

Бахтин М.М.
АВТОР И ГЕРОЙ В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
ПРОБЛЕМА ОТНОШЕНИЯ АВТОРА К ГЕРОЮ

Архитектонически устойчивое и динамически живое отношение автора к герою должно быть понято как в своей общей принципиальной основе, так и в тех разнообразных индивидуальных особенностях, которые оно принимает у того или другого автора в том или другом произведении. В нашу задачу входит лишь рассмотрение этой принципиальной основы, и затем мы лишь вкратце наметим пути и типы ее индивидуации и, наконец, проверим наши выводы на анализе отношения автора к герою в творчестве Достоевского, Пушкина и других.

Мы уже достаточно говорили о том, что каждый момент произведения дан нам в реакции автора на него, которая объемлет собою как предмет, так и реакцию героя на него (реакция на реакцию); в этом смысле автор интонирует каждую подробность своего героя, каждую черту его, каждое событие его жизни, каждый его поступок, его мысли, чувства, подобно тому как и в жизни мы ценностно реагируем на каждое проявление окружающих нас людей; но эти реакции в жизни носят разрозненный характер, суть именно реакции на отдельные проявления, а не на целое человека, всего его; даже там, где мы даем такое законченное определение всего человека, определяем его как доброго, злого, хорошего человека, эгоиста и проч., эти определения выражают ту жизненно-практическую позицию, которую мы занимаем по отношению к нему, не столько определяют его, сколько дают некоторый прогноз того, что можно и чего нельзя от него ожидать, или, наконец, это просто случайные впечатления целого или дурное эмпирическое обобщение; нас в жизни интересует не целое человека, а лишь отдельные поступки его, с которыми нам приходится иметь дело в жизни, в которых мы так или иначе заинтересованы. Как мы увидим дальше, менее всего в себе самом мы умеем и можем воспринять данное целое своей собственной личности. В художественном же произведении в основе реакции автора на отдельные проявления героя лежит единая реакция на *целое* героя, и все отдельные его проявления имеют значение для характеристики этого целого как моменты его. Специфически эстетической и является эта реакция на целое человека-героя, собирающая все познавательные-этические определения и оценки и завершающая их в единое и единственное конкретно-воззрительное, но и смысловое целое. Эта тотальная реакция на героя имеет принципиальный и продуктивный, созидательный характер. Вообще всякое принципиальное отношение носит творческий, продуктивный характер. То, что мы в жизни, в познании и в поступке называем определенным предметом, обретает свою определенность, свой лик лишь в нашем отношении к нему: наше отношение определяет предмет и его структуру, но не наоборот; только там, где отношение становится случайным с нашей стороны, как бы капризным, когда мы отходим от своего принципиального отношения к вещам и миру, определенность предмета противостоит нам как что-то чужое и независимое и начинает разлагаться и мы сами подпадаем господству случайного, теряем себя, теряем и устойчивую определенность мира.

И автор не сразу находит неслучайное, творчески принципиальное видение героя, не сразу его реакция становится принципиальной и продуктивной и из единого ценностного отношения развертывается целое героя: много гримас, случайных личин, фальшивых жестов, неожиданных поступков обнаружит герой в зависимости от тех случайных эмоционально-волевых реакций, душевных капризов автора, через хаос которых ему приходится прорабатываться к истинной ценностной установке своей, пока наконец лик его не сложится в устойчивое, необходимое целое. Сколько покровов нужно снять с лица самого близкого, по-видимому, хорошо знакомого человека, покровов, нанесенных на него нашими случайными реакциями, отношениями и случайными жизненными положениями, чтобы увидеть истинным и целым лик его. Борьба художника за определенный и устойчивый образ героя есть в немалой степени борьба его с самим собой.

Этот процесс как психологическая закономерность не может быть непосредственно изучаем нами, мы имеем с ним дело лишь постольку, поскольку он отложился в художественном произведении, то есть с его идеальной, смысловой историей и ее идеальной смысловой закономерностью; каковы были его временные причины, психологическое течение — об этом вообще можно строить лишь догадки, но эстетики это не касается.

