

*Л. И. Шевцова, доцент кафедры литературы Витебского государственного университета имени П. М. Машерова, кандидат педагогических наук*

## **Пафосы произведений художественной литературы: к практике школьного анализа**

*Аннотация.* В статье рассматривается такая важная сторона произведения художественной литературы, как пафос. Представляются разные точки зрения на понятие пафоса, а также различные типологические классификации пафосов в литературоведении. Предлагается наиболее целесообразный подход к формированию у учащихся понятия пафоса и его разновидностей.

*Abstract.* In the article it is considered an important aspect of the characteristics of fiction such as pathos. Various points of views about the definition of pathos are presented in the article and different typological classifications of pathos are also proposed here. According to this it is offered an efficient approach to the formation of the concept of pathos and its varieties in the students mind.

*Ключевые слова:* пафос, тип художественности, строй художественного целого, патетический тип художественного целого — героический, сатирический, трагический; непатетический тип художественного целого — комический, идиллический, элегический, драматический, иронический.

*Key words:* pathos, the type of artistry, the structure of the artistic whole, the pathetic type of the artistic whole — heroic, satirical, tragic; non-pathetic type of the artistic whole — comic, idyllic, elegiac, dramatic, ironic.

### **Введение**

И учитель-словесник, и ученик, пытающиеся осмыслить произведение с точки зрения его пафоса, сталкиваются с неизменной проблемой: в учебных программах и пособиях предлагается рассматривать те или иные произведения как пронизанные или романтическим, или патриотическим, или лирическим (VIII кл.), или гуманистическим (IX кл.) пафосами. Кроме того, достаточно часто проговаривается, что то или иное произведение юмористично, сатирично, драматично, трагично, гротескно, иронично, но толком употребляемые понятия не разъясняются. Только в учебном пособии для XI кл. (под редакцией Н. И. Миценчука и Т. Ф. Мушинской, 2011 г.) можно обнаружить статьи в литературоведческом словаре о *трагическом* и *комическом*.

Впервые понятие пафоса вводится в VIII классе. В учебном пособии по русской литературе для VIII класса в разделе «Литературоведческий словарь» даётся статья о пафосе, в которой последний определяется как «эмоциональное содержание художественного произведения, чувства и эмоции, ожидаемый автором эмоциональный отклик читателя».

Добавляется, что «выделяются виды пафоса: *героический, трагический, драматический, романтический* и т. п.» [1, с. 305]. В учебном пособии для IX класса в таком же разделе повторяется то же самое определение пафоса, кроме того, предлагаются отдельные статьи о том, что такое *ирония* и *сатира* как виды смеха в произведении. В учебном пособии для X класса даётся несколько иная словарная статья: «Пафос — ведущий эмоциональный тон произведения, идейная настроенность художественного произведения или всего творчества писателя. Различают виды пафоса: героический, трагический (возвышенный), комический, сатирический, драматический, сентиментальный (идиллический), романтический» [2, с. 300].

К сожалению, в учебных пособиях нет ни словарных статей о видах пафоса, ни отсылок к литературоведческим источникам, т. е. учителя и учащиеся должны как-то сами представить себе, что такое героическое или трагическое звучание произведения. Если же произведение по всем показателям пронизано романтизмом, то почему-то не отпускает мысль о том, что оно как-то трагически заканчивается (например, пушкинские

«Цыганы»). Или рассказ Ю. Казакова «Голубое и зелёное», в котором вообще нет пафоса: никаких подвигов не совершается, никто не умирает, не смешно. Если возникает такая путаница понятий, то школьная практика, как правило, их игнорирует. Всё верно. Если мы вооружаем учащихся инструментами для понимания произведения, то они должны быть разъяснены и должны работать.

