

Айн Ранд

**РОМАНТИЧЕСКИ МАНИФЕСТ
ФИЛОСОФИЯ НА ЛИТЕРАТУРАТА**

София, 2011

Преводът е направен по изданието:

Ayn Rand

THE ROMANTIC MANIFESTO

A Philosophy of Literature

A Signet Book

Published by New American Library, a division of

Penguin Group (USA) Inc., 375 Hudson Street,

New York, New York, 10014, USA

Всички права запазени. Нито една част от тази книга не може да бъде размножавана или предавана по какъвто и да било начин без изричното съгласие на „МаК“ и „Изток-Запад“.

Copyright © The Objectivist, Inc., 1971

All rights reserved

© Милена Попова, превод, 2011

© Издателска къща „МаК“, 2011

© Издателство „Изток-Запад“, 2011

ISBN 978-954-321-963-6

ISBN 978-954-8585-27-9

КОЛЕКЦИЯ • АЙН РАНД •

АЙН РАНД

РОМАНТИЧЕСКИ МАНИФЕСТ

ФИЛОСОФИЯ НА ЛИТЕРАТУРАТА

Превод от английски
Милена Попова

MaK
ИЗДАТЕЛСКА КЪЩА



Съдържание

Въведение	7
1. Психоепистемологията на изкуството.....	13
2. Философията и усещането за живота.....	25
3. Изкуството и усещането за живота.....	35
4. Изкуството и познанието.....	47
5. Основни принципи на литературата	87
6. Що е романтизъм?	109
7. Естетическият вакуум на нашата епоха.....	137
8. Контрабанден романтизъм.....	145
9. Изкуството и моралната измяна	159
10. Предговор към „Деветдесет и трета година“	171
11. Целта на моето творчество	181
12. Най-простото нещо на света	195

Въведение

Речниковото определение за „манифест“ гласи: публична декларация за намерения, възгледи, цели или мотиви, направена от правителство, владетел или организация“ (Речник на английския език на „Рандъм хаус“, 1968 г.).

Ето защо трябва да заявя, че този манифест не се оповестява от името на някаква организация или движение. Говоря единствено от свое име. Днес не съществува романтическо движение. А ако в бъдещото изкуство има такова движение, тази книга ще е спомогнала за появата му.

Според моята философия човек не бива да изразява „намерения, възгледи, цели или мотиви“, без да обяви основанията за това – т.е. без да посочи на какво в действителността почитват те. Следователно истинският манифест – декларацията за моите лични цели или мотиви – се намира на края на тази книга, след представянето на теоретичните основи, които ми дават право на тези конкретни цели и мотиви. Декларацията е в единадесета глава – „Целта на моето творчество“, и отчасти в десета глава – „Предговор към „Деветдесет и трета година“.

Може би е най-добре онези, които смятат, че изкуството се намира извън сферата на разума, изобщо да не четат тази книга: тя не е за тях. Онези, които знаят, че нищо не се намира извън сферата на разума, ще намерят в този том фундамента на една рационална естетика. Именно липсата на такъв фундамент направи възможна днешната отвратително гротескна деградация на изкуството.

Ще цитирам написаното в шеста глава: „Унищожаването на романтизма в естетиката – подобно на унищожаването на индивидуализма в етиката или на капитализма в политиката – беше направено възможно от философското бездействие. [...] И в трите гореспоменати случая природата на фундаменталните

ценности, които са включени, никога не е била отричана явно, въпросите са били оспорвани на основата на несъщественото, а ценностите са били унищожавани от хора, които не са знаели какво губят или защо“.

Често съм си мислила, че що се отнася до романтизма, аз съм мост, който свързва неопределеното минало с бъдещето. Като дете зърнах съвсем за кратко света преди Първата световна война, последният отблясък на най-сияйната *културна* атмосфера в човешката история (постигната не от руската, а от западната култура). Толкова мощен пламък не угасва изведнъж: дори по време на съветския режим, докато бях в университета, произведения като „Руи Блас“ на Виктор Юго и „Дон Карлос“ на Шилер биваха включвани в театралните репертоари не като исторически възстановки, а като част от съвременната естетическа сцена. Такова беше равнището на интелектуалните интереси и критерии на публиката. Щом веднъж е видял такава изкуство – и по-обобщено: възможността за такъв вид култура, – човек не може да бъде удовлетворен от нищо, което не е на тази висота.

