

МИХАИЛ БАХТИН*

АВТОР И ГЕРОЙ В ЕСТЕТИЧЕСКАТА ДЕЙНОСТ¹

ПРОБЛЕМЪТ ЗА ОТНОШЕНИЕТО НА АВТОРА КЪМ ГЕРОЯ

Abstract: Essentially important for the adequate understanding of Bakhtin's multi-layered aesthetics is his great work *Aesthetics of Verbal Creativity*, written in the early 1920s and dealing with the correlation between author and character in aesthetic activity, in the act of artistic creativity and in the work of art. The book, for its part, belongs to its time, which is reflected in its difficult, complex and multi-faceted terminology. But it assumes the topical significance that the problem of the author acquires not only for Bakhtin, but also for contemporary aesthetics and poetics in general. Bakhtin's scientific position in the 1920s can be defined as a withdrawal and repulsion from those fields of art and poetics that he generally defines as "material aesthetics". The work in question also provides a thorough and precise critique of the author's attitude towards the hero – philosophically developed here as a critique of the reduction of vital values to material ones. Another object of fundamental critique is the concept of "feeling" (Einführung), which was highly influential in aesthetics in the late 19th and early 20th centuries. Here, Bakhtin defines his own field of study as "the aesthetics of verbal creativity", and this too broad and multi-layered in its meaning formula was justifiably chosen by the publishers as the title of the manuscript book.

Keywords: author; hero; the author's attitude to the character; the subject and structure of the character; certainty and stability of the image of the character; unreflexiveness of the author in the creative process; receptive perception; active generating energy; psychologically driven consciousness; incarnation of the meaning of being; feeling (Einführung).

Архитектонически устойчивото и динамически живото отношение на автора към героя е нужно да бъде разбрано както в своята обща принципиална основа, така и в тези разнообразни индивидуални особености, които приема. В нашата задача влиза само разглеждането на тази принципна основа и след това накратко само ще набележим пътищата и типове и на индивидуация и, накрая, ще проверим изводите през анализа на отношението на автора към героя в творчеството на Достоевски, Пушкин и други.

* Михаил Михайлович Бахтин (1895–1975) е руски философ, литературен критик, семиотик, създал значими произведения в областта на литературната теория и философия на езика спрямо литературата като словесно творчество, провел фундаментални за естетиката и литературознанието изследвания в областта на теория на романа. Създател на концепцията за *полифония* (*многогласието*) в литературното произведение, (спрягана теоретично успешно и от Юлия Кръстева), концепция, заимстваща музикалния термин и транслираща го като метафора в полето на литературата. Изследвайки художествените принципи на романа на Франсоа Рабле, Бахтин разгръща теорията за универсалната народна смехова култура. В тази връзка той изработва още и понятията „хронотоп“, „карнавализация“ и „менипей“.

¹ Преводът е направен по: М. М. Бахтин. 1979. *Естетика словесного творчества*. Сост. С.Г.Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев и С.Г.Бочаров. М.: Искусство, 423 с.

Вече достатъчно говорихме за това, че всеки момент от произведението ни е даден в реакцията на автора към него, която обхваща както предмета, така и реакцията на героя спрямо него (реакция на реакцията); в този смисъл авторът интонира всяка подробност на своя герой, всяка негова черта, всяко събитие от живота му, всяка негова постъпка, неговите мисли, чувства, подобно на това както и в живота ние ценностно реагираме на всяка проява на обкръжаващите ни хора; но тези реакции в живота не носят раздвоен, фрагментарен характер, същността именно на отделните реакции спрямо отделните прояви, а на човека като цялост, всичкостта му; дори там, където даваме такова завършващо определение на цялото на човек, го определяме като добър, лош, хубав човек, егоист и прочие; тези определения изразяват жизнено-практическата позиция, която заемаме по отношение на него, тя не толкова го определя, колкото прогнозира това какво можем и какво не следва да очакваме от него, или накрая, това са просто случайни впечатления от цялото или лошо емпирично обобщение; в живота ни интересува не цялото на човека, а само отделните му постъпки, с които ни се налага да си имаме работа, от които така или иначе сме заинтересовани. Както ще видим по-късно, в най-малка степен от всичко ние умеем и можем да възприемаме чрез собствената си личност дадено цяло. В художественото произведение в основата на реакциите на автор спрямо отделните изяви на героя лежи единната реакция на цялото на героя и всички негови прояви имат значение като характеристика на това цяло с неговите моменти. Специфично естетическа се явява и тази реакция спрямо цялото на човека-герой, събираща всички познавателно-естетически определения и оценки и завършваща ги в единно и единствено конкретно-изразително, но и смислово цяло. Тази тотална реакция на героя има принципен и продуктивен, създаващ характер. Изобщо всяко принципно отношение носи творчески, продуктивен характер. Това, което в живота, в познанието и постъпките наричаме определен предмет, придобива определеността си, своя лик само в нашето отношение към него; точно отношението ни към него определя предмета и структурата му, а не обратното; само там, където отношението става случайно от наша страна, като каприз, когато се оттегляме от своето принципиално отношение към нещата и света, определеността на предмета ни противо-стои като нещо чуждо и независимо, и започва да се разлага (разпада) и ние изпадаме в господството на случайното, губим себе си, изгубваме и устойчивата определеност на света.