Но если школьная повседневность и может обойтись без пресловутых пафосов, то учитель-предметник, готовящий учеников к олимпиадам по русскому языку и литературе, оказывается в затруднительном положении. Для этого есть объективные причины, которые обусловлены не только ситуацией в так называемом школьном литературоведении. Оказывается, и в теории литературы, отдельной области литературоведения, нет единого понимания того, чем же пронизано произведение — эмоциями, идеями или ещё чем-то, что должен почувствовать и понять читатель. Если же всё-таки какая-то концепция окажется близкой учителю и он донесёт её до олимпиадника, то где гарантия, что такой же концепции придерживаются члены жюри? Поэтому назрела острая необходимость осветить данный теоретический вопрос, чтобы сделать первый шаг к выработке единообразия в понимании такой категории, как пафос. Сделать это непросто, поскольку мы тут же вступаем на поле литературоведческих дискуссий.

### Основная часть

Понимание произведения художественной литературы неизбежно упирается (наряду с осмыслением его темы, идеи, авторского идеала) в то, чем пронизано всё произведение как художественное целое или, как это было осмыслено литературоведческой мыслью от Античности до XIX века, в его пафос. Литературное произведение (и в этом один из законов художественности) не должно оставить читателя равнодушным. Действительно, читатель восхищается, ужасается, смеётся, умиляется, страдает и радуется, приобщаясь к художественно осмысленной жизни человека в мире (вспомним пушкинское «Над вымыслом слезами обольюсь»).

Термин *пафос*, он же *патос* (отсюда слово *патетический*, т. е. страстный, взволнованный, исполненный пафоса), в античной эстетике — душевное переживание, волнение, страсть. Гомеровский героический эпос («Илиада», «Одиссея»), трагедии Софокла,

Еврипида, оды Горация, комедии Аристофана явили миру ярко выраженные героическую, трагическую и сатирическую патетики. Наряду с патетическими жанрами существовали и непатетические комедии, сюжет которых был основан на осмеянии личных, а не общественных пороков.

В активный научный оборот в европейском литературоведении термин *пафос* ввёл Г. В. Ф. Гегель, а в российском — В. Г. Белинский. Они связывали данное понятие с характером и поступками персонажей, называя речи и поступки осмысленной страстью (Гегель), «живой страстью» (В. Г. Белинский), что неизбежно передавалось слушателю, читателю или зрителю. «Разброд и шатание» в литературоведении начались в XX веке. Продолжая изучать этот неуловимый «дух» произведения, исследователи были едины в том, что в художественных произведениях присутствуют некие «сплавы» обобщений и эмоций, определённые типы освещения жизни. Однако (в зависимости от методологической позиции) называли их по-разному: *пафосами как идейно-эмоциональной оценкой изображаемого* (Г. Н. Поспелов), *мировоззренческими эмоциями* (В. Е. Хализев), *типами художественного содержания* (И. Ф. Волков), *модусами художественности, тем или иным строем художественной целостности* (В. И. Тюпа).

Однако ещё раньше М. М. Бахтин заговорил о «формах архитектурного целого», которое строится «вокруг ценностного центра человека» [3, с. 7]. В качестве таких форм «архитектурного целого» он называет внутреннее событие-фабулу, внешнюю композицию, внешний ритм, ценностные, эмоционально-волевые установки персонажа, его характер, тип, предметы, образы, интонацию, внутреннее пространство и время, тему. Кроме того, в произведении есть и познавательно-этическая оценка автора, которая может быть выражена явно (эксплицитно) или неявно (имплицитно). То есть все элементы художественного целого значимы и организованы вокруг персонажа или группы персонажей, представляющих некий ценностный центр. Причём Бахтин замечает, что, будь то героизация, юмор или ирония, в них нельзя отделить все формально-художественные приёмы (эстетические) от познавательно-моральной оценки автора.

Вслед за М. М. Бахтиным В. И. Тюпа рассматривает героику, трагизм и т. д.

