**Проблема отношения автора к герою**

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, подобна 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;

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.

Эта тотальная реакция на героя имеет принципиальный и продуктивный, созидающий 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 обратно; 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.

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.

Эту идеальную историю автор рассказывает нам только в самом произведении, а не в авторской исповеди 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 определённое, ее определенность именно в созданном ею продукте, то есть в оформленном предмете; автор рефлектирует эмоционально-волевую позицию героя, но не свою позицию по отношению к герою. 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.

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 конципированном 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 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. 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, простак 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.

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 дa 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 героя, не с теоретическим единством его мировоззрения, а с целым его личности.

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.

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.

Жизненная (познавательно-этическая) заинтересованность в событии героя объемлется художественной заинтересованностью автора. В этом смысле эстетическая объективность идёт 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, 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. В этом смысле эти завершающие моменты трансгредиентны не только действительному, но и возможному, как бы продолженному пунктиром сознанию героя: автор знает и видит дольше не только в том направлении, в котором смотрит и видит герой, а в ином, принципиально самому герою недоступном.

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 незавершимого 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 вненаходимости автора всем моментам героя, пространственной, временнóй, ценностной и смысловой вненаходимости, 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. 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.

Если эту ценностную точку вненаходимости герою теряет автор, то возможны три общих типичных случая его отношения к герою, внутри каждого возможно множество вариаций. Здесь, не предвосхищая дальнейшего, мы отметим 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. 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 вненаходимости 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.

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; нет, нужно найти такую позицию по отношению к герою, при которой все его мировоззрение во всей его глубине, с его правотою или Неправотою, 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; любование осмысленно и напряженно; согласие и несогласие — значимые моменты целостной позиции автора по отношению к герою, не исчерпывая этой позиции.

Иногда задний план, фон 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 познавательно-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 переживается 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 незавершим, 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 познавательно-эстетическими определениями целого героя, которые неразрывно слиты с чисто художественным его оформлением. Так, эмоционально-волевая установка героя может быть познавательно, этически авторитетной для автора — героизация; эта установка может разоблачаться как неправо 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 незнаемое, происходящее за спиной героя, может сделать комической его жизнь и его познавательно-этические претензии: маленький человек на большом фоне мира.

Нашею ближайшею задачей является рассмотрение тех пластически-живописных, пространственных ценностей, которые трансгредиентны сознанию героя и его миру, его познавательно-этической установке в мире и завершают его извне, из сознания другого о нем, автора-созерцателя.

С точки зрения живописно-пластической мир мечты совершенно подобен миру действительного восприятия: главное действующее лицо и здесь внешне не выражено, оно лежит в ином плане, чем другие действующие лица; в то время как эти внешне выражены, оно переживается изнутри.

могу помнить себя, могу частично воспринимать себя внешним чувством, отчасти сделать себя предметом желания и чувства, то есть могу сделать себя своим объектом. Но в этом акте самообъективации я не буду совпадать с самим собой, я-для-себя останусь в самом акте этой самообъективации, но не в его продукте, в акте видения, чувствования, мышления, но не в увиденном или почувствованном предмете. Я не могу всего себя вложить в объект, я превышаю всякий объект, как активный субъект его. Нас здесь интересует не познавательная сторона этого положения, легшего в основу идеализма, но конкретное переживание своей субъективности и абсолютной неисчерпанности в объекте — момент, глубоко понятый и усвоенный эстетикой романтизма (учение об иронии Шлегеля [2] ), — в противоположность чистой объектности другого человека. *Понятие романтической иронии, разработанное Фридрихом Шлегелем, предполагает победоносное освобождение гениального я от всех норм и ценностей, от своих собственных объективации и порождений, непрерывное «преодолевание» своей ограниченности, игровое вознесение над собой самим. Ироничность есть знак полной произвольности любого состояния духа, ибо «действительно свободный и образованный человек, — замечает Шлегель, — должен бы по своему желанию уметь настроиться то на философский лад, то на филологический, критический или поэтический, исторический или риторический, античный или современный совершенно произвольно, подобно тому как настраивают инструмент, — в любое время и на любой тон».*

*(В*классицизме поступок всегда мотивируется определенностью характера героя; герой действует не только потому, что так должно и нужно, но еще и потому, что он сам таков, то есть поступок определяется и положением и характером, выражает положение характера, конечно, не для самого поступающего героя, а для вненаходящегося автора-созерцателя. Это имеет место во всяком художественном произведении, где есть задание создать характер или тип).