Эту идеальную историю автор рассказывает нам только в самом произведении, а не в авторской исповеди, буде такая имеется, и не в своих высказываниях о процессе своего творчества; ко всему этому должно относиться крайне осторожно по следующим соображениям: тотальная реакция, создающая целое предмета, активно осуществляется, но не переживается как нечто определенное, ее определенность именно в созданном ею продукте, то есть в оформленном предмете; автор рефлектирует эмоционально-волевою позицию героя, но не свою позицию по отношению к герою; эту последнюю он осуществляет, она предметна, но сама не становится предметом рассмотрения и рефлектирующего переживания; автор творит, но видит свое творение только в предмете, который он оформляет, то есть видит только становящийся продукт творчества, а не внутренний психологически определенный процесс его. И таковы все активные творческие переживания: они переживают свой предмет и себя в предмете, но не процесс своего переживания; творческая работа переживается, но переживание не слышит и не видит себя, а лишь создаваемый продукт или предмет, на который оно направлено. Поэтому художнику нечего сказать о процессе своего творчества — он весь в созданном продукте, и ему остается только указать нам на свое произведение; и действительно, мы только там и будем его искать. (Технические моменты творчества, мастерство ясно осознаются, но опять же в предмете.) Когда же художник начинает говорить о своем творчестве помимо созданного произведения и в дополнение к нему, он обычно подменяет свое действительное творческое отношение, которое не переживалось им в душе, а осуществлялось в произведении (не переживалось им, а переживало героя), своим новым и более рецептивным отношением к уже созданному произведению. Когда автор творил, он переживал только своего героя и в его образ вложил все свое принципиально творческое отношение к нему; когда же он в своей авторской исповеди, как Гоголь и Гончаров, начинает говорить о своих героях, он высказывает свое настоящее отношение к ним, уже созданным и определенным, передает то впечатление, которое они производят на него теперь как художественные образы, и то отношение, которое он имеет к ним как к живым определенным людям с точки зрения общественной, моральной и проч.; они стали уже независимы от него, и он сам, активный творец их, стал также независим от себя — человек, критик, психолог или моралист. Если же принять во внимание все случайные факторы, обуславливающие высказывания автора-человека о своих героях: критику, его настоящее мировоззрение, могшее сильно измениться, его желания и претензии (Гоголь), практические соображения и проч., становится совершенно очевидно, насколько ненадежный материал должны дать эти высказывания автора о процессе создания героя. Этот материал имеет громадную биографическую ценность, может получить и эстетическую, но лишь после того как будет освещен [нрзб.] художественного смысла произведения. Автор-творец поможет нам разобраться и в авторе-человеке, и уже после того приобретут освещающее и восполняющее значение и его высказывания о своем творчестве. Не только созданные герои отрываются от создавшего их процесса и начинают вести самостоятельную жизнь в мире, но в равной степени и действительный автор-творец их. В этом отношении и нужно подчеркивать творчески продуктивный характер автора и его тотальной реакции на героя: автор не носитель душевного переживания, и его реакция не пассивное чувство и не рецептивное восприятие, автор — единственно активная формирующая энергия, данная не в психологически концептированном сознании, а в устойчиво значимом культурном продукте, и активная реакция его дана в обусловленной ею структуре активного видения героя как целого, в структуре его образа, ритме его обнаружения, в интонативной структуре и в выборе смысловых моментов.