не как пафосы или типы авторской эмоциональности, а как всеобъемлющую характеристику художественного целого, типы эстетического завершения — модусы (типы) художественности. Модус (тип) художественности — это «всеобъемлющая характеристика художественного целого <...>, тот или иной строй эстетической завершенности, предполагающий не только соответствующий тип героя и ситуации, авторской позиции и читательского восприятия, но внутренне единую систему ценностей и соответствующую ей поэтику» [4, с. 55]. В понятие поэтики входят художественная речь, организованная стихами или прозой, сюжет, пространство-время, система персонажей, образ автора, жанровая принадлежность, стиль.

Ещё одной литературоведческой проблемой является типология пафосов. Г. Н. Поспелов выделяет такие виды пафоса, как возвышенное, драматизм, героика, трагизм, сентиментальность, романтика, юмор и сатира; В. Е. Хализев — героическое, благодатное приятие мира и сердечное сокрушение, идиллическое, сентиментальность, романтику, трагическое, смех, комическое, иронию как типы авторской эмоциональности; И. Ф. Волков — героику, этологический («нравоописательный») тип, интеллектуальность, романтику, трагизм, драматизм, романтическое и комическое как типы художественного содержания; В. И. Тюпа — героику, сатиру, трагизм, комизм, идиллику, элегизм, драматизм, иронию.

Наиболее убедительной и применимой для практики школьного обучения представляется именно концепция и типологическая классификация В. И. Тюпы. Поскольку понятия модуса, или типа художественности, в школьной программе нет, можно использовать привычное название — пафос, но подразумевать под ним *строй художественного произведения как целого*, а не только некую «мировоззренческую эмоцию», «идейно-эмоциональную оценку» или «эмоциональное содержание».

Произведение художественной литературы — это та или иная модель существования человека, некоего «я» в мире. Этот художественный мир может *быть сотворён автором как миропорядок*, всегда иерархичный, установленный свыше, в котором властвуют непреложные законы — божественные, государственные, родовые и т. д. Персонаж является исполнителем некой отведённой ему

роли, о которой он хорошо знает, в том числе и о том, что в своих помыслах и поступках он не должен преступать ролевой границы. *Долг перед миропорядком* дамокловым мечом всегда висит над персонажем, даже если он его не ощущает. Все героические, трагические, сатирические, комические сюжеты от Античности до классицизма являются именно эту всеобъемлющую ситуацию жизни «я» в условиях миропорядка. Они показывают нам героя, способного отказаться от личного во имя общего, или, наоборот, антигероя, или гибнущего персонажа, чьи личные ценностные установки не совпадают с установками окружающего миропорядка. Для автора таких произведений долг перед порядками, установленными свыше, как и для персонажей таких произведений, является ключевым в мотивировке поступков. Героические, трагические и сатирические произведения всегда посвящены социально значимым темам и проблемам. Персонажи изображены не как частные лица, а как представители определённых социальных групп (верховный властитель, чиновник, воин, их возлюбленные и т. п.), что и обуславливает *патетическое звучание* этих произведений.

Сентиментальная литература открыла возможности для моделирования иного художественного мира, поскольку обратилась к частной жизни человека, который изображался не в условиях долга перед миропорядком, а в ситуации вообще внеролевой: во взаимоотношениях с другими людьми — друзьями, возлюбленными, родителями, которые не выступают как представители иерархичных структур; во взаимоотношениях с одухотворённой природой, в привязанностях к живым существам природного мира; в связи с миром искусства — музыкой, живописью, литературой. Персонаж оказался изображённым не в обстоятельствах миропорядка, а в обстоятельствах событийных границ, жизни, которая может складываться по-разному, когда выбор персонажа актуализирует в нём *личную ответственность перед другим человеком*. Идиллические, элегические, драматические произведения не патетичны именно поэтому, они лишены пафоса исполнения сверхличного долга. Непатетичны также и комические произведения, специфика конфликта которых будет показана ниже.

