

**Эстетический потенциал пафоса и парентирса
в статьях Гоголя «Последний день Помпеи (картина Брюллова)»
и «Об архитектуре нынешнего времени»**

I. Пафос и парентирс – термины античной риторики. Специфика их состоит в потенциале преодоления узко-риторических границ и обретения эстетической значимости. Так, И.Винкельман в «Истории искусства древности» отмечает: «Все действия и положения греческих фигур, не отмеченные мудрым спокойствием и выразившие слишком много страсти и увлечения, страдали тем недостатком, который древние художники называли парентирсом»¹. Парентирс, или ложный пафос, искажает винкельмановский идеал греческого искусства как «благородной простоты и спокойного величия». Мы же намерены использовать смысловые возможности оппозиционной пары пафос – парентирс для прояснения гоголевского художественного идеала в анализе его статей о картине К.Брюллова и архитектуре.

Основание гоголевских суждений восходит к проблематике античного трактата I века н.э., к которому апеллируют и Винкельман, и Лессинг, и современные исследователи гоголевского творчества – книги «О возвышенном» Псевдо-Лонгина². Гоголевские статьи – это страстное, «патетическое» стремление утвердить собственное понимание «закона великого», поддержать порыв к истинному величию, и обличить ложный пафос академического искусства. Провозглашенная Псевдо-Лонгином идея о возвышенном как «отзвуке величия души», лежащем в основе потрясающего, подобно удару грома, воздействия на слушателей, – оказывается созвучной гоголевским представлениям о сущности искусства и природы его восприятия. Проблематика лонгиновского трактата затрагивает также вопрос о мнимом возвышенном, порождаемом мелочностью предмета или духовной низостью оратора. Собственно этот аспект – возвышенное и его отрицательная копия: истинная и ложная патетика – представляется нам интересным в исследовании гоголевских критических статей.

II. Отчетливое разграничение пафоса и парентирса должно быть акцентировано при прочтении гоголевских текстов, что позволит выявить авторский прием «впадения» в патетику с намерением подчеркнуть мелочность восхваляемого. Так в статье «Последний день Помпеи» примечателен фрагмент, где речь идет об эффектах, стремлением к которым заражен XIX век. Риторическое напряжение нагнетается повторением одного и того же слова, разрешаясь ключевой для избранной стратегии фразой»: «Всякой от первого до последнего — торопится произвести эффект, начиная от поэта до кондитера» (VIII, 108). Этот «масштаб» разоблачает ироническую установку псевдо-патетической речи. За гоголевским пафосом зачастую скрывается его противоположность, и то, что «риторически» предполагает патетическое убеждение может оказаться осмеянным в самом апогее красноречивого восторга.

Интересно отметить, что эффектность у Гоголя соотносится с потрясением. Но в том то и дело, что это потрясение мнимого возвышенного. Так в «Шинели» сцена «произведения эффекта» описана дважды: это момент называния Петровичем цены шинели и убийственное распекание «значительного лица». Причем в обоих случаях «ораторы» искоса поглядывают, чтобы определить силу эффекта, – выдавая тем самым фальшь обуревающих их страстей. «Эффектность» как псевдо-возвышенное получает яркую образную конкретизацию в статье о Брюллове: «...для истинного понимателя они [эффекты – О.К.] отвратительны, как отвратителен карло, одетый в платье великана, как отвратителен подлый человек, пользующийся незаслуженным знаком отличия» (VIII, 109). Все это позволяет не только говорить о смысловой вариативности гоголевского пафоса, но также о проблематике парентирса, сложно и разнообразно задействованной Гоголем и требующей исследовательского осмысления.

Примечательно то, что «технически», на основе приоритетного использования тех или иных риторических фигур пафос и парентирс неразличимы. Приведенные примеры позволяют выявить их смысловую направленность лишь благодаря ясно различимой иронии в отношении предмета «сильной