Трябва да подчертая, че не говоря за конкретни събития нито от областта на политиката, нито измежду журналистическите злободневности, става дума за „усещането за живота“ на този период. Неговото изкуство излъчваше изумително усещане за интелектуална свобода, за дълбочина, т.е. това беше изкуството на фундаменталните проблеми, високите критерии, неизчерпаемата оригиналност, безграничните възможности и най-вече – дълбокото уважение към човека. Екзистенциалната атмосфера (която впоследствие бе унищожена от философските тенденции и политическите системи на Европа) все още бе наситена с човеколюбие, което би било невероятно за днешните хора, т.е. усмихната, доверчива доброжелателност към човека и към живота.

Мнозина коментатори са писали и казвали, че атмосферата в Западния свят преди Първата световна война не може да се опише така, че да я усетят и разберат онези, които не са живели по това време. Аз се питах как е възможно хората да говорят за това, да го знаят и въпреки това да се откажат от не-

го – докато не се вгледах по-внимателно в хората от моето и предишните поколения. Те *наистина* се бяха отказали от това, и заедно с него се бяха отказали от всичко, заради което си струва да се живее: убеждения, цел, ценности, бъдеще. Те бяха сякаш празни коруби, които с огорчение хленчеха колко е безнадежден животът.

Независимо от духовната си измяна, те не можеха да приемат културната клоака на настоящето, не можеха да забравят, че някога са видели по-възвишена, по-благородна възможност. Неспособни или нежелатели да разберат какво я е унищожило, те продължаваха да проклинат света или продължаваха да призовават хората да се завърнат към лишените от смисъл догми, като религията и традицията, или пък запазваха мълчание. Тъй като не можеха да си затворят очите или да се борят за това, те избраха „лесния“ изход: отрекоха се от придаването на стойност. Да се бориш в този контекст означава да мислиш. Днес аз се удивлявам колко упорито хората се вкопчват в пороците си и колко лесно се отказват от онова, което смятат за добро.

Отричането не е сред моите убеждения. Ако видя, че доброто е възможно, но изчезва, аз не приемам за достатъчно обяснението: „Такава е световната тенденция“. Аз задавам въпроси като: „Защо? Каква е причината? Какво или кой определя световните тенденции?“ (Отговорът е: философията.)

Човешкият прогрес не е праволинеен и автоматичен, той е криволичещ и мъчителен, с дълги отклонения или пропададения в застоината нощ на ирационалното. Човечеството се придвижва напред благодарение на онези хора-мостове, които са способни да разберат и пренесат през годините или вековете постиженията, до които са достигнали техните предшественици, и да продължат делото им. Тома Аквински е забележителен пример в това отношение: той е мостът между Аристотел и Ренесанса, хвърлен над позорното отклонение на ранното и късното Средновековие.

По подобен начин – единствено що се отнася до модела, без да се прави каквото и да било сравнение относно величината – аз също съм мост: между естетическите постижения на

XIX в. и онези умове, които пожелаят да ги открият, където и когато и да съществуват такива умове.

За днешните младежи е невъзможно да осмислят реалността на по-високия потенциал на човека и мащаба на постиженията, които той е достигал в една рационална (или полурационална) култура. Но аз съм видяла това с очите си. Знам, че беше действително, че съществуваше, че е възможно. Именно това познание искам да предложа на хората да видят – от дистанция, по-кратка от век, – преди завесата на варварството да е паднала завинаги (ако това се случи) и последният спомен за величието на човека да е избледнял в ново Средновековие.

Поставих си за задача да разбера кое прави възможен романтизма, най-великото постижение в историята на изкуството, и кое го унищожава. И научих – както и в други, сходни случаи, свързани с философията, – че романтизмът е сразен от собствените си прокламатори, че дори в апогея си така и не е бил адекватно разпознат и идентифициран. Именно идентичността на романтизма искам да предам на бъдещето.

Ащо се отнася до настоящето, не съм готова да оставя света на конвулсивните кривения на самолишили се от мозък тела с празни очни орбити, които извършват във вонящи подземия отколешни ритуали за отблъскване на страха, каквито се срещат на всяка крачка в джунглата, нито пък на тресящи се шамани, които наричат това „изкуство“.

Нашето време няма нито изкуство, нито бъдеще. В контекста на прогреса бъдещето е врата, отворена само за онези, които не се отричат от концептуалната си способност; тя е затворена за мистици, хипита, наркомани, изпълнители на племенни ритуали, както и за всеки, който се ограничава до субживотинско, субперцептуално, *сетивно* равнище на съзнанието.