И авторът не веднага намира неслучайното, творчески принципиалното виждане за героя, не веднага реакцията му става принципна и продуктивна, и от единното ценностно отношение се разгръща цялото на героя: много гримаси, случайни маски, фалшиви жестове, неочаквани постъпки разкриват героя в зависимост от тези случайни емоционално-волеви реакции, душевни капризи на автора, през хаоса, през който му се налага да се добере до истинната ценностна своя постановка, докато накрая ликът му се установи в устойчиво, необходимо цяло. Колко външни обвивки е нужно да се

свалят от лицето на най-близкия, видимо, добре познат човек, покривала, нанесени върху му от нашите случайни реакции, отношения и случайни жизнени положения, за да се съзре истинния му и цялостен лик (постигането на цялостта е фундаментален стремеж в руската философия, а за Бахтин цялото, цялостния образ на героя е търсен резултат в опозиция на разпаднатия фрагментарен образ на пероснажа – Бахтин дори не ползва фрагментарен, а разпаднат, раздробен - да не се забравя, че това е старомодна в немски стил сложносъставна понятийна лексика от 20-тите години на 20 в.; а понятието лик има църковно славянски смисъл за запознатите – „по образ и подобие Божие“ , но да не обяснявам лика, защото това е тежък теологичен процес)) . Борбата на художника за определен и устойчив образ на героя, в немалка степен, е борба със самия себе си.

Този процес като психологическа закономерност не може да бъде непосредствено изучаван от нас, ние имаме работа с него дотолкова, доколкото той се е утаил в художественото произведение, т.е. с неговата идеална, смислова история и нейната идеална смислова закономерност; какви са били неговите временни причини, психологическото течение – за това въобще могат да се правят догадки, но това не касае естетиката.

Тази идеална история авторът ни я разказва просто в самото произведение, а не в авторовата изповед, ако има такава, и не в своите изказвания за процеса на творчеството си; към всичко това е нужно да се отнасяме крайно внимателно поради следните съображения: тоталната реакция, създаваща цялото на предмета, активно се осъществява, но не се преживява като нещо определено, нейната определеност е именно в създадения от нея продукт, т.е. в оформения предмет; авторът рефлектира емоционално-волевата позиция на героя, но не и своята позиция по отношение на героя; последната той осъществява, тя е предметна, но самата тя не става предмет на разглеждане и рефлектиращо преживяване; авторът твори, но вижда своето творение само в предмета, който той оформя, т.е. вижда само ставания продукт на творчеството, а не неговия вътрешен психологически-определен процес. И такива са всички активни творчески преживявания; творческата работа се преживява, но преживяването не чува и не вижда себе си, а само създавания продукт или предмет, към който е насочено. Затова художникът няма какво да каже за процеса на творчеството си – той целият е в създадения продукт и му остава само да посочи произведението си; действително, ние само там ще го и търсим. (Техническите моменти на творчеството, на майсторството се осъзнават ясно, но отново в предмета). Когато художникът започва да говори за своето творчество освен създаденото произведение и в допълнение към него, той обичайно замества своето действително творческо отношение, което не се е преживявало в душата от него, а се е осъществявало в произведението (не се е преживявало от него, а от героя), със своето ново и по-рецептивно отношение към вече създаденото произведение. Когато авторът е творил, той е преживявал само своя герой и в образа му е вложил цялото свое принципиално отношение към героя; когато в авторовата си