Только поняв эту принципиальную творческую тотальную реакцию автора на героя, поняв самый принцип видения героя, рождающий его как определенное во всех своих моментах целое, можно внести строгий порядок в формально-содержательное определение видов героя, придать им однозначный смысл и создать неслучайную систематическую классификацию их. В этом отношении до сих пор царит полный хаос в эстетике словесного творчества и в особенности в истории литературы. Смешение различных точек зрения, разных планов подхода, различных принципов оценки здесь встречается на каждом шагу. Положительные и отрицательные герои (отношение автора), автобиографические и объективные герои, идеализованные и реалистические, героизация, сатира, юмор, ирония; эпический, драматический, лирический герой, характер, тип, персонаж, фабулический герой, пресловутая классификация сценических амплуа: любовник (лирический, драматический), резонер, простаки и проч.— все эти классификации и определения его совершенно не обоснованы, не упорядочены по отношению друг к другу, да и нет единого принципа для их упорядочения и обоснования. Обычно эти классификации еще некритически скрещиваются между собой. Наиболее серьезные попытки принципиального подхода к герою предлагают биографические и социологические методы, но и эти методы не обладают достаточно углубленным формально-эстетическим пониманием основного творческого принципа отношения героя и автора, подменяя его пассивными и трансгредиентными творческому сознанию психологическими и социальными отношениями и факторами: герой и автор оказываются не моментами художественного целого произведения, а моментами прозаически понятого единства психологической и социальной жизни.

Самым обычным явлением даже в серьезном и добросовестном историко-литературном труде является черпать биографический материал из произведений и, наоборот, объяснять биографией данное произведение, причем совершенно достаточными представляются чисто фактические оправдания, то есть попросту совпадение фактов жизни героя и автора, производятся выборки, претендующие иметь какой-то смысл, целое героя и целое автора при этом совершенно игнорируются; и следовательно, игнорируется и самый существенный момент — форма отношения к событию, форма его переживания в целом жизни и мира. Особенно дикими представляются такие фактические сопоставления и взаимообъяснения мировоззрения героя и автора: отвлеченно-содержательную сторону отдельной мысли сопоставляют с соответствующей мыслью героя. Так, социально-политические высказывания Грибоедова сопоставляют с соответствующими высказываниями Чацкого и утверждают тождественность или близость их социально-политического мировоззрения; взгляды Толстого и взгляды Левина. Как мы увидим далее, не может быть и речи о собственно теоретическом согласии автора и героя, здесь отношение совершенно иного порядка; всюду здесь игнорируют принципиальную разнопланность целого героя и автора, самую форму отношения к мысли и даже к теоретическому целому мировоззрения. Сплошь да рядом начинают даже спорить с героем как с автором, точно с *бытием* можно спорить или соглашаться, игнорируется *эстетическое опровержение*. Конечно, иногда имеет место непосредственное вложение автором своих мыслей в уста героя с точки зрения их теоретической или этической (политической, социальной) значимости, для убеждения в их истинности и для пропаганды, но это уже не эстетически продуктивный принцип отношения к герою; но обычно при этом помимо воли и сознания автора происходит переработка мысли для соответствия с целым героем, не с теоретическим единством его мировоззрения, а с целым его личности, где рядом с наружностью, с манерой, с совершенно определенными жизненными обстоятельствами мировоззрение — только момент, то есть вместо обоснования и убеждения происходит все же то, что мы называем инкарнацией смысла бытию. Там же, где эта переработка не происходит, оказывается не растворенный в целом произведения прозаизм, и объяснить такой прозаизм, а также найти и учесть отклонение от чисто теоретически значимой для автора — инкарнируемой, приобщаемой к целому героя мысли, то есть направление ее переработки, можно, только поняв предварительно основной эстетически про-

дуктивный принцип отношения автора к герою. Все сказанное нами отнюдь не имеет в виду отрицать возможность научно продуктивного сопоставления биографии героя и автора и их мировоззрения, продуктивного как для истории литературы, так и для эстетического анализа. Мы отрицаем лишь тот совершенно беспринципный, чисто фактический подход к этому, который является единственно господствующим в настоящее время, основанный на смешении автора-творца, момента произведения, и автора-человека, момента этического, социального события жизни, и на непонимании творческого принципа отношения автора к герою; в результате непонимание и искажение — в лучшем случае передача голых фактов — этической, биографической личности автора, с одной стороны, непонимание целого произведения и героя — с другой. Чтобы пользоваться источником, необходимо понять его творческую структуру; и для пользования художественным произведением как источником для биографии совершенно недостаточны обычные в исторической науке приемы критики источников, ибо они как раз не учитывают специфической структуры его, — это должно быть предварительным философским условием [нрзб.]. Впрочем, должно сказать, что от указанного нами методологического недостатка в отношении к произведению значительно менее страдает история литературы, чем эстетика словесного творчества, историко-генетические образования здесь особенно губительны.

