

КОЛЕКЦИЯ • АЙН РАНД •

АЙН РАНД

РОМАНТИЧЕСКИ
МАНИФЕСТ



MaK
ИЗДАТЕЛСКА КЪЩА

ИЗТОК
И
ЗАПАД

**АЙН РАНД
РОМАНТИЧЕСКИ
МАНИФЕСТ**

Превод: Милена Попова

chitanka.info

Изкуството е избирателно пресъздаване на действителността в зависимост от метафизичните ценностни съждения на един творец. То е гласът на неговото усещане за живота. Това, което романтиците внасят в изкуството, е върховенството на ценностите, елемент, който е отсъствал в закостенелите, сухи, направени от трета и четвърта ръка (и също така трето- и четвърторазредни) повторения на копирането на формули на класицистите.

Айн Ранд

Алиса Розенбаум (Айн Ранд), американски философ и писател от руски произход, емигрира през 1925 г. от Съветска Русия в САЩ, където е смятана за „най-влиятелния мислител на ХХ век“. „Ние, живите“ е първият ѝ роман, публикуван през 1936 г. „Изворът“ (1943) я прави известна. В Съединените щати шедевърът на Айн Ранд „Атлас изправи рамене“ (1957) е втори по популярност след Библията. Книгите ѝ са преведени на 18 езика и издадени в над 25-милионен тираж.

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 почиват 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 „Руй 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 такова 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, доверлива 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 него — 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 нежелаещи 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 удивявам 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 пропадания в застойната 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 ХІХ 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.

А що 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 появиха за пръв път в моето списание „Обджективист“ (с предишно име „Обджективист нюзлетър“). Датата в края на всяко есе отправя към конкретния брой. Изключение прави есето „Предговор към «Деветдесет и трета година»“, което е съкратен вариант на предговора, което написах за новото издание на „Деветдесет и трета година“ от

Виктор Юго в превод на Лайънъл Беър, публикувано от „Бантам букс“ през 1962 г.

„Обдъективист“ е списанието, което се занимава с прилагането 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 застои (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 аксиома, 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, чийто 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 аудио-визуални 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 метафизичните 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, неорганизиран 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 обективизиране 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 — обрисуването 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-объркващата 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 конкретизиране 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, — психоепистемологичният 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 борава с толкова огромен сбор от абстракции. Когато казвам „да борава“, имам предвид да преведе всички абстракции в перцептуалните конкретики, които те символизират — 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, въплътена 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 моралите^[1] 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 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 такова. 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, неустойима 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 гаргойли^[2], 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 съзнанието 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.

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

[2] Каменни скулптури в готическата архитектура, появили се най-напред като водоливници, представляващи гротескни изображения на животни, хора и фантастични създания. — Б.пр. ↑

2. ФИЛОСОФИЯТА И УСЕЩАНЕТО ЗА ЖИВОТА

Тъй като религията е примитивна форма на философия — опит да се предложи изчерпателна представа за реалността, — много от митовете на религията са изопачени, драматизирани алегии, основаващи се на някаква частица истина, някакъв действителен, макар и дълбоко убягващ аспект от човешкото битие. Една от тези алегии, особено страховита за хората, е митът за някакъв свръхестествен архивар, от когото нищо не може да се скрие, който записва всички човешки деяния — и добрите, и лошите, и благородните, и порочните — и в съдния ден изправя човека пред всичко записано.

Този мит е истинен, но не в екзистенциално, а в психологическо отношение. Безпощадният архивар е интегриращият механизъм в човешкото подсъзнание; а записаното е неговото *усещане за живота*.

Усещането за живота е предконцептуален еквивалент на метафизиката, емоционална, подсъзнателно интегрирана оценка на човека и на битието. То определя природата на емоционалните реакции на даден човек и същността на неговия характер.

Много преди човекът да достигне възрастта, на която може да разбере понятие като метафизика, той прави избор, формира си ценностни съждения, изпитва чувства и добива определена *имплицитна* представа за живота. Всеки избор и ценностно съждение предполагат някаква оценка за себе си и за света наоколо — и особено за способността на човека да борави със света. Той може да достига до съзнателни заключения, които да са истинни или лъжливи; или пък може да остане умствено пасивен и просто да реагира на събитията (т.е. просто да чувства). Но и в единия, и в другия случай неговият подсъзнателен механизъм сумира психологическите му дейности, интегрирайки неговите заключения, реакции или отказ от действия в един емоционален сбор, който създава обичаен модел и се превръща в негова автоматична реакция към околния свят. Това, което е започнало

като поредица от единични, отделни заключения (или отказ те да бъдат направени) относно неговите конкретни проблеми, се превръща в обобщено усещане за битието, имплицитна *метафизика* с убедителната мотивационна сила на едно постоянно, основополагащо чувство — чувство, което е част от всички други негови чувства и стои в основата на всичките му преживявания. Това е усещането за живота.

Доколкото човекът е умствено активен, т.е. мотивиран от желанието да знае, да *разбира*, умът му работи като програматор на неговия емоционален компютър — и усещането му за живота се оформя като едно умно съответствие на една рационална философия. Доколкото един човек отказва да мисли, емоционалният му компютър бива програмиран от случайни влияния; от случайни впечатления, асоциации, подражания, посредством неасимилирани откъслечи от типични за средата клишета, посредством културна осмоза. Ако отказът или летаргията е главният метод за умствено функциониране на даден човек, резултатът е усещане за живота, в което господства страхът — душа, подобна на безформена буца глина, носеща отпечатъци от стъпки, отиващи в разни посоки. (В по-късна възраст подобен човек се оплаква, че е изгубил усещането си за идентичност; всъщност той никога не го е добивал.)

По своята природа човекът не може да се въздържи да не обобщава; той не може да живее миг за миг, без контекст, без минало или бъдеще; той не може да изключи способността си да интегрира, т.е. своята *концептуална* способност, и да ограничи съзнанието си до животинския перцептуален обхват. Така, както съзнанието на животното не може да се разшири по такъв начин, че да борави с абстракции, съзнанието на човека не може да се свие дотолкова, че да борави единствено с непосредствените конкретики. Неимоверно мощният интегриращ механизъм на човешкото съзнание съществува по рождение; единственият избор на човека е да го управлява, или да бъде управляван от него. Тъй като, за да се използва този механизъм с когнитивна цел, е необходим акт на свободна воля — процес на мислене, — човекът може да избегне това усилие. Но ако постъпи така, случайността поема контрола: механизмът функционира на самотек, подобно на кола без шофьор; той продължава да интегрира, но го прави на сляпо, противоречиво, наслуки — не като инструмент за добиване на познание, а като инструмент за изопачаване, заблуда и

кошмарен ужас, твърдо решен да унищожи съзнанието на бездейния си процесор.

Усещането за живота се формира посредством процес на емоционално обобщаване, който може да се опише като подсъзнателно съответствие на процеса на абстрахиране, тъй като представлява метод за класифициране и интегриране. Но това е процес на *емоционално абстрахиране*: той се състои в класифициране на нещата *в зависимост от чувствата, които предизвикват* — т.е. в свързването, посредством асоциация или конотация, на всички онези неща, които притежават силата да карат индивида да изпитва същата (или подобна) емоция. Например: нов квартал, откритие, приключение, битка, победа; или пък: съседите, запаметено стихотворение, семеен излет, познато и обичайно действие, чувство на спокойствие и уют. На по-зряло равнище: героичен човек, очертаният на фона на небето силует на Ню Йорк, огряван от слънцето пейзаж, чисти цветове, възторжена музика; или пък: скромен човек, старо село, забулен в мъгла пейзаж, размътени цветове, фолклорна музика.

Това кои конкретни чувства ще бъдат извикани от нещата, изброени в тези примери, като техни съответни общи знаменатели, зависи кой набор от изброявания съответства на *представата на отделния човек за самия него*. За човек, който изпитва самоуважение, чувството, обединяващо предметите в първата част на тези примери, е възхищение, възторг, усещане за предизвикателство; чувството, обединяващо нещата във втората част, е неприязън или скука. За човек, лишен от самоуважение, чувството, обединяващо нещата в първата част на тези примери, е страх, вина, негодувание; чувството, обединяващо нещата във втората част, е освобождаване от страха, получаване на увереност, неизискващата никакво усилие сигурност на пасивността.

Въпреки че такива емоционални абстракции се превръщат в метафизически възглед на човека, те се коренят в индивидуалната представа за *себе си* и на *собственото битие*. Намирацията се под равнището на езика, подсъзнателен критерий за подбор, който формира неговите емоционални абстракции, е: „Това, което е важно за мен“ или: „Онзи вид вселена, която е правилна за мен, в която аз бих се чувствал у дома“. Очевидно е какви ще са огромните психологически последици в зависимост от това дали подсъзнателната

метафизика на човека е в съзвучие с фактите от действителността, или им противоречи.

Ключово понятие във формирането на усещането за живота е думата *важен*. Това е понятие, принадлежащо към категорията на ценностите, тъй като предполага отговор на въпроса „важно за кого?“ Но неговото значение е различно от това на моралните ценности. „Важно“ не означава непременно „добро“. То означава „качество, признак или положение, които имат право да получат внимание или да бъдат разгледани“ („Американ колидж дикшънъри“). Но какво — във фундаментален смисъл, има право да получи внимание или да стане обект на размисъл? Действителността.

„Важно“ — в своето основно значение, което трябва да се разграничи от другите по-ограничени и повърхностни употреби — е *метафизически* термин. Той се отнася към онзи аспект от метафизиката, който изпълнява ролята на мост между метафизиката и етиката: към фундаменталната представа за природата на човека. Тази представа обхваща отговорите на въпроси като тези: дали Вселената е познаваема, или не, притежава ли човекът способността да избира, или не, може ли той да постигне целите си в живота, или не. Отговорите на подобни въпроси са „метафизични ценностни съждения“, тъй като те формират основата на етиката.

Единствено онези ценности, които човек разглежда или се научава да разглежда като „важни“, онези ценности, които представляват неговата имплицитна представа за действителността, остават в подсъзнанието на човека и формират неговото усещане за живота.

„Важно е да се разбират нещата“, „важно е да слушам родителите си“, „важно е да действам самостоятелно“, „важно е да угаждам на другите“, „важно е да се боря за онова, което искам“, „важно е да не си създавам врагове“, „моят живот е важен“, „кой съм аз, че да се тикам между шамарите?“ Човекът е същество, което само създава душата си — а именно от подобни заключения е направена душата му. (Под „душа“ аз разбирам „съзнание“.)

Интегрираният сбор от основните ценности на човека е неговото усещане за живота.

Усещането за живота представлява ранните ценностни интеграции на човек, които остават в неустановено, гъвкаво, лесно

изменимо състояние, докато той събира познание, за да достигне до пълен *концептуален* контрол и по този начин да управлява вътрешния си механизъм. Пълен концептуален контрол означава съзнателно направляван процес на когнитивна интеграция, т.е. — съзнателна *философия* за живота.

По времето, когато достига зрялост, човек притежава достатъчно познание, за да борава с широките фундаментални понятия; това е периодът, когато той осъзнава потребността да преведе своето несвързано усещане за живота в съзнателни термини. Това е периодът, когато човекът търси неща като смисъла на живота, принципи, идеали, ценности и — отчаяно — самоутвърждаване. И тъй като в нашата антирационална култура не се прави нищо, с което да се помогне на младия ум при този жизненоважен преход, а се върши всичко възможно, за да се стигне до неговото възпрепятстване, осакатяване, затъпяване, резултатът е неистовата, истерична ирационалност на повечето юноши, особено в днешно време. Тяхната агония е агонията на нероденото дете — на умове, които претърпяват атрофия във времето, отредено от природата за техния растеж.

Преходът от това, да те ръководи усещането за живота, към това, да те ръководи съзнателна философия, има множество форми. За напълно рационалното дете, което е рядко изключение, това е естествен, увлекателен, макар и труден процес — процесът на валидиране и, ако е нужно, коригиране в концептуални термини на онова, което то просто е усещало за природата на човешкото битие, като по този начин безсловесното чувство се превръща в ясно вербализирано познание и полага стабилна основа, интелектуални темели за целия ход на живота му. В резултат на това се получава напълно интегрирана личност, човек, чиито ум и емоции са в хармония, чието усещане за живота съответства на съзнателните му убеждения.

Философията не заменя усещането за живота на човек, което продължава да функционира като автоматически интегриран сбор от неговите ценности. Но философията определя критериите на неговите емоционални интеграции в зависимост от една изцяло определена и последователна представа за действителността (ако и доколкото една философия е рационална). Вместо да извлича подсъзнателно имплицитна метафизика от своите ценностни съждения, сега човек

извлича концептуално своите ценностни съждения от една експлицитна метафизика. Чувствата му произтичат от неговите *напълно убедени преценки*. Води умът, а чувствата следват.

При мнозина този процес на преход така и не се осъществява: те не се опитват да интегрират своето познание, да добият някакви съзнателни убеждения, и се оставят да ги води единствено тяхното нечленоразделно усещане за живота.

При повечето хора този преход е мъчителен и не изцяло успешен процес, който води до фундаментален вътрешен конфликт — сблъсък между съзнателните убеждения на един човек и неговото потискано, неопределено (или само частично определено) усещане за живота. Много често този преход е непълен, както се случва при човек, чиито убеждения не са част от изцяло интегрирана философия, а са просто сбор от случайни, откъслечни, често противоречащи си идеи и следователно неговият ум ги възприема като неубедителни на фона на силата на подсъзнателната му метафизика. В някои случаи усещането за живота на човека е по-добро (по-близко до истината) от типа идеи, които той приема. В други случаи усещането му за живота е много по-лошо от идеите, които той заявява, че приема, но не е в състояние напълно да осъществява на практика. По ирония на съдбата в подобни случаи именно чувствата на човек се явяват своеобразни отмъстителни за неговия пренебрегнат или предаден интелект.

За да живее, човекът трябва да действа; за да действа, той трябва да прави избор; за да прави избор, трябва да дефинира ценностен кодекс; за да дефинира ценностен кодекс, той трябва да знае *какъв* е и *къде* е — т.е. трябва да знае своята природа (включително и средствата си за познание) и природата на Вселената, в която действа — т.е. той се нуждае от метафизика, епистемология, етика, а това означава: *философия*. Той не може да избяга от тази потребност; единствената му алтернатива е дали философията, която го води, ще бъде избрана от неговия собствен ум, или ще бъде добита по случайност.

Ако умът му не му даде изчерпателна представа за битието, ще го стори неговото усещане за живота. Ако той се поддаде на векове организирани атаки срещу разума — на традиции, които предлагат порочна ирационалност или пълни безсмислици, маскирани като философия, — ако се предаде, обзет от летаргия или от объркване, отбягва фундаменталните проблеми и се занимава единствено с

конкретиките на всекидневното си съществуване, усещането му за живота ще има превес: за добро или за лошо (а обикновено е за лошо) той е оставен на произвола на една подсъзнателна философия, която не познава, никога не е подлагал на проверка и изобщо не съзнава, че е възприел.

И после, когато година след година неговият страх, тревожност и несигурност се увеличават, той установява, че живее с усещане за някаква неведома, неопределима обреченост, сякаш очаквайки идването на съдния ден. Това, което той не осъзнава, е, че всеки ден от живота му е съден ден — денят, в който се плаща за бездействието, за лъжите, за противоречията, за цензуриранията, които неговото подсъзнание е записало в свитъците за усещането му за живота. А в подобен вид психологически архиви са най-черният грях.

След като се добие, усещането за живота не е твърдо и неизменно. То може да се променя и коригира — лесно, в младостта, докато все още е гъвкаво, или посредством продължително и по-тежко усилие в по-зрели години. Тъй като то представлява емоционален сбор, не може да бъде променяно с пряко волево действие. То се променя автоматично, но едва след продължителен процес на психологическо пренастройване, когато човек промени съзнателните си философски убеждения, ако изобщо го стори.

Независимо дали човек го коригира, или не, независимо дали е обективно съзвучно с реалността, или не, във всеки етап или във всяко състояние на своята определена същина чувството за живота винаги запазва една дълбоко лична характеристика; то отразява най-дълбоките ценности на човека; той го изживява като усещане за собствената си идентичност.

Трудно е да се идентифицира концептуално усещането за живота на даден човек, тъй като е трудно то да се изолира; то е вплетено във всичко, свързано с този човек, във всяка негова мисъл, чувство, действие, във всяка негова реакция, във всеки негов избор и ценност, във всеки негов спонтанен жест, в начина, по който той се движи, говори, усмихва се, в цялата негова индивидуалност. Именно усещането за живота е това, което го прави „индивидуалност“.

От гледна точка на самоанализа усещането за живота се възприема от човек като абсолютно и несводимо първично — като това, което човек никога не поставя под съмнение, защото *мисълта да*

го постави под съмнение никога не се появява. Погледнато отвън, чуждото усещане за живота на другия се възприема като непосредствено, но неподлежащо на дефиниране впечатление, като от съвсем кратко запознанство; впечатление, което често оставя усещането за нещо категорично, но въпреки това изнервящо убягващо, ако човек се опита да го подложи на проверка.

Това кара мнозина да разглеждат усещането за живота като вид особена интуиция, като явление, което може да се възприеме единствено посредством някакво специално, нерационално прозрение. А всъщност е вярно точно обратното: усещането за живота *не е* несводимо първично, а е изключително сложен сбор; то може да бъде почувствано, но не и да бъде разбрано посредством автоматична реакция; за да бъде разбрано, то трябва да се анализира, идентифицира и верифицира концептуално. Това автоматично впечатление — за теб самия или за другите — е само насока; ако бъде оставено непереведено, то може да бъде много подвеждаща насока. Но ако и когато това неосезаемо впечатление бива подкрепено от съзнателната преценка на нечий разум и се обедини с нея, резултатът е най-ликуващата форма на категоричност, която човек може да изпита: това е интегрирането на ума и ценностите.

Има два аспекта от човешкото битие, които спадат към областта на усещането за живота и са негов израз: любовта и изкуството.

В случая аз говоря за романтичната любов в сериозното значение на този термин — за разлика от повърхностните увлечения на онези, чието усещане за живота е лишено от каквито и да било последователни ценности, т.е. от каквито и да било дълготрайни чувства, с изключение на страха. Любовта е отговор на ценностите. Човек се влюбва именно в усещането за живота на другия — в този основен сбор, тази фундаментална позиция или начин за справяне с битието, който представлява същината на една индивидуалност. Човек се влюбва във въплъщението на ценностите, формиращи характера на другия, които са отразени в неговите най-широки цели или в най-дребните му жестове, които създават *стила* на душата му — индивидуалния стил на едно уникално, неповторимо, незаменимо съзнание. Именно собственото усещане за живота изпълнява ролята на това, което избира, и то откликва на онова, което разпознава у личността на другия като своите собствени основни ценности. Това не

е въпрос на изповядвани убеждения (макар че те не са без значение); въпрос е на много по-дълбока, съзнателна и *подсъзнателна* хармония.

При този процес на емоционално разпознаване са възможни множество грешки и трагични разочарования, тъй като усещането за живота само по себе си не е когнитивен водач, на който може да се разчита. И ако злото може да се степенува, в такъв случай едно от най-лошите последствия от мистицизма — що се отнася до човешкото страдание — е вярата, че любовта е свързана със „сърцето“, а не с ума, че любовта е чувство, независимо от разума, че любовта е сляпа и глуха за силата на философията. Любовта е *изразът на философията* — на един подсъзнателен философски сбор — и може би никой друг аспект на човешкото съществуване не се нуждае толкова отчаяно от *съзнателната* сила на философията. Когато от тази сила се поиска да удостовери и да подкрепи една емоционална оценка, когато любовта е съзнателно интегриране на разума и чувството, на ума и ценностите, тогава — и само тогава — тя е най-голямата награда за човешкия живот.

Изкуството е избирателно пресъздаване на действителността в зависимост от метафизичните ценностни съждения на един творец. То е онова, което интегрира и конкретизира метафизичните абстракции на човека. То е гласът на неговото усещане за живота. Изкуството като такова е предмет на същата загадъчна аура, на същите опасности, на същите трагедии — и понякога и на същата слава — като романтичната любов.

От всичко сътворено от човека може би изкуството е най-лично важно за човека и най-слабо разбирано — и това ще разгледам в следващата глава.

февруари 1966 г.

3. ИЗКУСТВОТО И УСЕЩАНЕТО ЗА ЖИВОТА

Ако човек види в реалния живот красива жена с изискана вечерна рокля и херпес на устната, той ще възприеме този недостатък като незначителен здравословен проблем и няма да му обърне внимание.

Но същата тази жена, изобразена на картина, е изопачена, непристойно зловна атака срещу човека, срещу красотата, срещу всички ценности — и зрителят би изпитал чувство на огромно отвращение и възмущение по отношение на художника. (Има също и хора, които биха изпитали нещо подобно на одобрение; те биха принадлежали към същата морална категория, към която принадлежи художникът.)

Емоционалната реакция към тази картина би била мигновена, много по-бърза, отколкото умът на зрителя би могъл да съзре всички причини, свързани с това. Психологическият механизъм, който предизвиква тази реакция (и който е причина за картината) е усещането за живота на човека. (Усещането за живота е предконцептуален еквивалент на метафизиката, емоционална, подсъзнателно интегрирана оценка на човека и на битието.)

Именно усещането за живота на художника диктува и интегрира неговите творби, направлява безбройните избори, които той трябва да направи, от избора на тема до най-фините подробности на стила му. Именно усещането за живота на зрителя откликва на художественото произведение посредством сложна и въпреки това автоматична реакция на приемане и одобрение или отхвърляне и заклеяване.

Това не означава, че усещането за живота е валиден критерий за естетическа стойност, било то за художника, или за зрителя. Усещането за живота не е безпогрешно. Но то е източникът на изкуството, психологическият механизъм, който дава възможност на човека да сътвори сфера като изкуството.

Чувството, което се изпитва при среща с изкуството, не е чувство в обичайното значение на тази дума. То бива изживявано по-скоро като „усещане“ или „усет“, но притежава две особености, характерни за емоциите: то е автоматично непосредствено и има силно и дълбоко лично (и въпреки това неопределено) ценностно значение за личността, която го изпитва. Ценността, за която става дума, е животът, а думите, назоваващи това чувство, са: „Именно *това* означава животът за мен“.

Независимо от природата или съдържанието на метафизичните възгледи на един творец това, което едно произведение на изкуството изразява фундаментално — под всички други свои по-маловажни аспекти — е: „Именно *това* е животът, какъвто аз го виждам“. Същинското значение на реакцията на един зрител или читател, под всички останали по-маловажни елементи, е: „Именно *това* е (или не е) животът, какъвто аз го виждам“. Психоепистемологичният процес на общуване между твореца и зрителя или читателя протича по следния начин: творецът започва с широка абстракция, която той трябва да конкретизира, да направи реална посредством съответните специфики; зрителят възприема спецификите, интегрира ги и осъзнава абстракцията, от която те са произлезли, като по този начин затваря кръга. Метафорично казано, творческият процес прилича на процес на дедукция; процесът на възприемане прилича на процес на индукция.

Това не означава, че общуването е главната цел на един творец; неговата главна цел е да претвори в реалност своята представа за човека и за битието; но за да бъдат претворени в реалност, те трябва да бъдат преведени в обективни (и следователно подлежащи на предаване) термини.

В първа глава аз говорих за това защо човекът има нужда от изкуство — защо като същество, водено от *концептуалното* познание, той се нуждае от способността да съсредоточи своето непосредствено съзнателно мислене върху дългата верига и сложния сбор от своите метафизични понятия. Той „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“. Усещането за живота на човека му дава интегрирания сбор от неговите метафизични абстракции;

изкуството ги прави конкретни и му позволява да възприеме — да *изживее* — тяхната непосредствена реалност.

Функцията на психологическите интеграции е да направят определени връзки автоматични, така че те да работят като едно цяло и да не изискват съзнателен процес на мислене всеки път, когато биват извикани. (Цялото учене се състои в автоматизиране на познанията на човек, за да може умът му да остане свободен да търси по-нататъшно познание.) В ума на човека съществуват множество особени или „поливалентни“ вериги от абстракции (или взаимносвързани понятия). Когнитивните абстракции са фундаменталната верига, от която зависят всички останали. Подобни вериги представляват умствени интеграции, изпълняващи особено предназначение и формирани в съответствие с особен критерий.

Когнитивните абстракции се формират посредством следния критерий: кое е *съществено*? (Епистемологически съществено, за да се разграничи един клас на съществуващи неща от всички останали.) *Нормативните* абстракции се формират посредством следния критерий: кое е *добро*? *Естетическите* абстракции се формират посредством следния критерий: кое е *важно*?

Един творец не фалшифицира реалността — той я *стилизира*. Той подбира онези аспекти от битието, които разглежда като метафизически значими — и като ги отделя и изтъква, изпускайки незначителното и случайното, представя *своята* представа за битието. Неговите понятия не са откъснати от фактите на реалността — те са понятия, които интегрират фактите и неговата метафизическа оценка за тези факти. Подборът, който той прави, представлява неговата оценка: всичко, което влиза в едно произведение на изкуството — от темата до сюжета, мазката на четката или прилагателното, — добива метафизическа значимост благодарение на чистия факт, че е било включено в творбата, че е било достатъчно *важно*, за да бъде включено.

Един творец (като например скулптор в Древна Гърция), който изобразява човека като богоподобна фигура, съзнава факта, че човекът може да бъде сакат, болен или немощен; но той разглежда тези състояния като случайни, като ирелевантни към същинската природа на човека и обрисова фигура, която е въплъщение на силата, красотата,

ума, самоувереността — каквото е истинското, естественото състояние на човека.

Един творец (като например скулптор от Средновековието), който представя човека като обезобразено чудовище, съзнава факта, че има хора, които са здрави, щастливи или уверени; но той разглежда тези състояния като случайни или илюзорни, като ирелевантни към основната човешка природа — и изобразява изопачена фигура, която въплъщава болка, грозота, ужас като истинското, природното състояние на човека.

Нека сега да разгледаме картината, описана в началото на тази глава. Херпесът на устните на красивата жена, който може да е лишен от значение в действителния живот, добива огромна метафизическа значимост благодарение на това че е изобразен в картина. Той заявява, че красотата на една жена и нейните усилия да бъде бляскава (красивата вечерна рокля) са безплодна илюзия, в чиято основа се таи семенцето на покварата, което може да ги очерни и унищожи във всеки миг; че така действителността се надсмива над човека; че всички човешки ценности и усилия са безсилни срещу мощта дори не на някакво грандиозно природно бедствие, а на жалка дребна физическа инфекция.

Натуралистичният по вид аргумент — според който в реалния живот една красива жена *може* да получи херпес — е ирелевантен в естетическо отношение. Изкуството не се интересува от действителните случки и събития като такива, а от тяхната метафизическа значимост за човека.

Знак за метафизичния уклон на изкуството може да се види в популярната представа, че читателят на художествена литература „се идентифицира с“ даден персонаж или персонажи от повествованието. „Да се идентифицираш с“ е разговорно обозначаване на процеса на абстрахиране: това означава да откриеш общ елемент между персонажа и себе си, да извлечеш абстракция от проблемите на персонажа и да я отнесеш към собствения си живот. Подсъзнателно, без всякакво познаване на естетическата теория, но благодарение на имплицитната природа на изкуството, именно това е начинът, по който повечето хора реагират на художествената литература и на всички останали форми на изкуството.

Това илюстрира един важен аспект от разликата между журналистически материал от реалния живот и художествено произведение: журналистическият материал е конкретика, от която могат да се извлекат, но могат и да не се извлекат абстракции, в която човек може да открие връзки със собствения си живот, а може и да не открие; художественото произведение е абстракция, която претендира за универсалност, т.е. за относимост към живота на всеки човек, включително и собствения ни живот. Следователно човек може да бъде безучастен и безразличен по отношение на един журналистически материал, при все че той отговаря на действителността; и в същото време да изпитва силно лично чувство по отношение на художествено произведение, въпреки че то е плод на измислица. Това чувство може да е положително, когато човек намери абстракция, относима към него самия, или пък отрицателно — например възмущение, когато възприеме абстракцията като неотнормима и враждебна.

В едно произведение на изкуството човек търси не журналистическа информация, научно познание или нравствено ръководство (въпреки че те могат да съществуват като вторични последици), а осъществяването на една по-дълбока потребност: потвърждение на неговата представа за битието — потвърждение не в смисъл на разсейване на когнитивните му съмнения, а в смисъл че му дава възможност да наблюдава собствените си абстракции извън своя ум, под формата на екзистенциални конкретики.

Тъй като човекът живее, като пре моделира своето физическо обкръжение така, че да служи на неговата цел, тъй като трябва най-напред да дефинира и след това да създаде своите ценности, рационалният човек се нуждае от конкретизиран израз на тези ценности, от образ, по чието подобие той ще пре моделира света и себе си. Изкуството му предоставя този образ; то му дава преживяването да види пълната, непосредствена, конкретна реалност на своите далечни цели.

Тъй като амбицията на един рационален човек е безгранична, тъй като процесът, при който той следва и осъществява ценности продължава цял живот — и колкото по-висши са ценностите, толкова по-тежка е битката, — той се нуждае от миг, от час или някакъв период от време, през който да изпита усещането, че е осъществил задачата си, усещането, че живее във Вселена, в която ценностите му са

успешно осъществени. Това прилича на миг отмора, миг, в който човек да се зареди с гориво, за да продължи по-нататък. Изкуството му дава това гориво; удоволствието да видиш предметената реалност на своето усещане за живота е удоволствието да изпиташ какво би било да живееш в своя идеален свят.

„Значимостта на това преживяване не е в това какво учи той от него, а в това, *че* го изживява. Горивото не е теоретически принцип, не е дидактично «послание», а е животворящият факт на изживяването на миг на *метафизическа* радост — миг на любов към съществуването“ (вж. единадесета глава).

Същият принцип е в сила и при ирационален човек, макар и в различна форма, в зависимост от неговите различни възгледи и реакции. За един ирационален човек конкретизираната картина на неговото неприязнено усещане за живота служи не като гориво и вдъхновение да продължава напред, а като позволение да стои на място: тя заявява, че ценностите са непостижими, че битката е безпредметна, че страхът, вината, болката и провалът са предопределеният край на човечеството — и че *той* не би могъл да направи нищо. А на по-висше ниво на ирационалността конкретизираната картина на едно злокачествено усещане за живота дава на човека образ на тържествуваща злост, на омраза към съществуването, на отмъстителност срещу най-добрите изразители на живота, на поражение и крах на всички човешки ценности; неговият вид изкуство му дава мимолетна илюзия, че *той* е прав — че злото е метафизически могъщо.

Изкуството е метафизичното огледало на човека; това, което един рационален човек търси да види в това огледало, е одобрение; това, което търси да види един ирационален човек, е оправдание, пък било то и единствено оправдание на собствената му поквара, като последна конвулсия на предаденото му самоуважение.

Между тези две крайности се намира огромният континуум от хора със смесени убеждения, чието усещане за живота съдържа несигурни, съмнителни или явно противоречиви елементи на разум и безумие, както и произведения на изкуството, които отразяват тези смесици. Тъй като изкуството е плод на философията (а философията на човечеството е трагично смещение) по-голямата част от световното

изкуство, включително и някои от най-великите примери, попадат в тази категория.

Истинността или лъжливостта на философията на определен творец сама по себе си не е естетически въпрос; тя може да засяга насладата от неговото произведение у даден зрител, но не отменя естетическата му стойност. Но някакъв вид философски смисъл, някакъв *имплицитен* възглед за живота, е необходим елемент на едно произведение на изкуството. Липсата на каквито и да било метафизични ценности, т.е. едно сиво, необвързано, пасивно неопределено усещане за живота е причина за душа без гориво, двигател или глас и прави човека немощен в областта на изкуството. В по-голямата си част лошото изкуство е плод на имитиране, на копиране от втора ръка, а не на творческо изразяване.

Най-важните средства за изобразяването на усещането за живота в едно произведение на изкуството са два отделни, но взаимно свързани негови елементи: *темата* и *стилът* — това какво творецът избира да представи и как да го представи.

Темата на едно художествено произведение изразява представата за човешкото битие, а стилът изразява представата за човешкото съзнание. Темата разкрива *метафизиката* на твореца, а стилът разкрива неговата *психоепистемология*.

Изборът на тема обявява кои аспекти от битието творецът разглежда като важни — като достойни за претворяване и възприемане. Като изразители на човешката природа той може да реши да изобрази героични фигури, може да избере и съставни образи на средностатистическото, обикновеното, посредственото, а може да избере и долни типажи на покварата. Той може да представи тържеството на героите, по дела или по дух (Виктор Юго), или тяхната битка (Микеланджело), или поражението им (Шекспир). Може да представи обикновените хора, които живеят в съседство: в съседство на дворците (Толстой), на кварталната бакалия (Синклер Луис), на кухните (Вермеер) или на клоаките (Зола). Може да изобрази чудовища като обекти на нравствено осъждане (Достоевски) или като обекти на ужас (Гоя); или пък да търси съчувствие към изобразените чудовища и по този начин да излезе извън границите на сферата на ценностите, включително и естетическите.

Какъвто и да е случаят, именно предметът (определен от темата) изразява възгледа на художественото произведение за мястото на човека във Вселената.

Темата на едно художествено произведение е връзката между нейния предмет и стила ѝ. „Стилът“ е особен, отличителен или характерен начин на изпълнение. Стилът на твореца е плод на неговата собствена психоепистемология, и следователно — израз на неговия възглед за човешкото съзнание, за неговата ефикасност или немощ, за неговия правилен метод и равнище на функциониране.