изповед, като Гогол и Гончаров, започва да говори за своите герои, той изказва своето истинско отношение към тях, вече създадени и определени, предава това впечатление, което му създават сега като художествени образи, и това отношение, което той има към тях като живи определени хора от гл. т. на общественото, моралното и прочие зрение; те вече са станали независими от него, и той самият като активен техен творец е станал независим от себе си – човек, критик, психолог или моралист. Ако се вземат под внимание всички случайни фактори, обуславящи изказванията на автора-човек за своите герои: за критика, неговия действителен светоглед, можещ силно да се промени, неговите желания и претенции (Гогол), практически съображения и други, става съвършено очевидно, колко ненадежден материал следва да дават тези изказвания на автора за процеса по създаване на героя. Този материал, имащ грамадна биографична ценност, може да получи и естетическа, но само след като бъде осветен художествения смисъл на произведението. Авторът-творец ще ни помогне да се разберем (да приведем в порядък) и в автора-човек, и вече след това ще придобие осветяващо и изпълващо значение и неговото изказване за творчеството му. Не само създадените герои откъсват създаващия ги от процеса и започват да водят самостоятелен живот в света, но в еднаква степен и техния действителен автор-творец. В това отношение е нужно да се подчертае творчески и продуктивния характер на автора, и неговата тотална реакция към героя: авторът не е носител на душевно преживяване, а неговата реакция не е пасивно чувство и не е рецептивно възприятие, авторът е единствено активна формираща енергия (това е понятие, но тр. Да вляза в Античната, а после и в Средновековната схоластика да обясня защо активност и енергия са еквивалентни, но енергията може и да е във възможност; да не говорим че енергията освен в Античен е и много важен план в Източно-православната теология), дадена не в психологически задвижваното съзнание, а в устойчиво значим културен продукт, и активната му реакция е дадена в обусловената от нея структура на активно виждане за героя като цяло, в структурата на образа му и в избора на смислови моменти. Само разбирайки тази принципна творческа тотална реакция на автора спрямо героя, разбирайки самия принцип на виждане на героя, раждащ го като определено във всички свои моменти цяло, може да се внесе строг порядък във формално-съдържателното определение на видовете герои, да им се придаде еднозначен смисъл и да се създаде неслучайната им систематична класификация. В това отношение до сега царя пълнен хаос в естетиката на словесното творчество и особено в историята на литературата. Смесването на различни гледни точки, на различни планове на подходи, на различни принципи на оценка тук се среща на всяка крачка. Положителните и отрицателните герои (отношението на автора), автобиографичните и обективните герои, идеализирани и реалистични, героизация, сатира, хумор, ирония; епически, драматургически, лирически герой, характер, тип, персонаж, фабуличен герой, прословутата класификация на сценичните амплоа: любовник (лирически, драматургичен), резо-

нъор, простак и прочие – всички тези негови класификации и определения са съвършено необосновани, не са упорядъчени (този израз е изработен от мен, за да синтезирам „вкарани в порядък“ – въпрос на преводаческо решение) един спрямо друг, както и няма единен принцип за тяхното вкарване в порядък и обосноваване. Обичайно тези класификации, още некритически, се преплитат. Най-сериозните опити за принципиален подход към героя предлагат биографичните и социологическите методи, но тези методи не притежават достатъчно задълбочено формално-естетическо разбиране на основния творчески принцип за отношението на героя и автора, подменяйки го с пасивни и трансгредиентни за творещото съзнание психологически и социални отношения и фактори: героят и авторът се оказват не моменти от художественото цяло на произведението, а моменти на прозаично-разбраното единство на психологическия и социалния живот.

Най-обичайното явление дори в сериозния и добросъвестен историко-литературен труд се явява да се черпят биографични данни от произведението и, обратното, да обясняват чрез биографията дадено произведение, при което за съвършено достатъчни се представят чисто фактически оправдания, т.е. най-простото съвпадение на факти от живота на героя и автора, привеждат се разпределения, претендиращи да имат някакъв смисъл, при това напълно се игнорират цялото на героя и цялото на автора, следователно се игнорира самия съществен момент – формата на отношение към събитието, формата на преживяването му в цялото на живота и света. Като особено диви се представят такива фактически съпоставяния и взаимнообяснения на светогледа на героя и автора: отвлечено-съдържателната страна на отделна мисъл се съпоставя със съответстващата ѝ мисъл на героя. Така социално-политическото изказване на Грибоедов се съпоставя със съответстващото изказване на Чацки и утвърждават тъж-дествеността и близостта на техните социално-политически светогледи; възгледите на Толстой и възгледите на Левин. Както утвърждаваме по-сетне, не може да става дума за собствено теоретическо съгласие на автора и героя, тук отношението е от съвсем друг порядък; тук навсякъде игнорират принципиалната разноплановост от цялото на автора и героя, самата форма на отношение към мисълта, дори към теоретичното цяло на възгледа за света. Без изключения започват да спорят с героя като с автор, точно с битието може да се спори или да се съгласява, игнорира се естетическото опровержение. Разбира се, понякога има място непосредствената инвестиция от автора на мислите в устата на героя от гледна точка на тяхната теоретична или етична (политическа, социална) значимост, за убеждаване в истинността им или за пропаганда, но това вече не естетически продуктивен принцип на отношение към героя; но при това обичайно, без волята и съзнанието на автора, произтича преработка на мисълта за съответствие с цялото на героя, не с теоретическото единство на светогледа му, а с цялото на личността му, където наред с външния му вид, с маниерите му, с напълно определените жизнени обстоятелства на светогледа му – само момент, т.е. вместо обосновавания и убеждения про-