Несколько иначе обстоит дело в общей философской эстетике, здесь проблема отношения автора и героя поставлена принципиально, хотя и не в чистой ее форме. (К рассмотрению приведенных нами классификаций видов героя, а также к оценке биографического и социологического метода нам еще придется вернуться в дальнейшем.) Мы имеем в виду идею вчувствования (*Einfühlung*) как формально-содержательный принцип эстетического отношения автора-созерцателя к предмету вообще и к герою (наиболее глубокое обоснование дал Липпс) и идею эстетической любви (социальной симпатии Гюйо и — в совершенно иной плоскости — эстетической любви у Когена). Но эти два [нрзб.] понимания носят слишком общий, недифференцированный характер как по отношению к отдельным искусствам, так и по отношению к специальному предмету эстетического видения — герою (у Когена более дифференцированно). Но и в общеэстетической плоскости мы не можем вполне принять ни тот ни другой принцип, хотя и тому и другому присуща значительная доля истины. И с тою и с другой точкой зрения нам придется считаться в дальнейшем, здесь же мы не можем их подвергать общему рассмотрению и оценке.

Вообще должно сказать, что эстетика словесного творчества много бы выиграла, если бы более ориентировалась на общую философскую эстетику, чем на квазинаучные генетические обобщения истории литературы; к сожалению, приходится признаться, что важные явления в области общей эстетики не оказали ни малейшего влияния на эстетику словесного творчества, существует даже какая-то наивная боязнь философского углубления; этим объясняется чрезвычайно низкий уровень проблематики нашей науки.

Теперь нам предстоит дать самое общее определение автора и героя как коррелятивных моментов художественного целого произведения и затем дать только общую формулу их взаимоотношения, подлежащую дифференциации и углублению в следующих главах нашей работы. Автор — носитель напряженно-активного единства завершенного целого, целого героя и целого произведения, трансгredientного каждому отдельному моменту его. Изнутри самого героя, поскольку мы вживаемся в него, это завершающее его целое принципиально не может быть дано, им он не может жить и руководиться в своих переживаниях и действиях, оно нисходит на него — как дар — из иного активного сознания — творческого сознания автора и сознание автора есть сознание сознания, то есть объёмлющее сознание героя и его мир сознание, объёмлющее и завершающее это сознание героя моментами, принципиально трансгredientными ему самому, которые, будучи имманентными, сделали бы фальшивым это сознание. Автор не только видит и знает все то, что видит и знает каждый герой в отдельности и все герои вместе, но и больше их, причем он видит и знает нечто такое, что им принципиально недоступно, и в этом всегда определенном и

устойчивом *избытке* видения и знания автора по отношению к каждому герою и находятся все моменты завершения целого — как героев, так и совместного события их жизни, то есть целого произведения. В самом деле, герой живет познавательно и этически, его поступок ориентируется в открытом этическом событии жизни или в заданном мире познания; автор ориентирует героя и его познавательно-этическую ориентацию в принципиально завершенном мире бытия, ценного помимо предстоящего смысла события самим конкретным многообразием своей наличности. Своею завершенностью и завершенностью события жить нельзя, нельзя поступать; чтобы жить, надо быть незавершенным, открытым для себя — во всяком случае, во всех существенных моментах жизни,— надо ценностно еще предстоять себе, не совпадать со своею наличностью.

Сознание героя, его чувство и желание мира — предметная эмоционально-волевая установка — со всех сторон, как кольцом, охвачены завершающим сознанием автора о нем и его мире; самовысказывания героя охвачены и проникнуты высказываниями о герое автора. Жизненная (познавательно-этическая) заинтересованность в событии героя объемлется художественной заинтересованностью автора. В этом смысле эстетическая объективность идет в другом направлении, чем познавательная и этическая: эта последняя объективность — нелицеприятная, беспристрастная оценка данного лица и события с точки зрения общезначимой или принимаемой за таковую, стремящейся к общезначимости, этической и познавательной ценности; для эстетической объективности ценностным центром является целое героя и относящегося к нему события, которому должны быть подчинены все этические и познавательные ценности; эстетическая объективность объемлет и включает в себя познавательно-этическую. Ясно, что моментами завершения уже не могут быть познавательные и этические ценности. В этом смысле эти завершающие моменты трансгредиентны не только действительному, но и возможному, как бы продолженному пунктиром сознанию героя: автор знает и видит больше не только в том направлении, в котором смотрит и видит герой, а в ином, принципиально самому герою недоступном; занять такую позицию и должен автор по отношению к герою.