В повечето (макар и не във всички) случаи човек, чието нормално умствено състояние е състояние на пълно съсредоточаване, твори и откликва на стил на сияйна яснота и безпощадна точност — стил, който се изразява в точни контури, чистота, целенасоченост и непреходна ангажираност с пълната осъзнатост и рязко очертаната идентичност — ниво на осъзнатост, съответстващо на Вселена, в която A е A , в която всичко е открито за съзнанието на човека и изисква неговото непрестанно функциониране.

Човек, който е движен от мъглата на чувствата си и не е съсредоточен през по-голямата част от времето, твори и откликва на стил на неясна, „тайнствена“ мъгла, в който очертанятията са размити и нещата се преливат едно в друго, в който думите имат безброй конотации и нямат денотации, в който цветовете се носят без предмети, а предметите се носят безтегловни — равнище на осъзнатост, съответстващо на Вселена, в която A може да бъде всяко не- A , което човек пожелае, в която нищо не може да се знае със сигурност и от съзнанието на човек не се изисква кой знае какво.

Стилът е най-сложният елемент на изкуството, елементът, който разкрива най-много и често причинява най-голямо объркване в психологическо отношение. Ужасните вътрешни конфликти, които терзаят творците също толкова (а може би и повече), колкото и другите хора, придобиват още по-големи размери в техните произведения. Например Салвадор Дали, чийто стил излъчва блестящата яснота на една рационална психоепистемология, докато повечето (макар и не всички) предмети на произведенията му са израз на една ирационална и отвратително порочна метафизика. Подобен, но не толкова дразнещ конфликт може да се види в картините на Вермеер, който съчетава ослепителна яснота на стила с безрадостната метафизика на

натурализма. На другия край на стилистичния континуум забележете умишлено неясните очертания и визуалните изкривявания на т.нар. живописна школа от Рембранд насам, чак до бунта срещу съзнанието, изразен от явления като кубизма, който се стреми конкретно да дезинтегрира човешкото съзнание, изобразявайки обектите така, както човекът не ги възприема (от няколко перспективи едновременно).

Стилът на един творец може да излъчва комбинация от разум и страстно чувство (Виктор Юго), хаос от носещи се абстракции, от емоции, откъснати от реалността (Томас Улф), сухата, гола, свързана с конкретиката, с нотка хумор грубост на интелигентния репортер (Синклер Луис), дисциплинираното, проникателно, ясно, но в същото време приглушено съдържано изказване на един потисник (Джон О'Хара), или грижливо повърхностната, с твърде много подробности прецизност на един аморалист (Флобер) или маниерната изкуственост на един писател от втора ръка (няколко модернисти, които не си струва да се споменават).

Стилът разкрива това, което може да се нарече „психоепистемологично усещане за живота“, т.е. израз на равнището на ментално функциониране, на което творецът се чувства най-комфортно. Ето защо стилът е жизненоважен в изкуството — както за твореца, така и за читателя или зрителя — и ето защо неговата значимост се възприема като дълбоко личен въпрос. За твореца той е израз на неговото съзнание, за читателя или зрителя — потвърждение на неговото съзнание, което означава: на неговата ефикасност, т.е. на неговото самоуважение (или псевдосамоуважение).

А сега едно предупреждение относно критериите за естетическа преценка. Усещането за живота е източникът на изкуството, но то не е единственото, което окачествява един творец или един естет, и не е критерий за естетическа преценка. Емоциите не са средство за познание. Естетиката е дял от философията; и така, както един философ не подхожда към който и да е дял от своята наука със своите усещания или емоции като критерии за съждение, така не може да го стори и в областта на естетиката. Усещането за живота не е достатъчно професионално сечиво. Един естет — както и който и да е човек, който се опитва да оцени художествени творби — трябва да бъде воден от нещо повече от емоция.

Фактът, че човек се съгласява или не с философията на даден творец, е ирелевантен към *естетическата* оценка на неговото произведение като изкуство. Не е задължително човек да се съгласява с твореца (нито пък да изпитва наслаждение), за да оцени неговата творба. По същество обективната оценка изисква човек да се идентифицира с темата на твореца, с абстрактния смисъл на неговото произведение (като се идентифицира единствено със свидетелствата, съдържащи се в произведението, и не позволява никакви други, външни съображения), а след това да оцени средствата, с чиято помощ творецът го е изразил — т.е. вземайки като критерий *неговата* тема, да оцени чисто естетическите елементи в произведението, техническото майсторство (или неговото отсъствие), с чиято помощ той изразява (или не успява да изрази) *своята* представа за живота.

(Естетическите принципи, които са валидни за изкуството като цяло, независимо от философията на отделния творец, и които трябва да ръководят една обективна оценка, се намират извън обхвата на това изложение. Ще спомена само, че такива принципи се дефинират от науката естетика — задача, в която модерната философия претърпя жалко поражение.)

Тъй като изкуството е философско съставно, не е противоречие да се каже: „Това е велико произведение на изкуството, но аз не го харесвам“, при условие че човек дефинира точния смисъл на това изявление: първата част се отнася до една чисто естетическа оценка, а втората — до едно по-дълбоко философско равнище, включващо нещо повече от естетическите ценности.

Дори в сферата на личния избор съществуват множество различни аспекти, от които човек може да се наслаждава на художествена творба — освен родството с усещането за живота. Усещането за живота е изцяло ангажирано само когато човек изпитва дълбоко *лична* емоция по отношение на дадено художествено произведение. Но има множество други равнища или степени на харесване; разликите приличат на разликата между романтичната любов и привързаността или приятелството.

Например аз обичам произведенията на Виктор Юго в по-дълбок смисъл от възхищението към неговия превъзходен литературен гений и откривам множество прилики между неговото и моето усещане за живота, въпреки че не съм съгласна с абсолютно всичко от неговата

ясно заявена философия; харесвам Достоевски за изключителното му майсторство в сюжетостроенето и за безпощадната дисекция, която прави на психологията на злото, макар че философията му и неговото усещане за живота са почти диаметрално противоположни на моите; харесвам ранните романи на Мики Спилейн заради изобретателните сюжети и моралистичния стил, въпреки че неговото усещане за живота е в разрез с моето и в произведенията му не са вплетени никакви явни философски елементи; не мога да понасям Толстой и четенето на неговите произведения беше най-отегчителният литературен дълг, който ми се е налагало да изпълнявам, неговата философия и усещането му за живота са не просто погрешни, а порочни и въпреки това, от чисто литературна гледна точка, сам по себе си, трябва да го оценя като добър писател.

А сега, за да покажа разликата между един интелектуален подход и усещането за живота, ще пренапиша горния абзац от гледна точка на усещането за живота: Юго ми дава усещането, че влизам в катедрала; Достоевски ми дава усещането, че влизам в тъмница, превърната в музей на ужасите, но ме води един могъщ гид; Спилейн ми дава усещането, че слушам военен оркестър в парка; Толстой ми дава усещането за мръсен заден двор, в който не искам да вляза.

Щом се научи да превежда смисъла на едно художествено произведение в обективни категории, човек открива, че няма по-мощно нещо от изкуството за разкриването на същността на човешкия характер. В своята творба един творец разголва душата си — ти също, благородни читателю, когато откликваш на нея.

март 1966 г.

4. ИЗКУСТВОТО И ПОЗНАНИЕТО

Един често задаван въпрос, на който специалистите по естетика не успяват да отговорят, е: какъв вид обекти могат с основание да бъдат класифицирани като художествени произведения? Какви са валидните форми на изкуството — и защо?

Един преглед на основните дялове на изкуството ще даде насока за отговора.

Изкуството е избирателно пресъздаване на действителността в зависимост от метафизичните ценностни съждения на твореца. Дълбоката потребност на човека от изкуство се корени във факта, че неговата когнитивна способност е концептуална, т.е. че той добива познание посредством абстракции и се нуждае от способността да довежда най-широките метафизични абстракции до Своето непосредствено, перцептуално осъзнаване. Изкуството удовлетворява тази потребност: посредством избирателно пресъздаване то конкретизира фундаменталната представа на човека за себе си и за битието. Ето защо то казва на човека кои аспекти от неговото битие трябва да се разглеждат като съществени, значими, важни. В това отношение изкуството учи човека как да използва своето съзнание. То възпитава или стилизира съзнанието на човека, като му предава определен начин да се гледа на съществуването.

Като имате предвид това, разгледайте природата на основните дялове на изкуството, както и всички специфични физически медии, които те използват.

Литературата пресъздава реалността с помощта на езика; *живописата* — посредством цвета върху двуизмерна повърхност; *скулптурата* — посредством триизмерна форма, изработена от твърд материал. *Музиката* използва звуците, създадени от *периодичните* трептения на резонантно тяло, и извиква емоциите на усещането за живота на човека. *Архитектурата* е сама по себе си в отделна категория, тъй като съчетава изкуството с утилитарна цел и не пресъздава реалността, а създава постройка, в която човекът да живее,

или която да използва, като изразява човешките ценности. (Съществуват също така изпълнителските изкуства, чийто медиум е личността на твореца; тях ще разгледаме по-късно.)

А сега да разгледаме отношението на тези изкуства към когнитивната способност на човека: литературата борави с областта на *понятията*, живописиста — с областта на *зрението*; скулптурата — със съчетание от областите на *зрението* и *осезанието*; музиката — с областта на *слуха*. (Архитектурата като изкуство е близка до скулптурата: нейната област е триизмерна, т.е. зрение и осезание, но транспонирани в един величествен пространствен мащаб.)

Развитието на човешкото познание започва със способността да възприемаш *нещата*, т.е. *обектите*. От петте когнитивни сетива само две дават на човека пряко усещане за обектите: зрението и осезанието. Другите три сетива — слухът, вкусът и обонянието — му дават усещане за някои от качествата на обекта (или за последиците, предизвикани от него): те му казват, че нещо издава звуци, че има сладък вкус или мирише на свежо; но за да възприеме това нещо, човек се нуждае от зрение и/или осезание.

Понятието „обект“ е (имплицитно) началото на концептуалното развитие на човека и крайъгълен камък на цялата му концептуална постройка. Именно посредством възприемането на обектите човекът възприема Вселената. И за да конкретизира своята представа за *битието*, той трябва да го направи именно посредством *понятия* (езика) или посредством *своите сетива, възприемащи обектите* (зрение и осезание).

Музиката не борави с обекти, ето защо нейната психоепистемологическа функция е различна от функцията на другите изкуства, както ще стане дума по-нататък.

Отношението на литературата към човешката когнитивна способност е очевидно: литературата пресъздава реалността посредством думите, т.е. *понятията*. Но за да пресъздаде реалността, литературата трябва да изрази концептуално именно сетивно — перцептуалното равнище на човешкото съзнание: реалността на конкретните, отделни хора и събития, на точно определени гледки, звуци, материи и така нататък.

Така наречените визуални изкуства (живопис, скулптура, архитектура) създават конкретни, перцептуално достъпни обекти и ги

карат да изразяват абстрактно, концептуално значение.

Всички тези изкуства са *концептуални* по своята същност, всички те са плод на и адресирани към концептуалното равнище на човешкото съзнание и се различават единствено по своите похвати. Литературата започва с понятията и ги интегрира в перцепции, живописата, скулптурата и архитектурата започват с перцепти и ги интегрират до концепти. Крайната психоепистемологическа функция е една и съща: процес, който интегрира формите на познание на човека, обединява неговото съзнание и прояснява разбирането му на реалността.

Визуалните изкуства не боравят със сетивната сфера на съзнанието сама по себе си, а със *сетивната сфера* като възприемана от концептуалното съзнание.

Сетивно-перцептуалното осъзнаване на един възрастен човек не се състои единствено от сетивна информация (както е било в детството му), а от автоматизирани интеграции, които съчетават сетивната информация с широк контекст на концептуално знание. Визуалните изкуства рафинират и направляват сетивните елементи на тези интеграции. Посредством избираност, подчертаване или изпускане тези изкуства водят зрението на човека до концептуалния контекст, който е цел на твореца. Те учат човека да вижда по-точно и да открива по-дълбокото значение в своето зрително поле.

Мнозина отбелязват, че определена картина — например натюрморт с ябълки — прави своя предмет „по-истински, отколкото в реалността“. Ябълките изглеждат по-лъскави и по-твърди, сякаш се открояват повече, добиват своеобразна свръхреалност, с която не могат да се мерят нито техните модели от действителния живот, нито която и да е цветна фотография. Но ако човек ги разгледа отблизо, ще види, че никоя истинска ябълка не изглежда по този начин. Но какво всъщност е направил творецът? Създал е *визуална абстракция*.

Той е извършил процеса на формиране на понятие — процеса на изолиране и интегриране, — но с изцяло визуални средства. Той е изолирал *съществените*, отличителни белези на ябълките и ги е интегрирал в една-единствена визуална единица. Той е свел концептуалния метод на функциониране до действията на един-единствен сетивен орган, органът на зрението.

Никой не може да възприеме буквално и безразборно всеки случаен, незначителен детайл на всяка ябълка, която види; всички възприемат и запомнят само отделни аспекти, които не са непременно съществените; повечето хора съхраняват в паметта си образа на ябълка със смътно приближение. Картината конкретизира този образ посредством визуални съществени елементи, върху които повечето хора не са се съсредоточили или не са забелязали, но сега веднага разпознават. Ето защо това, което усещат, е: „Да, точно така изглежда за мен една ябълка!“ Всъщност никога никоя ябълка не е изглеждала за тях по този начин — а единствено за избирателно съсредоточеното око на един творец. Но в психоепистемологично отношение тяхното усещане за свръхреалност не е илюзия: то е плод на по-голямата яснота, която художникът е дал на образа в ума им. Картината е интегрирала сбора от безбройните случайни впечатления и по този начин е внесла ред във визуалната сфера на тяхното преживяване.

Ако приложите същия процес към картините на по-сложни обекти — пейзажи, градове, човешки фигури, човешки лица, — ще видите психоепистемологичната мощ на живописата.

Колкото повече се приближи един творец към концептуалния метод на функциониране визуално, толкова по-велико е произведението му. Най-великият измежду художниците, Вермеер, посвещава картините си на една-единствена тема: самата светлина. Водещият принцип в неговите композиции е *контекстуалната* природа на нашето възприятие на светлината (и на цвета). Материалните обекти в платната на Вермеер са избрани и поставени така, че съчетаните им взаимоотношения изтъкват, насочват към и правят възможни най-ярките късчета светлина, понякога ослепително ярки, по начин, който никой не е бил в състояние да постигне нито дотогава, нито след това.

(Сравнете лъчистата строгост на платната на Вермеер с безжизнеността на точките и чертиците на импресионистите, които уж целят да изобразят чистата светлина. Той издига перцепцията на концептуално равнище; те се опитват да дезинтегрират перцепцията до сетивна информация.)

Възможно е на човек да му се иска (както на мен) Вермеер да беше избрал по-добри предмети като изразители на неговата тема, но изглежда за него предметите са само средство за постигането на целта.

Това, което неговият *стил* изразява, е конкретизиран образ на една необятна, невизуална абстракция: психоепистемологията на един рационален ум. Той излъчва яснота, дисциплина, увереност, целенасоченост, мощ — Вселена, която е достъпна за човека. Когато, съзерцавайки картина на Вермеер, човек усеща: „Това е *моята* представа за живота“, в усещането се включва много повече от простото визуално възприятие.

Както споменах в „Изкуството и усещането за живота“, всички останали елементи на живописното платно, като тема, предмет, композиция са включени в това, да обективизират представата на твореца за битието, но за настоящото изложение стилът е най-важният елемент: той демонстрира по какъв начин едно изкуство, ограничено до модалността на едно-единствено сетиво, използващо само визуални средства, може да изрази и да въздейства на целостта на човешкото съзнание.

Във връзка с това бих искала да разкажа, без да коментирам, едно лично преживяване. Когато бях на шестнайсет години, в продължение на едно лято посещавах курс по рисуване, воден от един човек, който щеше да стане велик художник, ако беше останал жив, в което се съмнявам (това се случи в Русия); още тогава неговите картини бяха великолепни. Той забрани на учениците да рисуват дори и една крива линия: учеше ни, че всяка крива трябва да бъде разбита на късчета пресичащи се прави линии. Аз се влюбих в този стил; и все още го обичам. Днес напълно съзнавам причината за това. Това, което съм почувствала тогава (и продължавам да чувствам), не беше: „Това е за мен“, а: „Това съм аз“.

В сравнение с живописата скулптурата е по-ограничена художествена форма. Тя изразява представата на твореца за битието посредством начина, по който той третира човешката фигура, но е ограничена до човешката фигура. (Ако искате да прочетете повече за похватите на скулптурата, бих ви препоръчала „Метафизика в мрамор“ от Мери Ан Сърис, сп. „Обджективист“, февруари-март 1969 г.)

Скулптурата, която разчита на две сетива, зрението и осезанието, е ограничена поради необходимостта да представя триизмерна форма така, както човекът *не* я възприема: без цвят. Във визуално отношение скулптурата представя формата като абстракция; но осезанието е сетиво, свързано с конкретиката, и то ограничава скулптурата до

конкретните обекти. Измежду тях единствено човешката фигура може да предава метафизично значение. Не е много онова, което може да се изрази в статуята на животно или на неодушевен предмет.

В психоепистемологично отношение именно изискванията на сетивното осезание правят *текстурата* на човешкото тяло съществен елемент в скулптурата и буквално отличителен белег на великите скулптори. Забележете начина, по който посредством твърдия мрамор се пресъздава мекотата, гладкостта, пластичната гъвкавост на кожата в статуи като „Венера Милоска“ или „Пиета“ на Микеланджело.

Струва си да отбележим, че скулптурата е почти мъртво изкуство. Нейната велика епоха е била в Древна Гърция, която във философско отношение е била цивилизация, съсредоточена върху човека. Винаги е възможен ренесанс, но бъдещето на скулптурата зависи до голяма степен от бъдещето на архитектурата. Тези две изкуства са тясно свързани; един от проблемите на скулптурата се корени във факта, че една от най-ефективните ѝ функции е да служи като архитектурно украшение.

Няма да включвам архитектурата в това изложение — приемам, че читателят знае коя книга ще му препоръчам.

И така стигаме до темата за *музиката*.

Фундаменталната разлика между музиката и другите изкуства е във факта, че музиката се изживява така, сякаш тя обръща посоката на нормалния психоепистемологически процес на човека.

Другите изкуства създават материален обект (обект, който може да се възприеме с човешките сетива, бил той книга, или картина) и психоепистемологичният процес протича от възприемане на обекта към концептуално разбиране на неговото значение и накрая оценка с оглед на основните ценности на човека и следваща от всичко това емоция. Моделът е: от възприемане към концептуално разбиране, към оценка, към емоция.

Моделът на процеса, който се извършва при музиката е от възприемане, към емоция, към оценка, към концептуално разбиране.

Музиката се изживява така, сякаш притежава способността да достига пряко до чувствата на човека.

Както е при всички емоции, екзистенциални или естетически, психоепистемологическите процеси, извършващи се при откликването на музиката, са автоматизирани и се изживяват като една-единствена,

мигновена реакция, толкова бърза, че човек не може да различи нейните съставни части.

Възможно е в плана на самоанализа да се наблюдава (до известна степен) какво става в съзнанието, докато слушаме музика: тя извиква подсъзнателен материал — образи, постъпки, сцени, действителни или въображаеми преживявания, — които сякаш текат случайно, напосоки, като кратки, произволни откъслеци, преливат се един в друг, променят се и изчезват, както се случва насън. Но всъщност този поток е избиращ и последователен: емоционалният смисъл на подсъзнателния материал съответства на емоциите, изразявани от музиката.

Подсъзнателно (т.е. имплицитно) човек знае, че не може да изпита действително безпричинно и безобектно чувство. Когато музиката предизвика у него емоционално състояние без външен обект, неговото подсъзнание предоставя вътрешен обект. Този процес се извършва без думи, по същество го направлява еквивалентът на израза: „бих се чувствал така, ако...“ — ако се намирах в красива градина в някоя пролетна утрин, ако танцувах в огромна, сияйна бална зала, ако виждах човека, когото обичам. „Бих се чувствал по този начин...“: ако се борех със свирепа морска буря, ако се изкачвах по ронлив каменист планински склон, ако се биех на барикадите. „Бих се чувствал по този начин...“: ако бях стигнал до върха на планината, ако стоях под ярките слънчеви лъчи, ако бях прескочил онази преграда, както направих днес, както ще направя утре.

Забележете три аспекта на това явление. 1) То се предизвиква, когато човек умишлено се откаже от съзнателните си мисли и се предаде на волята на чувствата. 2) Подсъзнателният материал трябва да тече и да продължава да тече, тъй като няма един-единствен образ, който може да обхване смисъла на музикалното изживяване, умът се нуждае от поредица от образи, той търси онова, което е общо между тях, т.е. емоционална *абстракция*. 3) Процесът на достигане до емоционална абстракция — т.е. процесът на класифициране на нещата в зависимост от емоциите, които извикват — е процесът, посредством който човек формира усещането си за живота.

Усещането за живота е предконцептуален еквивалент на метафизиката, емоционална, подсъзнателно интегрирана оценка на човека и на битието. Човек откликва на музиката именно с оглед на

своите фундаментални емоции — т.е. на емоциите, предизвикани от собствените му метафизически ценностни съждения.

Музиката не може да разкаже история, тя не може да борави с конкретики, не може да пресъздаде определени съществуващи явления, като тихо и спокойно провинциално селце или бурно море. Темата на композиция, озаглавена „Пролетна песен“, не е пролетта, а *чувствата*, които пролетта е предизвикала у композитора. Дори понятията, които, погледнато интелектуално, принадлежат към сложното равнище на абстракцията, като например „покой“, „революция“, „религия“, са твърде определени, твърде *конкретни*, за да бъдат изразявани в музиката. Единственото, което музиката може да направи с подобни теми, е да изрази емоциите на спокойствие, бунт или екзалтация. „Свети Франциск ходи по вълните“ на Лист е вдъхновена от една определена легенда, но това, което изразява, е битка, изпълнена със страст и всеотдайност, и тържество — но кой и в името на какво е извършил това всеки отделен слушател трябва сам да си представи.

Музиката предава чувства, които човек осъзнава, но не изпитва в действителност; това, което изпитва, е внушение, своеобразна далечна, откъсната, деперсонализирана емоция — докато и освен ако тя не се обедини с неговото усещане за живота. Но тъй като емоционалното съдържание на музиката не се предава концептуално, нито се извиква екзистенциално, то се изживява по един особен, скрит начин.

Музиката предава едни и същи категории емоции на слушатели, притежаващи съвършено различно усещане за живота. По принцип хората са на едно и също мнение по отношение на това дали дадено музикално произведение е радостно или тъжно, бурно или тържествено. Но въпреки че — по един обобщен начин — те изпитват едни и същи чувства в отговор на една и съща музика, съществуват радикални различия в това как те *оценяват* това изживяване — т.е. какво е отношението им към тези чувства.

Няколко пъти аз проведох следния експеримент. Помолих група гости да изслушат запис на музикално произведение, а след това да опишат образа, действието или събитието, което тя е извикала в съзнанието им спонтанно и импулсивно, без съзнателно съчиняване или измисляне (това беше своеобразен аудиовариант на Теста за тематична аперцепция^[1]). Получените описания се различаваха по

конкретните подробности, по яснотата, по колорита на въображението, но всички хора бяха уловили една и съща основна емоция — в оценката им за нея обаче различията бяха красноречиви. Имаше например континуум от смесени реакции между двете чисти крайности, които в сбит вид гласяха: „изпитах въодушевление, защото тази музика е изпълнена с такова безгрижно щастие“ и „подразних се, защото тази музика е изпълнена с такова безгрижно щастие и следователно е повърхностна“.

Явно в психоепистемологическо отношение моделът на реакция към музиката е следният: слушателят възприема музиката, осъзнава внушението за определено емоционално състояние и, използвайки като критерий своето усещане за живота, оценява това състояние като приятно или болезнено, желано или нежелано, важно или незначително в зависимост от това дали то съответства, или противоречи на неговото фундаментално чувство по отношение на живота.

Когато емоционалната абстракция, изразена от музиката, съответства на усещането за живота на човек, тя добива една цялостна, ярка, почти агресивна реалност — и понякога човек изпитва чувство, което е по-силно от всяко чувство, изпитано от него в действителност. Когато емоционалната абстракция, изразена посредством музиката, не е свързана с усещането за живота на човека или му противоречи, той изпитва единствено смътна неловкост, неприязън или едно особено изнурително отегчение.

В подкрепа на това ще посоча и едно наблюдение: забелязала съм случаи на хора, чието фундаментално усещане за живота претърпя значима промяна в течение на определен период от време (при някои за по-добро; при други — за по-лошо). И техните музикални предпочитания се промениха в съответствие с това; промяната беше постепенна, автоматична и подсъзнателна, без каквото и да било решение или съзнателно намерение от тяхна страна.

Трябва да се подчертае, че този модел *не е* толкова очевиден и прост, като например предпочитанието към радостната музика пред тъжната или обратно в зависимост от това дали представата на слушателя за Вселената е „благоклонна“ или „неприязнена“. Въпросът е много по-сложен и много по-специфично музикален: не става дума само за това *каква* точно емоция изразява дадена

композиция, а как я изразява, посредством какви музикални средства или метод. (Аз например харесвам определени видове оперета, но бих предпочела погребален марш пред валса „На хубавия син Дунав“ или музика от типа на изпълняваната от Нелсън Еди и Джинет Макдоналд^[2].)

Както и при всяко друго изкуство или всичко друго сътворено от човека, историческото развитие на музиката е следвало развитието на философията. Но различията в музиката, плод на различни култури през различни исторически епохи, са по-дълбоки от тези между другите изкуства (дори използваните звуци и гамите са различни). Западният човек може да разбере една картина от Ориента и да ѝ се наслаждава; но за него ориенталската музика е непонятна, тя не извиква нищо у него, звучи му единствено като шум. В това отношение разликите в музиката на различните култури приличат на разликите в езика; за чужденците всеки език е непонятен. Но езикът изразява понятия и различните езици могат да бъдат преведени един на друг; различните видове музика не могат. Няма общ речник на музиката (дори и сред отделните членове на една и съща култура). Музиката изразява чувства — и е крайно съмнително дали музиката на различни култури изразява едни и същи чувства. Емоционалната способност на човека сама по себе си е универсална, но действителното изживяване на дадени чувства не е: изживяването на определени емоции, свързани с усещането за живота, пречи да се изпитват определени други емоции.

Това ни води до големия въпрос, оставащ без отговор: *защо музиката ни кара да изпитваме чувства?*

В другите изкуства, чиито произведения се възприемат посредством нормалния когнитивен процес, отговорът може да се открие в самата творба чрез концептуален анализ на нейната природа и значение; може да се стигне до общ речник и обективен критерий за естетическа преценка. Понастоящем в сферата на музиката няма подобен речник или критерий — както между различните култури, така и в рамките на една и съща култура.

Очевидно е, че отговорът се крие в естеството на творбата, тъй като именно тя извиква емоциите. Но как го прави? Защо поредица от звуци води до емоционална реакция? Защо тя е свързана с най-дълбоките чувства на човека и неговите жизненоважни, метафизически ценности? Как успяват звуците да достигнат направо

до чувствата на човек по начин, който явно заобикаля неговия ум? Какво въздействие оказва определена комбинация от звуци върху съзнанието на човека, за да го накара да я разпознае като радостна или тъжна?

Досега все още никой не е открил отговорите на тези въпроси и бързам да добавя: аз — също. Формулирането на общ речник на музиката би изисквало отговорите на тези въпроси. То би изисквало: превод на музикалното изживяване, на вътрешното изживяване, в *концептуални* термини; обяснение защо определени звуци ни правят определено впечатление; дефиниране на аксиомите на музикалното възприятие, от които могат да се извлекат съответните естетически принципи, които пък на свой ред ще послужат като основа за обективно валидиране на естетическите съждения.

Това означава, че се нуждаем от ясно, концептуално различаване и разграничаване на обекта от субекта в областта на музикалното възприятие, каквото притежаваме в другите изкуства и в по-широката сфера на нашата когнитивна способност. Това разграничаване се налага от концептуалното познаване: докато човекът е неспособен да разграничи вътрешните си процеси от фактите, които възприема, той остава на перцептуалното равнище на съзнанието. Едно животно не може да осмисли подобна разлика, същото се отнася и за съвсем малкото дете. Човекът е осъзнал това по отношение на останалите си сетива и останалите изкуства; той може да каже дали причина за замъгленото му зрение е гъста мъгла или проблеми със зрението. Единствено в сферата на специфично *музикалното* възприятие човекът все още е в младенческо състояние.

Когато слуша музика, човекът не може да каже с яснота нито пред себе си, нито на другите — и следователно не може да докаже — кои аспекти от преживяването му са присъщи на музиката и кои са плод на неговото съзнание. Той я изживява като едно неделимо цяло, има чувство, че великолепната екзалтация е там, в музиката, и изпада в безпомощно объркване, когато открие, че едни хора изпитват това, а други — не. По отношение на природата на музиката човечеството все още се намира на перцептуалното равнище на съзнанието.

Докато не се открие и дефинира един концептуален речник, *не е възможно в сферата на музиката да има обективно валиден критерий за естетическа преценка.* (Има определени технически

критерии, свързани главно със сложността на хармоничните структури, но няма критерии за идентифициране на *съдържанието*, т.е. на емоционалното значение на дадено музикално произведение и за демонстриране по този начин на естетическата обективност на дадена реакция.)

Засега нашето разбиране на музиката се ограничава до събирането на материал, т.е. — до равнището на дескриптивните наблюдения. Докато то не се издигне до етапа на концептуализирането, трябва да третираме музикалните вкусове или предпочитания като субективен въпрос — не в метафизически, а в епистемологически смисъл; т.е. не в смисъл че тези предпочитания са всъщност безпричинни и произволни, а в смисъл че не знаем тяхната причина. Следователно никой не може да претендира за *обективно* превъзходство на своите предпочитания над предпочитанията на другите. Там, където не е възможно обективно доказване, всеки е сам за себе си — и *само* за себе си.

Естеството на музикалното възприятие не е било разгадано, тъй като ключът към тайната на музиката е *физиологически* — той се крие в естеството на процеса, чрез който човекът възприема звуците, и отговорът би изисквал съвместната работа на физиолог, психолог и философ (специалист в областта на естетиката).

Човекът, който слага началото на научния подход към този проблем и ни дава насоки за отговора, е Хелмхолц, великият физиолог от XIX в. Той завършва книгата си „За усещанията за тон като физиологическа основа за теорията на музиката“ със следния абзац: „С това завършвам своя труд. Според мен го доведох дотам, докъдето физиологическите свойства на сетивото слух упражняват пряко въздействие върху конструирането на една музикална система, тоест дотам, докъдето трудът ми изрично принадлежи към натурфилософията... Истински трудното нещо би било разработването на психичните мотиви, които се изявяват тук [в естетиката на музиката]. Несъмнено това е точката, в която започва по-интересната част от музикалната естетика, като целта е да се обяснят чудесата на велики произведения на изкуството и да се изучат речта и действията на различни предпочитания на ума. Но колкото и примамлива да изглежда тази цел, аз предпочитам да оставя на други да провеждат подобни изследвания, в които аз бих се усещал премного любител, и

да остана стъпил върху твърдата земя на натурфилософията, където се чувствам у дома си“ (Ню Йорк, „Довър пъбликейшънс“, 1954 г., с. 371).

Доколкото знам, никой не се е опитвал „да проведе подобни изследвания“. Контекстът и намаляващият обхват на модерната психология и философия биха направили подобно начинание невъзможно.

От гледната точка на психоепистемологията аз мога да предложа хипотеза за характера на човешката реакция към музиката, но моля читателят да не забравя, че това е само хипотеза.

Ако човек изпита емоция без екзистенциален обект, единственият друг възможен обект е състоянието или действията на собственото му съзнание. Какво е умственото действие, участващо във възприемането на музиката? (Имам предвид не емоционалната реакция, която е последица, а процеса на възприятие.)

Не бива да забравяме, че *интегрирането* е основна функция на човешкото съзнание на всички равнища на когнитивното му развитие. Най-напред умът слага ред в сетивния хаос, като интегрира сетивната информация в перцепти; тази интеграция се изпълнява автоматично; тя изисква усилие, но не и съзнателна воля. Следващата стъпка е интегрирането на перцептите в концепти, докато детето се учи да говори. Следователно когнитивното му развитие представлява интегрирането на концептите във все по-широки и по-широки концепти, разширявайки по този начин обхвата на ума му. Този етап е напълно волеви и изисква непрестанно усилие. Автоматичните процеси на *сетивната* интеграция биват завършени в невръстните години на човека и не се осъществяват при възрастния.

Единственото изключение е в областта на звуците, произвеждани чрез периодични трептения, т.е. на музиката.

Звуците, произвеждани посредством неперодични трептения, са шум. Човек може да слуша шум в продължение на час, ден или година, и това си остава чисто и просто шум. Но музикалните тонове, чути в определен вид последователност, дават друг резултат — човешкото ухо и ум ги *интегрират* в ново когнитивно преживяване, в нещо, което може да се нарече звуков обект: мелодия. Интегрирането е психологически процес; той се извършва несъзнателно и автоматично. Човекът знае за този процес единствено посредством резултатите от него.

Хелмхолц е демонстрирал, че същността на музикалното възприятие е математическа: консонансът или дисонансът на хармониите зависят от съотношенията на честотите на техните тонове. Например мозъкът може да интегрира съотношение 1:2, но не и 8:9. (Това не значи, че дисонансите не могат да бъдат интегрирани; в съответния музикален контекст това е възможно.)