изтича това същото, което ние наричаме инкарнация смисъла на битието. Там, където тази преработка не произтича, оказва се неразтворен в цялото на произведението прозаизъм, и да се обясни такъв прозаизъм, а също да се намери и отчете отклонението от чисто теоретически значимата за автора – инкарнируема, приобщавана към цялото на героя мисъл, т.е. направлението на нейната преработка може да става само, разбирайки предварително основата на естетически продуктивния принцип на отношение на автора към героя. Всичко, казано от нас в никакъв случай няма предвид да отрича възможността за научно-продуктивно съпоставяне биографията на героя, автора и светогледите им, е продуктивно както за история на литературата, така и за естетическия анализ. Ние отричаме само този напълно безпринципен, чисто фактически подход към това, явяващ се господстващ сега, основан на смесването на автора-творец, момент от произведението, и автора-човек, момент от етическото, социално събитие в живота, и на неразбирането на творческия принцип за отношението на автора към героя, в резултат от неразбирането и изкривяването – в най-добрия случай предаването на голи факти – етическата, биографична личност на автора, от една страна, неразбирането цялото на произведението и героя, от друга. За да се ползва източникът, е необходимо да се разбира творческата му структура; и за ползването на художественото произведение като източник за биография са свършено недостатъчни обичайните в историческата наука похвати по критика на източниците, защото те просто не вземат предвид специфичната му структура, – това трябва да бъде предварително философско условие. Впрочем, нужно е да се каже, че от посочения от нас методологичен недостатък на отношението към произведението значително по-малко страда историята на литературата, отколкото естетиката на словесното творчество, историко-генетическите образувания тук са особено пагубни.

Ситуацията е малко по-различна в общата философска естетика, тук проблемът за отношението автор и герой е поставен принципно, макар и не в чистата му форма. (Към разглеждането на приведените от нас класификации на видовете герои, а също и към оценката на биографичния и социологичен метод ще ни се наложи да се върнем по-късно.) Ние имаме впредвид идеята за вчувстването (*Einfuhlung*) като формално-съдържателен принцип за естетическото отношение на автора-съзерцател към предмета изобщо и към героя (най-дълбоката обосновка е дал Липс) и идеята на естетическата любов (социалната симпатия на Гоя – и в свършено различна плоскост – естетическата любов при Коген). Но тези две разбираня носят твърде общ, недиференциран характер както по отношение на отделните изкуства, така и по отношение към специалния предмет на естетическото виждане – героя (при Коген е по-диференциран). Но и в общоестетическата плоскост не можем да приемем нито едната, нито другата за значително присъща степен на истина. И с едната, и с другата гледна точка ще ни се наложи по-късно да се съобразяваме, тук не можем да ги подлагаме на общо разглеждане и оценка.

Изобщо, нужно е да се каже, че естетиката на словесното творчество много би спечелила, ако повече се ориентираше към общата философска естетика, отколкото към квазинаучните генетически обобщения на история на литературата; за съжаление, налага се да признаем, че важните явления в областта на общата естетика не са оказали ни най-малко влияние върху естетиката на словесното творчество; съществува даже някаква наивна боязън от философското задълбочаване; с това се обяснява необичайно ниското ниво на проблематика на науката ни.

Сега ни предстои да дадем най-общо определение на автора и героя като корелативни моменти от художественото цяло на произведението и след това да дадем само обща формула за взаимоотношенията им, подлежаща на диференциация и задълбочаване в следващите глави на работата ни.

