

**Хомякова О.Р., доцент кафедры русской  
и зарубежной литературы БГПУ имени М.Танка**

*Пафос*

По Белинскому, пафос – это страсть, выжигаемая в душе идеею. Критик рассматривал пафос как «идею-страсть», которую поэт «созерцает ... не разумом, не рассудком, не чувством ..., но всею полнотою и целостью своего нравственного бытия» [1, с. 312]. Пафосом творчества Пушкина Белинский считал артистизм и художественность, пафосом «Мертвых душ» Н.В.Гоголя – взаимопроникновение «видного миру смеха» и «незримых ему слез». А вот как характеризует пафос собственного творчества поэт иной эпохи, К.Бальмонт:

Любовь и смерть, блаженство и печаль  
Во мне живут красивым сочетаньем,  
Я всех маню, как тонущая даль –  
Уклончивым и тонким очертаньем,  
Блистательно-убийственным, как сталь  
С ее немым змеиным трепетаньем.  
Я весь – огонь, и холод, и обман,  
Я – радугой пронизанный туман

«Томленье», «бесконечная печаль», «неустанное стремленье», тоска «о том, чего нет», непрестанное внутреннее горение, жажда чуда, сверхчувственной Красоты – таков пафос стихов поэта, жаждущего воссоздать «Гармоничных миров совершенство».

Как известно, при анализе художественной идеи вычлениают две стороны: понимание отображенной жизни и оценку ее. Оценочный (ценностный) аспект идеи, утверждение или ниспровержение идеала обнаруживается прежде всего в пафосе. Пафос, или идейно-эмоциональная направленность произведения, может стать тенденцией в том случае, если социальное, политическое, нравственно-идеологическое пристрастие художника выражается в произведении преднамеренно, явно и однозначно, вследствие чего нивелируется объемность и многомерность жизни, но зато обретается ясность и четкость позиции. По Л.Н.Толстому, авторская «идея о мире» должна присутствовать «между строк». Тенденция не довольствуется положением «между строк», открыто и «во весь голос» заявляя о себе как о безусловной истине, не допуская возможности существования иных истин. В развитии искусства, формировании и функционировании художественных методов важную роль играет предпочтительный для данного литературного течения тип пафоса.

В дореалистическом искусстве пафос произведения, как правило, определялся идейно-чувственной атмосферой, исходившей от главного героя, который концентрировал в себе авторское мироощущение. По мере

дистанцирования автора от героя, что в реализме обретает статус творческой декларации («Всегда я рад заметить разность / Между Онегиным и мной», - подчеркивает Пушкин в «Евгении Онегине»), пафос произведения в целом может не совпадать с исходящими от персонажа эмоционально-волевыми импульсами. Но в любом случае пафосом порождается энергетика художественного мира, осуществляется эмоциональное воздействие на читателя.

Пафос как страсть, выжигаемая в душе идеею, казалось бы, должен быть исключенным из классицистской эстетики, требующей подавления страстей. Однако пафос более чем востребованная категория в классицизме. Классицисты, убежденные в монополии на правду, провозглашают истину, которую они обязаны передать или внушить читателю, с пафосом. Утверждение идеалов, логические доказательства идей в классицистских произведениях исполнены пафоса несомненной правоты.

Специфика пафоса классицистских произведений – в его дидактичности: все уже открыто, не нужно сомневаться и метаться в поисках правды, следует безоговорочно верить Авторитету, беспелляционно провозглашающему абсолютные истины. Не допускающие дискуссий классицистские произведения нередко страдают риторичностью, пустой выпендренностью. И все же есть своя красота в мире, где не сомневаются в существовании абсолютных истин, где умеют подчинить себя высшим ценностям и преодолеть малодушие и слабость человеческого естества, даже если это происходит за счет отказа от естественности.

Пафос классицистских произведений всецело определяется их жанровой принадлежностью. «Страстный» ореол вокруг идеи задается жанром: ода требует преклонения перед высокими истинами и великими личностями (отсюда – героический, возвышенный пафос), сатира осмеивает то, что не достойно человека-гражданина (сатирический пафос). Г.Н.Постелов справедливо отмечает характерную для классицистских произведений однозначность эмоциональной оценки: «Вместо единства различных видов и оттенков эмоциональности каждый образ, а часто и все произведение, обнаруживает простое тождество эмоциональности. И так как при этом каждый жанр представляет собой то или иное общее осмысление определенной ситуации, то эмоциональное тождество произведения является характерным для определенного жанра. Ода оказывается насквозь героической, трагедия – трагичной, сатира – иронической, идиллия – чувствительной и т.д.» [2, с. 151]. «Восторг внезапный ум пленил», - таков пафос од Ломоносова, готового согласиться даже на пленение ума во имя торжества высочайших истин. Художнику открывается, что идеал остается внешним и отдаленным от сокровенных глубин человеческого сознания до тех пор, пока не проявится через пафос,

пока не рассудком только, но всем существом своим в каждой клеточке художественного произведения личность не будет утверждать заветную идею.