Чтобы найти так понятого автора в данном произведении, нужно выбрать все завершающие героя и события его жизни, принципиально трансгредиентные его сознанию моменты и определить их активное, творчески напряженное, принципиальное единство; живой носитель этого единства завершения и есть автор, противостоящий герою как носителю открытого и изнутри себя не завершимого единства жизненного события. Эти активно завершающие моменты делают пассивным героя, подобно тому как часть пассивна по отношению к объемлющему и завершающему ее целому.

Отсюда непосредственно вытекает и общая формула основного эстетически продуктивного отношения автора к герою — отношения напряженной вневходимости автора всем моментам героя, пространственной, временной, ценностной и смысловой вневходимости, позволяющей собрать *всего* героя, который изнутри себя самого рассеян и разбросан в заданном мире познания и открытом событии этического поступка, собрать его и его жизнь и восполнить до целого теми моментами, которые ему самому в нем самом недоступны, как-то: полнотой внешнего образа, наружностью, фоном за его спиной, его отношением к событию смерти и абсолютного будущего и проч., и оправдать и завершить его помимо смысла, достижений, результата и успеха его собственной направленной вперед жизни. Это отношение изъе­млет героя из единого и единственного объемлющего его и автора-человека открытого события бытия, где он как человек был бы рядом с автором — как товарищ по событию жизни, или против — как враг, или, наконец, в нем самом — как он сам, изъе­млет его из круговой поруки, круговой вины и единой ответственности и рождает его как нового человека в новом плане бытия, в котором он сам для себя и своими силами не может родиться, облекает в ту новую плоть, которая для него самого не существенна и не существует. Это — [нрзб.] вневходимость автора герою, любовное устранение себя из поля жизни героя, очищение всего поля жизни для него и его бытия, участие

понимание и завершение события его жизни реально-познавательно и этически безучастным зрителем.

Это здесь в несколько слишком общей форме формулированное отношение глубоко жизненно и динамично: позиция вневходимости завоевывается, и часто борьба происходит не на жизнь, а на смерть, особенно там, где герой автобиографичен, но и не только там: иногда трудно стать и вне товарища по событию жизни и вне врага; не только нахождение внутри героя, но и нахождение ценностно рядом и против него искажает видение и бедно восполняющими и завершающими моментами; в этих случаях ценности жизни дороже ее носителя. Жизнь героя, переживается автором в совершенно иных ценностных категориях, чем он переживает свою собственную жизнь и жизнь других людей вместе с ним — действительных участников в едином открытом этическом событии бытия,— осмысливается в совершенно ином ценностном контексте.

Теперь несколько слов о трех типических случаях отклонения от прямого отношения автора к герою, которые имеют место, когда герой в жизни совпадает с автором, то есть когда он в существенном автобиографичен.