Авторът е носител на напрегнатото активно единство на завършеното цяло – цялото на героя и цялото на произведението, трансгредиентно на всеки отделен негов момент. От вътрешността на самия герой, доколкото се вживяваме в него, завършващото го цяло принципно не може да бъде дадено, той с него не може да живее и да се ръководи в преживяванията и действията си, то низхожда върху му като дар от друго активно съзнание – творческото съзнание на автора. Съзнанието на автора е съзнание на съзнанието, т.е. е обхващащо героя и неговия свят съзнание, това съзнание за героя е обемащо и завършващо с моментите, принципно трансгредиентни на него самия, които, бидейки иманентни, биха направили фалшиво това съзнание. Авторът не само вижда и знае това, което вижда и знае всеки герой поотделно и всички герои заедно, но и повече от тях, при което той вижда и знае нещо такова, което им е принципно недостъпно, и в този винаги определен и устойчив излишък на виждането и знанието на автора по отношение на всеки герой се намират всички моменти по завършване на цялото – както на героите, така и на съвместните събития от живота им, т.е. цялото на произведението. На практика, героят живее познавателно и етически, постъпките му са ориентирани в откритото етическо събитие на живота или в зададения свят на познанието; авторът ориентира героя и познавателно-етическата му ориентация в принципно завършен свят на битието, ценен без предстоящия смисъл на събитията със самото многообразие на наличността си. Със своята завършеност и със завършеността на събитията не бива да се живее, нужно е да бъдеш незавършен, открит за себе си, във всеки случай, във всички съществени моменти от живота – нужно е да цениш себе си ценностно, да не съвпадаш с наличността си.

Съзнанието на героя, неговото чувство и желанията му за свят – предметната емоционално-волева постановка – от всички страни, като пръстен, е обхванато от завършващото го и света му съзнание на автора; от собствено лице изказванията на героя са обхванати и проникнати от автора. Жизнената (познавателно-естетическа) заинтересованост в събитията на героя е обхваната от художествената заинтересованост на автора. В този смисъл естетическата обективност се движи в друга посока от познавателната и

етическата; тази последната обективност е нелицеприятна, безпристрастна оценка на даденото лице и събития от гледна точка на общозначимата или приетата за такава, стремяща се към общозначимост, етическа и познавателна ценност; за естетическата обективност, ценностен център се явява цялото на героя и отнасящите се към него събития, на които трябва да бъдат подчинени всички етически и познавателни ценности; естетическата обективност обема и включва в себе си познавателно-етическата. Ясно е, че моментите на завършване вече не могат да бъдат познавателни и етически ценности. В този смисъл тези завършващи моменти са трансгредиентни не само на действителното, но и на възможното, сякаш обособено с пунктир съзнание на героя: авторът знае и вижда не само в това направление, в което гледа и вижда героя, но и в друго, принципно недостъпно за самия герой; да заема такава позиция е длъжен и авторът по отношение на героя.

За да се намери така разбраният автор в дадено произведение, е нужно да се изберат всички довършващи героя и събития от живота му, принципно трансгредиентни на съзнанието му моменти и да се определи тяхното активно, творчески напрегнато, принципиално единство; живият носител на това единство по завършване е авторът, противостоящ на героя като носител на открито и отвътре назавършващо се единство на жизненото събитие. Тези активно завършващи моменти правят пасивен героя, подобно на това както частта е пасивна по отношение на обемащото я и завършващото я цяло.

Оттук непосредствено и произтича общата формула на основното естетически-продуктивно отношение на автора към героя – отношението на напрегната извън-разположеност на автора спрямо всички моменти на героя: пространствени, времеви, ценностни и смислови извън-разположености, позволяващи да се събере цялото на героя, който от вътрешността на самия себе си е раз-сеян и раз-хвърлян в зададения свят на познанието и открит за събитието на етическата постъпка, да го събере него и живота му и да го изпълни с тези моменти, които нему в него самия не са му достъпни, някак: пълнотата на външния образ, чертите на лицето, фонът зад гърба му, отношението към събитието смърт и абсолютно бъдеще, и прочие; и да го оправдае и завърши без смисъл, постижения, резултат и успех на неговия собствен, насочен напред живот. Това отношение изнема героя от единното и единствено обхващащото го и открито събитие на битието на автора-човек, където той като човек би бил редом с автора като другар по събития от живота, или против – като враг, или, накрая, в него самия – както той самият, го изнема от кръговото поръчителство, кръговата вина и единната отговорност и го ражда като нов човек в нов план на битие, в който той сам за себе си и със своите сили не може да се роди, облича го в тази нова плът, която за самия него е несъществуваща и не съществува. Тази извън-разположеност на автора спрямо героя, любовното отстраняване на себе си от живота на героя, очистването на цялото поле на живота за него и за битието му, участващото разбиране и завършване на събитията от неговия живот реално-познавателно и етически като безучастен зрител.

Това тук в някаква степен и в твърде обща форма, формулираното отношение, е дълбоко жизнено и динамично: позицията на извън-разположеността се завоюва и често борбата протича не на живот, а на смърт. Особено там, където героят е автобиографичен, но и не само там: понякога е трудно да се заеме позицията и на извън другарството по събития от живота и извън врагуването; не само намирането вътре в героя, но и намирането ценностно редом и против него, изкривява виждането и бедно запълващите го и завършващи го моменти; в тези случаи ценностите на живота са по-важни от носителя му. Животът на героя се преживява от автора в съвършено различни ценностни категории, от тези, с които преживява собствения си живот и живота на другите хора с него, – действителните участници в единното етически-открито събитие – се осмислят в съвършено различен ценностен контекст.