страсти». Но так же возможны случаи «завуалированного», неявного противопоставления пафоса и парентирса, когда позитивный или негативный модус пафоса могут быть прояснены лишь интонационно, в «личном тоне автора», создающем, по словам Б.Эйхенбаума, «иллюзию сказа»³. Мы полагаем, что проблематика дискуссионной до настоящего времени статьи «Как сделана «Шинель» Гоголя» также может быть осмыслена в свете обозначенной оппозиции. Замечательно наблюдение Б.Эйхенбаума о декламационно-патетическом периоде, начинающемся словами: «Даже в те часы, когда совершенно потухает петербургское серое небо...». Исследователь видит в нем момент создания гротеска посредством, можно сказать, патетической риторики комедианта: «Тут <...> использована “глухая”, загадочно-серьезная интонация, медленно нарастающая в виде колоссального периода и разрешающаяся неожиданно просто <...>. Несовпадение между торжественно-серьезной интонацией самой по себе и смысловым содержанием использовано <...> как гротескный прием»⁴. Это противоречие интонационного развития и его смыслового разрешения является, на наш взгляд, ярким примером гоголевского парентирса. Однако, о подобном противоречии не может идти речи в знаменитом «гуманном месте». Здесь растущая напряженность торжественной интонации не редуцирована смысловым снижением. Напротив, начальные «и», особый порядок слов, перебивающее речь восклицание «боже!» – поддерживают в традициях библейской поэтики незамутненный христианский пафос «проникающих» слов «Я брат твой!». Таким образом, именно на основе понимания природы пафоса гоголевская повесть может получить диаметрально противоположные толкования. Очевидно, важна не только стилистическая полярность «небрежной болтовни» и декламации, но и дальнейшее смысловое усложнение самой декламации. Искренний пафос «гуманного места» высветлен и усилен стилистической подделкой «колоссального» периода с потухающим петербургским небом. И если, как пишет Эйхенбаум, основа гоголевского текста – «живые речевые представления и речевые эмоции»⁵, разыгрываемые автором, то возможность «разыгрывания» декламаци-

онно-пафосных ролей усложняет смысл повести, не укладывающийся в стройную схему гротескной игры «мимикой смеха» и «мимикой скорби».

Приведенные примеры, когда в одном случае апология эффекта принята за «чистую монету», а в другом – высокий пафос рассмотрен как средство драматизации анекдота, доказывают необходимость учитывать сложную неоднозначность гоголевского пафоса. Патетический модус не может быть определен исключительно на основе анализа стилистических приемов. Важным является понимание соответствующих пафосу и парентирсу эстетических констант гоголевского творчества.

III. Говоря о восприятии Гоголем картины Брюллова «Последний день Помпеи», В.Гиппиус так объяснял гоголевский восторг: «Полный звук, ослепительный поэтический образ, мощное, громкое слово, все, исполненное силы и блеска, потрясало его до глубины сердца»⁶. И действительно, язык «Арабесок» представляет широкие градации мощи, силы и блеска, отражающие гоголевскую жажду возвышенного. На этом фоне особенно неприемлемо мельчание и раздробление: симптомы летаргического состояния современного искусства. Подлинное величие и его подмена – в такой смысловой перспективе выстраивается логика гоголевских критических статей.

Статья «Об архитектуре нынешнего времени» начинается грустным размышлением автора об утрате былого «величия и гениальности», сменившихся искусством «робким и мелким». Утрачено не только «изумительное величие» средних веков, но и тот духовный стержень европейской архитектуры, высшим достижением которой была готика. Именно здесь здание словно бы возносилось к небу благодаря не столько разуму и труду человеческому, сколько подвигу пламенной веры художника. Разговор о готическом соборе преодолевает исходную грусть и преобразует авторскую интонацию. Она заражается воодушевлением моления, и, подобно строящемуся зданию собора, поднимается, ступень за ступенью в градационном нарастании пафоса. Риторическая фигура, оформляющая это движение, – климакс, или лестница. Здесь реализована ступенчатость, выстраивающаяся на повто-

ре предшествующего слова: «Они прошли, те века, когда вера, пламенная, жаркая вера, устремляла все мысли, все умы, все действия к одному, когда художник выше и выше стремился вознести создание свое к небу, к нему одному рвался и пред ним, почти в виду его, благоговейно подымал молящуюся свою руку» (VIII, 56). Это словесно-образное «вытягивание», напряженное движение ввысь создает речевой аналог собора. Пафос высказывания порожден как бы единой для писателя и строителя страстью – духовным порывом к небу, к прозрачному лучу кружевного шпиля. Слово здесь несет тот «отзвук величия души», который сопряжен пафосу веры, возносящей здание собора. Возникает единый ритм величественного здания и патетической речи, интенсивно нарастающий до пределов эмоционального восприятия: «Вступая в священный мрак этого храма, сквозь который фантастически глядит разноцветный цвет окон, поднявши глаза кверху, где теряются пересекаясь стрельчатые своды один над другим, один над другим, и им конца нет, — весьма естественно ощутить в душе невольный ужас присутствия святыни, которой не смеет и коснуться дерзновенный ум человека» (VIII, 57).