Согласно прямому отношению, автор должен стать вне себя, пережить себя не в том плане, в котором мы действительно переживаем свою жизнь; только при этом условии он может восполнить себя до целого трансгредиентными жизни из себя, завершающими ее ценностями; он должен стать *другим* по отношению к себе самому, взглянуть на себя глазами другого; правда, и в жизни мы это делаем на каждом шагу, оцениваем себя с точки зрения других, через другого стараемся понять и учесть трансгредиентные собственному сознанию моменты: так, мы учитываем ценность нашей наружности с точки зрения ее возможного впечатления на другого — для нас самих непосредственно эта ценность не существует (для действительного и чистого самосознания),— учитываем фон за нашей спиной, то есть все то, окружающее нас, чего мы непосредственно не видим и не знаем и что не имеет для нас прямого ценностного значения, но что видимо, значимо и известно другими, что является как бы тем фоном, на котором ценностно воспринимают нас другие, на котором мы выступаем для них; наконец, предвосхищаем и учитываем и то, что произойдет после нашей смерти, результат нашей жизни в ее целом, конечно, уже для других; одним словом, мы постоянно и напряженно подстерегаем, ловим отражения нашей жизни в плане сознания других людей, и отдельных ее моментов и даже целого жизни, учитываем и тот совершенно особый ценностный коэффициент, с которым подана наша жизнь для другого, совершенно отличный от коэффициента; с которым она переживается нами самими в нас самих. Но все эти через другого узнаваемые и предвосхищаемые моменты совершенно имманентизируются в нашем сознании, переводятся как бы на его язык, не достигают в нем оплотнения и самостояния, не разрывают единства нашей вперед себя, в предстоящее событие направленной, не успокоенной в себе, никогда не совпадающей со своей данной, настоящей наличностью жизни; когда же эти отражения оплотневают в жизни, что иногда имеет место, они становятся мертвыми точками свершения, тормозом и иногда сгущаются до выдавания нам из ночи нашей жизни двойника; но об этом после. Эти могущие нас завершить в сознании другого моменты, предвосхищаясь в нашем собственном сознании, теряют свою завершающую силу, только расширяя его в его собственном направлении; даже если бы нам удалось охватить завершенное в другом целое нашего сознания, то это целое не могло бы завладеть нами и действительно завершить нас для себя самих, наше сознание учло бы его и преодолело бы его как один из моментов своего заданного и в существенном предстоящего единства; последнее слово принадлежало бы нашему собственному сознанию, а не сознанию другого, а наше сознание никогда не скажет самому себе завершающего слова. Взглянув на себя глазами другого, мы в жизни снова всегда возвращаемся в себя самих, и последнее, как бы резюмирующее событие совершается в нас в категориях собственной жизни. При эстетической самообъективации автора-человека в героя этого возврата в себя не должно происходить: целое героя для автора-другого должно остаться последним целым, отделять автора от героя — себя самого должно совершенно нацело, в чистых ценностях для другого должно определить себя самого,

точнее, в себе самом увидеть другого до конца; ибо имманентность возможного фона сознанию отнюдь не есть эстетическое сочетание сознания героя с фоном: фон должен оттенять это сознание в его целом, как бы ни было глубоко и широко это сознание, хотя бы весь мир оно осознавало и имманентизовало себе, эстетическое должно подвести под него трансгredientный ему фон, автор должен найти точку опоры вне его, чтобы оно стало эстетически завершенным явлением — героем. Так же и моя собственная, отраженная через другого наружность не есть непосредственно художественная наружность героя.

Если эту ценностную точку внеходимости герою теряет автор, то возможны три общих типичных случая его отношения к герою, внутри каждого возможно множество вариаций. Здесь, не превосходя дальнейшего, мы отмечаем лишь самые общие черты.