Сега няколко думи за трите типични случаи на отклонение от прякото отношение на автора към героя, които имат място, когато в живота героят съвпада с автора, т.е. когато той същностно е автобиографичен.

Съгласно прякото отношение, авторът е длъжен да излезе извън себе си, да преживява себе си не в този план, в който действително преживява живота си, само при това условие той може да запълни себе си до цялото на трансгредиентите от живота из себе си със завършващите го ценности; той е длъжен да стане друг по отношение на самия себе си, да погледне на себе си с очите на друго; наистина, ние правим в живота това на всяка крачка, оценяваме се от гледна точка на другите, през другия се стремим да разберем и отчетем трансгредиентните на собственото ни съзнание моменти; така ние отчитаме ценността на нашия външен облик от гледна точка на възможното впечатление на другия – за нас самите тази ценност не съществува непосредствено (за действителното и чистото самосъзнание), – отчитаме фона зад гърба ни, т.е. всичко това, което ни обкръжава, което непосредствено не виждаме и не знаем и което за нас няма пряко ценностно значение, но което е видимо, значимо и знаено от другите, което се явява като този фон, на който ценностно ни възприемат другите, на който се явяваме за тях; накрая, предвиждайки и отчитайки това, което ще произтече след смъртта ни, резултатът от нашия живот в неговото цяло, разбира се, вече за другите; с една дума, ние постоянно и напрегнато изчакваме, ловим отраженията на нашия живот в плана на съзнание на другите хора, и отделните му моменти, дори целия живот, отчитаме и този съвършено особен ценностен коефициент, с който е подаден нашият живот за другите, напълно различен от този коефициент, с който се преживява от нас самите в самите нас. Всички тези през други узнавани и предвиждани моменти съвършено се иманентизират в нашето съзнание, сякаш се превеждат на неговия език, не постигат в него възплъщаване и самосъстояване, не решават единството на нашата занапред проекция на себе си, насочена в предстоящото събитие, неуспокоена в себе си, никога несъвпадаща със своята даденост, с истинската наличност на живота; когато тези отражения се възплътват в живота, което понякога има място, те

стават мъртви точки на свършване, затормозяване на движението и понякога се съгъстват до изваждането ни от нощта на живота ни на двойник, но за това по-късно. Тези можещи да ни завършат в съзнанието на другия моменти, ни предвиждат в собственото ни съзнание, губят завършващата си сила, само разширявайки го в неговото собствено направление; дори ако ни се беше удало да обхванем завършеното в другото цяло на съзнанието ни, то това цяло не би могло да бъде завладяно от нас и действително да се завърши от нас за самите себе си, нашето съзнание би го отчело и би го преодоляло като един от моментите на своето зададено и в съществена мяра предстоящо единство; последната дума би принадлежала на собственото ни съзнание, а не на съзнанието на другия, а нашето съзнание никога няма да каже завършващата дума на самото себе си. Поглеждайки на себе си с очите на другия, и последното, сякаш резюмиращо събитие, се извършва в нас в категориите на собствения живот. При естетическата самообективация на автора-човек в героя този възврат в себе си не е нужно да произтича: цялото на героя за автора-другия е дължно да остава цяло, да отделя автора от героя – себе си самият е нужно свършено прицелено, в чистите ценности за другия е дължно да определя самия себе си, по-точно, в самия себе си да види другия докрай; за иманентност на възможния фон на съзнанието в никакъв случай не е естетическо съчетание на героя с фона: фонът е дължен да изтегли това съзнание в неговото цяло, колкото и да е дълбоко и широко това съзнание, дори и целия свят да осъзнавало и да го е иманентизирало в себе си, естетическото е дължно да положи себе си под него като трансгредиентен нему фон, авторът е дължен да намери точката на опора извън него, за да стане то естетически завършено явление – героят. По същия начин и моят собствен, отразен чрез другия външен вид не е непосредствен художествен облик на героя.

Ако тази ценностна точка на отвън-разположеност спрямо героя губи автора, то са възможни три общи типични случая на неговото отношение към героя, във вътрешността на всеки са възможни множество вариации. Тук, неподвиждайки по-нататъшното, можем да отбележим само общи черти.