Хелмхолц се е занимавал главно с тоновете, които се чуват едновременно. Но неговата демонстрация говори за възможността същите принципи да важат и за процесите на чуване и интегриране на поредица от музикални тонове, т.е. на мелодия — и също така че психоепистемологическият смисъл на дадена композиция се крие във вида работа, която тя изисква от ухото и мозъка на слушателя.

Една композиция може да изисква активното внимание, необходимо за решаването на сложни математически отношения, или пък да вцепенява ума посредством монотонна простота. Тя може да изисква процес на изграждане на интегриран сбор; или пък да разбива процеса на интеграция на произволни поредици от случайни късчета; или може да зачеркне процеса посредством миш-маш от звуци, които математико — физиологически не могат да се интегрират и затова се превръщат в шум.

Слушателят осъзнава този процес във вид на усещане за ефикасност, напрежение, скука или затормозеност. Неговата реакция се определя от неговото *психоепистемологическо* усещане за живота — т.е. от равнището на когнитивно функциониране, на което той се чувства у дома си.

В епистемологично отношение човек, който има активен ум, разглежда умственото усилие като вълнуващо предизвикателство; в метафизическо отношение той се стреми към понятността. Удоволствие ще му достави музиката, която изисква процес от сложни изчисления и успешно разрешаване. (Имам предвид не просто сложностите на хармонията и оркестрацията, но най-вече тяхното ядро, сложността на мелодията, от която зависят.) Един прекалено лесен процес на интеграция ще го отегчи така, както ще се отегчи специалист по висша математика, на когото са възложили да решава задачи по аритметика от първи клас. Той ще изпита смесица от отегчение и раздразнение, когато чуе поредица от случайни късчета, с които умът му не може да направи нищо. Ще изпита гняв, отвращение

и недоволство срещу процеса на слушане на смесение от музикални звуци; той ще почувства това като опит да се унищожи интегриращата способност на ума му.

Един човек, който има смесени когнитивни навици, в епистемологично отношение изпитва ограничен интерес към умственото усилие, а в метафизично проявява търпимост към значителна замъгленост в сферата на своето съзнание. Той ще почувства напрежение, когато слуша музика от вид, изискващ повече от него, ще се радва на по-простите видове музика. Може да му е приятна откъслечната, случайна музика (ако е претенциозен), а би могъл дори да бъде научен да приема безразборната музика (ако е достатъчно инертен).

В зависимост от множеството различни аспекти на музикалните композиции и от множеството варианти на човешките когнитивни навици може да има и много други видове реакции. Горните примери просто очертават хипотетичния модел на човешката реакция към музиката.

Музиката дава на човешкото съзнание същото изживяване, както и другите изкуства; конкретизиране на усещането за живота. Но абстракцията, която се конкретизира, е преди всичко епистемологическа, а не метафизична; абстракцията е човешкото съзнание, т.е. неговия метод на когнитивно функциониране, който той изпитва в конкретната форма на слушане на определено музикално произведение. Това дали човекът ще приеме, или ще отхвърли тази музика, зависи от това дали тя подкрепя начина на функциониране на неговия ум, или му се противопоставя, дали го потвърждава, или му противоречи. Метафизическият аспект на това изживяване е усещането за един свят, който той е в състояние да разбере, свят, на който съответства функционирането на неговия ум.

Музиката е единственото явление, което позволява на човека, излязъл от детската възраст, да изживее процеса на боравене с чиста сетивна информация. Отделните музикални тонове не са перцепти, а чисти усещания; те се превръщат в перцепти само след като се интегрират. Усещанията са първият досег на човека с реалността; когато се интегрират в перцепти, те вече са даденото, самоочевидното, неподлежащото на съмнение. Музиката дава на човека изключителната възможност да възстанови, вече на равнището на зрелия индивид,

първичния процес в своя метод на познание: автоматичното интегриране на сетивна информация в един понятен, смислен обект. За едно концептуално съзнание това е уникална форма на отмора и награда.

Концептуалните интеграции изискват непрестанно усилие и налагат на човека една постоянна отговорност: те включват риска от грешка и неуспех. Процесът на музикална интеграция е автоматичен и лишен от усилие. (Той се възприема като лишен от усилие, тъй като е несъзнателен; това е процес на използване на онези ментални навици, които човек е направил усилие да придобие, или пък не е.) Човешката реакция към музиката носи усещане за пълна сигурност, сякаш това е нещо просто, самоочевидно, неподлежащо на съмнение; тя включва човешките емоции, т.е. човешките ценности и най-дълбинното усещане за себе си — тя се изживява като вълшебен съюз на усещанията и мисълта, сякаш мисълта е придобила непосредствената категоричност на прякото осъзнаване.

(На това се дължи и цялата мистична връва за „духовния“ или свръхестествен характер на музиката. Мистицизмът, този вечен паразит, си присвоява в случая едно явление, което е плод на съюза, а не на дихотомията между човешкото тяло и ум: то е отчасти психологическо и отчасти интелектуално.)

В един абзац за разликата между мажорната и минорната тоналност Хелмхолц пише следното: „Мажорната тоналност е подходяща за всички душевни състояния, които са напълно формирани и недвусмислено разбирани, и за твърдата решимост, и за нежните, благи или дори печални чувства, когато тъгата се е превърнала в състояние на мечтателно съжаление. Но тя е съвсем неподходяща за неясните, мъгляви, неоформени душевни състояния или за изразяването на меланхоличното, мрачното, енигматичното, загадъчното, грубото или всичко, което накърнява художествената красота; именно за тези състояния се нуждаем от минорната тоналност, с нейната забулена хармоничност, променливата ѝ гама, с модуляцията ѝ и не толкова разбираемата основа за конструиране. Мажорната тоналност би била неподходяща форма за подобни цели и затова минорната тоналност има свое надлежно художествено оправдание като отделна система“. („За усещанията за тона“, с. 302)

Моята хипотеза би обяснила защо хората чуват едно и също емоционално съдържание в дадена музикална творба, въпреки че оценките им са различни. Когнитивният процес влияе върху емоциите на човека, които пък влияят върху неговото тяло, и това влияние е реципрочно. Например успешното решаване на интелектуална задача поражда радостно, тържествуващо настроение; неуспехът да се реши задача поражда неприятно усещане на отпадналост или обезсърчаване. И обратно: радостното настроение изостря, засилва ума, дава му енергия; а тъжното настроение прави мисълта неясна, обременява ума и го забавя. Забележете мелодичните и ритмичните характеристики на типа музика, които разглеждаме като радостна или тъжна. Ако даден процес на музикална интеграция, който се извършва в ума на човека, прилича на когнитивните процеси, които пораждат или съпътстват определено емоционално състояние, в резултат на това човекът ще го разпознае физиологически, а след това и интелектуално. Дали ще приеме конкретното емоционално състояние и ще го изпита изцяло, зависи от оценката за неговата значимост, произтичаща от неговото усещане за живота.

Епистемологическият аспект на музиката е фундаменталният, но не и единственият фактор за определянето на музикалните предпочитания на един човек. В рамките на общата категория на музика с еднаква сложност именно емоционалният елемент представлява *метафизическия* аспект, контролиращ насладата. Въпросът не е просто в това, че човек е в състояние да възприема успешно, т.е. да интегрира поредица от звуци в един музикален обект, а също: какъв точно обект възприема човека? Процесът на интеграция представлява конкретизираната абстракция на човешкото съзнание, природата на музиката представлява конкретизираната абстракция на битието — т.е. един свят, в който човек изпитва радост, тъга, триумф, отчаяние и т.н. В зависимост от своето усещане за живота човек чувства: „*Да, това е моят свят и така трябва да се чувствам!*“ или: „*Не, това не е светът такъв, какъвто го виждам*“. (Както и при другите изкуства човек може да оцени естетическата стойност на дадена композиция, без нито да я хареса, нито да ѝ се наслади.)

Научните изследвания, които биха били необходими, за да се докаже тази хипотеза, са огромни. Нека посоча само няколко от нещата, които биха били необходими при доказването: изчисления на

математическите отношения между тоновете в една мелодия; изчисление на времето, необходимо на човешкото ухо и мозък, за да интегрират поредица от музикални звуци, включително последователните стъпки, продължителността и времевите ограничения на интегриращия процес (който би включвал отношението между тоновете и ритъма); изчисление на отношенията между тоновете и тактовете, тактовете и музикалните фрази, фразите и крайното разрешение на дисонанса; изчисления на отношенията между мелодията и хармонията и отношението на техния сбор към звуците на различните музикални инструменти и т.н. Необходимата работа е главозамайваща и въпреки това именно това върши човешкият мозък — мозъкът на композитора, на изпълнителя и на слушателя, — макар и несъзнателно.

Ако се направят подобни изчисления и те се сведат до обозрим брой уравнения, т.е. принципи, ние ще разполагаме с обективен речник на музиката. Това би бил един математически речник, основаващ се върху природата на звука и природата на човешката способност да чува (т.е. на това, което е възможно за тази способност). Естетическият критерий, който ще се извлече от подобен речник, би бил: интеграцията — т.е. обхвата (или сложността) на интеграцията, постигната от дадена композиция. Интеграцията — понеже тя е същността на музиката, разграничавайки я от шума; обхватът — защото това е мярката за всяко интелектуално постижение.

Докато моята теория бъде доказана или опровергана от научни доказателства от този вид, тя трябва да се разглежда само като хипотеза.

Има обаче доста доказателства, отнасящи се за природата на музиката, които ние можем да видим не на физиологическо, а на психологическо-екзистенциално равнище (които изглежда подкрепят моята хипотеза).

Връзката на музиката с човешката когнитивна способност се подкрепя от факта, че определени видове музика оказват вцепеняващ, наркотичен ефект върху човешкия ум. Те предизвикват състояние на ступор като в транс, загуба на представа къде се намиращ, липса на воля, загуба на усещане за себе си. Примитивната музика и по-голяма част от ориенталската музика попадат в тази категория. Удоволствието, изпитвано от подобна музика, е обратно на емоционалното състояние,

което един човек от Запада би нарекъл удоволствие: за западния човек музиката е изключително лично преживяване и потвърждение на неговата когнитивна способност; за примитивния човек музиката причинява разпадане на Аза и на съзнанието. И в двата случая обаче музиката е средството за извикването на онова психоепистемологично състояние, което съответните философии и на двете култури разглеждат като правилно и желателно за човека.

Вцепеняващата монотонност на примитивната музика — безкрайното повторение на няколко ноти и на ритмичен модел, който се набива в мозъка с постоянството на водните капки, които падат в древното мъчение върху главата на човека — парализира когнитивните процеси, зачерква съзнанието и дезинтегрира ума. Подобна музика предизвиква състояние на *сензорна депривация*, която — както започват да откриват днешните учени — е причинена от липсата или от монотонността на сетивните стимули.

Не съществуват доказателства в подкрепа на твърдението, че различията в музиката на различни култури са плод на вътрешни физиологически различия при различните раси. Има обаче доста свидетелства в подкрепа на хипотезата, че причината за музикалните разлики е психоепистемологична (и следователно — в крайна сметка философска).

Психоепистемологичният метод на функциониране на човека се развива и автоматизира в неговото ранно детство; той бива повлиян от господстващата философия на културата, в която той расте. Ако явно или имплицитно (посредством общото емоционално настроение) едно дете осъзнае, че търсенето на знание, т.е. независимата работа на неговата когнитивна способност е важно и се изисква от него от собствената му природа, то вероятно ще развие един активен, независим ум. Ако го учат на пасивност, на сляпо подчинение, на страх и че е безполезно да задава въпроси или да трупа познание, вероятно това дете ще се превърне в един умствено безпомощен дивак, независимо дали е израснал в джунглите, или в град Ню Йорк. Но — тъй като човешкият ум не може да се унищожи напълно, ако притежателят му остане жив — затормозените потребности на неговия ум се превръщат в едно неуморно, несвързано, непонятно търсене слепешком, което го плаши. Примитивната музика се превръща в негов наркотик: тя ликвидира търсенето на сляпо, дава му увереност и

засилва неговата апатичност, дава му временно усещането за реалност, в която неговият инертен ступор е нещо нормално.

А сега забележете, че съвременната диатонична гама е плод на Ренесанса. Тя е била развита в течение на определен период от време от редица музикални новатори. Кое ги е мотивирало? Тази гама позволява най-голям брой консонантни хармонии — т.е. звукови комбинации, които са приятни за човешкото ухо (подлежащи на интегриране от човешкия ум). Културата на ренесансовия и постренесансовия периоди, ориентирана към човека, разума и науката, е първата епоха в историята, в която интерес като наслаждението на човека би могъл да мотивира композиторите, които са имали свободата да творят.

Днес, когато влиянието на западната цивилизация разчупва статичната, обвързана с традицията култура на Япония, младите японски композитори създават даровити произведения в западния музикален стил.

Продуктите на американското антирационално, антикогнитивно „прогресивно“ образование, хипитата, се връщат към музиката и тимпанния ритъм на джунглата.

Интеграцията е ключът към нещо повече от музиката; това е ключът към човешкото съзнание, към неговата концептуална способност, към основните му убеждения, към живота му. А липсата на интеграция ще доведе до едни и същи екзистенциални резултати у всеки, който е роден с потенциално човешки ум, във всяка епоха, във всяко земно кътче.

Няколко думи за т.нар. модерна музика: не са необходими допълнителни изследвания или научни открития, за да се установи с пълна, обективна сигурност, че това не е музика. Доказателството се крие във факта, че музиката е плод на *периодични трептения* — и следователно внасянето на *непериодични трептения* (като звуците от уличното движение, зъбчати колела, или кашлица и кихавици) — т.е. на шум — в една уж музикална композиция я вади автоматично от сферата на изкуството и възприемането му. Но тук трябва да се отпрати едно предупреждение по отношение на речника на извършителите на подобни „иновации“: те ораторстват надълго и нашироко за необходимостта от „привикване“ на ухото, за да може да оцени тяхната „музика“. Представата им за привикване не се

ограничава от реалността и от законите за тъждеството; според тяхната представа човекът е безкрайно подлежащ на привикване. Но всъщност ти можеш да приучиш човешкото ухо да възприема различни видове музика (и не ухото, а *умът* бива приучаван в подобни случаи); ти не можеш да го привикнеш да чува шум така, сякаш той е музика; това е невъзможно не заради личното обучение или социални конвенции, а заради психологическата природа, *идентичността* на човешкото ухо и човешкия ум.

А сега нека се насочим към изпълнителските изкуства (актьорската игра, свиренето на музикален инструмент, пеенето, танца).

В тези изкуства медиумът, който се използва, е личността на твореца. Неговата задача не е да пресъздаде реалността, а да приложи пресъздаването, сътворено от някое от първичните изкуства.

Това не означава, че изпълнителските изкуства са второстепенни от гледна точка на естетическата ценност или тяхната значимост, а единствено, че те са продължение на първичните изкуства и зависят от тях. Не искам също така да кажа, че изпълнителите са просто „интерпретатори“; на по-високите нива на това изкуство един изпълнител внася творчески елемент, който първичната творба не би могла да изрази сама по себе си; той се превръща в партньор, почти сътворец — ако и когато го ръководи принципът, че *той* е средството за постигане на целта, поставена от това произведение.

Основните принципи, които са в сила за всички останали изкуства, важат и за твореца в изпълнителските изкуства — и особено стилизацията, т.е. избирателността: изборът и наблягането на съществените елементи, структурирането на последователните стъпки на едно изпълнение, което води до един в крайна сметка изпълнен със смисъл сбор. Собствените метафизически ценностни съждения на артиста изпълнител са необходими, за да се създаде и приложи вида техника, която се изисква от изпълнението му. Например представата на един актьор за човешкото величие, низост, храброст или малодушие ще определи това как той изобразява тези качества на сцената. Една творба, която е сътворена, за да бъде изпълнявана, дава на артиста, който ще я изпълнява, широка свобода на действие по отношение на творческия избор. В един почти буквален смисъл той трябва да *въплъти* душата, създадена от автора на произведението; за да може

тази душа да получи пълноценна материална реалност, се изисква особен вид творческа способност.

Когато изпълнението и произведението (литературно или музикално) са в идеална хармония по отношение на значението, стила и намерението, полученият резултат е великолепно естетическо постижение и незабравимо изживяване за публиката.

Психоепистемологичната роля на изпълнителските изкуства — връзката им с когнитивната способност на човека — е в пълната конкретизация на метафизичните абстракции, изразени от даденото произведение на първичните изкуства. Отликата на изпълнителските изкуства се крие в тяхната непосредственост — във факта, че те превръщат една художествена творба в екзистенциално *действие*, в конкретно събитие, което може да се съзнава пряко. Тук се крие и опасността за тях. Интегрирането е отличителната черта на изкуството — и ако изпълнението и първичното произведение не са напълно интегрирани, резултатът е точно обратен на когнитивната функция на изкуството; той дава на публиката изживяване на психоепистемологична дезинтеграция.

Възможно е множеството елементи на едно представление да са до известна степен небалансирани помежду си, и все пак то се разглежда като изкуство. Например често се случва един велик актьор да успее да придаде величина и значимост на една посредствена роля; или пък велика пиеса да излъчи своята сила въпреки посредствения актьорски състав. Такива представления оставят публиката неудовлетворена и копнееща за нещо друго, но въпреки това предлагат поне донякъде естетическа ценност. Но когато дисбалансът се превърне в явно противоречие, представлението се разпада и излиза извън границите на изкуството. Например един актьор може да реши да пренапише пиесата, без да промени и една реплика, като играе злодея като герой или обратното (тъй като не е съгласен с идеите на автора, иска да играе различна роля или просто толкова му стигат силите) — и характеризира своя персонаж така, че тази характеристика противоречи на всяка реплика, която той изрича; това води до несвързан хаос и колкото по-добри са репликите и изпълнението, толкова по-голям е хаосът. В подобен случай представлението се изражда в безсмислено позьорство или още по-вулгарно — в клоунада.

Катастрофално преобърнатият подход към изпълнителските изкуства се онагледява от мисленето, което разглежда пиесите като „транспортни средства“^[3] за звездите. Регистрите за естетически произведения са пълни с катастрофи на подобни превозни средства и онези, които се возят в тях, при това не само в Холивуд. Сред злополуките има случаи на велики актьори, участващи в долнопробни пиеси; велики пиеси, пренаписани за някое представление от претенциозни любители; пианисти, които обезобразяват композиции, за да изтъкнат своята виртуозност, и т.н.

Общият знаменател е груба размяна на местата на целите и средствата. „Как“ никога не може да замени „какво“ — нито в първичните изкуства, нито в изпълнителските, нито под формата на изящен литературен стил, който се използва, за да не се каже нищо, нито под формата на Грета Гарбо, която, изобразявайки любовна сцена, изящно изговаря реплики, които сякаш са написани от шофьор на камион.

Сред изпълнителските изкуства танцът изисква специално разглеждане. Има ли в него абстрактно значение? Какво изразява танцът?

Танцът е безмълвният партньор на музиката и участва в едно разделение на труда: музиката представя стилизиран вариант на човешкото съзнание в действие; танцът представя стилизиран вариант на човешкото тяло в действие. „Стилизиран“ означава концентриран до съществени характеристики, които биват избрани в зависимост от представата за човека на твореца.

Музиката представя абстракция на човешките емоции в контекста на човешкия когнитивен процес; танцът представя абстракция на човешките емоции в контекста на физическите движения на човека. Задачата на танца не е изразяване на отделни моментни емоции, *не е* да бъде пантомимна версия на радост, скръб, страх и т.н., а нещо по-дълбоко: изразяване на метафизични ценностни съждения, стилизация на човешките движения посредством непрекъснатата сила на едно фундаментално емоционално състояние — и по този начин използването на човешкото тяло, за да се изрази усещането за живота на изпълнителя.

Всяко силно чувство притежава кинестетичен елемент, който се изпитва като импулс да подскочиш, да се намръщиш, да тропнеш с

крак и т.н. Така, както усещането за живота на човека е част от всички негови чувства, то е част и от всичките му движения и определя начина, по който той използва тялото си: неговата стойка, жестовете му, походката му и т.н. Можем да видим различно усещане за живота у един човек, който по типичен начин има изправена стойка, върви бързо, притежава категорични жестове, и у човек, който по типичен начин стои прегърбен, едва тътри крака и жестикулира вяло. Този конкретен елемент — цялостният начин на движение — съставлява материалът, специфичната територия на танца. Танцът го стилизира в *система от движения*, изразяваща определена метафизическа представа за човека.

Една *система* от движения е ключовият елемент, предварителното условие за танца като изкуство. Отдаването на случайни движения, като например детското подскачане на поляната, може да е приятна игра, но не е изкуство. Създаването на последователно стилизирана, метафизически изразителна система е толкова рядко постижение, че има само няколко характерни форми на танца, които могат да бъдат определени като изкуство. Повечето танцови изпълнения са натрупване на елементи от различни системи и на произволни кълчения, напосоки събрани заедно, без никакво значение. Един мъж или една жена, които подскачат или се търкалят по сцената, са също толкова артистични, колкото и децата на поляната, само че са по-претенциозни.

Да разгледаме две характерни системи, балетът и индийския танц, които са примери за танца като изкуство.

Основният принцип на стилизацията, постигана в балета, е безтегловност. По парадоксален начин балетът представя човека като почти безтелесен: той не изопачава човешкото тяло, а избира видове движение, които по принцип са възможни за човека (като например ходенето на пръсти) и ги преувеличава, подчертавайки тяхната красота — и бунтувайки се срещу закона за притеглянето. Леко и грациозно носене из въздуха, плуване и летеж са съществените елементи на образа на човека в балета. Балетът изобразява една особена, крехка мощ и скована прецизност, ала това е един човек с изящен скелет от стомана, но без плът, човек на духа, не контролиращ, а издигащ се над този свят.

За разлика от него индийският танц представя един човек от плът, но без кости. Принципът на неговата стилизация е гъвкавост, вълнообразно движение, извиване. Той изкривява тялото на човека, придава му движенията на влечуго; част от него са дислокации, които по принцип са невъзможни за човека и са нежелани, като например движение на торса и на главата в две противоположни посоки настрани, сякаш за миг човекът бива обезглавен. Това е образът на човек така безкрайно гъвкав, човек, който се приспособява към една неразбираема Вселена, умолява непознаваеми сили и не си запазва нищо, дори собствената си идентичност.

В рамките на всяка от тези системи могат да бъдат изразени или едва загатнати конкретни емоции, но единствено доколкото го позволява основният стил. В балета не могат да бъдат изразени силни страсти или отрицателни емоции, независимо от либретата; той не може да изразява трагично чувство или страх, нито пък сексуалност; това е перфектното средство за изразяване на духовната любов. Индийският танц може да изразява страсти, но не и положителни емоции; той не може да изразява радост или тържество; но е красноречив в изразяването на страх, обреченост — както и на физикалния вид сексуалност.

Бих искала да спомена една форма на танца, която не се е развила в цялостна система, но притежава ключовите елементи, на чиято основа би могла да се изгради една цялостна, характерна система — степът. Той е създаден от американските негри; подхожда единствено на Америка и е особено неевропейски. Най-добрите му представители са Бил Робинсън и Фред Астер (който го съчетава с някои елементи на балета).

Степът е в пълен синхрон с музиката, той откликва на нея и ѝ се подчинява — посредством един общ елемент, който е жизненоважен за музиката и за човешкото тяло: ритъмът. Тази форма не позволява на танцьора да спре или да остане неподвижен: неговите крака могат да докосват земята само доколкото подчертават пулсирането на ритъма. От началото до края, независимо какво прави тялото на танцьора, краката му извършват тези равномерни бързи движения; това е сякаш дълга поредица от удари, подчертаващи неговите движения; той може да подскача, да се върти, да коленичи, но не бива да пропуска и един удар. Понякога има мигове, когато сякаш това прилича на състезание

между човека и музиката, сякаш музиката го предизвиква да я следва — и той го прави с лекота, без усилие, почти нехайно. Пълно подчинение на музиката? Впечатлението, което човек добива е: пълен контрол — умът на човека контролира без усилие неговото майсторски движещо се тяло. Принципът е прецизност. Той изразява усещане за цел, дисциплина, яснота — математическа по вид яснота, — съчетани с безгранична свобода на движенията и неизчерпаема изобретателност, която се решава на внезапни, неочаквани движения, но нито за миг не губи централната, интегриращата линия: ритъмът на музиката. Не, емоционалният обхват на стъпа не е неограничен: той не може да изразява трагичност, болка, страх или вина; всичко, което може да изразява, е веселие и всички онези нюанси на чувството, свързани с радостта от живота. (Да, това е любимата ми танцова форма.)

Музиката е независимо, първично изкуство; танцът не е. С оглед на тяхното разделение на труда танцът е изцяло зависим от музиката. С емоционалната помощ на музиката той изразява абстрактно значение; без музиката се превръща в безсмислена гимнастика. Именно музиката, гласът на човешкото съзнание, интегрира танца с човека и с изкуството. Музиката определя правилата; задачата на танца е да следва, колкото е възможно по-точно, покорно и изразително. Колкото е по-тясна интеграцията на даден танц с музиката му — по отношение на ритъма, настроението, стила, тематиката, — толкова по-висока е естетическата му стойност.

Един сблъсък между танца и музиката е по-лош, отколкото сблъсък между актьора и пиесата: той унищожавя цялото представление. Той не дава възможност нито музиката, нито танцът да бъдат интегрирани в един естетически обект в ума на зрителя — и се превръща в поредица хаотични движения на фона на поредица хаотични звуци.

Забележете, че модерната тенденция антиизкуство приема именно такава форма в областта на танца. (Тук не говоря за т.нар. модерен танц, който не е нито модерен, нито танц.) Балетът например бива „модернизиран“, като се изпълнява на фона на неподходяща, нетанцувална музика, която се използва като прост акомпанимент, подобно на дрънкащото пиано по времето на нямото кино, само че по-малко синхронизирано с действието. Прибавете към това и значителни примеси на пантомима, която не е изкуство, а е детска игра (тя е не

актьорска игра, а правене на описателни знаци), и ще получите една форма на самооскърбителен компромис, по-долен от всичко, което можем да видим в политиката. Като доказателство ще посоча „Маргьорит и Арман“ в изпълнение на Кралския балет^[4]. (Дори търкалянето по сцената или стъпването на пети в т.нар. модерен танц изглеждат невинни в сравнение с това: техните изпълнители нямат на какво да изменят и какво да обезобразят.)

Танцьорите са творци — изпълнители; музиката е първичната творба, която изпълняват с помощта на един важен посредник: хореографът. Неговата творческа задача е подобна на задачата на театралния режисьор, но съдържа по-тежка отговорност: театралният режисьор превежда във физическо действие една първична творба, пиеса; хореографът трябва да преведе една първична творба, композиция от звуци, в друг посредник, в композиция от движения, и да създаде една структурирана, интегрирана творба: танц.

Тази задача е толкова трудна и нейните естетически подготвени изпълнители се срещат толкова рядко, че развитието на танца винаги е било бавно и той винаги е бил изключително уязвим. Днес е почти на изчезване.

Музиката и/или литературата са в основата на изпълнителските изкуства и на широкомащабните комбинации от всички изкуства, като например операта или киното. В този контекст основата означава първичното изкуство, което осигурява метафизичния елемент и дава възможност изпълнението да се превърне в конкретизация на една абстрактна представа за човека.

Без тази основа едно изпълнение може да носи забавление в области като водевила или цирка, но да няма нищо общо с изкуството. Например изпълнението на един въздушен акробат изисква неимоверно физическо майсторство — може би по-голямо и по-трудно постижимо, отколкото майсторството, което се изисква от един балетист, — но това, което предлага, не е нищо повече от демонстрацията на това майсторство, без никакво допълнително значение, т.е. това е една конкретика, а не конкретизация на нещо.

В операта и оперетата естетическата основа е музиката, а либретото само предоставя съответният емоционален контекст или възможност за музикалната партитура, както и интегрираща линия за цялото представление. (В това отношение добрите либрета са съвсем

малко.) В киното или в телевизията литературата е *властелинът* и господарят, а музиката служи единствено като несъществен фондов акомпанимент. Киносценариите и телевизионните сценарии са подкатегории на драмата, а в драматичните изкуства *пиесата е всичко*. Пиесата е това, което го превръща в изкуство; пиесата предоставя целта, за която всичко останало е само средство.

Във всички изкуства, включващи повече от един изпълнител, жизненоважен творец е *режисьорът*. (В музиката негово съответствие е диригентът.) Режисьорът е връзката между изпълнителското изкуство и първичното изкуство. Той самият е изпълнител по отношение на първичната творба в смисъл че неговата задача е средството за постигането на целта, поставена от творбата; заедно с това той е първичен творец по отношение на актьорите, сценографа, оператора и т.н. в смисъл че те са средството, с което постига целта си, която пък е превръщането на произведението във физическо действие, като едно изпълнено със значение, стилизирано, интегрирано цяло. В драматичните изкуства режисьорът е естетическият *интегратор*.

Тази задача изисква непосредствено разбиране на всички изкуства, съчетано с необикновена сила на абстрактното мислене и на творческото въображение. Великите режисьори се срещат изключително рядко. Един средностатистически режисьор се лута между двете клопки на абдикацията и узурпацията. Той или разчита на таланта на другите и просто кара актьорите да правят случайни движения, които не означават нищо, и в резултат на това се получава смешение от противоречащи си намерения; или сграбчва здраво в ръцете си представлението, карайки всички да изпълняват безсмислени номера, които нямат нищо общо с пиесата, или направо я зачерква на основата на превратното убеждение, че пиесата е средството за постигане на целта да изложи на показ *своите* умения, и така се поставя в категорията на цирковите акробати, с тази разлика, че е много по-неумел от тях и те са много по-забавни.

Като пример за първокласна филмова режисура ще спомена Фриц Ланг, и особено по-ранните му филми; неговият ням филм „Зигфрид“ е едно от най-великите произведения на киното за всички времена. Въпреки че и други режисьори са осъзнавали това от време на време, Ланг е единственият, който напълно разбира факта, че *визуалното* изкуство е неразделна част от филмите в много по-дълбок

смисъл от простия избор на декори и ъгъл на камерата — че „движещата се картина“^[5] е буквално *точно това* и трябва да бъде стилизирана визуална композиция в движение.

Някой беше казал, че ако се спре прожекцията на „Зигфрид“ и напосоки се изреже кадър от филма, той би бил със също толкова идеална композиция, както и една велика картина. Всяко действие, жест и движение в този филм е изчислено, за да постигне този ефект. Всеки инч от този филм е *стилизиран*, т.е. сгъстен до онези абсолютни, чисти, съществени елементи, които предават характера и духа на историята, на събитията, на мястото на действие. Целият филм е сниман на закрито, включително и великолепните легендарни гори, в които всеки клон е сътворен от човека (но не изглежда така на екрана). Казват, че докато Ланг е създавал „Зигфрид“, на стената в кабинета му е висяла табела с надпис: „Нищо в този филм не е случайно“. *Това* е мотото на великото изкуство. Малцина творци, в която и да е област са успявали да го претворят в действителност. Фриц Ланг е един от тях.

Има някои недостатъци в „Зигфрид“, и особено в естеството на историята, която е трагична, която е легенда за „злата вселена“ — но това е метафизически въпрос, а не естетически. От гледна точка на творческата задача на режисьора този филм е образец за онзи тип визуална стилизация, която оразличава произведението на изкуството от превъзнасяния кинопреглед.

Потенциално киното е велико изкуство, но този потенциал все още не е осъществен, освен в отделни случаи и редки мигове. Едно изкуство, което налага синхронизирането на толкова много естетически елементи и толкова много различни таланти, не може да се развива в период на философско — културна дезинтеграция, какъвто е настоящето. Неговото развитие изисква творческото сътрудничество на хора, които са обединени не непременно от формалните си философски убеждения, а от своята фундаментална представа за човека, т.е. от своето усещане за живота.

Независимо от разнообразието и огромния потенциал на изпълнителските изкуства, винаги трябва да помним, че те са последица и продължение на първичните изкуства; и че първичните изкуства им дават абстрактното значение, без което никой плод на човешката дейност и никоя дейност не могат да бъдат класифицирани като изкуство.

Въпросът, зададен в началото на това изложение, беше: кои са валидните форми на изкуството; и защо? Сега вече можем да отговорим: истинските форми на изкуство представят изборително пресъздаване на действителността с изразни средства, изисквани от човешката *когнитивна способност*, която обхваща неговите сетива за възприемане на обектите и по този начин помага за интегрирането на различните елементи в едно *концептуално* съзнание. Литературата борави с понятия, визуалните изкуства — със зрението и осезанието, музиката — със слуха. Всяко изкуство изпълнява функцията да отведе концептите на човека до перцептуалното равнище на неговото съзнание и да му позволи да ги схване директно, така, сякаш те са перцепти. (Изпълнителските изкуства са средство за допълнителна конкретизация.) Различните дялове на изкуството служат, за да обединяват съзнанието на човека и да му дадат кохерентна представа за битието. Дали тази представа е истинна, или лъжлива, не е естетически проблем. Съществено естетическият въпрос е психоепистемологически: *интеграцията на едно концептуално съзнание*.

Ето защо всички изкуства се зараждат в праисторически времена и защо човекът никога не може да развие *нова* форма на изкуство. Формите на изкуството не зависят от *съдържанието* на човешкото съзнание, а от неговата *природа*, не от обхвата на човешкото познание, а от средствата, чрез които той го добива. (За да развие нова форма на изкуство, човекът би трябвало да се сдобие с нов сетивен орган.)