Первый случай: герой завладевает автором. Эмоционально-волевая предметная установка героя, его познавательно-этическая позиция в мире настолько авторитетны для автора, что он не может не видеть предметный мир только глазами героя и не может не переживать только изнутри события его жизни; автор не может найти убедительной и устойчивой ценностной точки опоры вне героя. Конечно, для того чтобы художественное целое, хотя бы и незавершенное, все же состоялось, какие-то завершающие моменты нужны, а следовательно, и нужно как-то стать вне героя (обычно герой не один, и указанные отношения имеют место лишь для основного героя), в противном случае окажется или философский трактат, или самоотчет-исповедь, или, наконец, данное познавательно-этическое напряжение найдет выход в чисто жизненных, этических поступках-действиях. Но эти точки вне героя, на которые все же становится автор, носят случайный, непринципиальный и неуверенный характер; эти зыбкие точки внеходимости обыкновенно меняются на протяжении произведения, будучи заняты лишь по отношению к отдельному данному моменту в развитии героя, затем герой снова выбивает автора из временно занятой им позиции, и он принужден нащупывать другую; часто эти случайные точки опоры дают автору другие действующие лица, с помощью которых, вживаясь в их эмоционально-волевою установку по отношению к автобиографическому герою, он пытается освободиться от него, то есть от самого себя. Завершающие моменты при этом носят разрозненный и неуверенный характер. Иногда автор, когда борьба безнадежна с самого начала, удовлетворяется условными точками опоры вне своего героя, которые предоставляют чисто технические, узкоформальные моменты рассказа, композиции произведения; произведение выходит сделанным, а не созданным, стиль как совокупность убедительных и могучих приемов завершения вырождается в условную манеру. Подчеркиваем, что дело здесь идет не о теоретическом согласии или несогласии автора с героем: для нахождения обязательной точки опоры вне героя вовсе не нужно и не достаточно найти основательное теоретическое опровержение его воззрений; напряженно-заинтересованное и уверенное несогласие есть столь же неэстетическая точка зрения, как и заинтересованная солидарность с героем; нет, нужно найти такую позицию по отношению к герою, при которой все его мировоззрение во всей его глубине, с его правотою или неправотою, добром и злом — одинаково — стало бы лишь моментом его бытийного, интуитивно-воззрительного конкретного целого, переместить самый ценностный центр из нудительной заданности в прекрасную данность бытия героя, не слышать и не соглашаться с ним, а видеть всего героя в полноте настоящего и любоваться им; при этом познавательно-этическая значимость его установки и согласие или несогласие с ней не утрачиваются, сохраняют свое значение, но становятся лишь моментом целого героя; любованье осмысленно и напряженно; согласие и несогласие — значимые моменты целостной позиции автора по отношению к герою, не исчерпывая этой позиции. В нашем случае эта единственная позиция, с которой только и можно увидеть целое героя и мир как его извне обрамляющий, ограничивающий и оттеняющий, вне героя не достигается убедительно и устойчиво всею полнотою видения автора, и следствием этого является, между прочим, следующая характерная для этого случая особенность художественного целого: задний

план, мир за спиной героя не разработан и не видится отчетливо автором-созерцателем, а дан предположительно, неуверенно, изнутри самого героя, так, как нам самим дан задний план нашей жизни. Иногда он вовсе отсутствует: вне героя и его собственного сознания нет ничего устойчиво реального; герой не соприроден оттеняющему его фону (обстановка, быт, природа и проч.), не сочетается с ним в художественно необходимое целое, движется на нем, как живой человек на фоне мертвой и неподвижной декорации; нет органического слияния внешней выраженности героя (наружность, голос, манеры и проч.) с его внутренней познавательной-этической позицией, эта первая облегает его как не единственная и несущественная маска или же совсем не достигает отчетливости, герой не повертывается к нам лицом, а переживает нами изнутри только; диалоги цельных людей, где необходимыми, художественно значимыми моментами являются и лица их, костюмы, мимика, обстановка, находящаяся за границей данной сцены, начинают вырождаться в заинтересованный диспут, где ценностный центр лежит в обсуждаемых проблемах; наконец, завершающие моменты не объединены, единого лика автора нет, он разбросан или есть условная личина. К этому типу относятся почти все главные герои Достоевского, некоторые герои Толстого (Пьер, Левин), Киркегора, Стендаля и проч., герои которых частично стремятся к этому типу как к своему пределу. (Нерастворенность темы.)

Второй случай: автор завладевает героем, вносит вовнутрь его завершающие моменты, отношение автора к герою становится отчасти отношением героя к себе самому. Герой начинает сам себя определять, рефлекс автора влагается в душу или в уста героя.