Първият случай: героят завладява автора. Емоционално-волевата предметна постановка на героя, неговата познавателно-етическа позиция в света са до такава степен авторитетни за автора, че той не може да не вижда предметния свят само през очите на героя и не може да не преживява само отвътре събитията от неговия живот; авторът не може да намери убедителна и устойчива ценностна точка на опора извън героя. Разбира се, за това, за да може художественото цяло, макар и незавършено, все пак, да се е състояло; някакви завършващи моменти са нужни, а следователно е нужно някак да се стои извън героя (обикновено героят не е един и посочените отношения имат място само за основния герой), в противен случай ще се окаже или философски трактат, или самоотчет-изповед, или, накрая, даденото познавателно-етическо напрежение ще намери изход в чисто жизнени, етически постъпки-действия. Но тези точки извън героя, на които още се опира авторът, носят случаен, непринципен и неуверен характер; тези неустойчиви

точки на извън-разположеност обикновено се променят в протежение на произведението, бидейки заемани само по отношение към отделен даден момент в развитието на героя, след това героят отново изтласква автора от временно заетата от него позиция и той е принуден да изпитва друга; често тези случайни точки на опора дават на автора други действащи лица, с мощта на които, вживявайки се в тяхната емоционално-волева постановка по отношение на автобиографичния герой, той се опитва да се освободи от него, т.е. от самия себе си. Завършващите моменти при това носят раздробен и неубедителен характер. Понякога авторът, когато борбата е безнадеждна от самото начало, се задоволява с условни точки на опора извън своя герой, които предоставят чисто технически, тесноформални моменти на разказа, композицията на произведението; произведението излиза напraveno, а не създадено, стилът като съвкупност от убедителни и могъщи похвати на завършване се изражда в условен маниер. Подчертаваме, че тук става дума не за теоретичното съгласие или несъгласие на автора с героя: за намиране на задължителната точка на опора извън героя изобщо не е нужно и не е достатъчно да се намери основателно теоретично опровержение на неговите възгледи; напрегнато-заинтересованото и увереното несъгласие е еднакво неестетическа гледна точка, както и заинтересованата солидарност с героя; не, нужно е да се намери такава позиция на отношение към героя, при която целият негов светоглед в цялата му дълбочина, с неговата правота или неправота, добро и зло – еднакво – да стане само момент от неговото битийно, интуитивно-възгледно конкретно цяло, да се премести самият ценностен център от принудителната зададеност в прекрасната даденост на битието на героя, не да се слуша и не да се съгласява с него, а да вижда целият герой в пълнотата на настоящето и да му се възхищава; при това познавателно-естетическата значимост на неговата постановка и съгласието или несъгласието с нея не се загубват, съхраняват своето значение, но стават само момент от цялото на героя; възхищението е осмислено и напрегнато; съгласието и несъгласието са значими моменти в цялостната позиция на автора по отношение на героя, не изчерпвайки тази позиция. В нашия случай тази единствена позиция, от която само може да се види цялото на героя и света като негово извън обхващащо, ограничаващо и хвърлящо сянка; извън героя не се постига убедително и устойчиво цялата пълнота на визията на автора, и следствие на това, между другото, се явява следващата характерна за този случай особеност на художественото цяло: задният план, светът зад гърба на героя не е разработен и не се вижда отчетливо авторасъзерцател, а е даден предположително, неуверено, от вътрешността на самия герой, така, както на нас самите е даден задният план на живота ни. Понякога той напълно отсъства; извън героя и неговото съзнание няма нищо устойчиво реално; героят неестествено засенчва своя фон (обстановка, бит, природа и прочие), не се съчетава с тях в художествено необходимо цяло, движи се върху него като жив човек на фона на мъртва и неподвижна декорация; няма органично сливане на външната изразеност на героя (вън-

шност, глас, маниери и прочие) с неговата вътрешно етическа-познавателна позиция, тази първата го покрива като неединствена и несъществуваща маска или пък съвсем не достига отчетливост, героят не се обръща към нас с лице, а се преживява от нас само отвътре; диалозите на цели хора, където необходими художествено значими моменти се явяват техните лица, костюми, мимика, обстановка, намираща се зад границата на дадена сцена, започват да се изразят в заинтересован диспут, където ценностният център лежи в обсъжданите проблеми; накрая, завършващите моменти не са обединени, няма единен лик на автора, той е разхвърлян или е условна маска. Към този тип се отнасят почти всички главни герои на Достоевски, някои от героите на Толстой (Пиер, Левин), Киркегор, Стендал и прочие, герои, които се стремят към този тип като към свой предел. (Неразрешимостта на темата).

Вторият случай: авторът завладява героя, внася вътре в него завършващи моменти; отношението на автора към героя става отчасти отношение на героя към самия себе си. Героят започва да определя сам себе си, рефлексът на автора се влага в душата или устата на героя.