Ще станем ли свидетели на естетически Ренесанс в нашето време? Не знам. Но знам това: всеки, който се бори за бъдещето, живее в него днес.

Всички есета в тази книга, с изключение на едно, се появи-ха за пръв път в моето списание „Обджективист“ (с предишно име „Обджективист нюзлетър“). Датата в края на всяко есе от-праща към конкретния брой. Изключение прави есето „Пред-говор към „Деветдесет и трета година“, което е съкратен ва-риант на предговора, което написах за новото издание на „Де-ветдесет и трета година“ от Виктор Юго в превод на Лайънъл Беър, публикувано от „Бантам букс“ през 1962 г.

„Обджективист“ е списанието, което се занимава с прила-гането на моята философия към проблемите и въпросите на днешната култура. Онези, които проявяват интерес, могат да пишат за повече информация на адрес: OBJECTIVISM, PO Box 51808, Irvine, California 92619.

Айн Ранд

*Ню Йорк,
юни 1969 г.*

1. Психоепистемологията на изкуството

Вероятно положението на изкуството на скалата на човешкото познание е най-красноречивият симптом за пропастта между напредъка на човека във физико-математическите науки и неговият застой (а в днешно време дори и регрес) в хуманитарните.

Във физико-математическите науки все още властва някаква остатъчна рационална епистемология (която бързо бива унищожавана), но хуманитарните науки са буквално изоставени във властта на примитивната епистемология на мистицизма. И докато физическите науки са достигнали равнището, на което човекът е в състояние да изучава субатомните частици и междупланетното пространство, явление като изкуството продължава да бъде непознаваема загадка и за неговата природа, за функцията му в човешкия живот, както и за причината за огромната му психологическа мощ, не се знае нищо или почти нищо. И въпреки това изкуството притежава дълбоко емоционална значимост и бива възприемано изключително *лично* от повечето хора; а освен това е съществувало във всяка известна ни цивилизация, съпътствало е човешкия напредък още от самото му праисторическо начало, дори преди раждането на писмения език.

Докато в други области на познанието хората са надраснали обичая да бъдат направлявани от мистични оракули, които биват смятани за пригодни за тази работа, понеже съветите им са напълно неразбираеми, в областта на естетиката този обичай продължава да важи с пълна сила и в днешно време става все по-грубо очевиден. Така, както първобитните диваци са приемали феномена природа като даденост, като аксио-

ма, която не се подлага на съмнение, нито се анализира, като царство, запазено за неподлежащи на познаване демони – така днешните епистемологични диваци приемат изкуството като даденост, като аксиома, която не се подлага на съмнение, нито се анализира, като царство, запазено за един особен тип непознаваеми демони: техните емоции. Единствената разлика е в това, че праисторическите диваци са грешали поради своето неведение.

Един от най-мрачните паметници на алтруизма е културно предизвиканото *себеотрицание* на човека: неговата готовност да живее със себе си като с непознатото; да пренебрегва, избягва, потиска личните (*несоциалните*) потребности на душата си, да знае най-малко за онези неща, които имат най-голямо значение, и така да поверява своите най-съкровени ценности на безсилното подмолие на *субективността*, а своя живот – на безрадостната пустиня на хроничното чувство за вина.

Когнитивната немара към изкуството е съществувала и продължава да съществува именно поради функцията на изкуството като несоциално. (Това е още един пример за нехуманността на алтруизма, за неговото грубо безразличие към най-дълбоките потребности на човека – на един действителен, отделен човек. Това е пример за нехуманността на *всяка* теория на морала, която разглежда моралните ценности като чисто социален въпрос.) Изкуството принадлежи към една страна от реалността, която не подлежи на социализиране, която е универсална (т.е. приложима за всички хора), но не е колективна – към природата на човешкото съзнание.

Една от най-отличителните черти на едно произведение на изкуството (включително и литературата) е това, че то не служи за никаква практична, материална цел, а е цел на самото себе си; то не служи за никоя друга цел, освен възприемането му – и удоволствието от това възприемане е толкова силно, толкова дълбоко лично, че човекът го приема като самодостатъчно, самооснователно първично и често се противопоставя или негодува срещу мисълта да го анализира: за него тази мисъл представлява атака срещу собствената му идентичност, срещу неговия най-дълбинен, основен Аз.