О пафосе сентиментализма говорит само название метода: сентиментальным, чувствительным отношением к миру пронизаны авторские интонации, сентиментальны герои, трогательны их истории. Сентименталисты утрачивают жанровую дифференциацию видов пафоса. Какой бы жанр они ни избрали, неизменным остается сентиментально-чувствительный пафос. Чувствительность, способность эмоционально реагировать на внешний мир полагается важнейшим качеством человека. Проявления чувствительности обретают в произведениях сентименталистов гиперболизированный характер: восклицания, вздохи, слезы, обмороки, самоубийства, утонченные переживания, пылкие сердечные порывы, льющиеся через край эмоции. Рисуете мир, в котором руководствуются исключительно велениями сердца, и ни разум, ни корысть не могут влиять на неизменно искреннего и естественного сентименталистского героя. Да и сердце автора, как читаем мы в повести Н.М.Карамзина «Бедная Лиза», «содрогается и трепещет», «обливается кровью». Вот как описывается прощание Лизы и Эраста: «Лиза рыдала – Эраст плакал – оставил ее – она упала – стала на колени, подняла руки к небу и смотрела на Эраста, который удалялся – далее – далее – и, наконец, скрылся – воссияло солнце, и Лиза, оставленная, бедная, лишилась чувств и памяти». Карамзин признавался в своем избирательном отношении к действительности: «Ах! Я люблю те предметы, которые трогают мое сердце и заставляют меня проливать слезы нежной скорби!» Словом «трогательный» русский язык обязан Н.М.Карамзину. Трогательность становится важнейшей категорией сентиментализма. Но в «сладо-» слез, о которой часто говорят сентименталистские авторы, проявляется не только и не столько утонченность душевных переживаний, особенно заметная в ту пору на фоне грубых нравов (на что обратил внимание еще В.Г.Белинский). В трогательности, чувствительности, как полагали сентименталисты, всегда «есть нечто нравственное» (Н.Дмитриев). В Словаре Академии Российской, выпущенном в конце XVIII в., слово «чувствительность» определялось как «качество трогающегося человека несчастьями другого». Писатель должен иметь сердце, способное к состраданию, - уверял Н.М.Карамзин («...Читай историю несчастий рода человеческого – и если сердце твое не обольется кровию, оставь перо»). Культивируемая сентименталистами поэзия сострадания утверждает идею человеческого единства, солидарности с униженными и оскорбленными, противопоставленную грубости, жестокости, холодности, равнодушию. Сентименталисты сравнительно редко обращаются к гражданским темам, замыкаясь на изображении частной жизни частного человека, но сердечный жанр сентименталистов, о

чем бы они ни писали, носит гражданский характер: «Я взглянул окрест меня – душа моя страданиями человечества уязвлена стала» (А.Н.Радищев).

Пафос романтических произведений тяготеет то к так называемой «мировой скорби», то к иронии, то объединяет оба эти начала.

Неприятие того мира, в котором романтики живут, страстное искание идеала и сознание невозможности его реализации в жизни, бескомпромиссность и максимализм требований, предъявляемых к жизни и людям, обрекают романтиков на вечное страдание. Как писал В.Г.Белинский в статье «Русская литература в 1845г.», «их призвание страдать, и они горды своим призванием». Мировая скорбь, которой исполнены романтические произведения, не нуждается в конкретных поводах. Мир может быть даже прекрасным в каких-то своих сферах (например, мир природы), но романтик все же находится в разладе с ним, чувствует себя выключенным из его гармонии.

Выхожу один я на дорогу;  
Сквозь туман кремнистый путь блестит;  
Ночь тиха. Пустыня внемлет богу,  
И звезда с звездою говорит.  
В небесах торжественно и чудно!  
Спит земля в сиянье голубом...

Так рисуется М.Ю.Лермонтовым картина мира, в котором все «внемлет» друг другу, все расслаблено, открыто, все в согласии и единомыслии и только человеческое «я» - в изоляции. И нет ответа почему:

Что же мне так больно и так трудно?

Мировая скорбь – это и есть постоянная память о том, что мне «больно и трудно», не дающая забыть даже в атмосфере гармонии и красоты. «Я б хотел забыться и заснуть!» - кажется, только это желание и осталось у героя лермонтовского стихотворения «Выхожу один я на дорогу...»

