображение истины.

Теория о смехе Бергсона поясняет возникновение устойчивых юмористических типажей (стереотипные образы политиков, денди, буржуа), уподоблявшимся механическим марионеткам. По мнению французского философа, способность вызывать смех вызвана повторяющимися, неестественными позами изображенных политиков как заводных кукол или животных. Несоответствие человеческой сущности производит нелепое впечатление на зрителя, задетого эксцентричным поведением фигуры. Мы действительно наблюдаем приложение данной типологии в карикатуре: высмеивание моды, снобизма. При-

ведем цитату самого Бергсона: «Комическое — это та сторона личности, которой она походит на вещь, те человеческие поступки, которые своей совершенно специфической косностью походят на настоящий механизм, на нечто автоматическое — словом, на движение безжизненное. Оно выражает, следовательно, известное индивидуальное или коллективное несовершенство, требующее немедленного исправления» [Бергсон, 1992, с. 59]. Проявление комического (извлечение воли и характера в личности человека) исследуется аналитиком в качестве «механического, наложенного на живое», компенсацией за косность и автоматизм. Понятие «механического» как проявление комического Бергсона согласуется в этом пункте с аналогичным представлением о «педантизме» (проявление остроты вследствие глупости), как свойстве духовно ограниченной личности слепо следующим моральным доктринам [Шопенгауэр, 1999, с. 169–170].

Подчеркивание искусственности человеческого существования, комическое проявляет себя как фактор, способствующий исправлению, социальной коррекции. Относительно приложения теории механизации Бергсона применимую в визуальной практике (фарс) американских социологов М. Дэвис отмечал, что, хотя возможности теорий юмора для анализа комического переоценены, однако обладают способностью объяснять теорию [Мельников, 2015, с.216]. Карикатурные изображения, согласно логике исследователя, функционируют как социальное наказание за негибкость или подражание. В эссе Бергсона фигурирует идея, что смех как коллективная деятельность выполняет социальную и моральную роль, заставляя людей избавляться от своих пороков.

Художественная критика XIX века, на примерах Бодлера, Теккерей, стала связующим мостом между философией и искусством. Данный взгляд профессионалов демонстрирует суждения о современных юмористических произведениях и их авторах, оценка юмористических приемов. Эти тексты показывают, как философские идеи применялись к визуальной культуре и как определялся статус карикатуры. Теккерей являлся ярким сатирическим писателем Англии, автором «Флора и Зефир», «Ярмарка тщеславия» и других произведений, служивших карикатурным изображением общества. Он публиковал также в журнале «Punch», с которым тесно сотрудничал, являлся редактором, ироничные «Записки сноба». В со-

держании интересующих нас «Английских юмористов XVIII века» Теккерей вошли материалы шести прочитанных в Англии, Шотландии, США в 1851 году лекций с примечаниями. Оценка комического искусства сочетает у писателя моральный или эстетический критерий в очерках в том числе авторской позиции: одобрение получили Р. Стиль, Дж. Аддисон, М. Прайор и А. Поп, критичней Теккерей подходил к сатире Т. Смоллета, Г. Фильдинга или Дж. Свифта, чье понимание комического автор упрекал в мизантропии, пессимизме. Морализаторский метод изложения преобладает в оценочности суждений Теккерей, однако в процессе повествования звучит признание в нахождении действительности не в официальных исторических хрониках, биографиях, а в произведениях обыденных, не принадлежащих высоким жанрам искусства: «Из беллетристики я выношу впечатление о жизни того времени, о нравах, о поведении людей, об их платье, о развлечениях, остротах и забавах общества...» [Теккерей, 1977, с.584]. Изучая природу английского юмора прежде всего в литературной традиции, Теккерей даёт взгляд изнутри на разницу между юмором и сатирой, как различными категориями комического. Викторианская мораль в лице его авторской позиции определяет юмор как вполне приемлемую формы комического, по сравнению с ранней английской сатирой (Дж. Свифт) или современной французской (замечания о комическом даре У. Конгрива, не уступавшим таланту Мольера [Теккерей, 1977, с.555]).