Никоя човешка емоция не може да е безпричинна, а още по-малко пък толкова силна емоция би могла да е безпричинна, несводима и несвързана с източника на емоциите (и на ценностите): с потребностите на оцеляването на живото същество. Всъщност изкуството *има* цел и *служи* на една човешка потребност; ала тя е не материална потребност, а потребност на човешкото съзнание. Изкуството *е* неразривно свързано с оцеляването на човека – не с физическото оцеляване, а с онова, от което зависи неговото физическо оцеляване – със запазването и оцеляването на неговото съзнание.

Източникът на изкуството се корени във факта, че познавателната способност на човека е *концептуална* – т.е. човекът трупта познание и ръководи своите действия не посредством единични, отделни възприятия (перцепти), а посредством *абстракции*.

За да разберем характера и функцията на изкуството, трябва да разберем характера и функцията на понятията (концептите).

Понятието е мислено интегриране на две или повече единици, които биват изолирани чрез процес на абстракция и обединени от дадено определение. Като организира достъпния му перцептуален материал в понятия, а тези понятия – във все по-широки и по-широки понятия, човекът е в състояние да разбере и запази, да идентифицира и интегрира неограничено количество знания, знания, които далеч надхвърлят непосредствената конкретика на всеки даден, пряк момент.

Във всеки даден момент понятията дават на човека възможност да съсредоточи съзнателно вниманието си върху много повече от онова, до което го ограничава неговата чисто перцептуална способност. Обхватът на човешкото перцептуално съзнаване – броят на възприятията, с които може да се справи в даден момент – е ограничен. Той може да е в състояние да визуализира четири-пет единици – например пет дървета. Не може да визуализира сто дървета или разстояние от десет светлинни години. Единствено благодарение на концептуалната си способност той е способен да борави с познание от този вид.

Човекът съхранява своите понятия с помощта на езика. С изключение на личните имена всяка дума, която използваме, е понятие, което обозначава неограничен брой конкретики от даден вид. Понятието прилича на математическа поредица от *конкретно дефинирани единици*, простираща се и в двете посоки, незавършена и в двата края и обхващаща *всички* единици от този определен вид. Например понятието „човек“ обхваща всички хора, които са живи в момента, които са живели някога или тепърва ще живеят – хора, чиито брой е толкова голям, че не бихме могли да ги възприемем всичките визуално, а още по-малко да ги изучим или да разберем каквото и да било за тях.

Езикът е шифър от аудиовизуални символи, който служи на психоепистемологичната функция за превръщане на абстракциите в конкретики, или по-точно – в психоепистемологичния еквивалент на конкретиките, в достъпен за обхващане брой конкретни единици.

(Психоепистемологията е изучаването на човешките когнитивни процеси от гледна точка на взаимодействието между съзнателния ум и автоматичните функции на подсъзнанието.)

Помислете за огромното интегриране на понятия, свързано с всяко изявление, от детски разговор до речта на един учен. Помислете за дългата концептуална верига, която започва от простите, явни дефиниции и се издига до все по-високи понятия, формирайки толкова сложна йерархична структура на знанието, че никой компютър не би могъл да се справи с нея. Именно посредством подобни вериги човекът трябва да трупа и съхранява познанието си за действителността.

Но това е най-простата част от неговата психоепистемологическа задача. Има и една друга част, която е още по-сложна.

Другата част представлява *прилагането* на неговото познание – т.е. съответното оценяване на фактите от действителността, избирането на целите и ръководенето на действията му. За да върши това, човекът се нуждае от още една верига от понятия, която произлиза от първата и зависи от нея, но е отделна и в известен смисъл по-сложна – верига от *нормативни абстракции*.

Докато когнитивните абстракции идентифицират фактите от действителността, нормативните абстракции оценяват фактите, като по този начин предписват избор на определени ценности и курс на действие. Когнитивните абстракции са свързани с това, което е; нормативните абстракции са свързани с това, което *трябва да бъде* (в сферите, в които човекът може да упражни избор).

Етиката, нормативната наука, се основава върху два когнитивни дяла на философията: метафизиката и епистемологията. За да се предпише какво трябва да прави човекът, трябва най-напред да се знае *какъв* е и *къде* е – т.е. каква е неговата природа (включително и средствата му за познание) и каква е природата на Вселената, в която действа. (В този контекст е ирелевантно дали метафизичната основа на дадена система на етиката е истинна или лъжлива; ако е лъжлива, грешката ще направи етиката негодна. Това, което ни засяга в случая, е единствено зависимостта на етиката от метафизиката.)