Увеличаването на човешкото познание прави възможен неограничен растеж и развитие на изкуствата. Научните открития дават начало на нови подкатегории в различните дялове на изкуството. Но всичко това са варианти и подкатегории (или комбинации) на все същите фундаментални изкуства. Подобни варианти изискват нови правила, нови методи, нови техники, но *не и* промяна на основните принципи. Например нужни са различни техники, за да се пише за театралната сцена, за киноекрана или за телевизионния екран; но всички тези медии са подкатегории на драмата (която е подкатегория на литературата) и всички се подчиняват на едни и същи основни принципи. Колкото по-широк е даден принцип, толкова повече нововъведения и вариации позволява и включва; но сам по себе си той

е неизменен. Нарушението на основен принцип не е „нова форма на изкуство“, а просто унищожаване на конкретното изкуство.

Например преходът от класицизъм към романтизъм в театъра, макар и мотивиран от фалшиви метафизически възгледи, е легитимно естетическо нововъведение; какъвто е и преходът от романтизъм към натурализъм. Но въвеждането на разказвач в една театрална пиеса не е нововъведение, а нарушение на основния театрален принцип, който изисква историята да бъде драматизирана, т.е. представена в действие; подобно нарушение не е „нова форма на изкуство“, а просто посегателство заради некомпетентност върху една изключително трудна форма и вбиване на клин, спомагащо за крайното унищожаване на въпросната форма.

Едно определено объркване относно връзката между научните открития и изкуството води до един често задаван въпрос: фотографията изкуство ли е? Отговорът е: не. Това е техническо майсторство, а не творческо. Изкуството изисква избирателно пресъздаване. Фотоапаратът не може да изпълни основната задача на живописиста: визуална концептуализация, т.е. създаване на една конкретика с езика на абстрактни съществени елементи. Избирането на ъгъла на заснемане, осветлението или обектива е просто избор на средствата за възпроизвеждане на различните аспекти на даденото, т.е. на една съществуваща конкретика. В някои фотографии има художествен елемент, който е резултат от подобна избирателност, каквато фотографът може да упражни, и някои от тях могат да бъдат много красиви; но същият художествен елемент (целенасочена избирателност) е наличен и в множество утилитарни продукти: при най-добрите видове мебели, дизайн на облекло, автомобили, опаковки и т.н. Комерсиалните рисунки в реклами (или плакати, или пощенски марки) често са дело на истински художници и имат по-голяма естетическа стойност, отколкото някои картини, но утилитарните предмети не могат да бъдат класифицирани като художествени творби.

(Ако в този момент някой попита: но тогава защо един филмов режисьор трябва да бъде разглеждан като творец? — отговорът е: именно *историята* дава абстрактно значение, което филмът конкретизира; без разказ режисьорът е просто претенциозен фотограф.)

Объркване от подобен вид съществува по отношение на приложните изкуства. Задачата на приложните изкуства е украсата на утилитарни предмети, като килими, платове, лампи и т.н. Това е стойностна задача, която често се изпълнява от талантиливи художници, но това не е изкуство в естетическо — философското значение на тази дума. Психоепистемологическата основа на приложните изкуства не е концептуална, а е чисто сетивна: техният критерий за стойност е да бъдат приятни за сетивата зрение и/или осезание. Техният материал са цветовете и формите в нерепрезентативни комбинации, които не предават никакво друго значение, освен визуалната хармония; значението или целта е конкретно и се крие в определения предмет, който те украсяват.

Като пресъздаване на действителността едно произведение на изкуството трябва да бъде репрезентативно; свободата за стилизация е ограничена от изискването за понятност; ако не представя понятен предмет, то престава да бъде изкуство. От друга страна, един репрезентативен елемент е пречка при приложните изкуства: това е ирелевантно и странично нещо, сблъсък на намеренията. И макар че при украсата на платове или тапети често се използват малки човешки фигури, пейзажи или цветя, те са художествено по-нисши от нерепрезентативните шарки. Когато разпознаваеми обекти биват поставени в подчинена позиция и биват третираны като прости десени от цветовете и форми, те стават нелепи.

(Цветната хармония е легитимен елемент, но е само един от множеството значими елементи в изкуството на живописата. Но в живописата цветовете и формите не се третират като декоративни шарки.)

Визуалната хармония е сетивно изживяване и бива определяна най-вече от психологически причини. Съществува изключително важна разлика между възприемането на музикалните звуци и възприемането на цветовете: интегрирането на музикалните звуци създава ново когнитивно преживяване, което е сетивно — концептуално, т.е. осъзнаването на мелодия; интегрирането на цветовете не го прави, то не предава нищо, освен осъзнаването на приятни или неприятни отношения. В когнитивно отношение усещането на цвета като цвят е без значение, защото цветът изпълнява една несравнимо по-важна функция: усещането за цвят е централният

елемент в зрението, това е едно от фундаменталните средства за възприемане на обектите. Цветът сам по себе си (физическите причини за него) не е обект, а е *свойство* на обектите и не може да съществува сам по себе си.

Този факт се пренебрегва от онези, които правят претенциозни опити да създават „ново изкуство“ под формата на „цветни симфонии“, представляващи прожектиране на движещи се цветни петна върху екран. В съзнанието на зрителя това не поражда нищо, освен отегчение от бездействието. Възможно е това да произведе съответен *декоративен* ефект на карнавал или в нощен клуб на Нова година, но няма връзка с изкуството.

Подобни опити обаче могат да бъдат класифицирани като антиизкуство поради следната причина: същността на изкуството е интеграция, един вид свръхинтеграция в смисъла, че изкуството борави с най-широките абстракции на човека, с неговата метафизика и по този начин увеличава силата на човешкото съзнание. Идеята за „цветни симфонии“ е движение в обратната посока: това е опит да се *дезинтегрира* човешкото съзнание и то да бъде сведено до предперцептуалното равнище, раздробявайки перцептите на обикновени усещания.

Това ни води до темата за модерното изкуство.

Ако една шайка — независимо какви са нейните лозунги, мотиви или цели — скиташе по улиците и вадеше очите на хората, те биха се разбунтували и биха намерили думи, с които справедливо да протестират. Но когато подобна шайка се скита в културата, решена да унищожи умовете на хората, те мълчат. Думите, които са им нужни, може да им даде единствено философията, но именно модерната философия е кръстник и родоначалник на тази шайка.

Човешкият ум е много по-сложен и от най-добрия компютър, а освен това е много по-уязвим. Ако сте виждали вестникарска фотография на вандали, които разбиват компютър, значи сте виждали едно физическо конкретизиране на психологическия процес, който тече в момента, процес, лансиран по витрините на художествените галерии, на стените на модните ресторанти и офисите на фирми, печелещи милиарди долари, по лъскавите страници на популярните списания, в технологичното сияние на киноекрана и телевизионния екран.

Разлагането е послепис към смъртта на едно човешко тяло; дезинтеграцията е предисловие към смъртта на един човешки ум. Дезинтеграцията е основен принцип и цел на модерното изкуство — дезинтеграцията на човешката концептуална способност и регресът на зрелия ум до състоянието на хленчецо пеленаче.

Да бъде сведено човешкото съзнание до нивото на усещанията, без способност да ги интегрира, е намерението, което се крие зад свеждането на езика до нечленоразделни сумтения, на литературата — до „настроение“, на живописата — до цапаници, на скулптурата — до бетонни плочи, на музиката — до шум.

Но в зрелището, развиващо се в тази клоака, има поучителен елемент от философска и психопатологична гледна точка. То демонстрира — чрез отрицателните средства на едно отсъствие — връзките между изкуството и философията, между разума и оцеляването на човека, между омразата към разума и омразата към битието. След като векове наред са водили война срещу разума, философите са успели — чрез метода на вивисекцията — да произведат представители на това, което човекът представлява, когато е лишен от рационалната си способност, а те на свой ред ни дават представа какво би било съществуването за същество, чиято глава е празна.

Докато самообявилите се за застъпници на разума се противопоставят на „изграждането на системи“ и спорят оправдателно за свързани с конкретиката думи или мистично носещи се абстракции, неговите врагове изглежда знаят, че *интеграцията* е психоепистемологичният ключ към разума, че изкуството е психоепистемологичното средство за учене на човека и че ако някой иска да унищожи разума, трябва да унищожи интегриращата способност на човека.

Силно се съмнявам, че онези, които създават модерно изкуство и онези, които му се възхищават, имат интелектуалната способност да разберат неговото философско значение; те само се нуждаят от това да се отдават на най-лошите си подсъзнателни убеждения. Но техните водачи наистина разбират този въпрос съзнателно: бащата на модерното изкуство е Имануел Кант (вж. неговия труд „Критика на способността за съждение“).

Не знам кое е по-лошо: да практикуваш модерно изкуство като една колосална измама, или да го правиш напълно искрено.

Онези, които не желаят да бъдат пасивни, неми жертви на измами от този род, могат да получат от модерното изкуство урок за *практическата* значимост на философията и за последиците от философското бездействие. И по-конкретно, не друго, а унищожението на логиката обезоръжава жертвите; и още по-конкретно — унищожението на дефинициите. Дефинициите са стражите на рационалността, първата защитна линия срещу хаоса на умствената дезинтеграция.

Както всичко друго във вселената, художествените творби са обекти с определен характер: концептът изисква дефиниция според техните съществени характеристики, които ги оразличават от всички други съществуващи обекти. *Родът* на художествените творби е: сътворени от човека предмети, които представляват избирателно пресъздаване на реалността в зависимост от метафизичните ценностни съждения на твореца, посредством определен материален медиум. *Видът* са произведенията на различните дялове на изкуството, определени от конкретните медиуми, които използват, и които обозначават връзката им с различните елементи на човешката когнитивна способност.

Човешката потребност от точни дефиниции се корени в Закона за тъждеството: A е A , едно нещо е самото себе си. Едно художествено произведение е конкретен обект, притежаващ определена природа. В противен случай това не е художествено произведение. Ако това е просто един материален обект, той принадлежи към някоя категория на материалните обекти — а ако не принадлежи към никоя конкретна категория, то тогава принадлежи към една категория, запазена за подобни явления: глупости.

„Нещо, създадено от творец“ — *не е* дефиниция за изкуство. Брадата и отнесенят поглед *не са* определящи характеристики на един художник.

„Нещо, което е в рамка и виси на стената“ — *не е* дефиниция за картина.

„Нещо, което има определен брой страници, които са подвързани“ — *не е* дефиниция за литература.

„Нещо, което е струпано заедно“ — *не е* дефиниция за скулптура.

„Нещо, което се състои от звуци, издадени от нещо“ — не е дефиниция за музика.

„Нещо, залепено върху равна повърхност“ — не е дефиниция за каквото и да било изкуство. Няма изкуство, което да използва лепилото като медиум. Стръкчетата трева, залепени на лист хартия, което би трябвало да представлява тревата, може да бъде добра трудова терапия за деца със забавено развитие — макар да се съмнявам в това, — но не е изкуство.

„Защото така ми се искаше“ — не е дефиниция или валидиране на каквото и да било.

В никоя човешка дейност — ако трябва да бъде разглеждана като човешка — няма място за приумицата. Няма място за непознаваемото, непонятното, неопределимото, необективното, в което и да е нещо, създадено от човека. Извън стените на лудницата действията на едно човешко същество са мотивирани от съзнателна цел; когато не е така, те представляват интерес единствено в кабинета на психотерапевта. И когато онези, които практикуват модерно изкуство, обявяват, че не знаят какво правят или какво ги кара да го правят, трябва просто да им повярваме и повече да не им обръщаме никакво внимание.

април-юни 1971 г.

[1] Психологически тест, разработен през 30-те години на ХХ в. от американския психолог Хенри Мъри. На лицето, подложено на теста, се показва стандартна поредица от двусмислени рисунки, по които то трябва да разкаже история. Целта е по този начин подсъзнателно да разкрие потисканите аспекти на личността си, своите мотиви и потребности. — Б.пр. ↑

[2] Американски певци и кинозвезди, участвали заедно в осем музикални филма през 30-те години на ХХ в. — Б.пр. ↑

[3] В оригинала „vehicle“, което означава както „превозно средство“, така и (в случая) „проводник, средство за изразяване“. — Б.пр. ↑

[4] Балет по пиесата „Дамата с камелиите“ и музика на Ференц Лист, който прочутият английски хореограф Фредерик Аштън поставя в Лондон през 1963 г. с Марго Фонтейн и Рудолф Нуреев в главните роли. — Б.пр. ↑

[5] От английски „motion picture“, което означава „филм, кино“.
— Б.пр. ↑

5. ОСНОВНИ ПРИНЦИПИ НА ЛИТЕРАТУРАТА

Най-значимият принцип на естетиката на литературата е формулиран от Аристотел, който казва, че художествената проза има по-голямо философско значение, отколкото историята, тъй като „историята представя нещата такива, каквито са, докато литературата ги представя каквито биха могли да бъдат и трябва да бъдат“^[1].

Това важи за всички литературни форми и особено за една форма, която се появява на бял свят двама и три века по-късно — романа.

Романът е дълга фикционална история за хора и събитията в техния живот. Четирите основни характеристики на романа са: тема; сюжет; характеризирани на героите и стил.

Това са *характеристики*, а не отделни части. Те могат да бъдат изолирани концептуално за целите на изследването, но трябва винаги да се помни, че са взаимно свързани и че романът е техният сбор. (Ако романът е добър, това е един неделим сбор.)

Тези четири характеристики са характерни за всички форми на литературата, т.е. на художествената проза, с едно изключение. Те са характерни за романите, пиесите, сценариите, либретата и разказите. А единственото изключение са стихотворенията. Не е задължително едно стихотворение да разказва история; неговите основни характеристики са темата и стилът.

Романът е *главната* литературна форма — по отношение на неговият обхват, на неизчерпаемите му възможности, на почти неограничената му свобода (включително и свободата от вида физически ограничения, които сковават една театрална пиеса) и — най-важното — по отношение на факта, че романът е чисто *литературна* художествена форма, която не изисква посредничеството на изпълнителските изкуства, за да постигне своя краен ефект.

Аз ще разгледам четирите главни характеристики на романа, но ще ви помоля да не забравяте, че същите основни принципи — със

съответните уговорки — важат и за другите литературни форми.

1. Тема. Темата е обобщаването на абстрактното значение на романа. Например темата на „Атлас изправи рамене“ е: „Ролята на ума в човешкото битие“. Темата в „Клетниците“ на Виктор Юго е: „Несправедливостта на обществото към по-нисшите класи“. Темата на „Отнесени от вихъра“ е: „Отражението на Гражданската война върху обществото на Юга“.

Темата може да бъде както конкретно философска, така и по-широко обобщение. Тя може да представя определена морално-философска позиция или чисто исторически поглед, като например обрисуването на дадено общество в дадена епоха. При избора на тема не съществуват правила, нито пък ограничения, стига тя да може да бъде изразена под формата на роман. Но ако един роман няма явна тема — ако събитията в него не означават нищо, — това е лош роман; неговият недостатък е липсата на интеграция.

Прочутият архитектурен принцип на Луис Съливан „Формата следва функцията“ може да се преведе по следния начин: „Формата следва целта“. Темата на един роман определя неговата цел. Темата задава критерия на писателя за избор, направлява безбройните решения, които той трябва да вземе, и служи като интегриращ момент в романа.

Тъй като романът е пресъздаване на реалността, неговата тема трябва да бъде драматизирана, т.е. представена посредством действие. Животът е процес от действия. Цялото съдържание на човешкото съзнание — мисъл, познание, идеи, ценности — има само една крайна форма на изразяване — в действията на човека; и само една крайна цел — да направлява тези действия. Тъй като темата на романа е определена идея за човешкото битие или се отнася към него, тази идея трябва да бъде представена именно с оглед на нейното влияние върху човешките действия или нейното изразяване посредством тях.

Това ни води до най-важната характеристика на романа — *сюжета*.

2. Сюжет. Да се представи една история с оглед на действието означава тя да се представи с оглед на събитията. История, в която не се случва нищо, не е история. История, чиито събития са случайни и произволни, е или нелепо натрупване на събития, или в най-добрия случай хроника, мемоар, документално изложение, *но не и роман*.

Една хроника, независимо дали описва действително случили се, или измислени събития, може да притежава определена стойност; но тази стойност е преди всичко информативна — историческа, социологическа или психологическа, — а не първостепенно естетическа или литературна; тази стойност е само отчасти литературна. Тъй като изкуството е избирателно пресъздаване и тъй като събитията са тухлите на един роман, писател, който не успее да прояви избирателност по отношение на събитията, изменя на един от най-важните аспекти на изкуството си.

Средството за проявяване на избирателност и интегриране на събитията на историята е сюжетът.

Сюжетът е целенасочена прогресия от логически свързани събития, които водят до развързката на една кулминация.

Думата „целенасочена“ в това определение има две приложения: тя се отнася и към автора, и към персонажите в романа. Тя изисква авторът да измисли логическа структура на събитията, поредица, в която всяко главно събитие е свързано с предходните събития в историята, предопределяно от тях и следва от тях; поредица, в която нищо не е ирелевантно, произволно или случайно, така че логиката на събитията неизбежно води до определена финална развързка.

Подобна поредица не може да бъде изградена, ако главните персонажи в романа не се стремят към постигането на дадена цел — освен ако те не са мотивирани от някакви цели, които направляват действията им. В действителния живот единствено процес на крайна причинност — т.е. процесът на избиране на цел, и след това предприемане на стъпки за осъществяването ѝ — може да придаде логическа последователност, кохерентност и смисъл на човешките действия. Само хора, които се стремят да постигнат определена цел, могат да преминават през смислена поредица от събития.

Противно на преобладаващите днешни литературни доктрини именно *реализмът* изисква сюжетна структура в романа. Съзнателно или подсъзнателно, всички човешки действия са насочени към целта; липсата на цел противоречи на човешката природа: това е състояние на невроза. Следователно ако искаме да представим човека *такъв, какъвто е* — какъвто е метафизически, по своята природа, в действителността — трябва да го представим в целенасочено действие.

Натуралистите възразяват, че сюжетът е изкуствен похват, тъй като в „действителния живот“ събитията не се вписват в логически модел. Това твърдение зависи от гледната точка на наблюдателя, в литературния смисъл на думата „гледна точка“. Един късоглед човек, който стои на половин метър от стената на една къща, втрещен в нея, ще заяви, че картата на градските улици е изкуствен, измислен похват. Не това би казал пилот на самолет, който лети на шестстотин метра над града. Събитията в живота на хората следват логиката на техните убеждения и ценности — както можем да се уверим, ако гледаме подалеч от обхвата на непосредствения миг, подалеч от несъществените незначителни неща, повторенията и шаблоните на всекидневния живот и видим съществените неща, повратните точки, посоката на човешкия живот. И от тази гледна точка можем също така да видим, че произшествията или катастрофите, които влияят на постигането на човешките цели или го осуетяват, са дребни и периферни, а не мащабни и определящи елементи в хода на човешкото битие.

Натуралистите възразяват, че повечето хора не водят целенасочен живот. Но вече е казано, че дори един писател да описва скучни хора, не е задължително самият той да е скучен. По същия начин, ако един писател пише за хора без цел, не е задължително структурата на неговата история да бъде лишена от цел (стига някои от персонажите му наистина да имат цел).

Натуралистите възразяват, че събитията в човешкия живот са неопределени, размити и рядко се вписват в ясно очертаните, драматични ситуации, които се изискват от една сюжетна структура. В повечето случаи това е вярно — и именно това е главният естетически аргумент *срещу* позицията на натуралистите. Изкуството е изборително пресъздаване на реалността, неговите средства са оценъчни абстракции, задачата му е конкретизирането на метафизичните съществени елементи. Да изолира и ясно да извади на показ — в един-единствен проблем или една-единствена сцена — същината на конфликт, който в „реалния живот“ може да бъде раздробен на малки частици и разпръснат по протежение на цял един човешки живот под формата на безсмислени сблъсъци, да концентрира продължителното, непрекъснато летене на дребни сачми в експлозията на мощна бомба — *това* е най-висшата, най-трудната функция на изкуството. Неизпълнението на тази функция е предателство към

същността на изкуството и означава просто да играеш детски игри в неговата периферия.

Например: повечето хора изпитват вътрешни конфликти на ценностите; в повечето случаи тези конфликти приемат формата на дребни ирационални постъпки, незначителни непоследователности, дребни увъртания и затваряния на очите, нищожни прояви на страх, без да има някакви изключително важни мигове на избор, жизненоважни проблеми или грандиозни, решителни битки — и сборът на всичко това съставлява инертния, пропилян живот на един човек, който е изневерил на всичките си ценности посредством метода на капещия кран за водата. Сравнете това с конфликта на ценностите на Гейл Уайнънд по отношение на процеса на Хауърд Роурк в „Изворът“ — и решете кой в естетическо отношение е правилният начин да се изобрази опустошителното действие на един конфликт на ценностите.

От гледната точка на универсалността като важно свойство на изкуството аз ще добавя, че конфликтът на Гейл Уайнънд, представляващ една по-широка абстракция, може да бъде намален по мащаб и да се отнесе към ценностните конфликти на един бакалин. Но ценностните конфликти на един продавач в бакалия не могат да бъдат съотнесени нито към Гейл Уайнънд, нито дори към друг бакалин.

Сюжетът на романа изпълнява същата функция, каквато и железобетонния скелет на един небостъргач: той определя използването, местоположението и разпределението на всички останали елементи. Въпроси като брой на персонажите, обстановка, описания, разговори, интроспективни абзаци и т.н., трябва да се определят от това, което сюжетът може да носи, т.е. трябва да бъдат интегрирани със събитията и да допринасят за развитието на историята. По същия начин, по който човек не може да трупа страничен товар или украси върху една сграда, без да мисли за якостта на нейния скелет, така не можем и да обременяваме романа с ирелевантни неща, без да мислим за сюжета му. И в двата случая наказанието е едно и също: рухване на градежа.

Ако персонажите в един роман надълго и нашироко водят абстрактни дискусии за своите идеи, но идеите им не засягат техните действия или събитията в разказа, това е лош роман. Пример за такъв роман е „Вълшебната планина“ на Томас Ман. Нейните герои

периодично прекъсват разказа, за да философстват за живота, след което разказът — или по-скоро неговата липса — продължава.

Сроден, макар и до известна степен различен пример за лош роман е „Американска трагедия“ на Теодор Драйзер. Тук авторът се опитва да придаде значимост на една банална история, като ѝ пришива тема, която нито е свързана със събитията, нито е демонстрирана от тях. Събитията са посветени на един прастар предмет: романтичният проблем на едно долно, слабо човече, което убива бременната си приятелка, проста работничка, с надеждата да се ожени за богатата наследница. А заявената тема, според твърденията на автора, е: „Злото на капитализма“.

Когато дава оценка за един роман, човек трябва да приема събитията като изразяващи неговия *смисъл*, тъй като именно събитията разкриват за какво се разказва. Независимо от обема си никакви езотерични дискусии върху трансцендентални теми, пришити към един роман, в който не се случва нищо, освен „една любовна история“, няма да го превърнат в нещо повече от „една любовна история“. Това ни води до един основен принцип на добрата проза: *темата и сюжетът на един роман трябва да бъдат интегрирани* — така плътно интегрирани, както умът и тялото или мисълта и действието в една рационална представа за човека.

Връзката между темата и събитията в романа е елемент, който аз наричам *сюжет-тема*. Това е първата стъпка от превръщането на една абстрактна тема в разказ, без който би било невъзможно конструирането на сюжет. „Сюжет-тема“ е централният конфликт или „положение“ на един разказ — конфликт с оглед на действието, съответстващ на темата и достатъчно сложен, за да създаде целенасочено развитие на събитията.

Темата на един роман е сърцевината на неговото абстрактно значение; *сюжет-темата* е сърцевината на събитията.

Например темата на „Атлас изправи рамене“ е: „Ролята на ума в човешкото битие“. Сюжет-темата е: „Хората на ума, които обявяват стачка срещу едно алтруистично — колективистично общество“.

Темата на „Клетниците“ е: „Несправедливостта на обществото към най-нисшите класи“. Сюжет-темата е: „Продължилото цял живот бягство на един бивш каторжник, преследван от безскрупулен представител на закона“.

Темата на „Отнесени от вихъра“ е: „Отражението на Гражданската война върху обществото на Юга“. Сюжет-темата е: „Романтичният конфликт на една жена, която обича мъж, представител на стария ред, а е обичана от друг мъж, който представлява новия ред“. (Майсторството на Маргарет Мичъл в този роман се крие във факта, че развитието на любовния триъгълник бива предопределяно от събитията през Гражданската война и включва, като отделна сюжетна структура, други персонажи, които са представители на различни слоеве от обществото на Юга.)

Интегрирането на една значима тема в сложна сюжетна структура е най-трудното постижение, което може да осъществи един писател, а и най-рядкото. Великите майстори в това отношение са Виктор Юго и Достоевски. Ако искате да видите писателското изкуство в неговото съвършенство, разгледайте начина, по който събитията в техните романи произтичат от темите им, изразяват ги, илюстрират ги и ги драматизират: интегрирането е толкова съвършено, че никакви други събития не биха могли да изразят темата и никаква друга тема не би могла да породи тези събития.

(Трябва да спомена, че Виктор Юго прекъсва своя разказ, за да вмъкне исторически есета, разглеждащи различни аспекти на неговия предмет. Това е много лоша литературна грешка, но е обичайна практика на мнозина писатели от XIX в. Това обаче не намалява постижението на Юго, тъй като тези есета могат да бъдат прескочени, без това да окаже влияние върху структурата на романите му. И въпреки че не са пълноправна част от роман, тези есета, сами по себе си, са блестящи в литературно отношение.)

Тъй като сюжетът е драматизация на целенасоченото действие, той трябва да бъде основан върху *конфликт*; това може да бъде вътрешният конфликт на един от героите или конфликт на целите и ценностите на двама или повече персонажи. Тъй като целите не се постигат автоматично, драматизирането на едно вървене към целта трябва да включва препятствия; то трябва да включва сблъсък, битка — изпълнена с действие битка, а не просто физическа. Тъй като изкуството е конкретизиране на ценности, малко грешки са толкова лоши в естетическо отношение — или толкова скучни, — колкото юмручните боеве, преследванията, бягствата и други форми на физическо действие, откъснати от какъвто и да било психологически

конфликт или интелектуално ценностно значение. Физическото действие само по себе си не е нито сюжет, нито негов заместител, в какъвто се опитват да го превърнат множество лоши писатели, и особено в днешните телевизионни драми.

Това е другата страна от дихотомията ум — тяло, която е бич за литературата. Идеи или психологически състояния, откъснати от действието, не са разказ — както не е разказ физическото действие, откъснато от идеите и ценностите.

Тъй като природата на действието бива определяна от природата на обектите, които действат, действието в един роман трябва да произтича от природата на персонажите и да бъде в съгласие с нея. Това води до третата съществена характеристика на един роман:

3. Обрисуване на характерите. Обрисуването на характерите е изобразяване на онези съществени черти, които формират уникалната, отличителна индивидуалност на едно отделно човешко същество.

Обрисуването на характера изисква крайна степен на избирателност. Човекът е най-сложният обект на земята; задачата на писателя е да избере именно най-същественото от това огромно сложно множество, а след това да създаде индивидуална фигура, надарявайки я с всички съответни подробности, до изразителните дребни щрихи, необходими, за да получи житейска пълнокръвност. Тази фигура трябва да бъде абстракция, но да изглежда като конкретен човек; трябва да притежава универсалността на абстракция и едновременно с това неповторимата уникалност на *личност*.

В реалния живот ние имаме само два източника на информация за характера на хората край нас: съдим за тях според това, което правят, и според това, което казват (и особено първото). По подобен начин обрисуването на характерите в един роман може да бъде постигнато само чрез две главни средства: *действието* и *диалога*. Описателните абзаци, в които се говори за външността на героя, неговите маниери и т.н., могат да допринесат за характеризирането; същото могат да сторят и интроспективните абзаци, в които се говори за мислите и чувствата на героя; същото могат да сторят и коментарите на другите герои. Но всички тези средства са само помощни и нямат стойност без двата стълба — действието и диалогът. За да пресъздаде реалността на един персонаж, авторът трябва да покаже какво прави и какво казва той.

Една от най-тежките грешки, които може да допусне писателят по отношение на обрисуването на характера, е да заявява природата на своите персонажи в описателни абзаци, без твърденията му да бъдат подкрепяни от действията им. Например ако един писател непрекъснато ви казва, че героят му е „добродетелен“, „човеколюбив“, „чувствителен“, „храбър“, но единственото, което върши този герой, е да обича героинята, да се усмихва на съседите, да съзерцава залеза и да гласува за Демократическата партия, резултатът едва ли би могъл да бъде наречен обрисуване на характер.

Като всеки друг творец писателят трябва да представя оценъчно пресъздаване на реалността, а не просто да заявява своите оценки, без да създава образ на реалността. По отношение на характеризирането едно действие е равно на хиляда прилагателни.

Характеризирането изисква обрисуване на *съществени* черти. Но кое е същественото в характера на един човек?

Какво имаме предвид в реалния живот, когато казваме, че не разбираме един човек? Имам предвид това, че не разбираме защо постъпва по начина, по който постъпва. А когато кажем, че познаваме добре един човек, ние имаме предвид, че разбираме неговите действия и знаем какво да очакваме от него. Но какво всъщност знаем? Неговата *мотивация*.

Мотивацията е ключово понятие в психологията и в литературата. Това са основните убеждения и ценности на човека, които формират неговия характер и го тласкат към действие; и за да разберем характера на един човек, ние трябва да разберем именно мотивацията, която стои зад неговите действия. За да знаем „кое движи един човек“, трябва да попитаме: „Към какво се стреми той“.

Именно мотивацията на героите си трябва да разкрие един писател, за да пресъздаде реалността на техните характери, да направи разбираеми както тяхната природа, така и техните действия. Той може да направи това постепенно, разкривайки ги малко по малко, натрупвайки информацията с развитието на разказа, но в края на романа читателят трябва да знае *защо* героите са извършили онова, което са извършили.

Дълбочината на характеризирането зависи от психологическото равнище на мотивация, което даден писател разглежда като достатъчно, за да разкрие човешкото поведение. В един

средностатистически криминален разказ например престъпниците биват мотивирани от повърхностната идея за „материална алчност“, но роман като „Престъпление и наказание“ на Достоевски разкрива душата на един престъпник чак до дълбините на неговите философски убеждения.

Последователността е главно изискване при характеризирането. Това не означава, че персонажът трябва да притежава единствено последователни убеждения — някои от най-интересните литературни герои са хора, разкъсвани от вътрешни противоречия. Това означава, че авторът трябва да бъде последователен в своята представа за психологията на героя и да не му позволява да извършва никакви необясними действия, никакви действия, които да не са подготвени от останалата част от неговото характеризиране или пък да ѝ противоречат. Това означава, че противоречията у един персонаж не бива никога да бъдат *непреднамерени* от страна на автора.

За да поддържа вътрешната логика на обрисуването на характерите, писателят трябва да разбира логическата верига, която води от мотивите на неговите персонажи до техните действия. За да поддържа последователността в техните мотиви, той трябва да знае какви са техните основни убеждения и какви са ключовите действия, към които ще ги тласнат тези убеждения в хода на разказа. Когато той пише действителните сцени, в които се появяват героите, техните убеждения изпълняват ролята на фактори за избор на всички детайли и на най-дребните щрихи, които той решава да включи. Подобни детайли са безбройни, възможностите за разкриване на природата на един герой са буквално неизчерпаеми и именно познаването на това, което трябва да разкрие, ръководи решенията, които взема писателят.

Най-добрият начин да се демонстрира какво постига процесът на охарактеризиране, похватите, с чиято помощ става това, и катастрофалните последици от противоречията, е да се илюстрира това в действие с конкретен пример.

Аз ще го направя с помощта на две сцени, възпроизведени по-долу. Едната е сцена от „Изворът“, така, както е отпечатана в романа; другата е същата сцена, пренаписана от мен за целите на тази демонстрация. И двата варианта представят само изчистеният скелет

на сцената, единствено диалога, като изпускат описателните пасажи. Това ще бъде достатъчно, за да се илюстрира процесът.

Това е първата сцена, в която Хауърд Роурк и Питър Кийтинг се появяват заедно. Това се случва в навечерието на деня, когато Роурк бива изключен от колежа, а Кийтинг се дипломира. Действието в сцената представлява молбата, която един младеж отправя към друг младеж да му даде съвет относно професионалния избор, който трябва да направи. Но що за младежи са те? Какви са техните нагласи, убеждения и мотиви? Забележете какво може да научи човек от една-единствена сцена и колко много вашият ум, умът на читателя, регистрира автоматично.

Ето я оригиналната сцена така, както се появява в романа:

— Поздравления, Питър — каза Роурк.

— О... благодаря... искам да кажа... знаеш ли, или... Майка ми ли ти каза?

— Да, каза ми.

— Не е трябвало да ти казва!

— Защо да не ми каже?

— Виж, Хауърд, знаеш колко съжалявам, че те...

— Забрави — каза Роурк.

— Аз... има нещо, за което искам да поговорим, Хауърд, да ти поискам съвет. Имаш ли нещо против да седна?

— Какво е то?

— Нали няма да помислиш, че е отвратително да те питам за моите неща, когато ти току-що беше...?

— Казах ти да забравиш за това. Какво е проблемът?

— Знаеш ли, често съм си мислил, че си луд. Но знам, че знаеш много неща за нея — за архитектурата, — които онези глупци никога не са знаели. И знам, че я обичаш така, както те никога не ще я обичат.

— И?