Герой этого типа может развиваться в двух направлениях: во-первых, герой не автобиографичен и рефлекс автора, внесенный в него, действительно его завершает; если в первом разобранном нами случае страдала форма, то здесь страдает реалистическая убедительность жизненной эмоционально-волевой установки героя в событии. Таков герой ложноклассицизма, который в своей жизненной установке изнутри себя самого выдерживает чисто художественное завершающее единство, придаваемое ему автором, в каждом своем проявлении, в поступке, в мимике, в чувстве, в слове остается верен своему эстетическому принципу. У таких ложноклассиков, как Сумароков, Княжнин, Озеров, герои часто весьма наивно сами высказывают ту завершающую их морально-этическую идею, которую они воплощают с точки зрения автора. Во-вторых, герой автобиографичен; усвоив завершающий рефлекс автора, его тотальную формирующую реакцию, герой делает ее моментом самопереживания и преодолевает ее; такой герой незавершен, он внутренне перерастает каждое тотальное определение как неадекватное ему, он переживает завершенную целостность как ограничение и противопоставляет ей какую-то внутреннюю тайну, не могущую быть выраженной. «Вы думаете, что я весь здесь,— как бы говорит этот герой,— что вы видите мое целое? Самое главное во мне вы не можете ни видеть, ни слышать, ни знать». Такой герой бесконечен для автора, то есть все снова и снова возрождается, требуя все новых и новых завершающих форм, которые он сам же и разрушает, своим самосознанием. Таков герой романтизма: романтик боится выдать себя своим героем и оставляет в нем какую-то внутреннюю лазейку, через которую он мог бы ускользнуть и подняться над своею завершенностью.

Наконец, третий случай: герой является сам своим автором, осмысливает свою собственную жизнь эстетически, как бы играет роль; такой герой в отличие от бесконечного героя романтизма и неискупленного героя Достоевского самодоволен и уверенно завершен.

Охарактеризованное нами в самых общих чертах отношение автора к герою осложняется и варьируется теми познавательными-этическими определениями целого героя, которые, как мы видели это раньше, неразрывно слиты с чисто художественным его оформлением. Так, эмоционально-волевая предметная установка героя может быть познавательной, этически, религиозно авторитетной для автора— героизация; эта установка может разоблачаться как неправдоподобная претендующая на значимость — сатира,

ирония и проч. Каждый завершающий, трансгредиентный самосознанию героя момент может быть использован во всех этих направлениях (сатирическом, героическом, юморическом и проч.). Так, возможна сатиризация наружностью, ограничение, высмеивание познавательно-этической значимости ее внешней, определенной, слишком человеческой выраженностью, но возможна и героизация наружностью (монументальность ее в скульптуре); задний план, то невидимое и незнание, происходящее за спиной героя, может сделать комической его жизнь и его познавательно-этические претензии: маленький человек на большом фоне мира, маленькое знание и уверенность в этом знании человека на фоне бесконечного и безмерного незнания, уверенность в своей центральности и исключительности одного человека рядом с такою же уверенностью других людей — всюду здесь эстетически использованный фон становится моментом разоблачения. Но фон не только разоблачает, но и облачает, может быть использован для героизации выступающего на нем героя.

Далее мы увидим, что сатиризация и иронизация предполагают все же возможность самопереживания тех моментов, которыми они работают, то есть они обладают меньшей степенью трансгредиентности. Ближайшим образом нам предстоит доказать ценностную трансгредиентность всех моментов эстетического завершения самому герою, их неорганичность в самосознании, их непричастность миру жизни из себя, то есть миру героя помимо автора, — что в самом себе они не переживаются героем как эстетические ценности — и, наконец, установить их связь с внешними формальными моментами: образом и ритмом. При одном, едином и единственном участнике не может быть эстетического события; абсолютное сознание, которое не имеет ничего трансгредиентного себе, ничего внеаходящегося и ограничивающего извне, не может быть эстетизовано, ему можно только приобщиться, но его нельзя видеть как завершённое целое. Эстетическое событие может состояться лишь при двух участниках, предполагает два несовпадающих сознания. Когда герой и автор совпадают или оказываются рядом друг с другом перед лицом общей ценности или друг против друга как враги, кончается эстетическое событие и начинается этическое (памфлет, манифест, обвинительная речь, похвальное и благодарственное слово, брань, самоотчет-исповедь и проч.); когда же героя вовсе нет, даже потенциального, — познавательное событие (трактат, статья, лекция); там же, где другим сознанием является объемлющее сознание бога, имеет место религиозное событие (молитва, культ, ритуал).