Одной из ключевых позиций, напрямую связывающих философию и визуальную сатиру, мы находим в текстах у французского теоретика, критика искусства Бодлера. Посвященное его исследованию работ современных живописцев, издание [Baudelaire, 1965] знакомит нас с интересом автора к реализации художественных выставок во Франции, являвшихся заметным культурным явлением эпохи. Начиная критическую деятельность с анализа Салона 1945–1862 годов, он во многом следовал традиции критики Д. Дидро, Стендаля (идеи об идеале) и Делакруа. В этих сочинениях Бодлер применительно к искусству современности соотносит представления об идеале в изобразительном искусстве, воплощенных при помощи линии и цвета. Следующая работа уже знакомит нас с исследованием им творчества французских карикатуристов (Ш. Верне, О. Домье, П. Гаварни, А. Монье, Ж. Гранвиль) [Baudelaire,

1971]. В своей критике отдавал предпочтение Домье, подчеркивая серьезность и моральную глубину его работ, способность выходить за рамки простого комического. Домье изображает ужасающие сцены (например, эпидемию холеры), где парижское небо кажется ироничным на фоне человеческих страданий. Бодлер заключает, то мастер – центральная фигура современной карикатуры, чье творчество сочетает публицистическую жесткость, документализм и глубокий психологизм. Изображения художника принадлежат тематике хаоса и мощной карнавальной эпопеи: сатирические сценки, гротеск, политические пародии. Серьезная социальная хроника сочетается у Домье с сильной эмоциональной и художественной силой в часто мрачных, жестких сюжетах: расправы, тюрьмы, суды. Картины эпохи полны крови и драматизма, представляют гротеск и реалистическое начала в сатире. Далее Бодлер рассматривает иностранные школы как важные источники комического с разной доминантой: моральная серьезность (У. Хогарт), гротескная энергия (Дж. Крукшенк), экспрессивно-фантастическая (Ф. Гойя). Все представленные им методы сатиры передают разные формы комического: от нравоучительного до карнавально-угрожающего. Самая сильная карикатура для Бодлера – та, где обнаруживается глубина мысли, наблюдательность и способность сочетать правду природы с художественным преобразованием. Он сравнивал итальянскую и фламандскую школы искусства на предмет комического. Бодлер полагал, что итальянское искусство, несмотря на свою живость, не способствует созданию глубокого комического искусства. В педантичном подходе он упрекает и карикатуры Леонардо да Винчи как слишком холодные, геометричные. Итальянский юмор откровенен, но не глубок. В качестве примера он упоминал забавные сценки художника Б. Пинелли. Фламандская и голландская с их особым, самобытным характером противопоставлены Бодлером итальянской школе. Ведущий представитель возвышенного понимания комического по его мнению – это П. Брейгель-младший. Присущий ему дьявольский и гротескный мир объясним особой «сатанинской грацией» или мощной галлюцинацией. Поражающая способность мастера создавать такое количество «ужасающих абсурдов», по мнению Бодлера, совпадает с исторической «эпидемией» ведовства и монструозности.

Определенно именно глубокому, тревожному, далёкому от ярмарочного шутовства комическому французский критик отдавал предпочтение.

В контексте исследования категорий комического обратимся к исследованию М. М. Бахтина, не утратившего своего значения в ряде позиций, служащих поводом для дискуссий. Введенный им концепт гротескного реализма объясняет наличие в культуре материально-телесного начала [Бахтин, 1990, с.25], что совместно с представлением об амбивалентности смеха применимо к рассмотрению гротеска в философском дискурсе и искусстве XIX века. Искусство, в особенности карикатура, соответственно соприкасается с этими концептами для критики «высокого», морального совершенствования общества. Ярко представленные автором концепты карнавала и смеховой культуры, с проявлениями внутренней свободы, отмены какой-либо иерархии, создание игровой, нарочито грубой, фривольной атмосферы, противоположной обыковенному поведению добропорядочных людей в течение года. Карнавал дарит народу чувство единения и психологического освобождения, то можно соотнести с «теорией облегчения». С чем согласуется приведенные им слова И.В. Гете: «Римский карнавал – празднество, которое дается, в сущности, не народу, по народом самому себе» [цит. по: Бахтин, 1990, с.271].