*Героический строй художественного произведения*. Исследователи считают, что

самыми древними являются героические сюжеты и характеры. Внутреннее «я» героического персонажа совпадает с ценностями миропорядка. Героический персонаж следует его законам и готов отдать свою и чужую жизнь во имя миропорядка. Частная жизнь вытесняется из сознания героя, для которого важны ценности миропорядка. Исполнение долга перед миропорядком (Богом, государем, государством, семьёй) — главный смысл жизни персонажа. Князь Игорь в «Слове о полку Игореве» служит сверхличному «ратному духу». Несмотря на то что природные силы предвещают неблагоприятный исход похода, он непоколебим в своём решении выступить против врага: «скрепил ум силою своею и поострил сердце своё мужеством; исполнившись ратного духа, навёл свои храбрые полки на землю Половецкую за землю Русскую».

Примеры героического строя художественных произведений: «Ода на день восшествия на престол... 1747 г.» М. В. Ломоносова; «Памятник» Г. Р. Державина; «К Чаадаеву», «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», «Пророк», «Мадонна» А. С. Пушкина; «Бородино» М. Ю. Лермонтова; легенда о Данко в рассказе «Старуха Изергиль» Максима Горького; «Мужество», «Клятва», «Мне голос был. Он звал утешно...», «Муза» А. А. Ахматовой; «Жди меня, и я вернусь...» К. Симонова; «Судьба человека» М. А. Шолохова; вступление к поэме «Во весь голос» В. В. Маяковского.

**Трагический строй художественного произведения.** Внутренний мир трагического персонажа шире отведённой ему роли в миропорядке. Его внутреннее «я» (любовь, привязанность) настолько значимы, что он не желает выполнять роль, отведённую ему (в государстве, семье и т. д.).

Он преступает законы миропорядка, зная о своём долге перед ним и испытывая при этом чувство вины. Трагическая вина состоит «в неутолимой жажде остаться самим собой». Персонаж гибнет (физически или морально), утверждая своё «я» или разрушая его. «В мире трагической художественности гибель никогда не бывает случайной. Это восстановление распавшейся целостности ценной свободной отказа либо от мира (уход из жизни), либо от себя (утрата самобытности <...>» [4, с. 63]. Отрицая себя, вычёркивая из жизни, трагический персонаж парадоксальным образом утверждает своё «я». Его

смерть в произведении воспринимается читателем как вызов миропорядку. Читатель понимает, что у трагического героя, который выбирает ценностный мир своего внутреннего «я», нет шансов на жизнь в подавляющем его мире сверхличных законов. Обречённый на бессмертие Ларра в легенде из рассказа М. Горького «Старуха Изергиль» гибнет морально, так и не преодолев в себе звериное начало, не став человеком. Он лишён в конце концов плоти, он только тень, мятущийся трагический дух.

Примеры трагического строя художественных произведений: «Ромео и Джульетта» У. Шекспира; «Песнь о вещем Олеге», «Узник», «Дар напрасный, дар случайный...» А. С. Пушкина; «Мцыри» М. Ю. Лермонтова; «Гроза» А. Н. Островского; «Муму» И. С. Тургенева; «Тихий Дон» М. А. Шолохова; «Гамлет» Б. Л. Пастернака; «Один день Ивана Денисовича» А. И. Солженицына; «Прощание с Матёрой», «Живи и помни» В. Г. Распутина.

**Сатирический строй художественного произведения.** В произведении, смоделированном как социальная иерархическая система, сатирический персонаж не способен выполнять отведённую ему роль, так как его внутренний мир слишком ничтожен. Он антигерой. Он смешон, хотя не считает себя ничтожным. Смех над такими персонажами очень серьёзен: они, не соответствуя отведённой им роли, подрывают устои миропорядка, представление об идеальном правителе, чиновнике, отце, слугителе Богу и т. д. Автор занимает активную позицию осмеяния, поэтому смех оказывается «единственным положительным лицом», как точно заметил Н. В. Гоголь. Характерна в этой связи реакция императора Николая I на комедию «Ревизор»: «Тут всем досталось, а более всего мне». Разоблачение и наказание сатирического персонажа воспринимается зрителем и читателем как заслуженное.