Дали Вселената е понятна за човека, или е неразбираема и непознаваема? Може ли човекът да открие щастие на Земята, или е обречен на неудовлетвореност и отчаяние? Притежава ли човекът силата на *избора*, силата да избира своите цели и да ги постига, силата да насочва хода на живота си, или е безпомощна играчка в ръцете на сили, над които няма власт, които предопределят съдбата му? Дали човекът по природа трябва да бъде ценен като добър, или да бъде презиран като лош? Тези въпроси са *метафизични*, но отговорите им определят какъв вид *етика* ще възприемат и практикуват хората; отговорите са връзката между метафизиката и етиката. И макар че метафизиката сама по себе си не е нормативна наука, отговорите на тази категория въпроси приемат в съзнанието на човека функцията на метафизични ценностни съждения, тъй като формират основата на всички негови морални ценности.

Съзнателно или подсъзнателно, явно или имплицитно, човекът знае, че има нужда от изчерпателна представа за съществуването, за да интегрира своите ценности, да избере целите си, да планира своето бъдеще, да поддържа единството и последователността на живота си – и знае също така, че метафи-

зичните му ценностни съждения са част от всеки миг от живота му, от всеки негов избор, решение и действие.

Метафизиката – науката, която се занимава с фундаменталната природа на действителността – обхваща най-широките абстракции на човека. Тя включва всяко конкретно нещо, което той е възприел някога в живота си, включва такъв огромен сбор от познание и толкова дълга верига от понятия, че няма човек, който да може да съсредоточи върху всичко това своето непосредствено съзнателно мислене. Но той има нужда от този сбор и от това съзнание, които да го водят – той се нуждае от силата, когато пожелае, да може изцяло и съзнателно да насочва вниманието си към тях.

Тази сила му дава изкуството.

Изкуството е избирателно пресъздаване на действителността в зависимост от метафизичните ценностни съждения на твореца.

Посредством избирателно пресъздаване изкуството изолира и интегрира онези аспекти от действителността, които представляват фундаменталния възглед на човека за него самия и за битието. Измежду безчислените конкретни неща – измежду отделните, неорганизирани и (наглед) противоречащи си свойства, действия и същности – един творец изолира онези неща, които разглежда като метафизически съществени, и ги интегрира в една отделна нова конкретика, която представлява въплътена абстракция.

Да разгледаме например две статуи, изобразяващи човека: едната е древногръцки бог, а другата е уродливо средновековно чудовище. И двете са метафизични оценки на човека; и двете са обективизирани на възгледа на твореца за човешката природа; и двете са конкретизирани изображения на философията на съответните култури, които са ги създали.

Изкуството е конкретизиране на метафизиката. *Изкуството довежда концептите на човека до перцептуалното равнище на неговото съзнание и му позволява да ги схване пряко – така, сякаш са перцепти.*

Това е психоепистемологичната функция на изкуството и причината за неговото значение в живота на човека (както и основният проблем в естетиката на обективизма).

Така, както езикът превръща абстракциите в психоепистемологичния еквивалент на конкретики, в обозрим брой конкретни единици, така изкуството превръща метафизичните абстракции на човека в еквивалента на конкретиките, в конкретни единици, които човек може да възприема пряко. Твърдението, че „изкуството е универсален език“, не е празна метафора, то е буквално вярно – с оглед на психоепистемологичната функция, която изкуството изпълнява.

Забележете, че в историята на човечеството изкуството се появява като придатък (а често и монопол) на религията. Религията е била примитивната форма на философия: тя е давала на човека изчерпателна представа за битието. Забележете, че изкуството на първобитните култури е било конкретизация на метафизичните и етическите абстракции на тяхната религия.

Психоепистемологичният процес, който се извършва в изкуството, може най-добре да се онагледява посредством аспект на едно определено изкуство – обрисването на героите в литературата. Човешкият характер – с всички негови безбройни възможности, добродетели, пороци, непостоянство, противоречия – е толкова сложен, че сам за себе си човекът е най-обърквателната загадка. Изключително трудно е човешките характеристики да бъдат изолирани и интегрирани дори в чисти *когнитивни* абстракции и те да бъдат взети предвид, когато човек се опитва да разбере онези, които среща.