В заключении книги Козинцев привел краткую мысль, с которой можно согласиться: «Комическое – это субъективная диалектика, игровое самоотрицание, рефлексия субъекта о своем собственном мировосприятии, воспринимаемом в динамике, с разных уровней развития» [Козинцев, 2025, с.259]. Действительно, комическое – это не просто реакция, а сложный интеллектуальный процесс. С развитием эстетической мысли XIX века существенно значим стал не только объект смеха (над чем мы смеемся), но и субъект смеха (понимание, кто смеется). Само понятие диалектики обращает нас к гегелевскому принципу противоречия должного (идеал) и сущего (реальность). А самоотрицание, рефлексия – это проявленное осознание несоответствия идеальному образу. В этом состоит функция искусства, образы которого являются объектами комического для зрителя. А зритель совершает субъективную диалектику, смеясь над вымышленными персонажами, рефлексиирует над собой и своим мировосприятием. Также это согласует-

ся со взглядом Шопенгауэра, касающееся внезапного осознания несоответствия между конкретными и абстрактными представлениями, то есть проявление той же очищающей рефлексии. Можно обнаружить созвучие и философии Бодлера, писавшего об осознании нашего превосходства над объектом смеха, так и признание личной ограниченности, отсылающих к самоотрицанию и принятию субъективности. Комическое, как мы видим, наделяется не только развлекательной и социальной ролью, но и является философским актом внутреннего переосмысления хотя и в игровой форме.

Дземидок ограничивал основными шестью группами, теоретически обосновывающими понятие комического: теория превосходства, деградации, контраста, противоречия, отклонения от нормы, смешанного типа [Дземидок, 1974, с.11]. Таким образом, распространенное ныне деление на три основных категории, мы кратко дополним несколькими концепциями. «Теория деградации» предлагает рассматривать комическое ценностью отрицательного порядка, заключающейся в переходе нашего внимания с не являющегося ценным для нас к действительно ценным явлениям. Интересна и «теория контраста», где понимание комического восходит к принципу неоправданности, несоответствия ожидания, согласующегося с суждением И. Канта о смехе, как аффекте [Дземидок, 1974, с.19]. Эта позиция, как замечал и Дземидок, определяется психологическим подходом к концепту комического, рассмотренного исследователями Г. Спенсером («Физиология смеха»), Т. Липпсом («Комическое и юмор»), Г. Гефдингем («Очерки психологии»), чью позицию критически осмыслили позднее теоретики литературы Ю. Кшижановский («Исследования по истории польской литературы»), Г. Поспелов («Теория литературы»). Примечательна формулировка комического исходящая из «теории отклонения от нормы», исходящая из нелепости и нецелесообразности в качестве основы, вызывающей комизм. Здесь сатира бичует личность за отступление от норм, принятых обществом, правил и обычаев, моды и образа поведения в широком смысле. К сторонникам этой теории Дземидок причисляет К.М. Нейхема («Эстетический опыт и его предпосылки»), Р.К. Эллиота («Сила сатиры: магия, ритуал, искусство»), Дж. Сазерленда («Английская сатира») [Дземидок, 1974, с.33–38].

Подтверждению ряда озвученных выше идей послужит упоминание непосредственно самого иллюстративного материала, краткого анализа категорий комического в английской карикатуре. Книга М. Х. Шпильманна «История „Punch“» представляет многосторонний обзор британского сатирического журнала, знакомя читателя с богатой историей этого новаторского издания, наблюдая за ходом эволюции его публикаций на протяжении лет. Он отмечал значимость культурного значения в качестве платформы для политических и социальных комментариев. Примечательно автор вплетает в повествование постоянное взаимодействие журнала со значимыми историческими событиями, помогая читателям глубже понять культурный контекст, в котором процветал «Punch», а именно отображение социальных настроений и политического климата через призму комического. Шпильманн писал о том, что счастливая способность «Punch» заключалась в способности отражать мнение страны и придала журналу ту великую мощь, которой она достигла, и завоевала уважение каждого последующего правительства [Spielmann, 2016, с.188]. Эта фраза автора иллюстрирует аспекты философии и эстетики в контексте развития прессы, публичного мнения и роли искусства в обществе. Говоря о том, что журнал выражал мнение страны, он подчеркивал понимание искусства как зеркала общества, предоставлявшему голос коллективному настроению, общественным желаниям, фобиям и фрустрации. Приведенное выше позволяет отмечать, что эстетика влияния комического на массового зрителя понималась прагматически. Успешная сатира и карикатура виделась современниками не только остроумной, но эффективной. Их ценность измерялась не только художественными качествами, но и способностью воздействовать на взгляды и настроения, вызывать отклик. Таким образом комическое стало пониматься утилитаристики: как мощный социополитический инструмент.