— Ами, не знам защо се обръщам към теб, но... Хауард, никога досега не съм го казвал, но разбираш ли, предпочитам да чуя твоето мнение, вместо мнението на декана... вероятно ще последвам съвета на декана, но твоето мнение е по-важно за мен, не знам защо. Нито знам защо ти казвам всичко това.

— Хайде, да не би да се страхуваш от мен? Какво искаш да ме попиташ?

— За моята стипендия. Парижката награда, която получих.

— Да?

— Стипендията е за четири години. Но от друга страна, преди време Гай Франкън ми предложи да постъпя на работа при него. Днес ми каза, че офертата още е в сила. Чудя се кое от двете да приема.

— Ако искаш съвет от мен, Питър, вече си сбъркал. Защото питаш мен за това. Защото питаш някого. Никога не питай другите. Не и когато става дума за работата ти. Не знаеш ли какво искаш? Как допускаш да не ти е ясно?

— Знаеш ли, именно за това ти се възхищавам, Хауард. Ти винаги си наясно.

— Остави хвалбите.

— Искрен съм. Как успяваш винаги да взимаш решения?

— А ти как допускаш другите да решават вместо теб?^[2]

Това беше сцената, както се появява в романа. А ето и същата сцена, но *пренаписана*:

— Поздравления, Питър — каза Роурк.

— О... благодаря... искам да кажа... знаеш ли, или... Майка ми ли ти каза?

— Да, каза ми.

— Не е трябвало да ти казва!

— Но аз нямах нищо против.

— Виж, Хауърд, знаеш колко съжалявам, че те изключват.

— Благодаря ти, Питър.

— Аз... има нещо, за което искам да поговорим, Хауърд, да ти поискам съвет. Имаш ли нещо против да седна?

— Ни най-малко. На драго сърце ще ти помогна, стига да ми е по силите.

— Нали няма да помислиш, че е отвратително да те питам за моите неща, когато ти току-що беше изключен?

— Не, няма. Но е много мило от твоя страна, че го казваш, Питър, благодаря ти.

— Знаеш ли, често съм си мислил, че си луд.

— Защо?

— Ами, всичките ти идеи за архитектурата — никой никога не е приемал тези идеи, поне никой важен човек, нито деканът, нито който

и да било от професорите... а те са специалисти. Те винаги се прави. Не знам защо се обръщам към теб.

— На света има безброй различни мнения. Какво искаш да ме попиташ?

— За моята стипендия. Парижката награда, която получих.

— Аз лично не бих я искал. Но знам, че е важна за теб.

— Стипендията е за четири години. Но от друга страна, преди време Гай Франкън ми предложи да постъпя на работа при него. Днес ми каза, че офертата още е в сила. Чудя се кое от двете да приема.

— Ако искаш съвет от мен, Питър, приеми мястото при Гай Франкън. Мен неговата работа не ме интересува, но той е много известен архитект и ти ще се научиш на занаята.

— Знаеш ли, именно за това ти се възхищавам, Хауърд. Ти винаги знаеш какво решение да вземеш.

— Правя каквото мога.

— Как успяваш?

— Не знам, просто успявам.

— Но знаеш ли, Хауърд, аз не съм сигурен. Никога не съм наясно със себе си. А ти винаги си сигурен.

— Е, надали чак толкова. Но съм винаги сигурен, що се отнася до работата ми.

Това е пример за „хуманизиране“ на един герой.

Един млад читател, на когото показах тази сцена, възкликна с удивление и възмущение: „Той не е ужасен, той просто е напълно обикновен!“

Нека анализираме това, което разкриват двете сцени. В *оригиналната сцена* Роурк е неотзивчив към Кийтинг и не се интересува от това как светът гледа на неговото изключване. През ума му не минава дори и най-беглата мисъл за „сравнителен критерий“ или за някаква връзка между неговото изключване и успеха на Кийтинг.

Роурк е любезен с Кийтинг, но е напълно безразличен.

Той омеква и проявява нотка на дружески чувства само когато Кийтинг отдава признание на неговите идеи за архитектурата и единствено тогава, когато Кийтинг говори с неподправена искреност.

Съветът на Роурк за независимостта показва неговата щедрост и благородство да приеме сериозно проблема на Кийтинг; Роурк му предлага не конкретно решение, а съществен основен принцип.

Същината на разликата между основополагащите убеждения на двамата се съдържа в две реплики от диалога. Кийтинг: „Как успяваш винаги да взимаш решения?“; Роурк: „А ти как допускаш другите да решават вместо теб?“

В *пренаписаната сцена* Роурк приема критериите на Кийтинг и неговата майка — оценката за изключването му като катастрофа и за дипломирането на Кийтин като триумф; но изразява щедра толерантност към това.

Роурк се интересува от бъдещето на Кийтинг и е готов да му помогне.

Роурк приема снизходителния жест на Кийтинг — съчувствието, което той изразява.

Чул обидната забележка за идеите си, Роурк проявява загриженост и пита: „Защо?“

Роурк показва толерантност и уважение към всички различия в мненията, изповядвайки по този начин необективен, релятивистки възглед за идеите и ценностите.

Роурк дава на Кийтинг конкретен съвет какво решение да вземе и не вижда нищо лошо в това, той да разчита на чужда преценка.

Роурк не проявява голяма самоувереност, дори напротив. Той не смята увереността в себе си за основна добродетел, не вижда свързан с нея по-широк принцип, нито причина човек да е сигурен за каквото и да било друго, освен за работата. Така той показва, че не е нищо повече от повърхностен, вторачен в конкретното специалист, който може да притежава почтеност, що се отнася до работата му, но не притежава едно по-широко понятие за почтеност, няма по-широки принципи, философски убеждения и ценности.

Ако Роурк беше такъв тип човек, той нямаше да издържи повече от година-две да води битката, която трябва да води следващите осемнайсет години; а също така нямаше да може да я спечели. Ако тази пренаписана сцена беше използвана в романа вместо оригиналната (с още няколко „омекотяващи“ щрихи в тон с нея), никое от последвалите събития в романа нямаше да има смисъл. Понататъшните постъпки на Роурк биха били неразбираеми, неоснователни, психологически невъзможни; обрисовката на неговия характер би се разпаднала, цялата история, целият роман биха се разпаднали.

Сега вече трябва да е ясно защо главните елементи в един роман са характеристики, а не делими части, и по какъв начин са взаимосвързани те. Темата на един роман може да бъде изразена единствено посредством събитията от сюжета, събитията от сюжета зависят от характеризирането на хората, които ги разиграват; характеризирането не може да бъде постигнато, освен чрез събитията от сюжета, а сюжетът не може да бъде изграден без тема.

Именно такава е интеграцията, налагана от природата на романа. И именно затова един добър роман е неделим сбор: всяка сцена и абзац в един добър роман трябва да включват, да допринасят за и да развиват всичките негови три характеристики: темата, сюжета, характеризирането.

Няма правило коя от тези три характеристики трябва да заеме първо място в съзнанието на читателя и да сложи началото на процеса на конструиране на романа. Един писател може да започне, като избере тема, след това я превърне в съответния сюжет и в типа персонажи, които са необходими, за да го разиграят. Възможно е обаче и да започне, като най-напред измисли сюжет, т.е. сюжет-тема, след това определи какви точно персонажи са му необходими и дефинира абстрактното значение, което по необходимост ще съдържа неговия разказ. А възможно е също и да започне, като най-напред си представи определени персонажи, след това определи до какви конфликти ще доведат техните мотиви, какви събития ще произтекат от това и какъв ще бъде крайният смисъл на разказа. Няма значение откъде започва писателят, стига да знае, че тези три характеристики трябва да се обединят в едно така добре интегрирано цяло, че да не може да се каже къде е била началната точка.

Що се отнася до четвъртата съществена характеристика на един роман, *стилът*, това е средството, чрез което биват представяни останалите три.

4. Стил. Предметът на стила е толкова сложен, че не може да се обхване само в едно изложение. Затова тук просто ще насоча към някои основни неща.

Литературният стил има два фундаментални елемента (всеки от които обхваща голям брой подкатегории): „изборът на съдържание“ и „изборът на думи“. Под „избор на съдържание“ аз разбирам онези аспекти на даден абзац (бил той описание, повествователен откъс или

диалог), които един писател избира да напише (и които включват размишляването какво да се включи и какво да се пропусне). Под „избор на думи“ аз разбирам конкретните думи и синтактични структури, които един писател използва, за да предаде съдържанието.

Например, когато един писател описва красива жена, неговия стилистичен „избор на съдържание“ ще определи дали той споменава (или подчертава) нейното лице, тяло, телодвижения или изражения на лицето и т.н.; дали подробностите, избрани от него, са съществени и важни, или случайни и ирелевантни; дали ги представя като факти или като оценки; и т.н. Неговият „избор на думи“ ще предава емоционалните импликации или конотации, ценностните предпочитания на конкретното съдържание, което той е избрал да изрази. (Той ще постигне различен ефект, ако опише една жена като „стройна“, „слаба“, „грациозна“ или „дългуреста“ и т.н.)

Нека сравним литературните стилове в два откъса от два различни романа, приведени по-долу. И в двата се описва един и същ предмет: Ню Йорк през нощта. Забележете как единият от тях пресъздава визуалната реалност на конкретен пейзаж, а другият е посветен на смътни, емоционални твърдения и носещи се абстракции.

Първи откъс:

Никой не минаваше по моста в такава нощ. Дъждът беше толкова силен, че приличаше на мъгла, студена сива завеса, която ме отделяше от бледите овали — лицата, заключени зад запотените прозорци на колите, които преминаваха, свистейки с гумите си. Дори обичайното сияние на нощния Манхатън беше приглушено до няколко сънливи жълтеникави светлини в далечината.

По някое време оставих колата, тръгнах пеша, сгущен във вдигнатата яка на шлифера си, и нощта ме обгърна като одеяло. Крачех, пушех, а после изстрелвах пред себе си фасовете и ги гледах как летят към тротоара, съскат и примигват за последен път.

Втори откъс:

Този час, този миг, това място се врязаха дълбоко в сърцевината на младостта му, в най-силните му и откровени възжеления. Градът никога не му се беше струвал толкова хубав. Той за пръв път усети, че измежду всички други градове на света Ню Йорк е най-нощният град.

В него имаше такова невероятно и несравнимо очарование и толкова съвременна красота, която принадлежеше единствено на това място и на това време и не можеше да се сравнява с никоя друга. Той разбра, че нощната красота на другите градове — на Париж, който от височината на Сакре Кьор се разстилаше пред погледа с безбройните си светлини, тук-там изчезващи в сънените, чувствени и тайнствени сияния на нощните заведения, Лондон — с мъгливия си ореол от размътена светлина, така странно вълнуващ в своята необятност, така зареян в безкрая — притежаваше, всяка посвоему, особена прелест, привлекателна и тайнствена, но въобще не можеше да се сравни с ненадминатата красота на нощния Ню Йорк.^[3]

Първият откъс е написан от Мики Спилейн, в романа „Една нощ самота“. Вторият откъс е от Томас Улф, от романа му „Паяжината и скалата“.

И двамата писатели е трябвало да пресъздадат визуална сцена и да внушат определено настроение. Забележете разликата в техните методи. В описанието на Спилейн няма нито една емоционална дума или прилагателно; той представя единствено визуални факти; но избира само онези факти, само онези красноречиви подробности, които обрисуват визуалната реалност на пейзажа и създават настроение на безнадеждна самота. Улф не описва града; той не ни дава нито един отличителен визуален детайл. Той твърди, че градът е „красив“, но не ни казва какво го прави красив. Думи като „красив“, „поразителен“, „несравним“, „вълнуващ“, „хубав“ са оценъчни; при липсата на нещо, което да показва какво е предизвикало тези оценки, те са произволни твърдения и обобщения без значение.

Стилът на Спилейн е насочен към реалността и към една обективна психоепистемология: той предоставя фактите и очаква читателят да реагира в съответствие с това. Стилът на Улф е ориентиран към емоцията и към една субективна психоепистемология: той очаква читателят да приеме емоциите, откъснати от фактите, и да ги приеме опосредствано.

Спилейн трябва да бъде четен с пълно съсредоточаване, тъй като собственият ум на читателя трябва да оцени дадените факти и да извика съответната емоция; ако той се чете несъсредоточено, човек не

получава нищо — няма свободни, дадени наготово обобщения, няма предварително съдвкани емоции. Ако човек чете Улф несъсредоточен, остава с впечатлението за едно смътно, високопарно приближение, от което би трябвало да се подразбере, че той е казал нещо важно или вдъхновяващо; ако го четем напълно съсредоточено, виждаме, че не е казал нищо.

Това не са единствените характеристики на литературния стил. Използвах тези примери само за да насоча вниманието към някои много широки категории. В тези два откъса, както и във всеки друг литературен текст, са включени и много други елементи. Стилът е най-сложният аспект на литературата и в психологическо отношение — аспектът, който разкрива най-много.

Но стилът не е цел сам по себе си, той е само средство за постигане на целта — средство за разказването на една история. Писателят, който оформя един красив стил, но няма какво да каже, представлява случай на своеобразно забавено естетическо развитие; той прилича на пианист, който е усъвършенствал блестяща техника, свирейки единствено технически упражнения, но никога не излиза с концерт пред публика.

Типичният литературен продукт на подобни писатели — и на техните имитатори, които не притежават стил — са популярните сред днешните литератори т.нар. етюди върху настроението, които са кратки текстове, изразяващи единствено определено настроение. Подобни текстове не са художествена форма, те са просто технически упражнения, които така и не се разгръщат в изкуство.

Изкуството е пресъздаване на действителността, което може да повлияе на настроението на читателя и го прави; но това е само един от страничните резултати от изкуството. Ала опитът да се повлияе върху настроението на читателя, като се прескача всякакво смислено пресъздаване на реалността, е опит да се раздели съзнанието от битието — съзнанието, а не реалността да бъде превърнато в съсредоточие на изкуството, мимолетната емоция, *настроението* да бъде разглеждано като самоцел.

Забележете, че един модерен художник слага няколко мазки боя върху едно примитивно нескопосано платно и се хвали със своите „цветни хармонии“ — докато за един истински художник цветната хармония е само едно от средствата, което трябва да овладее, за да

постигне много по-сложна и значима цел. По сходен начин един модерен писател предлага няколко емоционално наситени изречения, които заедно представляват банална литературна скица, и се хвали с „настроението“, което е създал — докато за истинския писател пресъздаването на настроение е само един от похватите, които трябва да овладее, за да постигне сложни елементи, като тема, сюжет, характеристика на героите, които трябва да бъдат интегрирани в такава една гигантска цел, каквато е *романът*.

Този конкретен проблем е красноречива илюстрация за отношенията между философията и изкуството. Така, както в модерната философия господства опитът да се унищожи концептуалното, та дори и перцептуалното равнище на човешкото съзнание, като съзнанието на човека се свежда до прости усещания, така в модерното изкуство и литература господства опитът човешкото съзнание да бъде дезинтегрирано и да се сведе до простите усещания, до „наслаждението“ от безсмислени цветове, звуци и настроения.

Изкуството на всеки даден период в културата е точно огледало на философията на тази култура. И ако от днешните естетически огледала ви се хилят непристойни уродливи чудовища — недоразвитите творения на посредствеността, ирационалността и паниката, — вие виждате въплътената, *конкретизираната* реалност на философските убеждения, които господстват в днешната култура. Само в този смисъл тези прояви могат да бъдат наречени „изкуство“ — не заради намерението или постиженията на онези, които ги творят, а единствено поради факта че дори когато заграбват сферата на културата, те не могат да избягат от нейната разобличителна мощ.

Гледката на това плаши, но притежава определена поучителна стойност: онези, които не желаят да оставят бъдещето си на произвола и във властта на несъсредоточени гаргойли, могат да научат от тях от какво блато са се пръкнали и какво средство е нужно, за да се борят с тях. Блатото е модерната философия; средството е разумът.

юли-август 1968 г.

[1] Въпреки кавичките това не е пряк цитат на Аристотел. Съответният абзац от девета глава на „Поетика“ гласи: „От казаното е ясно и това, че задачата на поета е да говори не за действително станалото, а за това, което може да стане, т.е. за възможното по

вероятност или необходимост. Историкът и поетът се различават не по това, че говорят в мерена или немерена реч. Херодотовото съчинение би могло да се предаде в стихове, но не ще престане да бъде някаква история в стихове, каквато е и в проза. Разликата е в това, че първият говори за действително станали неща, а вторият — за неща, които биха могли да станат. Затова и поезията е по-сериозна и по-философска от историята. Поезията говори предимно за общото, а историята — за единичното. Общото се състои в това, че такъв и такъв човек трябва да говори или върши такива и такива неща по вероятност или необходимост, към което поезията се стреми дори когато дава имена на лицата. Единичното е — каквото Алкивиад е сторил или преживял“. (Аристотел, Поетика. Издателство „Наука и изкуство“, 1975 г., с. 76–77. Превод от старогръцки Александър Ничев.) — Б.пр. ↑

[2] Айн Ранд, Изворът. ИК „МаК“, изд. „Изток-Запад“, 2011. Превод Божидар Маринов. — Б.пр. ↑

[3] Томас Улф, Паяжината и скалата. „Народна култура“, С., 1985, с. 518–519. Превод Теодора Москова. — Б.пр. ↑

6. ЩО Е РОМАНТИЗЪМ?

Романтизмът е художествена категория, основана върху признаването на принципа, че човекът притежава свободна воля.

Изкуството е избирателно пресъздаване на реалността в зависимост от метафизичните ценностни съждения на твореца. Един творец пресъздава онези аспекти от реалността, които представляват неговите фундаментални представи за човека и за битието. Когато формираме своята представа за природата на човека, един фундаментален въпрос, на който трябва да дадем отговор, е дали човекът притежава свободна воля — тъй като нашите заключения и оценки относно всички качества, изисквания и действия на човека зависят от този отговор.

Противоположните отговори на този въпрос представляват съответните основни убеждения на две широки категории в изкуството: романтизмът, който признава съществуването на човешката свободна воля; и натурализмът, който го отрича.

В областта на литературата логическите последици от тези основни убеждения (независимо дали те се защитават съзнателно, или подсъзнателно) определят формата на ключовите елементи на дадено литературно произведение.

1. Ако човекът притежава свободна воля, най-същественният аспект от живота му е изборът на ценности, който прави; ако той избира ценностите си, значи трябва да осъществява някакво действие, за да ги добива и/или да ги съхранява; ако е така, значи той трябва да си постави цели и да предприеме целенасочено действие за постигането им. Литературната форма, която изразява същността на такова едно действие, е *сюжетът*. (Сюжетът е целенасочена прогресия на логически свързани събития, което води до развързката на кулминация.)

Способността за упражняване на свободна воля функционира по отношение на два фундаментални аспекта от живота на човека: съзнанието и битието, т.е. неговото психологическо действие и

неговото екзистенциално действие, т.е. формирането на собствения му характер и линията на действие, която следва в материалния свят. Следователно в едно литературно произведение както характеристиката на героите, така и събитията трябва да бъдат създавани от автора в зависимост от неговата представа за ролята на ценностите в човешката психология и битие (и според ценностния кодекс, който е правилен според него). Неговите герои са абстрактни проекции, а не репродукции на нещо конкретно; те биват измислени концептуално, а не копирани документално от конкретните хора, които той може да е наблюдавал. Определените характери на конкретните хора са чисто и просто свидетелство за направения от тях конкретен избор на ценности и нямат по-широко метафизическо значение (освен като материал при изследването на общите принципи на човешката психология); те не изчерпват човешкия характерологичен потенциал.

2. Ако човекът не притежава свободна воля, неговият живот и характерът му биват предопределяни от сили, над които той няма власт; ако е така, значи за него изборът на ценности е невъзможен; ако е така, значи подобни ценности, които той сякаш поддържа, са само илюзия, предопределена от силите, на които той няма власт да се противопостави; ако е така, значи той е безсилен да постигне своите цели или да осъществи целенасочено действие; и ако направи опит да осъществи илюзията на подобно действие, ще бъде сразен от тези сили и неговият неуспех (или частичен успех) няма да бъде свързан с действията му. Литературната форма, която изразява същността на тази представа е безсюжетност (тъй като не може да има целенасочена прогресия на събития, логическа последователност, развръзка, кулминация).

Ако характерът на човека и пътят на живота му са плод на неизвестни (или непознаваеми) сили, значи в едно литературно произведение както характеризиранието на героите, така и събитията не се измислят от автора, а се копират от подобни конкретни герои и събития, които той е наблюдавал. Тъй като отрича съществуването на всякакъв ефективен мотивационен принцип в човешката психология, той не може да създаде своите герои концептуално. Може единствено да наблюдава хората, които среща, така, както наблюдава неодушевени предмети, и да ги възпроизвежда — с имплицитната надежда, че в

подобни репродукции може да се открие някаква следа към неизвестните сили, управляващи човешката съдба.

Тези основни постановки на романтизма и натурализма (за свободната воля или за нейното отсъствие) оказват въздействие върху всички останали аспекти на едно литературно произведение, като например избора на тема и качеството на стила, но именно природата на повествователната структура — характеристиката сюжет или безсюжетност — е най-значимата разлика между тях и служи като главна оразличаваща характеристика за класифициране на дадено произведение в едната или в другата категория.

Това не означава, че един писател разпознава и прилага всички последици от своето основно разбиране посредством съзнателен процес на мислене. Изкуството е продукт на подсъзнателните интеграции на човека, на неговото усещане за живота в по-голяма степен, отколкото от неговите съзнателни философски убеждения. Дори изборът на основно разбиране може да бъде подсъзнателен — тъй като творците, подобно на всички останали хора, рядко превеждат своето усещане за живота в съзнателни термини. И тъй като усещането за живота на един творец може да бъде пълно с противоречия, както и усещането на всеки друг човек, тези противоречия стават явни в неговите творби; разделителната линия между романтизма и натурализма невинаги се поддържа последователно във всеки аспект на всяко дадено произведение на изкуството (и особено след като едно от тези основни убеждения е лъжливо). Но ако човек разгледа областта на изкуството и проучи създадените произведения, ще забележи, че степента на последователност в последиците на тези две основни разбирания е забележително красноречива демонстрация за силата на метафизическите убеждения в сферата на изкуството.

С няколко изключително редки (и частични) изключения романтизмът не съществува в днешната литература. Това не би трябвало да предизвика учудване, когато помислим за смазващия товар на философската разруха, под който израснаха поколения хора — разруха, в която господстваха доктрините на ирационалността и детерминизма. В годините, през които се формира характерът им, младите хора не можеха да открият кой знае какви доказателства, върху чиято основа да развият рационално, човеколюбиво, ориентирано към ценностите усещане за живота нито във

философската теория, нито в нейните културни отгласи, нито във всекидневните рутинни действия на пасивно западащото общество около тях.

Но отбележете психологическите симптоми на един неразпознат, неидентифициран проблем: злокачествено мощната враждебност на днешните естетически говорители към всякакво проявление на романтичното разбиране в изкуството. Именно характеристиката „сюжет“ в литературата събужда сред тях страстна омраза — омраза с дълбоко лични оттенъци, твърде яростна, за да е просто въпрос на литературни канони. Ако сюжетът беше незначителен и неуместен елемент в литературата, както те твърдят, защо тогава в техните заклеявания има толкова истерична омраза? Този тип реакция е свойствен за *метафизическите* въпроси, т.е. за въпроси, които заплашват устоите на цялостния възглед за живота на един човек (ако този възглед е ирационален). Това, което те усещат в една сюжетна структура е имплицитното разбиране за свободна воля (и следователно за морални ценности). Същата реакция, поради същата подсъзнателна причина бива предизвиквана от такива елементи, като героични фигури, щастлив завършек, тържество на добродетелта или — във визуалните изкуства — красотата. Физическата красота не е въпрос на морал или свободна воля — но *изборът* да нарисуваш красиво човешко същество, а не грозно, предполага съществуването на свободна воля: на избор, критерии, ценности.

Унищожаването на романтизма в естетиката — подобно на унищожаването на индивидуализма в етиката или на капитализма в политиката — беше направено възможно от философското бездействие. Това е още една демонстрация на принципа, че онова, което не се знае явно, не е под съзнателния контрол на човека. 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.

Това беше преобладаващият модел на проблемите в областта на естетиката, които в хода на историята са били буквално монопол на мистицизма. Дадената тук дефиниция на романтизма е моя — тя не е общоизвестна или общоприета. Не съществува общоприета дефиниция

на романтизма (както и на който и да е основен елемент в изкуството, нито пък на самото изкуство).

Романтизмът е продукт на XIX в. (до голяма степен подсъзнателен) резултат от две големи влияния: аристотелианството, което дава свобода на човека, като валидира силата на неговия ум; и капитализма, който дава на човешкия ум свободата да превръща идеите в действия (като второто от тези влияния само по себе си е резултат от първото). Но докато практическите последици от аристотелианството са засягали всекидневното съществуване на човека, неговото теоретично влияние отдавна вече е изчезнало: от времето на Ренесанса насам философията все повече върви ретроградно към мистицизма на Платон. По този начин безпрецедентните в историческо отношение събития от XIX в. — индустриалната революция, феноменалната скорост на развитие на науката, огромното повишаване на стандарта на живот, освободеният поток на човешка енергия — остават без интелектуална посока или оценка. Деветнайсети век е направляван не от Аристотеловата философия, а от едно *Аристотелово усещане за живота*. (И подобно на пламенно гневен юноша, който не успява да преведе усещането си за живота в съзнателни термини, той сам се изпепелява, задушен от сляпото объркване на собствената си победна енергия.)

Независимо от своите съзнателни убеждения творците от великата нова школа на този век — романтиците — усвояват своето усещане за живота от културната атмосфера: това е атмосфера на хора, опиянени от откриването на свободата, край които се сгромолясват всички древни крепости на тиранията — на църквата, държавата, монархията, феодализма; във всички посоки се отварят безкрайни пътища и пред новоотприщаната им енергия няма никакви прегради. Това е атмосфера, която се изразява най-добре от наивната, бликаща и трагично сляпа вяра на този век, че от тук нататък човешкият прогрес ще бъде неудържим и *автоматичен*.

В естетическо отношение романтиците са големите бунтари и новатори на XIX в. Но що се отнася до съзнателните им убеждения в по-голямата си част те са антиаристотелианци и клонят към един особен необуздан, сякаш инерционен мистицизъм. Те не разглеждат своя бунт с фундаментални термини; те се бунтуват — в името на свободата на отделния творец — не срещу детерминизма, а — много

по-повърхностно — срещу естетическия „истаблшмънт“ на епохата си: срещу *класицизма*.

Класицизмът (пример за една много по-дълбока повърхностност) е школа, измислила набор от произволни, *конкретно* изброени правила, претендиращи, че представляват окончателните и абсолютни критерии за естетическа стойност. В литературата тези правила се състоят от конкретни декрети, свободно извлечени от древногръцката (и френската) трагедии, които дават предписание за всеки формален аспект на една пиеса (като например единството на време, място и действие), чак до броя на действията и броя на стиховете, които се позволяват на един герой във всяко действие. Част от тези правила се основават върху Аристотеловата естетика и могат да служат като пример какво се случва, когато обвързаното с конкретиката мислене, което се стреми да заобиколи отговорността да мисли, се опитва да превърне абстрактни принципи в конкретни предписания и да замени творчеството с имитация. (Като пример за класицизма, който е оцелял, за да стигне чак до XX век, бих посочила архитектурните догми, представяни от противниците на Хауърд Роурк в „Изворът“.)

Въпреки че класицистите не могат да отговорят *защо* техните правила трябва да бъдат приемани като валидни (с изключение на обичайното им позоваване на традицията, познанията и престижа на античността), тази школа се разглежда като представителна за *разума* (!).

Оттам е тръгнала една от най-страшните иронии в историята на културата: ранните опити да се дефинира природата на романтизма са го обявили за естетическа школа, основаваща се върху *върховенството на емоциите* — противопоставяйки го на защитниците на върховенството на разума, които са били класицистите (а по-късно и натуралистите). В различни форми тази дефиниция е просъществувала и до ден-днешен. Тя е пример за катастрофалните в интелектуално отношение последици от дефинирането посредством несъществени елементи — и пример за наказанието, което се изтърпява за нефилософски подход към културни явления.

Погрешно разбираня елемент на истина, който става причина за тази ранна класификация, е видим. Това, което романтиците внасят в изкуството, е *върховенството на ценностите*, елемент, който е отсъствал в закостенелите, сухи, направени от трета и четвърта ръка (и

също така трето- и четвърторазредни) повторения на копирането на формули на класицистите. Ценностите (и ценностните съждения) са източник на емоции; в произведенията на романтиците и в реакциите на тяхната публика има огромна емоционална интензивност, както и изключително много колорит, въображение, оригиналност, въодушевление и всички останали последици от една ориентирана към ценностите представа за живота. Този емоционален елемент е най-лесно доловимата характеристика на новото движение и е възприет като негова определяща характеристика, без по-дълбоко вглеждане и проучване.

Въпроси като факта, че върховенството на ценностите в човешкия живот не е несводимо първично, че то почива върху човешката способност да проявява свободна воля и следователно, че романтиците — във философско отношение — са защитниците на свободната воля (която е коренът на ценностите), а не на емоциите (които са просто последица) са въпроси, които трябва да бъдат дефинирани от философите, неизпълнили по отношение на естетиката онова, което са направили във всеки друг съществен аспект на XIX в.

А още по-дълбокият проблем, фактът, че способността *разум* е способността на свободна воля, не е бил известен по това време и различните теории за свободната воля са били в по-голямата си част с антирационален характер, затвърждавайки по този начин свързването на свободната воля с мистицизма.

Романтиците са виждали своята кауза най-вече като битка за правото на индивидуалност и — неспособни да осъзнаят дълбоката метафизична обосновка на своята кауза, неспособни да идентифицират ценностите си по отношение на разума — те са се борили за индивидуалност по отношение на *чувствата*, предавайки знамето на разума в ръцете на своите врагове.

Тази фундаментална грешка е довела и до други, по-дребни последици, които са били симптоми за интелектуалното объркване на тази епоха. Търсейки слепешком метафизично ориентиран, широкомащабен, възторжен начин на живот, романтиците са били в по-голямата си част врагове на капитализма, разглеждан от тях като прозаична, материалистична, „дребнобуржоазна“ система — без да осъзнават, че това е единствената система, която може да направи възможни на практика свободата, индивидуалността и следването на

ценностите. Някои от тях са избрали да бъдат защитници на социализма; други са се обърнали за вдъхновение към Средновековието и са започнали безсрамно да възхваляват тази кошмарна епоха; трети са се озовали там, където се озовават повечето бранители на нерационалното — в религията. Всичко това само е дало тласък на все по-големия разрыв между романтизма и действителността.

През втората половина на XIX век, когато натурализмът добива известност и — под знамето на разума и реалността — възвестява дългът на твореца да описва „нещата такива, каквито са“, романтизмът няма кой знае с какво да му се противопостави.

Трябва да се отбележи, че философите допринасят за объркването около термина „романтизъм“. Те пришиват етикета „романтически“ към философи (като Шелинг и Шопенхауер), които са отявлени мистици, застъпници за върховенството на емоциите, инстинктите или *волята* над разума. Това движение във философията няма съществена връзка с романтизма в естетиката и двете движения не бива да се смесват. Но общата терминология е значима в едно отношение: тя показва дълбочината на объркването по въпроса за *свободната воля*. Теориите на „романтическите“ философи са яростно злостен, ненавиждащ съществуването опит да се подкрепя свободната воля в името на боготворенето на прищявката, докато естетическите романтици се опитват слепешком да поддържат свободната воля в името на човешкия живот и ценности тук, на Земята. По отношение на съществените елементи ярката слънчева светлина във вселената на Виктор Юго е диаметрално противоположна на отровната тиня във вселената на Шопенхауер. И единствено с помощта на философски пакетни споразумения те могат да бъдат причислени в една и съща категория. Но този въпрос демонстрира дълбокото значение на темата за свободната воля и на гротескните изопачавания, които добива тя, когато хората не са в състояние да осъзнаят природата ѝ. Този въпрос може също така да служи като илюстрация колко е важно да се установи, че свободната воля е функция на човешката рационална способност.

В по-ново време някои литературни историци отхвърлят като неадекватна дефиницията за романтизма като ориентирана към емоцията школа и се опитват да я предефинират, но безуспешно. Ако

следваме правилото за фундаменталната характеристика^[1], романтизмът трябва да бъде дефиниран именно като школа, ориентирана към *свободната воля*; и именно с оглед на тази съществена характеристика могат да бъдат проследени и разбрани природата и историята на романтичната литература.

(Имплицитните) критерии на романтизма са толкова високостепенни, че въпреки множеството писатели романтици по времето, когато тази школа господства, тя е създала изключително малко чисти, последователни романтици от първа величина. Сред писателите най-велики са Виктор Юго и Достоевски, а като отделни романи (чиито автори невинаги са последователни в останалите си произведения) бих назовала „Quo Vadis“ на Хенрих Сенкевич и „Алената буква“ на Натаниъл Хоторн. Сред драматурзите най-велики са Фридрих Шилер и Едмон Ростан.