А сега си представете фигурата на Бабит, героя от едноименния роман на Синклер Луис. Той е конкретизиран на една абстракция, която обхваща безброй наблюдения и оценки на безброй характеристики, притежавани от безброй хора от даден тип. Луис е изолирал техните съществени характеристики и ги е интегрирал в конкретната форма на един-единствен литературен образ – и когато вие казвате за някого: „Той е същински Бабит“, в едно-единствено съждение вашата оценка включва огромния сбор от качества, изразявани посредством този герой.

А когато става дума за *нормативни* абстракции – за задачата да се дефинират морални принципи и да се дава представа за това какъв *трябва да бъде* човекът, – психоепистемологични-

ят процес, който е необходим, е още по-труден. Тази задача изисква години обучение – и е почти невъзможно резултатите да бъдат изразени без помощта на изкуството. Един пълен и подробен философски трактат, дефиниращ моралните ценности, с дълъг списък от добродетели, които трябва да се упражняват, няма да свърши работа; той няма да обрисова какъв би бил идеалният човек и как би действал той: никой разум не може да борави с толкова огромен сбор от абстракции. Когато казвам „да борави“, имам предвид да преведе всички абстракции в перцептуалните конкретики, които те символизируют – т.е. да ги свърже отново с действителността – и да удържи всичко това във фокуса на съзнателното си внимание. Невъзможно е подобен сбор да се интегрира, без да се изобрази действителна човешка фигура – интегрирана конкретизация, която онагледява теорията и я прави разбираема.

На това се дължи стерилната, лишена от живец безплодност на толкова много теоретични дискусии върху етиката и неприязънта, която много хора изпитват към подобни дискусии: в техните умове моралните принципи остават като блуждаещи абстракции, които им предлагат неразбираема цел и изискват от тях да префасонират душите си по техен образ и подобие, като по този начин стоварват върху плещите им бремето на неопределена морална вина. *Изкуството е задължителният посредник при изразяването на един морален идеал.*

Забележете, че всяка религия има своя митология – драматизирана конкретизация на нейния етичен кодекс, възплътена в образите на хора, които са нейния краен продукт. (Фактът, че някои от тези образи са по-убедителни от други, се корени в относителната рационалност или ирационалност на етичната теория, която те илюстрират.)

Това не значи, че изкуството е сурогат на философската мисъл: без концептуална етична теория творецът не би могъл успешно да конкретизира образа на идеала. Ала без помощта на изкуството етиката си остава в положението на теоретичното проектиране: изкуството е това, което строи модел.

Много читатели на „Изворът“ са ми казвали, че персонажът Хауърд Роурк им е помагал да вземат решение, когато са били

изправени пред морална дилема. Те са си задавали въпроса: „Какво би направил Роурк при това положение?“ – и по-бързо, отколкото умът им би могъл да установи правилното прилагане на всички сложни принципи, релевантни в случая, образът на Роурк им е давал отговор. Почти мигновено те са усещали какво би направил и какво не би направил той – и това им е помагало да отграничат и идентифицират причините, моралните принципи, които биха го направлявали. Точно такава е психоепистемологическата функция на един персонифициран (конкретизиран) човешки идеал.

Важно е обаче да подчертаем, че макар моралните ценности да са неразривно вплетени в изкуството, те са вплетени единствено като последица, а *не* като причинна детерминанта: изкуството е съсредоточено най-вече върху метафизичното, а не върху етичното. Изкуството не е „слуга“ на морала, неговата *основна* цел не е да образова, да поправя човека или да се застъпва за някаква кауза. Конкретизирането на една морална идея не е учебник за това как да постигнем този идеал. Основната цел на изкуството е *не* да учи, а *да показва* – да поднася на човека конкретизиран образ на неговата природа и на мястото му във Вселената.

Всеки метафизически въпрос неизбежно ще има огромно влияние върху поведението на човека и следователно – върху неговата етика; и тъй като всяко художествено произведение има определена тема, то неизбежно ще предава на публиката някакъв извод, някакво „послание“. Но това влияние и това „послание“ са само вторични последици. *Изкуството не е средство за постигане на каквато и да било дидактична цел.* В това е разликата между едно произведение на изкуството и едно моралит¹ или един пропаганден плакат. Колкото по-велико е едно произведение на изкуството, толкова по-дълбоко универсална е неговата тема. *Изкуството не е средство за създаване на буквално копие.* В това е разликата между една

¹ От фр. *moralite* – вид драматическо представление през Средновековието и Ренесанса, в което действащите лица са не хора, а отвлечени понятия. – Б.пр.