Интересный приём использовала просветительская сатирическая комедия, в действии которой наряду с высмеиваемыми персонажами вводились положительные. Такая комедия сразу обретала статус открыто дидактической: в ней зрителю были явлены одновременно и антигерои, и герои, которые открыто резонировали, произносили поучающие монологи, являлись средством наказания погрязших в пороках персонажей. Это мы видим, например, в комедии Д. И. Фонвизина «Недоросль», в которой дворяне

представлены двумя лагерями — непросвещённые (супруги Простаковы и их сын Митрофан, Скотинин) и просвещённые (Стародум, Софья, Милон, Правдин).

Примеры сатирического строя художественных произведений: «Властителем и судиям» Г. Р. Державина; «Волк и Ягнёнок» И. А. Крылова; «Ревизор», «Мёртвые души» Н. В. Гоголя; «Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил» М. Е. Салтыкова-Щедрина.

**Комический строй художественного произведения.** Если сатирический смех серьёзен и призван обличать социальные пороки, то комические произведения показывают нам персонажей, не относящихся серьёзно к миропорядку и его законам. В силу этого они всячески избегают отведённой им роли, могут притворяться глупцами, чудиками. Смех в таких произведениях направлен не на их ролевую функцию, а на личность самого персонажа, который, попадая в анекдотические ситуации, обнаруживает или своё истинное лицо, индивидуальность или отсутствие такового. К чудикам и глупцам автор и читатель, считывающий авторский посыл, снисходительны. Этот смех принято называть юмористическим, незлобным. Таковы многие персонажи рассказов А. П. Чехова («Мальчишки», «Ванька»), В. М. Шукшина («Срезал», «Чудик», «Обида» и др.).

Если под маской персонажа обнаруживается отсутствие индивидуальности, ничтожная личность, то смех злой, саркастический. Персонаж может быть хорошим чиновником, но ничтожной личностью. Поскольку для Чехова индивидуальность начинается с такого качества, как человеческое достоинство, его саркастический, уничтожающий смех направлен на отсутствие такового («Хамелеон», «Смерть чиновника», «Толстый и тонкий» и др.).

Саркастический комизм напоминает сатиру, однако он лишён сатирической патетики. Пуста оказывается ролевая маска. Родство сарказма с юмором в том, что высшей ценностью остаётся индивидуальность. «Однако если юмористическая индивидуальность скрыта под нелепицей масочного поведения, то саркастическая псевдоиндивидуальность создаётся маской и чрезвычайно дорожит этой видимостью своей причастности к бытию» [4, с. 66] (А. П. Чехов. «Душечка», «Человек в футляре»).

Комический смех рождён народной карнавальной культурой. Природу этого смеха

исследовал, в частности, М. М. Бахтин в работе «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса». В таких произведениях и автор, и читатель втянуты в карнавал, разыгрываемый на страницах. Комический смех имеет возрождающую силу, а произведения — «весёлый и радостный тон» [3, с. 331].

Виды комического смеха могут сочетаться в пределах одного произведения. Так, в «Горе от ума» А. С. Грибоедова для изображения представителей так называемого «фамусовского общества» автор выбирает саркастический смех (их саморазоблачающие реплики, реплики и целые монологи Чацкого). Сам же Чацкий оказывается нелеп в роли незадачливого любовника, который при всём своём уме, смешанном с гордыней («Вот о себе задумал он высоко...»), никак не может понять чувства Софии. Но по отношению к нему автор снисходителен, он в своих любовных устремлениях изображён юмористически, что и вызывает сочувствие публики.

Примеры комического строя художественных произведений: «Шинель», «Ночь перед Рождеством» Н. В. Гоголя; «Собачье сердце» М. А. Булгакова.