Отличителна черта на въпросните творци от първа величина (освен чисто литературният им гений) е тяхната пълна посветеност на разбирането за свободната воля в *двете фундаментални области*: по отношение на съзнанието и на съществуването, по отношение на характера на човека и на неговите действия в материалния свят. Поддържайки съвършена интеграция на тези два аспекта, несравними в гениалната изобретателност на сюжетните им структури, тези писатели са неимоверно заинтересувани от човешката душа (т.е. човешкото съзнание). Те са *моралисти* в най-дълбокия смисъл на тази дума; интересуват ги не просто ценностите, а точно *моралните* ценности и силата на моралните ценности при оформянето на човешкия характер. Техните герои са „забележителни, внушителни фигури“, т.е. те са абстрактни проекции по отношение на съществените елементи (невинаги успешни проекции, както ще стане дума по-късно). В техните истории никога няма да открием действие заради самото действие, несвързано с морални ценности. Събитията в сюжетите им са оформени, определяни и мотивирани от ценностите на героите (или измяната на ценностите), от тяхната борба да преследват духовни цели и от дълбоки ценностни конфликти. Темите в произведенията им са фундаментални, универсални, вечните проблеми на човешкото съществуване — и тези писатели единствени гледат последователно най-рядката характеристика на литературата —

съвършената интеграция на тема и сюжет, която те постигат с превъзходна виртуозност.

Ако философската значимост е критерият за това кое да се приема сериозно, в такъв случай това са най-сериозните писатели в световната литература.

Вторият разред романтици (писатели, които имат значителни качества, но са от по-малка величина) показва посоката на бъдещия упадък на романтизма. Този разред се представлява от писатели като Уолтър Скот и Александър Дюма. Отличителната характеристика на техните произведения е наблягането на действието, без духовни цели или значими морални ценности. Произведенията им притежават добре конструирани, показващи богато въображение, изпълнени с напрежение сюжетни структури, но ценностите, към които се стремят героите им и които мотивират действието, са от примитивен, повърхностен, категорично неметафизичен порядък: вяност към краля, връщане на заграбено наследство, лично отмъщение и т.н. Конфликтите и сюжетните линии са преди всичко външни. Героите са абстракции, те не са натуралистични копия, а са абстракции на едро обобщени добродетели или пороци, а обрисуването на характерите е минимално. С течение на времето те се превръщат в собствени, изковани от писателя клишета, като „храбър рицар“, „благородна дама“, „коварен царедворец“, така че не са нито измислени, нито извлечени от живота, а просто взети от своеобразна конфекционна сбирка на герои на романтизма, която се държи на склад. Липсата на каквото и да било метафизично значение (с изключение на утвърждаването на свободната воля, присъстващо имплицитно в сюжетната структура) е явна във факта, че тези романи имат сюжети, но нямат абстрактни теми — централният конфликт на историята служи като нейна тема обикновено под формата на някакво действително или фикционализирано историческо събитие.

Вглеждайки се в още по-голяма дълбочина, можем да видим разпада на романтизма, противоречията, които произтичат от едно разбиране, поддържано подсъзнателно. На това равнище се появява една категория писатели, чието основно разбиране е, че човек притежава свободна воля *по отношение на битието*, но не и *по отношение на съзнанието*, т.е. по отношение на своите физически действия, но не и по отношение на характера си. Отличителната

характеристика на тази категория са истории за необикновени събития, разигравани от *конвенционални* герои. Историите са абстрактни проекции, обхващащи постъпки, на които човек не става свидетел в „действителния живот“, а героите са обикновени и конкретни. Историите са романтични, а героите — натуралистични. Подобни романи рядко имат сюжет (тъй като ценностните конфликти не са техен мотивационен принцип), но притежават една форма, напомняща сюжет: последователна, характеризираща се с въображение, често изпълнена с напрежение история, споявана в едно от някаква основна цел или начинание на героите.

Противоречията в подобна комбинация от елементи са очевидни; те водят до пълен разрыв между действие и характеристика на героите, като оставят действието немотивирано, а героите — неразбираеми. Читателят остава с усещането: „Не е възможно тези хора да са извършили тези неща!“

Наблягайки върху чистото физическо действие и пренебрегвайки човешката психология, тази категория романи се намира на границата между сериозната и популярната литература. Към нея не принадлежат писатели от първа величина; най-известните са авторите на научна фантастика, като Х. Дж. Уелс или Жул Верн. (Понякога добър писател от натуралистичната школа, който крие в себе си потиснат елемент на романтизъм, се опитва да напише роман върху абстрактна тема, който изисква романтичен подход; резултатът попада именно в тази категория. Например „Това не може да се случи тук“ на Синклер Луис.) Очевидно е защо романите от тази категория са крайно неубедителни. И независимо с какво майсторство или поддържане на напрежението е представено действието им, те винаги оставят едно усещане за неудовлетвореност, вялост.

На противоположния край на тази дихотомия са романтиците, чието основно разбиране е, че човекът притежава свободна воля *по отношение на съзнанието, но не и по отношение на битието*, т.е. по отношение на собствения си характер и избор на ценности, но не и по отношение на възможността да постигне целите си в материалния свят. Отличителните характеристики на подобни писатели са широкомащабни теми и герои, липса на сюжети и смазващо усещане за трагичност, усещане за „злата вселена“. Главните представители на тази категория са поети. Водещият сред тях е Байрон, чието име е

свързано с една определена, „байроновска“ представа за съществуването: нейната същност е вярата, че човекът трябва да води героичен живот и да се бори за ценностите си, макар да е обречен на поражение от злата съдба, над която няма власт.

Днес същият възглед се проповядва философски от екзистенциалистите, но без широкомащабния елемент и без романтизма, който е заменен от своеобразен субнатурализъм.

Философски погледнато, романтизмът е кръстоносен поход, който иска да възвеличи човешкото съществуване; психологически погледнато, той се възприема просто като желанието да направиш живота интересен.

Това желание е изворът и двигателят на романтичното въображение. Неговият най-велик пример — в популярната литература — е О’Хенри, чиято уникална характеристика е пиротехничната виртуозност на едно неизчерпаемо въображение, което излъчва веселието на човеколюбиво, почти детинско усещане за живота. Повече от всеки друг писател О’Хенри олицетворява духа на младостта — и по-конкретно, главният елемент на младостта: очакването всички житейски поврати да ти донесат нещо чудесно и изненадващо.

В областта на популярната литература качествата и потенциалните недостатъци на романтизма могат да се видят в една опростена, по-очевидна форма.

Популярната литература е художествена проза, която не борави с абстрактни проблеми; тя приема моралните принципи като даденост, възприема като своя основа определени обобщени, характерни за *здравия разум* идеи и ценности. (Ценностите на *здравия разум* и конвенционалните ценности не са едно и също нещо; първите могат да бъдат оправдани рационално, а вторите — не. И макар че сред вторите може да има някои от първите, те биват обосновавани не на основата на разума, а на основата на обществено приетото.)

Популярната литература не повдига абстрактни въпроси и не им отговаря; тя приема, че човекът знае онова, което му е необходимо, за да живее, и се заема да покаже неговите приключения в живота (една от причините за нейната популярност сред всички видове читатели, включително и обременените с проблеми интелектуалци). Отличителната характеристика на популярната литература е липсата

на *експлицитно* идеен елемент, на намерение да се предаде интелектуална информация (или дезинформация).

В по-голямата си част криминалните, приключенските, научнофантастичните романи и уестърните принадлежат към категорията на популярната литература. Най-добрите писатели в тази категория се приближават към групата на Скот и Дюма: те наблягат върху действието, но героите и злодеите в произведенията им са абстрактни проекции и действията им се мотивират от грубо обобщена представа за морални ценности, за битка между доброто и злото. (Като съвременни примери за най-добрите представители на тази категория ще посоча Мики Спилейн, Иън Флеминг, Доналд Хамилтън.)

Когато слезем под най-горното равнище на популярната литература, се спускаме в своеобразна ничия земя, в която литературните принципи са почти неприложими (и особено ако включим областта на киното и телевизията). Тук отличителните характеристики на романтизма стават почти неразличими. На това равнище писането не е плод на подсъзнателни убеждения: то е смесица от елементи, избрани посредством случайна имитация, а не благодарение на сътворяване, опиращо се на усещането за живота.

За това равнище е типична определена характеристика: това не е просто използването на конвенционални, натуралистични герои, които да разиграват романтични събития, а нещо по-лошо — използването на герои, които са романтизирани въплъщения на *конвенционални* ценности. Подобни въплъщения представляват *консервирани* ценности, празни стереотипи, които служат като автоматичен заместител на ценностните съждения. Този метод е лишен от най-същественото качество на романтизма — независимото творческо изразяване на ценностите на отделния творец, — а освен това му липсва и документалната откровеност на (по-добрите) натуралисти: той не представя конкретни хора, „каквито са“, той представя човешки маски (колективно изпълняване на роли или безсистемна колективна мечта) и пласира това като реалност.

Повечето художествени произведения, публикувани в илюстрираните списания преди Втората световна война, принадлежат към тази категория, с нейните безчет вариации върху темата за Пепеляшка, темата за майчинството, темата за историческата драма, или темата за обикновения човек със златно сърце. (Например Една

Фърбър, Фани Хърст, Бари Бенефийлд.) В този вид проза няма сюжети, има само повече или по-малко свързани истории, няма и отчетлива характеристика на героите; те са фалшиви документално и лишени от значение метафизически. (Отворен остава въпросът дали тази група принадлежи към категорията на романтизма; обикновено тя се разглежда като романтическа просто защото е крайно отдалечена от каквото и да било, което можем да видим в действителността, било то конкретно или абстрактно.)

Доколкото се засягат техните аспекти, свързани с художествената проза, киното и телевизията по своя характер са медии, подходящи изключително за романтизма (за абстракциите, съществените елементи и драмата). За съжаление и двете медии се появяват твърде късно: апогеят на романтизма е отминал и единствено лъчите на неговия залез достигат до няколко изключителни филма. (Като най-добрият сред тях е „Зигфрид“ на Фриц Ланг.) Известно време в полето на киното господства еквивалентът на романтизма от илюстрираните списания, с едно още по-ниско равнище на вкуса и въображението и неизразима вулгарност на духа.

Отчасти като реакция срещу девалвацията на ценностите, но най-вече като последица от общата философско — културна дезинтеграция на нашето време (с нейната антиценностна тенденция) романтизмът изчезва от киното и така и не достига до телевизията (освен под формата на няколко криминални сериала, които сега също са в миналото). Това, което остава, е спорадичното появяване на боязливи произведения, чиито автори се извиняват за романтичните си опити посредством комични елементи, или произведения мелези, чиито автори умоляват да не бъдат приемани погрешно за защитници на човешките ценности (или човешкото величие) посредством престорено скромни, войнствено обикновени герои, които разиграват разтърсващи света събития и извършват фантастични подвизи, особено в областта на науката. Естеството на този вид сценарии може най-добре да се онагледява с помощта на една реплика от диалог от порядъка на: „Съжалявам, скъпа, тази вечер не мога да те заведа на пица, трябва да се върна в лабораторията и да разцепя атома“.

Следващото и последно равнище на дезинтеграция е опитът романтизмът да се елиминира от романтичната художествена проза — т.е. тя да бъде освободена от елемента на ценностите, морала и

свободната воля. Това преди се наричаше „закоравялата“ школа на криминалната проза; днес се рекламира като „реалистична“. Тази школа не прави разлика между героите и злодеите (или детективите и престъпниците, или жертвите и палачите) и представя две гангстерски банди, които яростно и непонятно се бият (не се предлага никаква мотивация) за една и съща територия, като никоя от страните не е в състояние да направи нещо друго.

Именно това е улицата без изход, където, пристигнали по различни пътища, се срещат романтизмът и натурализмът, срещат се, сливат се и изчезват: детерминистки безпомощни, маниакално зли герои преживяват поредица от необяснимо преувеличени събития и участват в целеустремени конфликти без цел.

Отвъд тази точка полето на литературата, както „сериозната“, така и популярната, е превзето от един жанр, в сравнение с който романтизмът и натурализмът са чисти, цивилизовани и невинно рационални: разказът на ужасите. Модерният родител на това явление е Едгар Алан По; неговият архетип или най-чисто естетическо изражение са филмите с Борис Карлоф.

По-честна в това отношение, популярната литература представя своите ужаси под формата на физическа уродливост. В „сериозната“ литература ужасите се превръщат в психологически и имат по-малка прилика с каквото и да било, свързано с човека; това е литературният култ към покварата.

В който и да е свой вариант разказът на ужаса олицетворява метафизическата проекция на една-единствена човешка емоция: слепият, гол, първичен ужас. Хората, които живеят в подобен ужас, като че откриват мимолетно усещане за облекчение или контрол в процеса на възпроизвеждане на онова, от което се страхуват — както първобитните диваци откриват усещане за надмощие над враговете си, като ги възпроизвеждат под формата на кукли. Строго погледнато, това е не метафизическа, а чисто психологическа проекция; подобни писатели не представят своите възгледи за живота; те не гледат живота. Това, което казват, е, че имат *усещането*, сякаш животът се състои от върколаци, Дракуловци и франкенщайновски чудовища. По своята основополагаща мотивация тази школа принадлежи по-скоро към психопатологията, отколкото към естетиката.

Исторически погледнато, нито романтизмът, нито натурализмът са могли да преживеят краха на философията. Съществуват отделни изключения, но аз говоря за тези школи като широки, активни, съзидателни движения. Тъй като изкуството е израз и продукт на философията, най-напред то отразява вакуума в основата на една култура и най-напред то се сгромолясва.

Тази обща причина има конкретни последици, засягащи романтизма, които ускоряват неговия упадък и крах. Има също така конкретни последици, засягащи натурализма, които притежават различна особеност и техният деструктивен потенциал действа по-бавно.

Най-големият враг и унищожител на романтизма е алтруистичният морал.

Тъй като съществена черта на романтизма е проекцията на ценности, и особено на *морални* ценности, алтруизмът още от самото начало влага в романтичната литература неразрешим конфликт. Алтруистичният морал не може да бъде практикуван (освен под формата на самоунищожение) и следователно не може да бъде изобразяван или драматизиран убедително с оглед на човешкия живот на Земята (и особено в областта на психологическата мотивация). Когато алтруизмът е критерият за ценност и добродетел, не е възможно да се създаде образ на човека в неговото съвършенство — „какъвто би могъл да бъде и би трябвало да бъде“. Най-големият недостатък, който обхваща цялата история на романтичната литература, е неуспехът да се обрисова убедителен герой, т.е. убедителен образ на добродетелен човек.

У героите на Виктор Юго възхищение буди абстрактното намерение — величието на представата на автора за човека, а не действителната им обрисовка. Най-великият писател на романтизма така и не е успял да изобрази идеален човек или какъвто и да е положителен главен герой. Неговият най-амбициозен опит, Жан Валжан в „Клетниците“, си остава титанична абстракция, която така и не бива интегрирана в човек, въпреки отделните щрихи на дълбока психологическа проникателност от страна на автора. В същия роман Мариус, младежът, който би трябвало да е автобиографическа проекция на самия Юго, придобива определена величина единствено посредством това, което авторът казва за него, а не посредством това,

което самия той *показва*. Що се отнася до обрисовката, Мариус е не човек, а подобие на човек, стегнато в усмирителната жилетка на културните клишета. Най-добре обрисованите и най-интересни герои в романите на Юго са полузлодеите (неговото човеколюбиво усещане за живота не му позволява да сътвори истински злодеи): Жавер в „Клетниците“, Джоузиан в „Човекът, който се смее“, Клод Фроло в „Парижката Света Богородица“.

Достоевски (чието усещане за живота е диаметрално противоположно на усещането за живота на Юго) е пламенен моралист, чието сляпо дирене на ценности се изразява единствено в яростното и безпощадно заклеяване, с което рисува героите злодеи; той няма равен в психологическата дълбочина на образите на човешката злина, които представя. Но е абсолютно неспособен да сътвори положителен и добродетелен герой; опитите му за това са примитивно несръчни (например Альоша в „Братя Карамазови“). Забележително е, че според предварителните бележки на Достоевски за „Бесове“, първоначалното му намерение е било да създаде Ставрогин като идеален човек — възплъщение на руско-християнско-алтруистичната душа. С напредването на бележките това намерение се променя постепенно, с логически неумолимите стъпки, диктувани от творческата почтеност на Достоевски. В крайния резултат, действителния роман, Ставрогин е един от най-противно злите герои на Достоевски.

В „Quo Vadis“ на Сенкевич най-добре обрисованият, най-колоритния герой, който господства над романа, е Петроний, символът на римския упадък, — докато Виниций, героят на автора, символът на възхода на християнството, е сякаш фигура от папиемаше.

Това явление — харизматичният злодей или колоритния измамник, който измъква разказа и драмата изпод носа на анемичния положителен герой — е преобладаващо в историята на романтичната литература, била тя сериозна, или популярна, от висините до дъното. Сякаш под мъртвата черупка на алтруистичния кодекс, приет официално от човечеството, хаотично тлее и от време на време избухва забранен подземен огън; забранен за героя, пламъкът на самоутвърждаването избухва от жаравата на един „злодей“.

Най-висшата функция на романтизма — изразяването на морални ценности — е задача, изключително трудна в рамките на

каквото и да било морален кодекс, рационален или не, а в литературната история само романтиците от първа величина са способни да го предприемат. Като се има предвид добавената тежест на един ирационален кодекс, каквото е алтруизмът, повечето писатели на романтична литература е трябвало да избягват тази задача — което е довело до слабостта и пренебрегването на елемента „охарактеризиране“ в техните творби. Освен това невъзможността да приложат алтруизма към действителността, към истинското съществуване на човека, кара множество писатели романтици да избягват проблема, като търсят бягство в историята, т.е. като избират за време на своите разкази някакво далечно минало (например Средновековието). По този начин наблягането върху действието, липсата на внимание към човешката психология, отсъствието на убедителна мотивация все повече и повече откъсват романтизма от реалността; докато последните негови остатъци се превръщат в повърхностна, лишена от смисъл, „несериозна“ школа, която няма какво да каже за човешкото битие.

Дезинтеграцията на натурализма го води до същото състояние, но по различни причини.

Въпреки че натурализмът е плод на XIX в., неговият духовен баща в модерната история е Шекспир. Разбирането, че човекът не притежава свободна воля, че съдбата му е предрешена от някакъв „трагичен недостатък“ по рождение, е фундаментално разбиране в произведенията на Шекспир. Но съгласно това фалшиво разбиране, неговият подход е метафизичен, а не документален. Героите му не са заимствани от „реалния живот“, те не са копия на наблюдавани конкретни фигури, нито пък среднестатистически образи: те са широкомащабни абстракции на характерологични черти, които един детерминист разглежда като вътрешно присъщи за човешката природа: амбиция, жажда за власт, ревност, алчност и т.н.

Някои от прочутите натуралисти са се опитвали да поддържат шекспировото абстрактно равнище, т.е. да представят своите възгледи за човешката природа в метафизични термини (например Балзак, Толстой). Но повечето, следвайки Емил Зола, са отхвърляли метафизиката, както са отхвърлили ценностите и са възприели документалния метод: регистрирането на наблюдаваните конкретни хора и явления.

Противоречията, присъщи за детерминизма, са очевидни в това движение от самото начало. Човек чете художествена литература само с имплицитното разбиране за свободната воля — т.е. с разбирането, че някакъв елемент (някаква абстракция) от фикционалната история може да се отнесе към самия него, че той може да научи, да открие или да размишлява за нещо, което е ценно, и че това преживяване ще остави някаква следа. Ако трябва да приемем детерминистичния постулат напълно и буквално — ако трябва да повярваме, че героите в едно художествено произведение са така отдалечени и ирелевантни за читателя, както непознаваемите обитатели на друга галактика, и че те не могат да повлияят върху живота му по какъвто и да било начин, тъй като нито те, нито читателят имат властта да правят избор, то не бихме могли да продължим да четем по-нататък от първата глава.

Същото се отнася и за писането. В психологическо отношение натуралистичното движение като цяло се опира на разбирането за свободната воля като върху недефинирано, подсъзнателно „откраднато понятие“. Като избират „обществото“ като фактор, предопределящ съдбата на човека, повечето писатели натуралисти са социални реформатори, застъпници за обществени промени, твърдящи, че човекът не притежава свободна воля, но незнайно как обществото я притежава. Толстой проповядва примирение със съдбата и пасивна покорност на мощта на обществото. В „Ана Каренина“, най-злостната книга в сериозната литература, той напада човешкото желание за щастие и пропагандира то да бъде пожертвано заради *подчинението на обществените норми*.

Независимо колко близо до действителността ги принуждават да бъдат техните теории, писателите от натуралистичната школа все пак са били принудени да упражняват до известна степен своята способност за абстракция — за да възпроизведат герои от „истинския живот“, те е трябвало да изберат характеристики, които са разглеждали като съществени, оразличаващи ги от несъществените и случайните. По такъв начин са били принудени да заменят ценностите със статистики като критерий за избор: това, което е статистически преобладаващо сред хората, според тях е метафизически значимо и представително за човешката природа; онова, което се среща рядко или почти никога, не е (вж. седма глава).

Отхвърляйки елемента на сюжета и дори на историята, отначало натуралистите се съсредоточават върху елемента характеризирани на героите — и психологическата проникателност е най-ценното нещо, което повечето от тях могат да предложат. Но с разрастването на статистическия метод това все повече се свива и накрая изчезва: обрисуването на характерите бива заменено от безразборно регистриране и бива затрупано от каталог от несъществени елементи, като например подробно описание и на най-малките предмети в апартамента на героя, неговото облекло и ястия. Натурализмът изгубил претенцията за универсалност на Шекспир или Толстой, слизайки от метафизиката до фотографията с все по-стесняващ се обектив, ненадхвърлящ обхвата на непосредствения миг; докато накрая последните остатъци от натурализма се превръщат в повърхностна, лишена от значение, „несериозна“ школа, която не може да каже нищо за човешкото битие.

Натурализмът надживява романтизма, макар и не с много, по няколко причини. Главната сред тях е фактът, че критериите на натурализма са много по-невзискателни. Един треторазреден писател натуралист е можел все пак да предложи някои проникателни наблюдения; един треторазреден писател романтик не е притежавал нищо.

Романтизмът изисква майсторско владение на главния елемент на художествената проза: изкуството да разказваш история, което изисква три основни качества: изобретателност, въображение, усет за драматизъм. Всичко това (и повече) се включва в изграждането на оригинален сюжет, интегриран с темата и обрисуването на героите. Натурализмът отхвърля тези елементи и изисква единствено обрисуване на героите, в едно повествование, което е толкова безформено, ход на събитията (ако изобщо има такъв), който е толкова „неизкуствен“ (т.е. лишен от цел), колкото авторът си пожелае.

Стойността на едно романтично произведение трябва да бъде създадена от неговия автор; той не дължи вярност на хората (а само на човека), само на метафизическата природа на действителността и на своите собствени ценности. Стойността на едно натуралистическо произведение зависи от конкретните герои, от решенията и действията на хората, които възпроизвежда — и писателят бива съден според верността, с която ги възпроизвежда.

Стойността на историята на един романтик се корени в това какво би могло да се случи; стойността на историята на един натуралист се корени във факта, че *това* наистина се е случило. Ако духовният прародител или символ на писателя романтик е средновековният трубадур, кръстосвал друмищата, вдъхновявайки хората с картини от един възможен живот, отвъд безрадостните предели на тяхното всекидневно тегло, то символът на писателя натуралист е клюкарстването край оградата (както призна не без хвалба един съвременен писател натуралист).

За (временното) господство на натурализма е допринесъл и фактът, че скъпоценните камъни привличат повече търсачи на лесни пари, отколкото по-често срещаните минерали. Най-същественният елемент на романтизма, сюжетът, може да бъде откраднат и маскиран посредством прекрояване, въпреки че всеки удар на бижутерското длето ще накърнява неговия пламък, блясък и стойност. Оригиначните сюжети на романтичната литература са били заимствани в безчет вариации от безброй имитатори, и с всяко следващо копие са губели своя колорит и смисъл.

Сравнете например драматичната структура на „Дамата с камелиите“ от Александър Дюма син, която е необикновено добра пиеса, с безбройните поредици от драми за проститутка, разкъсваща се между своята истинска любов и миналото си, от „Ана Кристи“ на Юджийн О’Нийл нататък до празните холивудски варианти. Естетическите паразити върху романтизма са го съборили на земята, превръщайки неговите примери за творческо въображение в изтъркани клишета. Това обаче не лишава оригиналните автори от техните постижения, напротив, то ги изтъква.

Натурализмът не предлага на имитаторите подобни възможности. Най-същественният елемент на натурализма — представянето на „късче от живота“ в определено време и на определено място — не може да се заимства в литературата. Един писател не може да изкопира руското общество от 1812 г., каквото е представено във „Война и мир“ на Толстой. Той трябва да вложи някаква собствена мисъл и усилие, поне дотолкова, доколкото използва собствените си наблюдения, за да обрисова хората от своето време и място. По този начин — парадоксално — на своите най-ниски равнища натурализмът предлага възможност за някаква минимална

оригиналност, каквато не съществува при романтизма. В това отношение натурализмът би допаднал на някои писатели, които търсят възможност за литературно постижение в един скромен мащаб.

Но сред натуралистите е имало множество имитатори (от не толкова очевиден тип), както и много претенциозни посредствени писатели, особено в Европа. (Например Ромен Ролан, натуралист с романтичен уклон, който като интелектуален калибър би трябвало да наредим сред романтиците от илюстрираните списания.) Но в апогея на натурализма това движение обхваща писатели, които притежават истински литературен талант, и особено в Америка. Негов най-добър представител е Синклер Луис, чиито романи показват един проницателен, критичен, първокласен ум. Най-добрият сред съвременните натуралисти е Джон О'Хара, който съчетава една чувствителна интелигентност с прекрасно овладян стил.

Така, както при великите романтици от XIX в. е имало едно своеобразно наивно невинно, оптимистично човеколюбие, то е съществувало и при най-добрите натуралисти от XX в. Първите са били ориентирани към индивида; вторите — към обществото. Първата световна война бележи края на великата епоха на романтизма и дава тласък на залеза на индивидуализма. (Бихме могли да приемем като трагичен символ фактът, че Едмон Ростан умира през 1918 г., по време на грипната епидемия след войната.) Втората световна война бележи края на натурализма, разобличавайки банкрута на колективизма, разбивайки смътните надежди и илюзии за постигане на „човеколюбива“ социална държава. Тези войни демонстрират екзистенциално това, което техните литературни последици демонстрират психологически: че човекът не може нито да живее, нито да пише без философия.

Трудно е да се каже кое е по-лошо в еkleктичните мешавици на днешната литература: уестърн, който обяснява престъпленията на един крадец на добитък, позовавайки се на неговия едипов комплекс; или кървав, циничен, „реалистичен“ разказ за всевъзможни ужаси, който разкрива посланието, че любовта е решение на всичко.

Ако не броим изключенията, днес няма литература (и изкуство) — в смисъла на широко, жизнено, културно движение и влияние. Съществуват единствено объркани имитатори, които няма какво да

имитират, и шарлатани, постигащи мимолетна скандална известност, както винаги е ставало в периодите на културен крах.

В популярните медии могат все още да се открият известни остатъци от романтизма — но в такава обезобразена, изопачена форма, че постигат точно обратното на първоначалната цел на романтизма.

Най-добрата символна проекция на смисъла на тези останки (независимо дали такава е било намерението на автора) беше дадена преди няколко години в един кратък телевизионен разказ от поредицата „Зоната на здрача“. В някакъв неопределен свят от друго измерение мрачните, макар и облечени в бяло авторитарни фигури на доктори и социолози си блъскат главите над проблема на младо момиче, което изглежда толкова различно от всички останали, че те бягат от него като от урод, обезобразен парий, който не може да води нормален живот. Тя се е обърнала към тях за помощ, но всички пластични операции са били неуспешни — и сега лекарите мрачно се готвят да ѝ дадат последен шанс: един последен опит за пластична операция; ако се окаже неуспешна, тя ще остане урод до края на живота си. С нотки на дълбок трагизъм лекарите говорят за необходимостта на момичето да бъде като другите, да има своя среда, да бъде обичана и т.н. Камерата не ни показва лицето на никой от героите, но ние чуваме напрегнатите, зловещи, странно безжизнени гласове на потъналите в сянка фигури, докато се извършва последната операция. Тя е неуспешна. С надменно съчувствие лекарите обявяват, че ще трябва да намерят младеж, който е също толкова уродлив като момичето и може би ще я приеме. След това ние виждаме за пръв път лицето на момичето: отпуснато неподвижно върху възглавницата на болничното легло, то притежава съвършена, лъчиста красота. Камерата се придвижва към лицата на лекарите: и виждаме неописуемо ужасяваща редица не от човешки лица, а от осакатени, изкривени, обезобразени свински глави, които могат да се разпознаят само по зурлите. Следва затъмнение.

Последните остатъци от романтизма се промъкват, извинявайки се, в покрайнините на нашата култура, сложили си маските на подобна пластична операция, която е била донякъде успешна.

Под натиска за уеднаквяване със свинските зурли на упадъка днешните романтици търсят бягство не в миналото, а в свръхестественото — открито отказвайки се от реалността и този свят.

Вълнуващото, драматичното, необикновеното не съществуват — обявява тяхната политика; ако обичате, не ни приемайте сериозно, това, което предлагаме, е само призрочна фантазия.

Род Стърлинг, един от най-талантливите телевизионни сценаристи, започва като натуралист, драматизирайки нашумели спорни теми от действителността, без да взема страна, подозрително избягвайки ценностните съждения, пишейки само за обикновените хора; само че тези хора водят най-красивия, изразително романтизиран, целенасочен, интелектуален, концентриран диалог, в който няма нищо случайно, какъвто хората не водят „истинския живот“, а би трябвало. Явно тласкан от потребността да разгърне напълно своето колоритно въображение и гениален усет за драматичното, Род Стърлинг се обръща към романтизма — но пренася своите истории в друго измерение, в „зоната на здрача“.

Айра Девин, който започна с един отличен пръв роман („Предсмъртна целувка“), сега публикува „Бебето на Розмари“, който надхвърля материалната декорация на Средновековието и стига направо до духа на тази епоха и представя (напълно сериозно) история за вещерство в една модерна обстановка; и тъй като оригиналната версия за непорочното зачатие, в която участва Господ, вероятно би се възприела като „банална“ от днешната интелектуална върхушка, тази история се върти около едно непорочно зачатие, чийто създател е Дяволът.

Фредрик Браун, необикновено изобретателен писател, посвещава своя творчески гений на превръщането на научната фантастика в истории за земно или свръхестествено зло; сега вече е престанал да пише.

Алфред Хичкок, последният кинотворец, успял да съхрани своята величина и своите последователи, използва безнаказано романтизма посредством свръхподчертаване на злото или чистия ужас.

Такъв е начинът, по който хората с въображение сега изразяват потребността си да правят живота интересен. Романтизмът, започнал — напук на първичните злини — като яростно, страстно течение за праведно самоутвърждаване завършва, изтичайки между пръстите на колебливи наследници, които маскират своите произведения и мотиви, като престорено се кълнат във вяроност на злото.

Не искам да кажа, че този вид търсене на компромис е плод на съзнателно малодушие; не вярвам, че е така — и това го прави още по-лош.

Такова е естетическото състояние на днешното време. Но докато съществуват хората, ще съществува и потребността от изкуство, тъй като тя се корени метафизически в природата на човешкото съзнание; и няма да загине в един период, когато, докато царува развилняла се ирационалност, хората създават и приемат долнопробни боклуци, за да удовлетворят тази потребност.

Както в случая с индивида, така и в случая с културата: бедите могат да бъдат извършени подсъзнателно, но поправянето им не може да е такова. И в двата случая лечението изисква съзнателно познание, т.е. съзнателно разбирана, ясно формулирана философия.

Невъзможно е да се прогнозира времето на едно философско възраждане. Можем да определим само пътя, по който да се върви, но не и неговата дължина. Ала едно е сигурно: всеки аспект от западната култура се нуждае от нов етичен кодекс — *рационална етика* — като предварително условие за своето възраждане. И може би от всички аспекти най-отчаяно се нуждае от него областта на изкуството.

Когато се възродят разумът и философията, литературата ще бъде първият феникс, който ще се издигне от днешните пепелища. И, въоръжен с кодекс с рационални ценности, съзнавайки своята природа, уверен във върховната значимост на своята мисия, романтизмът ще достигне своята зрелост.

май-юли 1969 г.

[1] Дефинирано от Айн Ранд във „Въведение в епистемологията на обективизма“: „Когато дадена група съществуващи обекти притежава повече от една характеристика, която я разграничава от всички останали обекти, човекът трябва да наблюдава отношенията между тези различни характеристики и да открие единствената, от която зависят всички останали (или по-голямата част от останалите), т.е. фундаменталната характеристика, без която останалите не биха били възможни. Тази фундаментална характеристика е съществената отличителна характеристика на въпросните съществуващи обекти, както и правилната отличителна характеристика на понятието“. — Б.пр. ↑

7. ЕСТЕТИЧЕСКИЯТ ВАКУУМ НА НАШАТА ЕПОХА

Преди настъпването на XIX в. литературата представя човека като безпомощно създание, чиито живот и действия са предначертани от сили, над които той няма власт: били те съдбата и боговете, както е в древногръцките трагедии, или слабост по рождение, „трагически недостатък“, както е в пиесите на Шекспир. Писателите разглеждат човека като метафизически немощен; тяхното основно разбиране е *детерминизмът*. Съгласно това разбиране човек не може да изобразява какво би могло да се случи с хората; той може единствено да регистрира това, което *се е случило* — и за подобно регистриране хрониките са съответната литературна форма.

Човекът, като същество, което притежава способността да упражнява свободна воля, се появява в литературата едва през XIX в. *Романът* е подходящата за него литературна форма, а романтизмът е голямото ново движение в изкуството. Романтизмът разглежда човека като същество, което е способно да избира своите ценности, да постига целите си, да контролира своето битие. Писателите романтици не регистрират събитията, които *са се случили*, а проектират събития, които *би трябвало* да се случат; те не регистрират решенията, които хората *са взели*, а проектират решенията, които хората *трябва да вземат*.