Книга автора затрагивает вопросы профессиональной этики и гражданской позиции, Шпильманн напоминает об осознании моральной ответственности за издательством журнала. Он приводит мысль о том, что доказательство силы карикатуриста – это очень уважительное отношение к улыбке, которая приносит популярность, и к насмешкам, которые убивают [Spielmann, 2016, с.189]. Уважительное отношение означает, что

художник не просто бездумно смеется, но отдает отчет в силе своего воздействия. Он относится к своим инструментам сатиры, вызывающим улыбки и насмешки, как к чему-либо, что может иметь серьезные последствия. Представленное автором разделение эффектов, производимых комическим, на улыбку и насмешку в контексте его анализа популярного современного сатирического журнала, предвосхищает дискуссии об элитарном и массовом искусстве.

Проявления комического несоответствия обнаруживаются нами в политических карикатурах и социальных сатирах журнала, например, в работах знаменитого иллюстратора Дж. Тенниэла (1820–1914). Приёмы гиперболы, метафорических изображений, несоразмерности порождающих эффект комического мы встречаем и у других ярких мастеров карикатуры, проявивших свой талант в течение XIX столетия, как Т. Мерри (1852–1902), Л. Самборна (1844–1910), Ч.Г. Беннетта (1828–1867). Комическое определенно строилось посредством осмысления разрыва между реальными явлениями и идеализированными образами их в представлении, что позволяет говорить о том, что теория несоответствия для искусства, сопряженного с понятием комического, является наиболее релевантной. изображения, балансирующие на грани смешного и ужасного, часто связанные с социальными проблемами или войнами соотнобразуются с пониманием гротеска, которое мы отмечаем у Бодлера. Его подход разрешает изучение гротескных и иронических элементов карикатуры, находящихся за рамками чистого юмора.

Границы комического необычайно широки, включают различные уровни понимания функций смеха, реализуются в искусстве от легкой иронии до гротеска. Политическая карикатура часто применяет гротеск для выражения морального ужаса, воплощения трагедии. Она сублимирует «низкий» жанр, стремясь к собственному максимуму жанровых возможностей. В критическом дискурсе статус карикатуры обуславливался исходя из принятой иерархии жанров (Дж. Рёскин, Королевская академия), способствовавшей маргинализации комического. Исходя из ставших каноном кантовских и гегелевских эстетических идеалах, карикатура не могла быть на равных правах включена в данный канон. Идея эстетической беспристрастности, автономии искусства (И. Кант) определило понимание чистого эстетического опыта, требу-

емой т.н. «высокими жанрами» созерцательной дистанции. Представление Гегеля об искусстве как ступени мирового духа, монументальность, подлинную содержательность которого, содержат, согласно этой логике, высокие формы искусства близкие к Абсолюту. В XIX веке непреложным являлось противопоставление «высокого» искусства (моральная функция, красота) и «низкого» (иллюстрация, сатира), сложность формы и глубина содержания в общей эстетической риторике поддерживала иерархию искусств.

Абстрактные философские представления о комическом обнаруживаются в визуальных приёмах в искусстве XIX века. Анализируя, как самый значительный английский сатирический журнал XIX века «Punch» формировал общественное мнение, мы обнаруживаем что таким образом проявлялась его редакционная политика, основанная на философских, эстетических нормах эпохи. Обратимся к самой семантической модели искусства, определенного содержанием категории комического. Здесь существенна непосредственно повествовательная стратегия (жанра карикатуры) и язык искусства (стиль, особенности печатной графики). Так, Шпильманн уделял внимание роли «Punch» в период войны, подчёркивая способность дарить смех («теория превосходства») и утешение («теория облегчения») в трудные времена. Эти философские модели можно определить, как более релевантные для воплощения в искусстве XIX века.

Справедливо заключить, что карикатура не только иллюстрировала философские концепции, но служила полем их испытания и расширения. Понятие комического видится нам многогранным и требующем дальнейших исследований, так как нам видится исток понятий юмора и смеха, тесно сопряженные с концептами комического, базируется в человеческой природе и в структуре общества. Таким образом, любое философское осмысление и преломление в зеркале искусства представление о комическом, перманентно разворачивается в физиологической, психической областях человеческой деятельности, но и с древнейших времен является социокультурным конструктом. Барнашова Е.В. упоминает о спорности ставшего хрестоматийным положении о непреложном произрастании из недр философии художественного творчества: «Реально такой прямой проекции нет, если, конечно, говорить именно о художественной практике, а не о соз-

дании эстетических доктрин. Эстетическая программа может быть в большей мере соотнесена с определенным философским учением, входит в него как составная часть (эстетика как философия искусства), непосредственно произрастать из него» [Барнашова, 2014, с.139–140].