**Идиллический строй художественного целого.** Художественный мир в произведениях, начиная с идиллических сюжетов, больше не строится как миропорядок. Человек, который осмысливает себя как уникальную личность, самоопределяющуюся в отношениях с другими самоопределяющимися личностями, — вот предмет художественного осмысления в литературе начиная с сентименталистов. Это взаимодействие образует уже не ролевые, а событийные границы личности. Увиденная в этих границах, личность предстаёт ответственной перед другой личностью, а не исполнительницей сверхличного долга перед миропорядком.

Ценностью для идиллического персонажа является его внеролевая граница, частная жизнь (дом, семья, любовь, дружба, природа). Идиллические сюжеты строятся на совмещении внутренних границ «я» с внеролевыми (событийными) внешними границами. Идиллическому герою необходимо установить гармонию между «я» и объективной стороной жизни. Но эта объективная сторона жизни видится не как сверхличный миропорядок, а как некое жизнесложение, не установленное, сотканное из межличностных взаимодействий.

Гармония и покой, родной дом — к этому стремится персонаж. Миропорядок для него не существует как свехличная ценность. Главное — другая личность и ответственность перед ней. В идиллических произведениях звучит мотив «родного дома», «родного дола», в ценностных рамках которого снимается безысходность смерти. Смерть для персонажа не безысходна, жизнь не конечна, она продолжится в других поколениях.

И где мне смерть пошлёт судьбина?  
В бою ли, в странствии, в волнах?  
Или соседняя долина  
Мой примет охладелый прах?

И хоть бесчувственному телу  
Равно повсюду истлевать,  
Но ближе к милому пределу  
Мне всё б хотелось почивать.

И пусть у гробового входа  
Младая будет жизнь играть,  
И равнодушная природа  
Красою вечною сиять.

*А. С. Пушкин.*

*«Брожу ли я вдоль улиц шумных...»*

Идиллический персонаж стремится к высшей точке гармонического покоя, ему чужд героический воодушевлённый порыв.

А. С. Пушкина называют «солнцем русской поэзии» именно за то, что он дал блестящие образцы идиллических по своему строю стихотворений: «Няне», «Осень», «Я помню чудное мгновенье...», «Я вас любил...», «На холмах Грузии...», «Вновь я посетил...», «Зимнее утро», «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», «Птичка».

Примеры идиллического строя художественных произведений: «Когда волнуется желтеющая нива...», «Родина», «Молитва» М. Ю. Лермонтова; «Я пришёл к тебе с приветом...», «Это утро, радость эта...» А. А. Фета.

**Элегический строй художественного целого.** Вместе с идиллическим строем элегический является результатом эстетического освоения внутренней обособленности частной жизни человека.

Элегическое состояние персонажа связано с чувством живой грусти об исчезнувших навсегда мгновениях жизни. Элегический персонаж находится в состоянии бесконечной тоски по безвозвратно утраченному (молодости, жизни, гармонии, любви и т. д.).

Он одинок в своих страданиях, уединён от мира. «Всё проходит, ничто не вернётся», — постоянно повторяется в произведении. Персонаж переживает свою выключенность из дальнейшего течения жизни. Это антиидиллическое, дисгармоничное мироощущение. Первая часть «Элегии» 1830 года А. С. Пушкина является блестящей иллюстрацией элегического состояния:

Безумных лет угасшее веселье  
Мне тяжело, как смутное похмелье.  
Но, как вино — печаль минувших дней  
В моей душе чем старе, тем сильней.  
Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе  
Грядущего волнуемое море...

Примеры элегического строя художественных произведений: «К морю», «Сожжённое письмо» А. С. Пушкина; «О доблестях, о подвигах, о славе...» А. А. Блока; «Отговорила роща золотая...», «Не жалею, не зову, не плачу...» С. А. Есенина; «Уж сколько их упало в эту бездну...» М. И. Цветаевой; «Людей неинтересных в мире нет...» Е. А. Евтушенко.