С възраждането на мистицизма и колективизма през втората половина на XIX в. романтичният роман и романтичното движение постепенно изчезват от културната сцена.

Новият враг на човека в изкуството е натурализмът. Натурализмът отхвърля понятието за свободна воля и се връща към една представа за човека като безпомощно създание, чиято съдба е диктувана от сили, над които той няма власт; само че сега, както се твърди, новият властелин на човешката съдба е *обществото*. Писателите натуралисти проповядват, че ценностите нямат власт и нямат място нито в човешкия живот, нито в литературата, че

писателите трябва да представят хората „такива, каквито са“, тоест трябва да регистрират онова, което се случува около себе си; не бива да произнасят ценностни съждения, нито пък да проектират абстракции, а трябва да се задоволят с достоверно копиране, своеобразно копие под индиго на всякакви съществуващи конкретни обекти.

Това е завръщане към литературния принцип на хрониката — но тъй като романът трябва да бъде *измислена* хроника, писателят се сблъсква с проблема какво да използва като свой критерий за избор. Когато ценностите биват обявени за невъзможни, как човек да разбере какво да регистрира, какво да разглежда като важно или значимо? Натурализмът решава проблема, като подменя критерия за стойност със *статистическите данни*. Онова, което може да се обяви за типично за голям брой хора, в даден географски регион или период от време, се разглежда като метафизически значимо и достойно да бъде регистрирано. Онова, което е рядко, необичайно, изключително, се разглежда като неважно и *недействително*.

Така, както новите философски школи все повече се посвещават на отричането на философията, натурализмът се посвещава на отричането на изкуството. Вместо да представят *метафизически* възглед за човека и за битието, писателите натуралисти представят *журналистически* възглед. В отговор на въпроса „Що е човек?“, те казват: „Ето какво представляват селските бакали в Южна Франция през 1887 г.“, или: „Ето какви са жителите на бедняшките квартали в Ню Йорк през 1921 г.“ или пък: „Ето какви са хората, които живеят в съседната къща“.

Изкуството — онова, което интегрира метафизиката, което прави конкретни най-широките човешки абстракции — е свито до равнището на трона, вторачен в конкретното глупак, който така и не поглежда по-далеч от улицата, на която живее или отвъд настоящия миг.

Не след дълго философските корени на натурализма излизат наяве. Отначало, благодарение на критерия, който заменя *обективното* с *колективното*, писателите натуралисти обявяват изключителния човек за нереален и представят единствено хора, които могат да бъдат приети като типични за една или друга група, била тя висша или нисша. След това, тъй като виждат по земята повече бедност, отколкото благоденствие, те започват да разглеждат

благоденствието като нереално и да представят единствено бедност, мизерия, бедняшките коптори, най-нисшите класи. После, тъй като виждат край себе си повече посредственост, отколкото величие, започват да разглеждат величието като нереално и да представят единствено посредствеността, средностатистическото, често срещаното, обикновеното. Тъй като виждат повече неуспехи, отколкото успехи, приемат, че успехът е нереален, и представят единствено човешките неуспехи, безсилие и поражение. Тъй като виждат повече страдание, отколкото щастие, приемат, че щастieto е нереално, и представят само страданието. Тъй като виждат повече грозота, отколкото красота, приемат, че красотата е нереална, и представят само грозотата. Тъй като виждат повече пороци, отколкото добродетели, приемат, че добродетелите са нереални, и представят единствено пороците, престъпленията, покварата, извратеността, развалата.

А сега да погледнем съвременната литература.

Днес човекът — природата на човека, метафизически значимото, важното, същественото в човека — се представя посредством алкохолици, наркомани, сексуално извратени хора, убийци и психопати. Предмет на съвременната литература са теми като: безответната любов на брадатата жена към монголоидния идиот в пътуващ цирк; или проблемът на семейна двойка, чието момиченце се ражда с шест пръста на лявата ръка; или пък трагедията на един деликатен младеж, който воден от импулс, на който не може да се противопостави, убива в парка непознати хора ей така, за удоволствие.

И всичко това продължава да ни бъде представяно под шапката на натурализма като „късче от живота“ или „истинския живот“ — но старият лозунг вече кънти на кухо. Очевидният въпрос, на който наследниците на статистическия натурализъм не могат да отговорят, е: ако героите и гениите не се разглеждат като представителни за човешкия род поради своята малочисленост, защо изродите и чудовищата трябва да бъдат разглеждани като представителни? Защо проблемите на една брадата жена да имат по-голямо универсално значение от проблемите на един гений? Защо си струва да се взрем в душата на един убиец, но не и в душата на един герой?

Отговорът се крие в основното метафизическо разбиране на натурализма, независимо дали онези, които го практикуват, са го избрали съзнателно, или не: като произлизащо от модерната

философия, това основно разбиране е насочено срещу човека, срещу ума, срещу живота; а като резултат от алтруистичния морал натурализмът е трескаво бягство от моралната оценка — продължителен хленч за съжаление, за търпимост, за опрощаване за всичко.

Литературният цикъл е направил пълен оборот. Това, което четем днес, вече не е натурализъм: това е символизъм; то е представянето на един *метафизически* възглед за човека, противопоставен на един журналистически или статистически възглед. Но това е символизмът на примитивния страх. Според този модерен възглед *покварата* представлява истинската, съществената метафизична природа на човека, докато добродетелта не е; добродетелта е само случайност, изключение или илюзия; следователно едно *чудовище* е уместна проекция на човешката същност, а един *герой* не е.

Писателите романтици представят героя не като средностатистически човек, а като абстракция за най-доброто и най-висшето, на което е способен човек, абстракция, която съответства на всички хора и е постижима от всички хора, в различна степен, в зависимост от индивидуалния им избор. Поради същите причини, по същия начин, но почивайки върху противоположното метафизическо разбиране, днешните писатели представят едно чудовище не като средностатистическо, а като абстракция за най-лошото и най-ниското, на което е способен човек, което те разглеждат като отнасящо се към всички хора и съществено за всички тях — но не като потенциал, а като скрита реалност. Романтиците представят героите като „внушителни“; днес чудовищата биват представени като „нищожни“, или по-скоро *човекът* бива представен като „нищожен“.

Ако хората изповядват рационална философия, включително и разбирането, че притежават свободна воля, образът на един герой ги води и ги вдъхновява. Ако хората изповядват ирационална философия, включително и разбирането, че са безпомощни автомати, образът на едно чудовище им вдъхва увереност; по този начин те чувстват: „Аз не съм чак *толкова* лош“.

Философското значение или интересът от представянето на човека като противно чудовище е надеждата и настояването за морален картбланш.

Забележете един любопитен парадокс: същите естети и интелектуалци, които са застъпници за колективизма, при който всички ценности и животът на всички хора се подчиняват на властта на „масите“, като изкуството е гласът на „народа“ — същите тези хора са възмутено враждебни към всички популярни ценности в изкуството. Те яростно отричат масмедията, т.нар. „комерсиални“ творци или издатели, които привличат широка публика и се радват на всеобщо одобрение. Те настояват за държавни субсидии за творчески начинания, които „народът“ не харесва и не избира да подкрепи доброволно. Те смятат, че всяко финансово преуспяващо, т.е. *популярно* произведение на изкуството е автоматично лишено от всякаква стойност, докато всеки непопулярен провал е автоматично нещо велико — стига да е напълно неразбираемо. Според тях всичко, което може да се разбере, е вулгарно и примитивно; единствено невнятният език, размазаната напосоки боя и пращането на радиосигнала са цивилизовани, изтънчени и дълбоки.

Разбира се, популярността или непопулярността, финансовия успех или провал на едно художествено произведение не е критерий за естетическа стойност. Никаква ценност — естетическа, философска или морална — не може да се установи, като се броят хора; петдесет милиона французи могат да грешат по същия начин, както и само един. Но докато един недодялан „еснаф“, който приема финансовия *успех* като доказателство за художествена стойност, може да бъде разглеждан просто като безмозъчен паразит върху изкуството, какво да мислим за критериите, мотивите и намеренията на онези, които приемат финансовия *провал* като доказателство за художествена стойност? Ако снобизмът на простия финансов успех е осъдителен, какво означава снобизмът на провала? Направете си сами заключение.

Ако се питате коя е крайната точка, към която са се запътили съвременната философия и съвременното изкуство, можете да видите предварителните ѝ симптоми навсякъде наоколо. Забележете, че литературата се завръща към художествената форма от преиндустриалните времена, към *хрониката*, че в театъра, в киното, в телевизията фикционализираните биографии на „действителни“ хора, на политици, бейзболни играчи или чикагски гангстери биват предпочитани пред произведения, съдържащи измислена художествена проза — и че любима литературна форма е *документалното*

произведение. Забележете, че в живописа, скулптурата и музиката днешната мода и образец за вдъхновение е примитивното изкуство на джунглата.

Ако се бунтувате срещу разума, ако се поддадете на старите клишета на Шаманите, като: „Разумът е враг на твореца“ или „Студената ръка на разума прави дисекция и унищожава радостната спонтанност на човешкото творческо въображение“, съветвам ви да отбележите следния факт: като отхвърлят разума и се предават в неограничената власт на своите отприщени чувства (и приумици), апостолите на ирационалността, екзистенциалистите, дзенбудистите, необективистичните творци не са постигнали свободно, радостно, тържествуващо усещане за живота, а усещане за обреченост, погнуса и смразяващ космически ужас. След това прочетете разказите на О'Хенри или послушайте виенски оперети и си спомнете, че те са плод на духа на XIX век — века, в който господства „студената, правеща дисекция“ ръка на разума. И после се запитайте: коя психоепистемология подхожда на човека, коя е в съзвучие с фактите от реалността и с човешката природа?

Така, както естетическите предпочитания на човека са сборът от неговите метафизически ценности и барометърът на душата му, така изкуството е сборът и барометърът на една култура. Съвременното изкуство е най-красноречивата демонстрация за културния банкрут на нашата епоха.

ноември 1962 г.

8. КОНТРАБАНДЕН РОМАНТИЗЪМ

Изкуството (част от което е литературата) е барометърът на една култура. То отразява сборът от най-дълбоките философски ценности на едно общество: не заявяваните от него идеи и лозунги, а действителните му възгледи за човека и за битието. Образът на едно цяло общество, което се е изтегнало върху кушетката на психоаналитик и разкрива разголеното си подсъзнание, е невъзможна идея; и все пак *именно това* постига изкуството: то представлява еквивалент на такъв сеанс, своеобразна стенограма, която е по-красноречива и се диагностицира по-лесно от всеки друг набор от симптоми.

Това не значи, че едно цяло общество бива ограничавано от посредственостите, които могат да решат да позират в областта на изкуството в определен момент; но означава, че ако в тази област не пожелаят да влязат по-качествени хора, това ни говори нещо за състоянието на това общество. Винаги има изключения, които се бунтуват срещу господстващата тенденция в изкуството на своята епоха; но фактът, че те са изключения, ни говори нещо за състоянието на тази епоха. Всъщност господстващата тенденция може да не изразява душата на цял един народ; тя може да бъде отхвърляна, презирана или пренебрегвана от преобладаващото мнозинство; но ако това е доминиращият глас на един определен период, той ни казва нещо за състоянието на душата на народа.

В политиката заслепените от паника защитници на днешното статукво, вкопчени в хаоса на своята смесена икономика посредством надигащата се вълна на етатизъм, сега възприемат позицията, че в света всичко е наред, че това е век на прогрес, че ние сме морално и умствено здрави и никога не сме били по-добре. И ако политическите въпроси ви се струват твърде сложни за диагностициране, хвърлете поглед върху днешното изкуство: у вас няма да остане и капка съмнение дали нашата култура е здрава, или болна.

Сборният образ на човека, който изниква от изкуството на нашето време е гигантската фигура на абортиран зародиш, чиито крайници смътно наподобяват човекоподобна форма, главата му бясно се върти в търсене на светлина, която не може да проникне в празните му орбити, той изпуска нечленоразделни звуци, приличащи на ръмжене и стон, пълзи през кървава тиня, а от устата му тече червена пяна, с която той се мъчи да цапа своето несъществуващо лице; той спира от време на време и, вдигнал чуканите, които му служат за ръце, надава писъци в безкраен ужас от вселената като цяло.

Три емоции, породени от поколения антирационална философия, господстват в усещането за живота на съвременния човек: страх, вина и съжаление (и по-точно — самосъжаление). Страх като чувството, подходящо на същество, лишено от своето средство за оцеляване — ума си; вина като чувството, подходящо за същество, лишено от морални ценности; съжаление като средството за бягство от първите две чувства, като единствената реакция, за която би могло да моли подобно създание. Един чувствителен, разумен човек, който е усвоил това усещане за живота, но си е запазил някакъв остатък от самоуважение, ще избягва професия, която разкрива толкова много, като изкуството. Но това не възпира другите.

Страхът, вината и търсенето на съжаление в своето съчетание определят тенденцията на изкуството в същата насока, за да може да изразят, оправдаят и рационализират^[1] собствените чувства на творците. За да оправдае един хроничен страх, човек трябва да обрисова битието като лошо; за да избяга от вината и да събуди съжаление, той трябва да обрисова човека като безсилен и отворителен по рождение. Именно това води до съревнованието между съвременните творци да търсят и откриват все по-низки степени на поквара и все по-висши степени на сантиментална блудкавост — съревнование, което трябва да шокира напълно публиката и да я разплаче. Това е причина за трескавото търсене на мизерията, принизяването от състрадателното изследване на алкохолизма и сексуалните перверзни до наркотиците, инцеста, психозата, убийството, канибализма.

За да илюстрирам моралните импликации на тази тенденция — фактът, че съжалението към виновните е предателство към невинните, — предлагам ви да прочетете една ентузиазирана рецензия, която

хваля един съвременен филм за това, че събужда съчувствие към престъпници, които отвличат хора. „Вниманието на зрителя, а всъщност и неговата загриженост са насочени по-скоро към тях, отколкото към младежа, който е отвличен — пише в рецензията. — В интерес на истината, мотивацията не е толкова ясно очертана, че да може да бъде анализирана или критикувана на психологическа основа. Но е достатъчно обоснована, че да предизвика нашето съчувствие към двамата невероятни престъпници“ („Ню Йорк Таймс“, 6 ноември 1964 г.).

Отходните канали не са кой знае колко богати, нито пък дълбоки и днешните сценаристи като че ли вече са стигнали до дъното. Що се отнася до литературата, тя напълно е изчерпала възможностите си. Няма как да се надмине следното, което възпроизвеждам дословно от броя на списание „Тайм“ от 30 август 1963 г. Заглавието е „Книги“, подзаглавието „Най-добрите четива“, а след това четем: „Котка и мишка“ от Гюнтер Грас. Писателят, автор на бестселъри Грас („Тенекиеният барабан“) разкрива мъките на един младеж, чиято изпъкнала адамова ябълка го превръща в парий сред неговите съученици. Той се бори за признание и го печели, но за „котката“ — човешкия конформизъм — продължава да бъде странен екземпляр“.

Не, всичко това не се поднася иронично. Съществува стар френски театър, който се специализира в представянето на подобен тип „ирония“. Той се нарича „Гран Гиньол“. Но днес духът на „Гран Гиньол“ е издигнат в метафизическа система и настоява да бъде приеман сериозно. А в такъв случай какво *не трябва* да бъде приемано сериозно? Всяко изобразяване на човешка добродетел.

Човек може да си каже, че сантименталното вторачване в подземията на ужасите, възгледът за живота като музей на восъчните фигури е достатъчно лошо. Но има и нещо по-лошо, и в морално отношение — по-голяма злина: скорошните опити да се скалъпват т.нар. „иронични“ трилъри.

Бедата с школата в изкуството, която се занимава с клоаките, е, че страхът, вината и съжалението са улици без изход, с които човек върви срещу себе си: след първите няколко „дръзки разобличавания на човешката поквара“ хората вече не могат да бъдат шокирани от нищо; след като изпитат съжаление към няколко десетки покварени, осакатени, умопомрачени, те престават да изпитват каквото и да било.

И по същия начин, по който „некомерсиалната“ икономика на съвременните „идеалисти“ им казва да превземат комерсиалните предприятия, така „некомерсиалната“ естетика на съвременните „творци“ ги подтиква да се опитат да превземат комерсиалните (т.е. популярните) художествени форми.

„Трилърите“ са криминални, шпионски или приключенски истории. Основната им характеристика е *конфликтът*, т.е.: сблъсък на цели, т.е.: целенасочено действие в преследването на *ценности*. Трилърите са плод, издънка на *романтичната* школа в изкуството, която вижда човека не като безпомощна пионка на съдбата, а като същество, което притежава свободна воля, чиито живот е направляван от собствения му избор на ценности. Романтизмът е движение, насочено към ценностите, съсредоточаващо се върху морала: неговият материал са не журналистическите очерци, а абстрактните, съществените, универсалните принципи на човешката природа — и основната му литературна повеля е да описва човека (какъвто би могъл и би трябвало да бъде).

Трилърите са опростена, елементарна версия на романтичната литература. Те не се занимават с очертаването на ценности, а след като приемат определени фундаментални ценности за даденост, те се занимават само с един аспект от битието на моралното същество: битката на доброто срещу злото с оглед на целенасоченото действие — драматизирана абстракция на базисния модел — избор, цел, конфликт, опасност, битка, победа.

Ако приемем, че великите произведения на световната литература са висша математика, трилърите са елементарно смятане. Трилърите се занимават единствено със скелета — сюжетната структура, — към който сериозната романтична литература прибавя плът, кръв, ум. Сюжетите в романите на Виктор Юго или Достоевски са чисти сюжети на трилъри, но авторите на трилъри не могат да напишат нищо, което да е равно на тях или да ги превъзхожда.

В днешната култура романтическо изкуство буквално не съществува (ако не се смятат няколко редки изключения): то изисква представа за човека, несъвместима със съвременната философия. Последните останки от романтизма проблясват единствено в областта на популярното изкуство, като ярки искри в застинала сива мъгла. Трилърите са последното убежище на качествата, които са изчезнали

от съвременната литература: живот, цвят, въображение; те приличат на огледало, което продължава да съхранява някакво далечно човешко отражение.

Не забравяйте това, когато разсъждавате какво е значението на опита трилърите да бъдат представени „иронично“.

Хуморът не е безусловна добродетел; неговият морален характер зависи от обекта му. Да се надсмиваш над онова, което заслужава презрение, е добродетел; да се надсмиваш над доброто е отвратителен порок. Твърде често хуморът се използва като камуфлаж за нравствено малодушие.

В тази връзка има два вида страхливци. Единият вид е човекът, който не смее да разкрива своята дълбока омраза към битието и се стреми да подкопае всички ценности под прикритието на насмешка, който безнаказано говори обидни и злобни неща и, ако го хванат, бърза да се прикрие, като заявява: „Само се шегувах“.

Другият вид е човекът, който не смее да разкрие или да отстоява своите ценности и се стреми да ги прокарва контрабандно под прикритието на насмешка, който се опитва да изрази добродетелна идея или нещо красиво, без да поема пълна отговорност за това, и при първия признак за противопоставяне го изоставя и побягва, като заявява: „Само се шегувах“.

В първия случай хуморът служи като извинение за злото; във втория — като извинение за доброто. От морална гледна точка коя от тези две политики заслужава по-голямо презрение?

Явление като „ироничните“ трилъри може да обедини мотивите на тези два вида политика и да им служи.

Над какво се надсмиват подобни трилъри? Над ценностите, над човешката борба в името на ценности, над човешката способност да постигнеш ценностите си, над човека; над човека като герой.

Всъщност независимо от съзнателните или подсъзнателните мотиви на създателите си, подобни трилъри носят свое собствено послание или намерение, имплицитни по своята природа: да събудят интереса на хората към някакво дръзко начинание, да ги държат в напрежение посредством заплетените ходове на една битка, от чийто изход зависи много, да ги вдъхновяват, като им показват ефикасността на човека, да будят възхищението им към смелостта на героя, неговата изобретателност, издръжливост и неотклонна вяръност към целта, да ги

накарат да приветстват неговата победа — а след това да им плюят в лицата, заявявайки: „Не ме приемайте сериозно, само се шегувах, че кои сме ние, аз и вие, та да се стремим да бъдем нещо повече от глупаци и простаци?“

Пред кого се извиняват подобни трилъри? Пред школата в изкуството, която се занимава с клоаките. В днешната култура онзи, който е издигнал в култ клоаките, няма нужда от никакво извинение, и не го и отправя. Но онзи, който изпитва преклонение пред героя, решава да се просне по корем и да се вайка: „Момчета, това не беше на сериозно! Всичко беше за майтап! Не съм толкова покварен, че да вярвам в добродетелта, не съм такъв пъзльо, че да се боря за ценности, не съм толкова зъл човек, че да копнея за идеал — аз съм един от вас!“

Социалният статус на трилърите разкрива дълбоката пропаст, която разделя на две днешната литература — пропастта между хората и уж интелектуалните им водачи. Потребността на хората от лъч романтична светлина е огромна и трагично неутолима. Забележете неимоверната популярност на Мики Спилейн и Иън Флеминг. Съществуват стотици автори на трилъри, които, притежаващи съвременното усещане за живота, скалъпват мизерни буламачи, свеждащи се до битка между злото и злото или в най-добрия случай между сивото и черното. Никой от тях няма пламенните, предани, почти пристрастени последователи, които са си спечелили Спилейн и Флеминг. С това не искам да кажа, че романите на Спилейн и Флеминг изразяват напълно рационално усещане за живота; и двамата носят белезите на цинизма и отчаянието от днешната „зла вселена“; но по поразително различни начини и двамата предлагат главния елемент на романтичната проза: Майк Хамър и Джеймс Бонд са *герои*.

Тази универсална потребност е именно това, което днешните интелектуалци не могат нито да осъзнаят, нито да удовлетворят. Долнопробен, скопен, застоял „елит“ — „елит“ от приземието, пренесен благодарение на своето бездействие в празни гостни и барикадиран зад прашни завеси, които трябва да скрият светлината, въздуха, граматиката и действителността — днешните интелектуалци са се вкопчили в загнилата илюзия на своето алтруистично — колективистично възпитание: представата за недодялан, смирен, нечленоразделен народ, чиито „глас“ (и господари) трябва да бъдат те.

Забележете тяхното трескаво, отчасти снизходително, отчасти раболепно преследване на „народното“ изкуство, на примитивното, анонимното, неразвитото, неинтелектуалното — или пък техните „енергични“, „земни“ филми, които описват човека като порочно същество, което се намира дори под нивото на животното. Политически погледнато, реалността на един народ, който не е прост, би ги унищожила: това би сложило край на колективизма. Морално погледнато, съществуването, възможността или образът на един герой биха били непоносими за тяхното смазващо чувство за вина; това би изтрило лозунга, който им позволява да се въргалят из клоаките: „Не можах да се спра!“ Един народ, който търси герои, е нещо, което те не могат да допуснат в своята представа за вселената.

Пример за тази културна пропаст — малък пример за една огромна съвременна трагедия — може да се види в една интригуваща статия в „Ти Ви гайд“ (9 май 1964 г. със заглавието: „Насилието може да е забавно“ и красноречивото подзаглавие: „Във Великобритания всички се смеят на «Отмъстителите» — с изключение на зрителите“).

„Отмъстителите“ е двама се на сензационен успех британски телевизионен сериал, в който се разказва за приключенията на тайния агент Джон Стийд и неговата привлекателна помощничка Катрин Гейл — „разгърнати в сюжети, отличаващи се с превъзходна изобретателност [...] — пише в статията. — «Отмъстителите» кара огромен брой хора да се залепят за телевизора. Стийд и госпожа Гейл са влезли във всеки дом“.

Но неотдавна „бе разкрита тайната мъка на продуцента Джон Брайс: «Отмъстителите» е бил замислен като сатира по отношение на шпионските трилъри, но британската публика упорито го приема сериозно“.

Интересен е начинът, по който излиза наяве това „разкритие“. „Фактът, че «Отмъстителите» е сатира, беше вероятно най-добре пазената тайна в британската телевизия в продължение почти на една година. Нещата можеха и да си останат така, ако сериалът не беше подложен на обсъждане в друга телевизионна програма, наречена «Критиците» [...]“. Един от въпросните критици — за удивление на останалите — заявява: „несъмнено всички осъзнаваха, че всичко това беше направено с насмешка“. Всъщност никой не го е осъзнал, но продуцентът на „Отмъстителите“ потвърждава това наблюдение и

„мрачно“ обвинява публиката затова че не е успяла да разбере намеренията му: не е успяла да се смее над неговото произведение.

Не забравяйте, че романтическите трилъри са неимоверно трудна работа: те изискват такава степен на умения, изобретателност, творчество, въображение и логика — такъв огромен талант от страна на продуцента, режисьора, сценариста, актьорите или всички те накуп, — че буквално е невъзможно да баламосваш цяла една нация в продължение на година. Нечии ценности са били най-безсрамно експлоатирани и предадени, както и ценностите на публиката.

Очевидно е, че устремът на съвременните интелектуалци към печелившата карта на трилърите бива ускорен от ефектната фигура и успехът на Джеймс Бонд. Но, в съгласие със съвременната философия, те искат едновременно и да използват тази карта, и да плюят върху нея.

Ако мислите, че продуцентите на забавните програми в масмедииите са мотивирани най-вече от комерсиална алчност, запитайте се дали не грешите и забележете, че продуцентите на филмите за Джеймс Бонд като че се стремят да подронят собствения си успех.

Противно на нечии енергично разпространявани твърдения, в първия от тези филми, „Доктор Но“, нямаше нищо „иронично“. Това беше блестящ пример за романтическо кинематографично изкуство по отношение на продуцирането, режисьорската работа, сценарият, операторската работа и — най-вече — актьорското изпълнение на Шон Конъри. Неговото първоначално представяне на екрана беше истински бисер на драматичната техника, елегантност, остроумие и ненатрапчивост; когато, в отговор на въпроса как се казва, го видяхме за пръв път в близък план и той отговори тихо: „Бонд. Джеймс Бонд“, на прожекцията, която аз гледах, публиката избухна в аплодисменти.

Когато гледах втория филм от поредицата — „От Русия с любов“, нямаше кой знае колко ръкопляскания. В първата сцена, в която се появява, Джеймс Бонд обсипва с целувки лицето на безлично момиче по бански. Историята беше хаотична и на моменти неразбираема. Умело построеното драматично напрежение на кулминацията от романа на Флеминг беше заменено от най-банален материал, като старомодни гонитби с коли, в които можеше да се намери единствено груба физическа опасност.

Все още не съм гледала третия филм — „Голдфингър“, — но ще отида с големи опасения. Причина за тях е една статия на Ричард Мейбаум, човекът, написал сценариите и по трите романа („Ню Йорк Таймс“, 13 декември 1964 г.).

„Ироничното отношение на Флеминг към темите, които разглежда (интригата, уменията, насилието, любовта, смъртта) среща лесен масов отклик в един свят, в който публиката се радва на извратени шеги — пише господин Мейбал. — По една случайност именно този аспект на творчеството на Флеминг беше най-силно разработен във филмите“. Ясно е колко е разбрал Мейбаум привлекателността на романтичните трилъри — или пък на самия Флеминг.

По отношение на собствената си работа господин Мейбал отбелязва: „Нима чувам някой да пита под сурдинка дали сценаристът се е изчервявал? Ако беше от тези, които се изчервяват, изобщо нямаше да работи върху сценарии на филми за Бонд. Пък и това е едно добро забавление, или поне самия той си казва така“.

Сами си направете заключения за характера на етическите критерии в случая. Забележете също, че сценаристът на филма за „двамата невероятни [но бъдещи съчувствие] престъпници, отвлекли младеж“ не се е почувствал задължен да се изчерви.

„Действителната обрисовка на Джеймс Бонд [...] — продължава господин Мейбаум — също се отдалечава от тази в романите [...]. Идеята за него запази основната идея на Флеминг за ненадминатия копой, майстор на боя, бохем и любовник, но прибави и още едно широко измерение — хуморът. Хуморът, който намираше израз в иронични коментари в изключително важни моменти. В романите това напълно отсъства.“

Твърдение, което *не е* вярно, както може да потвърди всеки, който е чел романите.

И накрая: „Един ден към мен се обърна един изключително умен млад продуцент. «Правя пародия на филмите за Джеймс Бонд». Че как, запитах се аз, се прави пародия на пародия? Защото, ако се тегли чертата, именно това направихме ние с книгите на Флеминг. Пародирахме ги. Не съм сигурен, дали самият Флеминг напълно е осъзнал това“.

И *това* се казва за творчеството на човек, чиито таланти, постижения и слава дават на една група хора, които дотогава с нищо не са блестели, възможност да се отличат и купища пари.

Забележете, че по въпроса за хумора срещу трилърите съвременните интелектуалци използват термина „хумор“ като *антипонятие*, т.е. като „пакетно споразумение“ на две значения, като адекватното значение служи, за да прикрие неправилното и да го промуши контрабандно в умовете на хората. Целта е да се заличи разликата между „хумор“ и „подигравка“, и особено *себеподигравка*; и по този начин хората да бъдат накарани да опетнят собствените си ценности и самоуважение от страх да не ги обвинят, че им липсва „чувство за хумор“.

Спомнете си, че хуморът *не е* безусловна добродетел, зависи от неговия обект. Можем да се смеем *заедно* с героя, но никога да му се *присмиваме* — така както една сатира може да се надсмива *над* някакъв обект, но *никога над самата себе си*. Произведение, което се присмива над самото себе си, е измама за публиката.

В романите на Флеминг Джеймс Бонд непрекъснато прави остроумни, шеговити забележки, които са част от неговия чар. Но очевидно господин Мейбаум разбира под „хумор“ нещо друго. Очевидно според него това е *хумор за сметка на Бонд* — онзи вид присмех, който цели да принизи Бонд, да го направи нелеп, т.е. да го унищожи.

Такова е основното противоречие — и ужасната, паразитна неморалност — на всеки опит да се създадат „иронични“ трилъри. Това налага да се използват всички ценности на един трилър, за да се привлече и задържи интереса на публиката, и в същото време тези ценности да бъдат обърнати срещу самите себе си, да се увредят самите елементи, които се използват и върху които се гради. Това означава опит да се печели от това, над което се надсмиваме, да се печели от глада на публиката за романтизъм, като в същото време се прави опит той да се унищожи. Това не е методът на легитимната сатира: една сатира не споделя ценностите на онова, което заклеймява; тя заклеймява посредством и в контекста на *противоположен* набор от ценности.

Неуспехът да се разбере характера и привлекателността на романтизма е красноречиво мерило за епистемологичната

дезинтеграция на съвременните интелектуалци. Само едно ужасяващо обвързано с конкретиката, антиконцептуално мислене би изгубило способността си за абстрахиране до такава степен, че да не е в състояние да схване едно абстрактно значение, нещо, което е по силите както на черноработник, така и на президента на САЩ. Само едно забавено съвременно мислене би упорствало да възразява, че събитията, описани в един трилъър, са невероятни или неправдоподобни, че няма герои, че „животът не е такъв“ — като всичко това е напълно ирелевантно.

Никой не приема трилъърите буквално, никой не се интересува от конкретните събития в тях, никой не храни потискани желания да стане таен агент или частен детектив. Трилъърите се приемат символично; те драматизират една от най-широките и най-значими абстракции на хората: абстракцията за *морален конфликт*.

Това, което хората търсят в трилъърите, е да видят *човешката ефикасност*: способността на героя да се бори за своите ценности и да ги постига. Това, което виждат, е един концентриран, опростен модел, сведен до най-същественото: един човек, който се бори за някаква цел на живот и смърт, преодолява едно след друго препятствие, сблъсква се с ужасни опасности и рискове, упорства въпреки неимоверните препятствия и накрая побеждава. Трилъърът далеч не предлага една лесна или „нереалистична“ картина на живота, той просто представя необходимостта от една тежка битка; ако героят е „внушителен“, такива са и злодеите, и опасностите.

Една абстракция трябва да бъде „внушителна“ — за да обхване всички конкретни неща, които интересуват отделните хора, всекиго според обхвата на собствените му ценности, цели и амбиции. Този обхват е различен; но психологическите отношения, които се развиват в случая, си остават същите. За обикновения човек препятствията, с които се сблъсква, са също толкова огромни и застрашителни, каквито са враговете на Бонд; но това, което му казва образът на Бонд, е: „Можеш да успееш“.

Това, което хората откриват в гледката на крайната победа на доброто е вдъхновението да се борят за собствените си ценности в моралните конфликти, разразили се в собствения им живот.

Ако онези, които говорят за човешкото безсилие, които търсят автоматичната сигурност, възразят: „Животът в действителност не е

такъв, никой не може да гарантира щастливия завършек“, отговорът е: трилърът е по-реалистичен от подобни възгледи за съществуването, той показва на хората *единственият* път, който може да направи възможни всякакви щастливи завършеци.

Тук стигаме до един интересен парадокс. Това, което класифицира романтизма като „бягство“, е единствено повърхностността на натуралистите; и е вярно само в изключително повърхностния смисъл да разглеждаш една величествена картина като отърсване от сивия товар на проблемите на „истинския живот“. Но в по-дълбокия, метафизически-морално-психологически смисъл именно *натурализмът* е бягство — бягство от избора, от ценностите, от моралната отговорност — и именно *романтизмът* подготвя човека за битките, пред които трябва да се изправи в действителността.