Герой от този тип може да се развива в две направления: първо, героят не е автобиографичен и рефлексът на автора, внесен в него, действително го завършва; ако в първия разгледан от нас случай страда формата, то тук страда реалистичната убедителност на жизнената емоционално-волева постановка на героя в събитието. Такъв герой на псевдокласицизма, който в своята жизнена постановка отвътре на себе си самия удържа чисто художественото единство, придавано му от автора, във всяка своя проява, в постъпка, в мимика, в чувство, в дума остава верен на своя естетически принцип. При такива псевдокласици като Сумароков, Княжнин, Озеров героите често твърде наивно изказват тази завършваща ги морално-етическа идея, която възплащават от гледна точка на автора. Второ, героят е автобиографичен, усвоявайки завършващия рефлекс на автора, неговата тотално формираща реакция, героят я прави момент на самопреживяване и я преодолява; такъв герой е незавършим, той вътрешно надраства всяко тотално определение като неадекватно нему, той преживява завършващата цялост като ограничение и ѝ противопоставя някаква вътрешна тайна, не можеща да бъде изразена. „Вие мислите, че аз съм целият тук, – сякаш казва този герой, – че виждате моето цяло? Най-важното в мен вие не можете нито да видите, нито да чуете, нито да знаете“. Такъв герой е безкраен за автора, т.е. всичко отново и отново се възражда, изисквайки нови и нови завършващи форми, които той сам разрушава със самосъзнанието си. Такъв е героят на романтизма: романтикът се страхува да се представя за своя герой и оставя в него някакво тясно отворстие, през което той може да се изплъзне и да се издигне над завършеността си.

Накрая, третият случай: героят се явява сам свой автор, осмисля собствения си живот естетически, сякаш играе роля; такъв герой за разлика от безкрайния герой на романтизма и непотърсения герой на Достоевски е самодоволен и уверено завършен.

Охарактеризираното от нас в най-общи черти отношение на автора към героя се усложнява и варира с тези познавателно-етически определения на цялото на героя, както сме виждали това по-рано, неразривно слети с чисто художественото му оформление. Така емоционално-волевата предметна постановка на героя може да бъде познавателно, етически, религиозно авторитетна за автора – героизация; тази постановка може да се свали като неправилно претендираща за значимост – сатира, ирония и прочие. Всеки завършващ, трансгредиентен на самосъзнанието на героя момент може да бъде използван в тези направления (сатирично, героично, хумористично и прочие). Така е възможна сатиризация на външния облик, ограничение, осмиване на познавателно-етическата значимост с нейната външна, твърде човешка изразеност, но е възможна и героизация на външността (нейната монументалност в скулптурата); задният план, това невидимо и незнано, произтичащо зад гърба на героя, може да направи комичен живота му и неговите познавателно-етически претенции: малкият човек върху големия фон на света, малко знание и увереност в това знание на човека върху фона на безкрайното и безмерно незнание, увереност в своята централност и изключителност на един човек редом със същата увереност и на другите хора – навсякъде тук етически-използваният фон става момент на разкриване. Но фонът не само раз-крива, но и за-крива, може да бъде използван за героизация на излизания на него герой.

По-нататък ще видим, че сатиризацията и иронизацията предполагат още възможност за самопреживяване на тези моменти, с които работят, т.е. те притежават по-малка степен трансгредиентност. По най-близък начин ни предстои да докажем ценностната трансгредиентност на всички моменти на естетическо завършване на самия герой, тяхната ограниченост в самосъзнанието, тяхната непричастност към света на живота от себе си; т.е. света на героя освен автора – което в себе си самото, те не се преживяват от героя като естетически ценности – накрая: да установи връзката с външните формални моменти: образ и ритъм. При един единен и единствен участник не може да има естетическо събитие; абсолютното съзнание, което няма нищо трансгредиентно на себе си, нищо извън-разположено (намиращо се отвън) и ограничаващо го отвън, не може да бъде естетизирано, към него може само да се приобщават, но то не е позволено да се вижда като завърσιμο цяло. Естетическото събитие може да се случи само при двама участници, предполага две несъвпадащи съзнания. Когато героят и авторът съвпадат или се оказват един до друг пред лицето на общата ценност или един против друг като врагове, свършва естетическото събитие и започва етическото (памфлет, манифест, обвинителна реч, похвално и благодарствено слово, битка, самоотчет-изповед и др.); когато изобщо няма герой, дори потенциално, – познавателно събитие (трактат, статия, лекция); на едно и също място, където друго съзнание се явява обхващащото съзнание на Бога, има място религиозното събитие (молитва, култ, ритуал).

Превод от руски език: **Вяра Попова**