**Драматический строй художественного целого.** Драматические герои вступают в бесконечные противоречия между внутренней свободой (личной тайной) и внешней (событийной) несвободой самовыражения, они страдают от неполноты самореализации в мире других людей. В отличие от элегического персонажа, драматический не впадает в тотальное одиночество, а, наоборот, стремится в мир людей. Однако он страдает от невозможности самореализации в мире других людей. Его не понимают, не принимают, или жизненные события затрудняют самореализацию персонажа. Мотив разлуки, случайных жизненных обстоятельств, препятствующих соединению персонажей, являются ключевыми мотивами и сюжетами.

Рас-стояние: вёрсты, мили...  
Нас рас-ставили, рас-садили,  
Чтобы тихо себя вели  
По двум разным концам земли.

*М. Цветаева.*

*«Рас-стояние: вёрсты, мили...»*

Драматическая дисгармоничность близка к трагической, но между ними есть принципиальная разница: драматическое «я» противостоит в своей самоценности не миропорядку, а другому «я». «Организирующая роль

страдания сближает драматизм с трагизмом, однако трагическое страдание определяется сверхличной виной, тогда как драматическое — личной ответственностью за свою внешнюю жизнь, в которой герой несвободен вопреки внутренней свободе его «я» [4, с. 63]. Если элегический герой обречён на небытие, то драматический, даже если умирает, бессмертен, как виртуальная личность, ему угрожает лишь разрыв внешних связей с жизнью (смерть булгаковских мастера и Маргариты).

Примеры драматического строя художественных произведений: «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова, «Ася» И. С. Тургенева, «Она сидела на полу...» Ф. И. Тютчева, «Бесприданница» А. Н. Островского, «Фро» А. П. Платонова, «Голубое и зелёное» Ю. П. Казакова, «Некрасивая девочка» Н. А. Заболоцкого, «Телеграмма» К. Г. Паустовского.

**Иронический строй произведения.** Произведения, всецело пронизанные иронией, — это наследие романтизма. По словам М. М. Бахтина, ироническое отношение к миру — «как бы карнавал, переживаемый в одиночку, с острым осознанием своей отъединённости». Называя иронию «романтическим гротеском», М. М. Бахтин определяет мир, создаваемый в произведении на основе иронии, страшным и чуждым человеку миром. Смех в таком произведении «перестал быть радостным и ликующим смехом» [3, с. 330]. Ироническое «я» внутренне непричастно к окружающей его жизни, «глядя на жизнь, как на обряд». Далее в 8-й главе «Евгения Онегина» Пушкин хорошо определяет такую жизненную позицию ироничного человека: «И вслед за чинною толпою / Идти, не разделяя с ней / Ни общих мнений, ни страстей». Ироничный смех — это смех обесценивающий, очень часто выраженный ложным приятием, как например, в стихотворении М. Ю. Лермонтова «Благодарность»:

За всё, за всё тебя благодарю я:  
За тайные мучения страстей,  
За горечь слёз, отраву поцелуя,  
За месть врагов и клевету друзей;  
За жар души, растроченный в пустыне,  
За всё, чем я обманут в жизни был...  
Устрой лишь так, чтобы тебя отныне  
Недолго я ещё благодарил.

В. И. Тютча указывает, что разъединение внутреннего «я» ироничного персона-

жа и «мира» обнаруживает «обоюдоострую» направленность: как против окружающей действительности («безликой объективности жизни», «толпы»), так и против самого себя («субъективной безосновательности, безропотной уединённой личности») [4, с. 76]. А. С. Пушкин в стихотворении «Демон» очень точно передаёт иронию как внутреннее демоническое начало, когда «какой-то злобный гений» тайно навещает лирического героя:

Печальны были наши встречи:  
Его улыбка, чудный взгляд,  
Его язвительные речи  
Вливали в душу злобный яд.  
Неистоимой клеветой  
Он провиденье искушал;  
Он звал прекрасное мечтою;  
Он вдохновенье презирал;  
Не верил он любви, свободе;  
На жизнь насмешливо глядел  
И ничего во всей природе  
Благословить он не хотел.