Романтическая личность не обнажает свои раны перед бездушным миром. Роль разочарованного и страдающего охотно разыгрывает перед светской публикой Грушницкий – пародия на «героя нашего времени». Подлинный герой романа М.Ю.Лермонтова Печорин никому не позволяет прочитать мотивы своих поступков. Романтическая ирония – способ скрыть тайну своего «я» или своего понимания мира, одновременно указав на ее наличие.

Вообще ирония рождается подчеркнутым несовпадением формы и содержания, выражения и выражаемого: говорится одно, а подразумевается иное. У романтиков то, что подразумевается, то есть не сказанное, значительно превышает сказанное, а часто даже противоположно сказанному. Романтик хочет, чтоб его словам и верили и не верили. За буквальным смыслом слова полагается искать тайные смыслы, в которых и раскрывается истинная суть. Равным образом за совершенным поступком

или выраженным чувством может скрываться иное содержание, которое еще нужно уметь расшифровать:

Они любили друг друга так долго и нежно,  
С тоской глубокой и страстью безумно-мятежной!  
Но, как враги, избегали признанья и встречи,  
И были пусты и хладны их краткие речи.

Здесь содержание и форма не совпадают: люди, долго и нежно любящие друг друга, ведут себя как враги. Ясность, прозрачность классицистского высказывания, искренность и естественность сентименталистского сменяются в романтизме двусмысленным, ироничным, прячущим боль под маской. Боль от соприкосновения с миром и горечь иронии как традиция передается от одного романтического автора к другому, усиливаясь со временем. В романтическом мире В.А.Жуковского люди, не могущие соединиться в этом мире, находят друг друга в ином. У Лермонтова надежда на счастье за пределами земного существования обыгрывается иронически:

И смерть пришла: наступило за гробом свиданье...  
Но в мире новом друг друга они не узнали.

Герои Лермонтова и Гейне (стихотворение «Они любили друг друга так долго и нежно...») является вольным переводом стихотворения Гейне) играют роль даже перед любимым человеком и, кажется, даже наедине с собой боятся снять маску, защищающую от грубости мира. И в этом и в ином мирах им трудно узнать родственную душу. Скрытность дает романтическому персонажу иллюзию душевной неуязвимости, но и делает его отчуждение от мира непреодолимым.

Ирония предполагает позицию превосходства: человек ставит себя выше предмета, по отношению к которому позволяет себе высказаться иронически. Романтическая личность позволяет себе ироническое отношение к миру в целом: материя и дух, общество и собственная душа – все без остатка подвергается горькой иронической насмешке. Нормы, правила, законы, общественные и нравственные установления, даже святыни любви и свободы, признаваемые самими романтиками, – нет ничего, что могло бы избежать романтического сомнения или отрицания. Универсальная, бесконечная ирония становится мировоззренческим принципом, лишая романтические произведения ценностной определенности, создавая ощущение относительности границ добра и зла, прекрасного и безобразного, смешного и трагического. Скептически относясь к общепризнанным законам и ценностям, сомневаясь во всем, романтики не сомневаются, кажется, только в своем праве на ироническое отношение ко всему, включая и самих себя.

Тип эмоционально - оценочного отношения к миру все более усложняется со временем. Едва ли можно говорить о наличии общего, единого для всех реалистических произведений пафоса, как правило,

характерного для методов с эмоциональной заданностью. Даже внутри художественного мира одного автора-реалиста пафос меняется от произведения к произведению в зависимости от развития творческой индивидуальности автора, тематики и жанра его произведений и т.д. Более того, и внутри одного произведения могут быть использованы разные пафосы. Реалисты легко идут и на смену пафосных ликов персонажа (явление невозможное в классицистском произведении!). «Всегда восторженная речь» неизменно отличает Ленского, а вот разность между Онегиным первой главы и Онегиным восьмой главы явственно обнаруживается на уровне изменения эмоционально-оценочного отношения героя к миру.

Представляется, однако, что роль категории пафос как одного из структурообразующих начал художественного метода в реализме не столь велика, как в дореалистическом искусстве. Без пафоса не обойтись там, где требуется в первую очередь определенное эмоциональное воздействие на читателя. Реализм убеждает в первую очередь логикой развития образов и сюжета.

Таким образом, в дореалистическом искусстве пафос порождается стремлением ниспровергнуть антиценности и утвердить идеалы, актуальные для данного художественного метода. В реализме идеал выражается менее преднамеренно и открыто, соответственно по отношению к этому литературному направлению точнее говорить о пафосе как эмоционально - чувственном бытовании идеи, пронизывающем каждую клеточку произведения.

#### Литература

1. Белинский, В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. / В.Г.Белинский. - - Т. 7. М., 1955.
2. Поспелов, Г.Н. Проблемы литературного стиля / Г.Н. Поспелов.- М.: МГУ, 1970.