творба на изкуството и един журналистически материал или една фотография.

Мястото на етиката във всяко произведение на изкуството зависи от метафизичните възгледи на твореца. Ако творецът съзнателно или подсъзнателно е привърженик на убеждението, че човекът притежава способността да упражнява свободната си воля, това ще направи произведението му ориентирано към ценностите (към романтизма). Ако той е застъпник на убеждението, че човешката съдба е предопределена от сили, над които човекът няма власт, това ще направи произведението му насочено към антиценностите (към натурализма). В този контекст философските и естетическите противоречия на детерминизма са ирелевантни, така, както истинността или лъжливостта на метафизичните възгледи на един творец са ирелевантни по отношение на природата на изкуството като такава. Едно произведение на изкуството може да онагледява ценностите, към които трябва да се стреми човекът, и да му представи конкретизирана картина на живота, който той трябва да постигне. Но също така то може да заяви, че усилията на човека са безплодни и да му представи конкретизирана картина на поражение и отчаяние като негова крайна орис. И в единия, и в другия случай, естетическите средства – психоепистемологичните процеси, които участват в случая – си остават едни и същи.

Разбира се, екзистенциалните последици ще бъдат различни. Сред безбройните и сложни избори, пред които човек е изправен във всекидневното си съществуване, с потока на събития, който често го обърква, с редуването на успехи и провали, на радости, които изглеждат твърде редки, и страдание, което сякаш няма край, често човекът е изложен на опасност да изгуби своята перспектива и реалността на собствените си убеждения. Не забравяйте, че абстракциите не съществуват сами по себе си: те са чисто и просто епистемологичният метод на човека да възприема онова, което съществува – а това, което съществува, е конкретно. За да се сдобият с пълната, убедителна, неустоима мощ на реалността, метафизичните абстракции на човека трябва да бъдат изправени пред него под формата на конкретики – т.е. под формата на изкуство.

Представете си каква би била разликата ако – в потребността си от философски съвет, потвърждение или вдъхновение – човекът се обърне или към изкуството на Древна Гърция, или към изкуството на Средновековието. Единият вид изкуство, което едновременно достига и до ума, и до чувствата му, като съчетава въздействието на абстрактната мисъл и на непосредствената реалност, му казва, че бедите са преходни, че възвишеността, красотата, силата, самоувереността са неговото нормално, естествено състояние. Другият вид изкуство му казва, че щастието е преходно и е злина, че той е уродлив, немощен, жалък, незначителен грешник, преследван от злобно ухилени гаргойли¹, който пълзи в ужас, че ще попадне във вечната преизподня.

Последиците от едното и от другото преживяване са явни – и тяхна практическа демонстрация е историята. Не само изкуството е било отговорно за величието или за ужаса през тези две епохи, но изкуството е гласът на философията – на конкретната философия, която е господствала в тези култури.

Що се отнася до ролята на чувствата в изкуството и до подсъзнателния механизъм, който служи като интегриращ фактор както в творческото съзидание, така и в реакцията на човека към произведението, те обхващат едно психологическо явление, което можем да наречем *усещане за живота*. Усещането за живота е предконцептуален еквивалент на метафизиката, емоционална, подсъзнателно интегрирана оценка на човека и битието. Но макар да произтича от настоящата ни тема, тази тема е друга (ще я разгледам във втора и трета глави). Настоящата ни тема е единствено психоепистемологичната роля на изкуството.

Отговорът на един въпрос, зададен в началото на това изложение, би трябвало вече да е ясен. Причината, поради която изкуството има толкова дълбока *лична* значимост за хората е в това, че то потвърждава или отрича ефикасността на съзна-

¹ Каменни скулптури в готическата архитектура, появили се най-напред като водоливници, представляващи гротескни изображения на животни, хора и фантастични създания. – Б.пр.

нието на даден човек в зависимост от това дали творбата на изкуството подкрепя или отхвърля неговия собствен фундаментален възглед за действителността.

Такова е значението, такава е силата на нещо, което днес се намира най-вече в ръцете на хора, които с гордост изтъкват като препоръка за качествата си факта, че не знаят какво вършат.

Да им повярваме: наистина не знаят. Ние знаем.

(април 1965 г.)