За сатирическим смехом стоит идеал того, что должно быть, за комическим — возрождающее, жизнеутверждающее начало. Энергия же иронического смеха разрушающая, всё обесценивающая — и окружающий мир, и лучшие порывы души. В литературе модернизма авангардистской направленности и особенно постмодернизма ирония становится основным способом художественного видения.

Следуя своей концепции и говоря о модусах (типах) художественности, В. И. Тютча отмечает, что «начиная с литературы романтизма, различные модусы художественности нередко встречаются в рамках одного текста» [4, с. 77], т. е. в произведениях могут сочетаться комическое и драматическое («Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова), идиллическое и драматическое («Бедная Лиза» Н. М. Карамзина, «Евгений Онегин», «Капитанская дочка» А. С. Пушкина, «Отцы и дети» И. С. Тургенева), трагическое и сатирическое («Смерть поэта» М. Ю. Лермонтова), ироническое и элегическое («Как часто пёстрою толпою окружён...» М. Ю. Лермонтова), героическое и комическое («Василий Тёркин» А. Т. Твардовского), комическое и драматическое («Попрыгунья А. П. Чехова) и др. Однако «одна из стратегий одельнения (типов завершенности) художественного

мира становится его *эстетической доминантой*» [4, с. 77].

### Заключение

Многолетний опыт использования данного теоретического материала в работе с учащимися на факультативных курсах, при подготовке к отзыву о лирическом произведении, в руководстве их исследовательскими работами свидетельствует о том, что предложенный подход к формированию понятия пафосов является наиболее целесообразным в школьной практике. Получив ясное представление о том, как может быть организо-

ван мир произведения художественной литературы, ученик начинает чувствовать себя исследователем этого мира, у него возникает потребность обнаружить все возможные смыслы, скрытые при первичном чтении. Кроме того, предложенный подход может послужить основой не только для внесения дополнений и изменений в существующие школьные программы и учебные пособия, но и консолидировать профессиональное сообщество, в том числе унифицировать подход к оценке отзыва о лирическом произведении на олимпиадах по русскому языку и литературе.

### Список цитированных источников

1. Русская литература : учебное пособие для 8 класса учреждений общего среднего образования с белорусским и русским языками обучения / под ред. С. Н. Захаровой. — Минск : Национальный институт образования, 2018.
2. Русская литература : учебное пособие для 10 класса учреждений общего среднего образования с белорусским и русским языками обучения / под ред. С. Н. Захаровой. — Минск : Национальный институт образования, 2019.
3. Бахтин, М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. — М. : Художественная литература, 1986.
4. Теория литературы : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений : в 2 т. / под ред. Н. Д. Тмарченко. — Т. 1: Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. — М. : Академия, 2004.

*Статья поступила в редакцию 16.03.2021.*

---

Предоставляя материалы для публикации в журнале, авторы тем самым передают издателю неисключительные имущественные права на воспроизведение, распространение, сообщение для всеобщего сведения и иные возможные способы использования произведения (в том числе в электронной версии журнала) без ограничения территории распространения.

Редактор *О. В. Миненкова*. Корректор *Н. А. Сечко*.

Компьютерный набор *В. Ю. Лагун*. Вёрстка *В. Ю. Лагун*.

Выход в свет 30.05.2021. Формат 60 × 84 <sup>1</sup>/<sub>8</sub>. Бумага офсетная. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 7,44. Уч.-изд. л. 5,69. Тираж 912 экз. Цена свободная. Заказ 50.

Почтовый адрес редакции журнала «Русский язык и литература»:

ул. Будённого, 21, 220070, г. Минск.

Отпечатано в типографии общества с ограниченной ответственностью «СУГАРТ».

ЛП № 02330/427 от 17.12.2012. Ул. Кнорина, 50, корп. 8, каб. 305, 220103, г. Минск.