Наш обзор призван дополнить существующий научный дискурс об эстетических категориях комического в философии и искусстве XIX века, синтезируя основы философской мысли века с современными концепциями юмора с привлечением наглядного материала английской карикатуры викторианской поры в качестве наглядных примеров воплощения в практике теоретических тезисов. Наиболее релевантной, нам представляется, употребление категории несоответствия, но в сочетании с другими принципами комического в художественных приемах иллюстрирования. Фигура художника XIX века, особенно карикатуриста, непосредственно обращающегося в работе к разнообразным формам комического – не сводится к обыкновенному рисовальщику забавных картинок. Это фигура, наделяемая огромной властью над умами и репутациями. Его искусство колеблется между соответствующим буржуазным вкусам развлечением и оружием сатиры, обнажающим социальные пороки, что

и было переоценённым в эту эпоху общественных потрясений и сформировало новое самосознание художника. Развитие массовой печати в XIX веке изменило эстетическую функцию комического: приоритет от более глубокого литературного остроумия перешел к более демократическим формам изобразительности, определявшийся в значимой мере актуальностью. Комическое преимущественно появляющееся перед зрителем в периодической печати, а не встречаемое редко в театре, литературе, в более камерной, элитарной среде, стало инструментом социальной критики и одновременно реализацией развлекательной функции. Последняя – материализует «теорию облегчения», артикулируя общественное недовольство, психологически воспринимая и воспроизводя его посредством форм и практик искусства.

Способность массовой сатирической печати (английской) быть аутентичным голосом нации позволяла изданиям, таким как «Punch», не только оказывать значительное влияние на общественное мнение, но и вынуждало официальную власть признать их легитимность, считаться с ними. Это отражает сущность эволюции в связи между искусством, обществом и государством в рассматриваемую эпоху.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Baudelaire, C. 1965. *Art in Paris, 1845-1862: Salons and other exhibitions*, London, UK.
2. Baudelaire, C. 1971. *Curiosities esthétiques L'Art romantique*, Paris, France.
3. Meredith, G. *An essay on comedy, and the uses of the comic spirit*, reprinted by Archibald Constable & Co., London, UK, 1905; Nobel Press, 2025.
4. Raskin, V. 1985. *Semantic mechanisms of humor*, D. Reidel Publishing Company, Dordrecht, Holland.
5. Spielmann, M. 2016. *The History of "Punch"*, Wentworth Press.
6. Барнашова Е. Философские и художественные системы в пространстве культуры XIX века: к проблеме взаимосвязей // Международный журнал исследований культуры. – 2014.
7. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – 2-е изд. – М.: Художественная литература, 1990
8. Бергсон А. Смех. – М.: Искусство, 1992. – 128 с.
9. Боров Ю. Комическое, или О том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия. – 2-е изд., доп. – М.: Издательская группа «Альма Матер», 2025. – 278 с.
10. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В четырех томах. – Т. 1. – М.: Искусство, 1968.
11. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В четырех томах. – Т. 2. – М.: Искусство, 1969.
12. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В четырех томах. – Т. 3. – М.: Искусство, 1971.
13. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В четырех томах. – Т. 4. – М.: Искусство, 1973.
14. Дземидок Б. О комическом. – М.: Прогресс, 1974.
15. Козинцев А. Человек и смех. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Издательская группа «Альма Матер»; Издательство «Альма Матер», 2025. – 296 с.
16. Мельников С. Социология юмора: к критике трех фундаментальных теорий смешного // Вестник экономики, права и социологии. – 2015. – №1.
17. Рёскин Дж. Лекции об искусстве. Орлиное гнездо. – М.: АСТ, 2024.
18. Теккерей У. Английские юмористы XVIII века / Собрание сочинений в 12 томах. – Т. 7. – М.: Художественная литература, 1977.
19. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. (Классическая философская мысль). – Минск: Современный литератор, 1999.