В этом объединяющем движении вознесения передан, на наш взгляд, сам архетип гоголевского возвышенного. Это – лестница в небеса, восходящая к библейскому образу видения Иакова, – воодушевляющее и устрашающее душу знание о «доме Бога». Лестница – это код художественного мышления, вобравший в себя идею возвышенного потрясения, разрешающегося безмолвным благоговейным ужасом. Лестница предполагает стремление прочь от земного и в то же время отдаленность, сакральную недостижимость небесного для «дерзновенного ума». Необходимый компонент переживания возвышенного – динамика потрясения, эмоциональный парализующий шок. Гоголь так описывает этот механизм: «Мы так непостижимо устроены, наши нервы так странно связаны, что только внезапное, оглушающее с первого взгляда, производит на нас потрясение» (VIII, 63). И потому вся словесная виртуозность пафоса должна отступить на второй план перед задачей воздействовать на воспринимающего таким образом, «чтобы он стал, пора-

женный внезапным удивлением» (VIII, 62). Истинное величие создается не искусными приемами, но своей захватывающей тотальностью, о которой известно со времен Псевдо-Лонгина, писавшего, что «подобно тому, как с восходом солнца тускнеют и гаснут другие небесные светила, так и все риторические ухищрения окутываются мраком при нахлынувшем отовсюду величии»⁷.

Можно сказать, что гоголевский пафос несет в себе такую надриторическую мощь потрясения, которая парализует чувственность. Эта проблематика была подробно описана Ю.В.Манном как формула «окаменения» или омертвения: движение от «возбуждения к еще большему возбуждению и от последнего к окаменению»⁸. На наш взгляд, гоголевский пафос осуществляется именно в этой стратегии, и «риторическим» эквивалентом окаменения является молчание. У самого Гоголя мы находим замечательное выражение, фиксирующее накал возбуждения, – «безмолвный гимн». Так, безмолвие «заряжено» предельной энергией потрясения от созерцания картины в «Портрете», когда все вкусы «слились в какой-то безмолвный гимн божественному произведению».

То, что гоголевский пафос не вмещается в рамки риторик, подтверждает его исконную причастность традиции возвышенного. У Псевдо-Лонгина примером величия души может быть «одна краткая мысль, лишенная всякого словесного украшения»⁹. Так красноречивее и величественнее любых речей предстает у Гомера молчание Аякса. Такого рода пафос несет в себе в то же время не античную, а библейскую установку на невыразимость, незримость и несказанность Абсолюта и несоизмеримость его с человеческим масштабом. И потому гоголевский «безмолвный гимн» наследует не эстетическую традицию, но анестетическую практику знания об Абсолюте вне чувственного контакта с ним¹⁰. Истинный «предмет» возвышенной страсти (пафоса) не предполагает ни эстетического созерцания, ни риторической «оговоренности». Обозначенный Ю.В.Манном процесс окаменения – это движение от эстетического к анестетическому, от чувственного образа к сверхчувственному

постижению. «Страх, странный, пораженный – амбивалентно связаны у Гоголя. Пластика окаменения – это язык страха и ужаса или, во всяком случае, – предельного аффекта»¹¹, – отмечает Ю.В.Манн. Так описание готического собора олицетворяет собой восхождение от видимого к мистическому погружению в темноту и безвидность сакрального, к «невольному ужасу» присутствия святыни.

IV. Если гоголевский пафос возвышенного сопряжен с риторикой молчания как негативного представления духовного «спазма», то парентирс – ложный, неуместный пафос, превышающий отведенную ему меру. Это многословие «эффекта» в отличие от возносящего душу восторга. Подобно пафосу парентирс обретает сверх-риторические смыслы, отражая «атрофию» возвышенного усилиями просвещенного века. Упование на знание и разум порождают мелочность желаний и энциклопедическую разбросанность помыслов: «Век наш так мелок, желания так разбросаны по всему, знания наши так энциклопедически, что мы никак не можем усредоточить на одном каком-нибудь предмете наших помыслов» (VIII, 66).

В описании «достижений» Просвещения Гоголь не скупится на риторические средства, развертывая в ложно-патетических восхвалениях их неисчислимость: «Живопись раздробилась на низшие ограниченные ступени: гравировка, литография и многие мелкие явления были с жадностью разрабатываемы в частях. Этим обязаны мы 19 веку. Колорит, употребляемый 19 веком, показывает великий шаг в знании природы. Взгляните на эти беспрестанно появляющиеся отрывки, перспективы, пейзажи, которые решительно в 19 веке определили слияние человека с окружающей природою: как в них делится и выходит окинутаая мраком и освещенная светом перспектива строений! <...> Но что сильнее всего постигнуто в наше время, так это освещение. Освещение придает такую силу и, можно сказать, единство всем нашим творениям, что они, не имея слишком глубокого достоинства, показывающего гений, необыкновенно приятны для глаз. Они общим выражением

своим не могут не поразить, хотя, внимательно рассматривая, иногда увидишь в творце их необширное познание искусства» (VIII, 107-108).

Весь этот период передает не восторг, но издевательски подслащенную инвективу искусству, лишенному достоинства не только гения, но и глубокого познания. Здесь тоном восхваления говорится об ограниченности и всей той «мелочи, которую пренебрегали великие художники». Патетическая риторика сознательно растрчивается на «обыкновенное и бесчувственное» как бы оттеняя истинное достоинство, которое находит зритель в картине Брюллова. Гоголь восхваляет «художников частных» и их этюдный подход к природе, намеренно вводя в заблуждение простодушную толпу, которая «без рассуждения кидается на блестящее». Так за внешним блеском парентирса Гоголь скрыл симптомы «полулетаргического состояния» живописи.

Возвращаясь к концепции Ю.В.Манна о гоголевской формуле окаменения, обратим внимание на ее «негативный» вариант: «от многообразия к единообразию, от движения к неподвижности, от живого к мертвому»¹². Это уже не окаменение, а омертвление, передающее «обмеление души, примитивизацию движений и чувств». Мы полагаем, что ситуация парентирса может быть рассмотрена как аналог подобной застылости, которая в то же время характеризуется словесным «активизмом». Проблематику окаменения Ю.В.Манн разрабатывает в связи с «немой сценой» «Ревизора». Парентирс в этом свете – это «немая сцена» наоборот, это продолжение речевого движения при полной остановке души. И потому отмеченная Ю.В.Манном амбивалентная связь понятий «страх, странный, пораженный» может получить и такую интерпретацию: по-настоящему страшно не окаменение живого, но движение мертвого. Красноречивая многословность мертвенности, летаргическое состояние пустого говорения – это та сфера гоголевской поэтики, которая еще нуждается в изучении. Подобно тому, как в живописи и архитектуре раздробленность ведет к утрате величия, к разминиванию на павильоны,

беседки, мостики в «готическом духе», в поэзии обмельчание слова чревато его «гнилостью» и лживостью.

В слове ложно-патетическом окаменение аналогично столпотворению Вавилона: возведению твердыни человеческого тщеславия. В нем – стремление «сделать себе имя», построить город и башню высотой до небес. Так человек пытается «устроиться без Бога на земле». В подавляющей своим величием башне – жажда личной славы, высокомерные планы большого строительства для утверждения человеческого «я». Если истинный пафос можно уподобить лестнице на небеса, возносящей душу по «степеням», то парентирс – это суетливое самоутверждение сильнейшей по Гоголю гордыни XIX века: гордыни ума.

Таким образом, пафос и парентирс образуют один из узлов, в котором концентрируется художественная философия гоголевского творчества. Будучи понятиями сопредельными, укорененными в эстетической проблематике возвышенного, они образуют полюса, разводящие истинное и ложное в искусстве. Более того, они проблематизируют само искусство в его возможности выражения того, «чему не нашел еще художник образца».

¹ Цит по: *Лессинг Г.Э.* Лаокоон, или о границах живописи и поэзии // *Лессинг Г.Э.* Избранные произведения. М., 1953. С. 509.

² *Псевдо-Лонгин.* О возвышенном. М.; Л., 1966.

³ *Эйхенбаум Б.* О прозе. О поэзии. М., 1986. С. 45.

⁴ Там же. С. 59–60.

⁵ Там же. С. 48.

⁶ *Гиппиус В.* Гоголь в письмах и воспоминаниях. М., 1931. С. 78.

⁷ *Псевдо-Лонгин.* Указ. соч. С. 40.

⁸ *Манн Ю.В.* Поэтика Гоголя. М., 1988. С. 366.

⁹ *Псевдо-Лонгин.* Указ. соч. С. 17.

¹⁰ См.: *Spieker S.* Gogol's Via Negationis: Aisthesis, Anaesthesia, and the Architectural Sublime in Arabeski // *Wiener Slawistischer Almanach.* Bd. 34, 1994. P. 115–142.

¹¹ *Манн Ю.В.* «Ужас оковал всех...» (О «немой сцене» в «Ревизоре» Гоголя) // *Вопросы литературы.* 1989. № 8. С. 226.

¹² *Манн Ю.В.* Поэтика Гоголя. С. 366.