В уединението на собствената си душа никой не се отъждествява със съседите, освен ако не се е предал. Но обобщената абстракция на един герой дава възможност на всекиго да се идентифицира с Джеймс Бонд, като пренесе преживяването в света на собствените си конкретики, които са разкрасени и подкрепени от тази абстракция. Това не е съзнателен процес, а емоционална интеграция и е възможно повечето хора да не съзнават, че *именно това* е причината за приятното усещане, което намират в трилърите. В един герой те *не* търсят водач или закрилник, тъй като неговите подвизи са винаги силно индивидуалистични и несоциални. Това, което търсят, е дълбоко лично — самоувереност и самоутвърждаване. Вдъхновен от Джеймс Бонд, един човек може да намери смелост да се разбунтува срещу тиранията на роднините си; да поиска повишение, което смята, че заслужава; да смени работата си; да направи предложение за женитба на любимото момиче; да се насочи към мечтаната професия или да се изправи срещу целия свят заради новото си изобретение.

Именно това натуралистичното изкуство не може да му даде никога. Разгледайте например едно от най-добрите произведения на съвременния натурализъм — „Марти“ на Пади Чайефски. Това е изключително прецизно, проникателно, затрогващо описание на борбата за самоутвърждаване на един непретенциозен човек. Читателят може да изпита съчувствие към Марти и един особен тъжен вид удоволствие от неговия краен успех. Но силно се съмнявам, че който и да било — включително и хилядите мартиевци в истинския

живот — би се вдъхновил от този пример. Никой не би почувствал: „Искам да бъда като Марти“. Всички (с изключение на най-поқварените) биха почувствали: „Искам да бъда като Джеймс Бонд“.

Именно такава е значението на тази популярна художествена форма, която днешните „приятели на народа“ нападат с истерична омраза.

В случая най-виновни — както сред професионалистите, така и сред публиката са моралните страхливци, които не споделят тази омраза, но се стремят да се помирят с нея, които са готови да гледат на собствените си романтически ценности като на таен порок, да ги държат скрити, да ги предлагат потайно на черния пазар и да се откупват от утвърдените интелектуални власти с поисканата цена: самоосмиване.

Играта ще продължи и следовниците на модното и конформистите ще унищожат Джеймс Бонд, така както унищожиха Майк Хамър, както унищожиха Елиът Нес, а след това ще потърсят друга жертва на „пародията“ — докато в бъдещето някоя жертва не им се опълчи и не заяви: проклет да съм, ако позволя романтизмът да бъде третиран като контрабандна стока.

Публиката също ще трябва да свърши своето: тя ще трябва да престане да се задоволява с естетическа контрабанда, ще трябва да поиска анулирането на Поправката „Джойс — Кафка“, която забранява продажбата и пиенето на чиста вода, освен ако не е разредена с хумор, докато в същото време във всяка книжарница се продава и се пие долнокачествен нелегален алкохол.

януари 1965 г.

[1] Психологически термин — изтъкване на привидно логично и достоверно оправдание за поведение, чиито действителни мотиви не са известни. — Б.пр. ↑

9. ИЗКУСТВОТО И МОРАЛНАТА ИЗМЯНА

Когато за пръв път се срещнах с господин Хикс, си помислих, че никога не съм виждала по-трагично лице: то беше белязано не от някаква конкретна трагедия, нито от дълбока скръб, а от неутешима безнадеждност, умора и примирение, сякаш плод на хронична болка, изпитвана в продължение на няколко човешки живота. А той беше на двайсет и шест години.

Имаше блестящ ум, забележителни научни постижения в областта на инженерството, професионалният му път бе започнал обещаващо; и въпреки това нямаше и капка енергия да продължи по-нататък. Беше парализиран от толкова крайно състояние на нерешителност, че необходимостта да направи какъвто и да било избор го изпълваше с безпокойство — дори и въпроса да се изнесе от един неудобен апартамент. Той тъпчеше на едно място в работа, която отдавна му беше станала тясна, превърнала се в сиво и скучно ежедневие. Беше толкова самотен, че беше изгубил способността да го осъзнава, нямаше представа какво е приятелство, а няколкото му опита да завърже любовна връзка бяха завършили катастрофално — и той не можеше да каже защо.

По времето, когато се запознах с него, се беше подложил на психотерапия в отчаян опит да открие причините за състоянието си. Като че ли нямаше екзистенциална причина. Без да е било особено щастливо, детството му не беше по-лошо, а в някои отношения беше дори по-добро от детството на среднестатистическото дете. В миналото си не беше преживявал травматични събития, моменти на тежък потрес, разочарования или неудовлетворения. Но леденото му безразличие говореше за човек, който вече нито изпитваше нещо, нито искаше нещо. Той приличаше на сиво пепелище, в което обаче никога не беше пламтал огън. Веднъж, когато говорехме за детството му, го попитах в какво се е влюбвал (*в какво, а не в кого*). „В нищо“ — отговори той; а след това колебливо спомена една играчка, която му била любима. При друг случай аз заговорих за актуално политическо

събитие, отличаващо се с поразителна ирационалност и несправедливост, и той безразлично се съгласи с мен, че това е нещо лошо. Попитах какво го възмущава. „Вие не разбирате — отвърна той спокойно. — Никога не съм изпитвал възмущение по какъвто и да било повод.“

Той беше поддържал известни погрешни философски възгледи (под влиянието на университетски курс върху съвременната философия), но интелектуалните му цели и мотиви като че ли бяха една малко объркана битка в правилната посока и аз не можех да открия някакъв голям идеологически грях, някакво престъпление, което да съответства на наказанието, което изтърпяваше.

Но ето че един ден, като почти небрежна забележка в разговор за ролята на човешките идеали в изкуството, той ми разказа следната история. Няколко години преди това гледал един полуромантически филм и изпитал чувство, което не можел да опише, и особено като реакция към образа на един индустриалец, воден от страстна, непреходна, всеотдайна визия на работата си. Господин Хикс не говореше особено свързано, но ясно ми даде да разбере, че беше изпитал нещо повече от възхищение към един-единствен герой: това беше усещането, че си видял един съвършено различен тип вселена — и емоцията му беше възторг. „Точно такъв исках да бъде животът“ — каза той. Очите му блестяха, в гласа му се четеше нетърпение, лицето му беше живо и младо — поне в този миг той *беше* влюбен човек. След това сивата безжизненост се върна и той продължи с тъжен глас, в който се четяха нотки на изтерзан копнеж: „Когато излязох от киносалона, изпитвах вина за това — за това, което бях почувствал“. „Вина ли? Защо?“ — попитах. А той отговори: „Защото си помислих, че онова, което ме беше накарало да реагирам на индустриалеца по този начин, е именно онази част от мен, която е погрешна... Това е непрактичното в мен... Животът не е такъв...“

А мен ме побиха тръпки. Какъвто и да беше коренът на проблемите му, *това* беше ключът; това беше симптомът не за аморалност, а за дълбока морална измяна. Пред какво и пред кого може един човек да иска да се извинява за най-доброто в себе си? И какво би могъл да очаква от живота след това?

(В крайна сметка онова, което спаси господин Хикс, беше неговата отдаденост на разума; той смяташе разума за абсолютен, при все

че не познаваше пълното му значение и приложение; абсолютен, който оцеля и през най-тежките периоди, през които трябваше да премине в битката да възвърне психологическото си здраве — да усети и пусне на воля душата, която цял живот беше отричал. Поради неговата упоритост и постоянство той спечели тази битка. Днес — след като напусна работата си и предприе множество пресметнати рискове — той постигна блестящ успех в кариера, която обича, и е на път да постигне все повече и повече. Продължава все още да се бори с някои остатъци от предишните си грешки. Но като мерило за възстановяването му и за пътя, който е изминал, бих ви предложила да прочетете отново началния абзац на този текст, а след това ще ви кажа, че видях една негова неотдавнашна снимка, на която той се усмихваше, и от всички герои на „Атлас изправи рамене“ единственият, когото мога да си представя със същата усмивка, е Франсиско Д'Анкония.)

Има безброй подобни случаи; просто това е най-драматично очевидният, с който съм се срещала, и в него става дума за човек от необикновена величина. Но същата трагедия се повтаря навред около нас, в множество скрити, изопачени форми — като тайна килия за изтезания в душите на хората, от която от време на време не узнаваемик достига до нас, а после отново се заглушава. В такива случаи човекът е както „жертвата“, така и „палачът“. И за всички тях важат определени принципи.

Човекът е същество, което само създава душата си — а това означава, че неговият характер бива формиран от основните му убеждения, и особено от основните му ценностни постулати. През най-важните, формиращите години в живота му — детството и юношеството — романтичното изкуство е главният (а днес и единственият) източник на едно морално усещане за живота. (През последните години романтичното изкуство често е и единственият му досег с него.)

Моля ви, отбележете, че изкуството не е за него единственият източник на морал, а на морално усещане за живота. Тук е необходимо внимателно разграничаване.

„Усещането за живота“ е предконцептуален еквивалент на метафизиката, емоционална, подсъзнателно интегрирана оценка на

човека и битието. *Моралът* е абстрактен, концептуален кодекс от ценности и принципи.

Процесът на детското развитие се състои от натрупване на познания, което изисква развитието на способността на детето да разбира и борави с все по-разширяващ се кръг от абстракции. Това включва разрастването на две взаимно свързани, но различни вериги от абстракции, две йерархични структури от понятия, които трябва да бъдат интегрирани, но това става рядко: *когнитивното* и *нормативното*. Първата борави със знанието за фактите от реалността; втората — с оценката на тези факти. Първата формира епистемологическата основа на науката; втората — епистемологическата основа на морала и на изкуството.

В днешната култура развитието на детските *когнитивни* абстракции се подпомага в минимална степен, макар и неумело, апатично, с множество спъващи, осакатяващи препятствия (като например антирационалните доктрини и влияния, които днес стават все по-лоши). Но развитието на детските *нормативни* абстракции е не просто оставено без никаква помощ, то направо е потъпкано и унищожено. Детето, чиято способност да оценява оцелее след моралното варварство на възпитанието, трябва да намери собствен начин да съхрани и развие своето усещане за ценности.

Освен множеството си други пороци конвенционалният морал не се интересува от формирането на детския характер. Той нито учи детето, нито му показва *какъв човек трябва да бъде* и защо; той се интересува само от това да му натрапи определен набор от правила — конкретни, произволни, противоречиви и най-често неразбираеми правила, които са преди всичко забрани и задължения. Дете, чиято единствена представа за морала (т.е. за *ценностите*) се състои от въпроси като: „Измий си ушите!“, „Недей да се държиш невъзпитано с леля Розали!“, „Напиши си домашното!“ „Помогни на татко да окоси моравата (или на мама да измие чиниите)!“ — е изправено пред алтернативата: или пасивно *аморално* примирение, което води до едно бъдеще на безнадежден цинизъм, или към сляп бунт. Забележете, че колкото по-интелигентно и независимо е едно дете, толкова повече то не се подчинява на подобни заповеди. Но и в единия, и в другия случай детето израства единствено с отвращение и страх или презрение към понятието за нравственост, която за него е само „някакво призрачно

плашило, смесица от дълг, отегчение, наказание, болка [...]; плашило, изправено наред неплородна нива, за да отпъжда вашите удоволствия...“^[1] („Атлас изправи рамене“).

Този вид възпитание е не най-лошото, а най-доброто, на което едно среднотатистическо дете може да бъде подложено в днешната култура. Ако родителите се опитват да вгълпят нравствен идеал от вида, който се съдържа в съвети като: „Недей да си егоист, подари най-хубавите си играчки на съседчето!“ или ако родителите решат да бъдат „прогресивни“ и учат детето да се води единствено от прищевките си — вредата, нанесена върху нравствения характер на детето, може да бъде непоправима.

В такъв случай къде едно дете може да усвои идеята за нравствени ценности и за морален характер, по чиито образ и подобие да формира собствената си душа? Къде може да намери конкретните данни, материала, на чиято основа да развие верига от *нормативни абстракции*? Надали ще открие насока в хаотичната, объркваща, противоречива информация, която му предлагат възрастните във всекидневния му опит. Възможно е то да харесва едни от тях и да не харесва други (а често не харесва нито един), но да абстрахира, идентифицира и оцени техните *морални* характеристики е задача, надхвърляща способностите му. И за него такива морални принципи, които може би е учено да рецитира, са свободно носещи се абстракции, без никаква връзка с реалността.

Главният източник и демонстрация на морални ценности, достъпни за едно дете, е романтичното изкуство (и по-конкретно литературата на романтизма). Това, което романтичното изкуство му предлага, *не са* морални правила, нито пък експлицитно дидактическо послание, а образът на една нравствена *личност* — т.е. *конкретизираната абстракция* на един нравствен идеал. Той предлага един конкретен, пряко възприемащ се отговор на изключително абстрактния въпрос, който детето усеща, но все още не може да концептуализира: какъв тип човек е морален и какъв тип живот води той?

От изкуството на романтизма детето усвоява не абстрактни принципи, а предпоставката и стимула по-късно да разбира подобни принципи: емоционалното изживяване на възхищение към най-висшите възможности на човека, изживяването да *гледаш нагоре с*

възхищение към един герой; една представа за живота, в която водещ мотив и най-главното нещо са ценностите, живот, в който решенията, които човек взема, изборът, който прави, е осъществим, ефективен и жизненоважен — т.е. едно *нравствено усещане* за живота.

Докато неговото домашно обкръжение го е учило да свързва морала с *болката*, изкуството на романтизма го учи да го свързва с *удоволствието* — вдъхновяващо удоволствие, което е негово собствено, дълбоко лично откритие.

Ако не се препятства, превеждането на това усещане за живота в зрели концептуални термини ще следва увеличаването на знанията на това дете — и двата базисни елемента на неговата душа, когнитивният и нормативният, ще се развиват съвместно в спокойна и хармонична интеграция. Идеалът, който, когато детето е било седемгодишно, е бил олицетворяван от един каубой, може на дванайсет години да се превърне в детектив, а на двайсет — във философ с развитието на интересите на детето и преминаването от комиксите към детективските романи и необятната слънчева вселена на романтическата литература, изкуство и музика.

Но каквато и да е възрастта на човека, моралът е *нормативна наука* — т.е. наука, описваща една ценност-цел, която трябва да се постигне посредством поредица от стъпки и избори — и не може да се практикува без ясна представа за целта, без конкретизиран образ на идеала, който трябва да се постигне. Ако един човек иска да добие и да запази нравствена величина, той се нуждае от образ на идеала от първия съзнателен ден на живота си до последния.

При превръщането на този идеал в съзнателни, философски термини и пренасянето му в реалните действия детето се нуждае от интелектуална помощ или поне от възможност да открие собствения си път. В днешната култура не му се дава нито едното, нито другото. Обстрелът, на който е подложено неговото несигурно, неформирано, едва зърнато *нравствено усещане за живот* от страна на родителите, учителите, възрастните „авторитети“ и малките глупци от собственото му поколение, е толкова масиран и толкова злонамерен, че само най-непоклатимият герой може да му устои — толкова злонамерен, че от множеството грехове на възрастните спрямо децата *този* е единственият, заради който биха заслужавали да горят в ада, ако такова място съществува.

Всяка форма на наказание — от пълната забрана през заплахите, гнева, осъждането и пълното безразличие до присмеха — се стоварва върху детето при първите признаци за романтизъм (т.е. при първите признаци, че у него зрее усещане за нравствените ценности). „Животът не е такъв!“ и „Слез на земята!“ са клишетата, които най-добре обобщават мотивите на нападателите, както и представата за живота и за този свят, която те се опитват да насадят.

Детето, което издържи на всичко това и осъди онези, които го атакуват, а не самото себе си и своите ценности, е рядко изключение. Детето, което просто *потиска* ценностите си, избягва общуването и се оттегля в една самотна частна вселена, е почти толкова рядко срещано. В повечето случаи детето *потиска* ценностите си и се предава. Отказва се от цялата област на оценяването, от свързаните с ценностите избор и преценки — без да съзнава, че всъщност се отказва от *нравствеността*.

Тази капитулация бива изтръгната посредством един продължителен, почти незабележим процес, постоянен, повсеместен натиск, който детето посреща и постепенно приема. Неговият дух не бива прекършен с един-единствен внезапен удар: не, кръвта му изтича постепенно след хиляди дребни драскотини.

Най-опустошителната част от този процес е фактът, че нравственото усещане на детето се унищожава не само посредством такива слабости или недостатъци, каквито то може да е развило у себе си, но посредством неговите едва появили се добродетели. Интелигентното дете съзнава, че не е наясно какво представлява животът на възрастните, че има да учи страшно много и то гори от нетърпение да го научи. Амбициозното дете притежава една непоследователна решимост да превърне в нещо *значимо* себе си и своя живот. И затова, когато чуе заплахи като: „Чакай само да видиш, като пораснеш!“ и „Доникъде няма да стигнеш с тези детски представи!“, не друго, а неговите добродетели биват обърнати срещу него: неговата интелигентност, неговата амбиция и уважението, което вероятно изпитва към знанието и преценките на възрастните.

По този начин в неговото съзнание се полагат основите на една смъртоносна двойственост: *практичното* срещу *моралното*, като негласно, предконцептуално се подразбира, че практичността изисква човек да измени на своите ценности, да се отрече от идеалите си.

Неговата рационалност бива обърната срещу него посредством подобна двойственост: *разумът* срещу *емоцията*. Неговото романтическо усещане за живота е само *усещане*, некохерентна емоция, която то не може нито да опише, нито да обясни, нито да обоснове. Това е силна, но в същото време крехка емоция, болезнено уязвима за всяко саркастично обвинение, тъй като детето не е в състояние да определи истинското ѝ значение.

Лесно е да се убеди едно дете, и особено един юноша, че желанието му да подражава на Бък Роджърс^[2] е нелепо: той знае, че е изобщо не прилича на Бък Роджърс такъв, какъвто си го представя, и въпреки това, едновременно с това той е досущ като него; той се усеща впримчен във вътрешно противоречие и това затвърждава неговата тъга и срама, че се е показал нелеп.

По този начин възрастните — чието първостепенно морално задължение към едно дете в този етап от неговото развитие е да му помогнат да разбере, че това, което обича, е абстракция, да му помогнат да си пробие пътя до *концептуалната* област — постигат точно обратното. Те осакатяват неговата концептуална способност, накърняват неговите нормативни абстракции, задушават *нравствения му стремеж*, т.е. желанието му да бъде добродетелен, т.е. неговото самоуважение. Те застопоряват развитието на неговите ценности на равнището на примитивно буквалното, свързаното с конкретиката: те го убеждават, че да бъдеш като Бък Роджърс означава да носиш скафандър и да унищожаваш марсиански армии с дезинтегратор и че ако иска да се превърне в приличен човек, трябва да се откаже от тези идеи. А накрая го довършват с такива гениални аргументи като: „Бък Роджърс — ха-ха! — та той никога не хваща хрема. Ти познаваш ли истински човек, който да е като него? Че *ти* имаше хрема миналата седмица. Я стига си си въобразявал, че си по-добър от нас останалите!“

Мотивът им е явен. Ако наистина разглеждаха романтизма като „непрактична фантазия“, щяха да гледат на това само с доброжелателна или безразлична насмешка, а не с яростно негодувание и необуздана омраза, каквато изпитват и демонстрират.

Въпреки че детето по този начин е докарано до страх, недоверие и потискане на своите емоции, то не може да не забележи истеричната насилственост в емоциите на възрастните, отприщени срещу него по

този и по други въпроси. И подсъзнателно заключава, че *всички* емоции по същността си са опасни, че те са ирационалният, непредсказуемо деструктивният елемент у хората, който може да се стовари върху него във всеки миг по някакъв ужасен начин с някаква неразбираема цел. Това е предпоследната тухла в стената на потисничеството, която детето издига, за да погребее собствените си емоции. Последната е неговата отчаяна гордост, погрешно насочена към решение, като например: „Никога няма да ги оставя отново да ме наранят!“ Детето решава, че начинът никога да не го наранят, е никога да не изпитва нищо.

Но едно потискане на емоциите не може да бъде пълно; когато всички останали емоции са задушени, една-единствена взема превес — страхът.

Елементът страх е бил част от процеса на моралното унищожение на детето от самото начало. Неговите превърнати в жертва добродетели не са единствената причина; недостатъците му също са били активни: страх от другите, и особено от възрастните, страх от независимост, от отговорност, от самотата — както и съмнения в себе си и желанието да те приемат, да „си част от нещо“. Но именно включването на неговите добродетели прави положението му толкова трагично и по-късно толкова трудно за поправяне.

Докато расте, неговата аморалност се подкрепя и препотвърждава. Интелигентността му пречи да приеме която и да е от съвременните школи по въпроса за морала: мистичната, социалната или субективистката. Един жаден млад ум, който се стреми да бъде воден от разума, не може да приеме сериозно свръхестественото и е глух за мистицизма. Не му отнема много време, преди да съзре противоречията и противното, изпълнено със самоунижение лицемерие на социалната школа по въпросите на морала. Но най-лошото влияние за него е субективистката школа.

Той е прекалено интелигентен и прекалено почтен (по собствения си изкривен, изопачен начин), за да не знае, че *субективен* означава произволен, ирационален, сляпо емоционален. *Тези* са елементите, които той се е научил да свързва с нагласите на другите хора по моралните въпроси и от които се е научил да се страхува. Когато формалната философия му казва, че моралът по самата си природа е напълно откъснат от разума и не може да бъде нищо, освен

въпрос на субективен избор, това е предсмъртната целувка или печатът на смъртта в неговото морално развитие. Сега неговото съзнателно разбиране се обединява с подсъзнателното му чувство, че изборът на ценности произтича от лишения от разум елемент у хората и този избор е опасен, непознаваем, непредсказуем враг. Неговото съзнателно решение е да не се забърква в нравствени проблеми; а подсъзнателното значение на всичко това е *да не цени нищо* (или по-лошо — да не цени нищо *прекалено много*, да не поддържа никакви неподлежащи на замяна, незаменими ценности).

Оттук до политиката на морален страхливец в екзистенциално отношение и до смазващото усещане за вина в психологическо отношение е само една крачка за един интелигентен човек. А резултатът е човек, какъвто описах в началото.

Нека кажем в негова полза, че той не е бил способен да се „приспособи“ към вътрешните си противоречия — и че именно ранният му професионален успех го е пречупил психологически: той е извадил на показ неговия ценностен вакуум, липсата на лична цел и по този начин — себеотричащата безплодност на труда му.

Той знаеше — макар да не можеше напълно да го облече съзнателно в думи, — че е постигал противоположното на своите първоначални, предконцептуални цели и мотиви. Вместо да води *рационален* (т.е. воден от разума и мотивиран от разума) живот, той постепенно се беше превърнал в унил, субективистичен любител на прищевките, действащ според моментното състояние, и особено в личните си отношения — поради липсата на каквито и да било стабилно дефинирани ценности. Вместо да постигне независимост от ирационалността на другите, той е бил принуден — поради същата липса — да се придържа или към идеи от втора ръка, или към еквивалентния поведенчески кодекс, сляпа зависимост и сервилност към ценностните системи на другите, състояние на жалък конформизъм. Вместо радост и удоволствие, гледката на каквато и да е висша ценност или благородно изживяване му носеше болка, вина, страх; и будеше у него импулс не да ги притежава и да се бори за тях, а да избяга, да се изплъзне, да ги предаде (или да се *извинява* за тях), за да угоди на критериите на конвенционалните хора, които презираше. Вместо „жертва“, какъвто е бил през по-голямата част от живота си, той се превръщаше в „палач“.

Най-ясното доказателство за това беше неговото отношение към романтичeskото изкуство. Измяната на един човек на неговите художествени ценности не е първичната причина за неговата невроза (тя само допринася за нея), но се превръща в един от най-разобличителните симптоми.

Това е особено важно за човека, който се стреми да реши психологическите си проблеми. Отначало хаосът на личните му взаимоотношения и ценностите му може да е за него твърде сложен, за да го разплете. Но романтичeskото изкуство му предлага една ясна, светла, неперсонална абстракция — и по този начин един ясен, обективен тест за вътрешното му състояние, улика, достъпна за съзнателния му ум.

Ако се хване, че го е страх, че се опитва да се изплъзне и да отрече най-висшето изживяване, възможно за човека, състоянието на непомрачен от нищо възторг, той може да разбере, че е в голяма беда и единствените му алтернативи са или да подложи на съмнение ценностните си убеждения, до дъно, от самото начало, от потиснатата, забравена, предадена фигура на неговия личен Бък Роджърс, и да премине през болезнения процес на възстановяване на скъсаната верига от нормативни абстракции — или да се превърне изцяло в чудовището, което е в онези моменти, когато с угоднически кикот казва на някой угоен Бабит, че възторгът е непрактичен.

Така, както романтичeskото изкуство е първият случай, в който човекът вижда едно нравствено усещане за живота, то е и неговата последна връзка с живота, последният му спасителен пояс.

Романтичeskото изкуство е горивото и кремъкът на човешката душа; неговата задача е да запали в душата огън и да не го оставя никога да угасне. А задачата да даде на този огън двигател и посока принадлежи на философията.

март 1965 г.

[1] Айн Ранд. Атлас изправи рамене. ИК „МаК“, изд. „Изток-Запад“, 2009. Превод Петьо Ангелов. ↑

[2] Герой от научнофантастичен комикс, излязъл за пръв път през 1929 г., чиито приключения в комикси, филми, радиопиеси и телевизионни продукции се превръщат в значима част от американската популярна култура. — Б.пр. ↑

10. ПРЕДГОВОР КЪМ „ДЕВЕТДЕСЕТ И ТРЕТА ГОДИНА“^[1]

Задавали ли сте си въпроса какво са изпитвали първите ренесансови хора, когато — измъквайки се от продължителния кошмар на Средновековието, през който уродливите чудовища и гаргойлите на средновековното изкуство са били единствените отражения на човешката душа — са погледнали света с нов, свободен, непрепятстван от нищо поглед и са преоткрили статуите на гръцките богове, забравени под купища развалини? Ако сте си задавали този въпрос, вие самите можете да изпитате същото неповторимо емоционално изживяване, когато преоткриете романите на Виктор Юго.

Разстоянието между неговия и нашия свят е изумително кратко — той умира през 1885 г., — но разстоянието между неговата *вселена* и нашата трябва да бъде измерено в естетически светлинни години. За американската публика той е буквално непознат, ако не се броят няколко обезобразени руини на големия екран. Произведенията му рядко се обсъждат в литературните курсове в нашите университети. Той е погребан под естетическите отломки на нашето време — когато гаргойлите отново ни се хият зловец, но не от кулите на катедралите, а от страниците на безформени, лишени от фокус, скарани с граматиката романи за наркомани, безделници, убийци, алкохолици, психопати. Той е невидим за новите варвари от нашата епоха така, както изкуството на Рим е било невидимо за техните духовни прародители, при това поради същите причини.

И въпреки всичко Виктор Юго е най-великият писател в световната литература...

Романтическата литература се появява на бял свят в края на XIX в., когато човешкият живот е по-свободен в политическо отношение, отколкото във всеки друг исторически период, и когато западната култура все още отразява едно преобладаващо аристотелианско

влияние — разбирането, че човешкият ум е способен да борави с реалността. Романтиците са далеч от аристотелианците в своите гласно заявени убеждения; но усещането им за живота бива облагодетелствано от Аристотеловата освобождаваща мощ. Деветнайсети век е свидетел както на началото, така и на апогея на една знаменита поредица от велики писатели романтици.

А най-великият сред тях е Виктор Юго...

Съвременните читатели, и особено младите хора сред тях, които са израснали с онзи тип литература, редом с която Зола изглежда романтик, трябва да бъдат предупредени, че първата среща с Юго може да ги шокира: това е все едно от мрачно подземие, пълно със стенанията на гниещи полутрупове, да излезеш под ослепителната слънчева светлина. Ето защо — като един вид интелектуален набор за първа помощ — аз бих предложила следното.

Не търсете познати ориентири — няма да ги намерите; вие влизате не в задния двор на „съседите“, а в една вселена, за чието съществуване не сте и подозирали.

Не търсете „съседите“ — ще се срещнете с една раса от титани, които биха могли и би трябвало да са били ваши съседи.

Не казвайте, че тези титани са „нереални“, защото не сте ги виждали преди — подложете на съмнение своето зрение, а не това на Юго, подложете на съмнение *своите* убеждения, а не неговите; неговата цел не е била да ви покаже това, което вече сте виждали хиляда пъти.

Не казвайте, че постъпките на тези титани са „невъзможни“, тъй като те са героични, благородни, интелигентни, красиви — помнете, че малодушните, покварените, глупавите, грозните дела не са всичко, на което е способен човекът.

Не казвайте, че тази сияйна нова вселена е „бягство“ — ще станете свидетели на битки по-тежки, по-изтощителни, по-трагични от всички онези, които сте виждали на уличните ъгли пред билиардните зали; разликата е само тази: тези битки не се водят заради жалка миза.

Не казвайте, че „животът не е такъв“ — запитайте се: *чий* живот?

Това предупреждение е необходимо поради факта че философската и културната дезинтеграция на нашата епоха — която принизява човешкия интелект до обвързаната с конкретното и с настоящия момент перспектива на дивака — е довела литературата до

състоянието, в което понятието „абстрактна универсалност“ вече се приема в смисъл на „статистическо мнозинство“. Да се подходи към Юго с подобен интелектуален инструментариум и подобен критерий е не просто безплодно, а по-лошо. Да се критикува Юго заради това, че неговите романи не са посветени на всекидневните баналности на живота на среднестатистическите хора, е все едно да се критикува един хирург за това, че оперира хора, а не бели картофи. Да се разглежда като провал на Юго факта, че неговите герои са „внушителни“, е все едно да се разглежда като недостатък на един самолет факта, че той лети.

Но за онези читатели, които не разбират защо типа хора, които ги отегчават до смърт или ги отвращават в „реалния живот“, трябва да имат монопол за ролята на литературни герои, за онези читатели, които все по-масово изоставят „сериозната“ литература и търсят последния отблясък на романтизма в криминалната литература, Юго е новият континент, който са жадували да открият.

„Деветдесет и трета година“ (*Quatrevingt-treize*) е последният и един от най-добрите романи на Юго. Той е чудесно въведение към неговото творчество: по отношение на повествованието, стила и духа той представлява концентрираната същина на онова, което е неповторимо „юговско“.

Историческият фон на романа е Френската революция — „Деветдесет и трета година“ означава 1793 г., годината на терора, кулминацията на революцията. Събитията в повествованието се развиват по време на гражданската война във Вандей — въстание на роялистки настроените селяни от Бретан, водени от аристократите, които са се завърнали от изгнание в отчаян опит да възстановят монархията; гражданска война, за която е характерна свирепа жестокост и от двете страни.

За този роман са били изречени и написани изключително много ирелевантни неща. По времето, когато е публикуван, през 1874 г., той не е посрещнат благосклонно нито от огромната читателска аудитория на Юго, нито от критиците. Обяснението, което обикновено дават литературните историци, е, че френската публика не проявява симпатии към един роман, който изглежда възхвалява първата революция по време, когато неотдавнашните кръвопролития и ужас от Парижката комуна през 1871 г. все още са ясно отпечатани в паметта

на обществото. Двама от съвременните биографи на Юго говорят за романа по следния начин: Матю Джоузефсън го споменава във „Виктор Юго“ с неодобрение като „исторически романс“ с „идеализирани герои“; в „Олимпио, или животът на Виктор Юго“ Андре Мораа изброява няколко неща, които лично свързват Юго с времето и мястото на повествованието (например факта, че бащата на Юго се е бил във Вандей на страната на републиканците), а след това отбелязва: „Диалогът [на романа] е театрален. Но френската революция е била театрална и драматична. Нейните герои са заемали величествени пози и са оставали в тях до смъртта си“. (Кое е чисто натуралистичен подход или опит за оправдание.)

А истината е, че „Деветдесет и трета година“ *не* е роман за Френската революция.

За един романтик фонът си остава фон, а не тема. Неговият поглед винаги е съсредоточен върху човека — върху фундаменталните елементи от човешката природа, върху онези проблеми и онези аспекти от човешкия характер, които си остават в сила през всяка епоха и във всяка страна. Темата на „Деветдесет и трета година“ — която звучи в гениално неочаквани вариации при всички значими събития от повествованието, която е мотивиращата сила на всички герои и събития и ги интегрира в неизбежен ход към великолепна кулминация — е *верността на човек към неговите ценности*.

За да драматизира тази тема, да отдели този аспект от човешката душа и да го покаже в най-чистата му форма, да го подложи на изпитание под натиска на конфликти на живот и смърт, революцията е подходящ фон, който авторът може да избере. Повествованието на Юго не е измислено като средство за представяне на Френската революция; Френската революция е използвана като средство за представяне на разказа.

В случая Юго се интересува не от някакъв определен ценностен кодекс, а от по-широката абстракция: верността на човека към ценностите му, независимо от това какви конкретно са те. Въпреки че личната симпатия на Юго очевидно е на страната на републиканците, той представя техните характери с безпристрастна отстраненост, или по-скоро с безпристрастно възхищение, насочено по един и същ начин и към двете страни в конфликта. По своето духовно величие, непреходна почтеност, непоколебима смелост и безскрупулна

отдаденост на каузата си старият маркиз дьо Лантенак, водачът на роялистите, е равностоен на Симурден, бившият свещеник, който се превръща във водач на републиканците. (И може би Лантенак дори превъзхожда Симурден, що се отнася до колорита и силата на обрисовката му.) Симпатията на Юго към веселата, експанзивна жизнерадост на републиканските войници е също толкова силна, колкото и симпатията му към мрачното, отчаяно упорство на селяните роялисти. Това, на което набляга той, не е: „За какви велики ценности се бият тези мъже!“, а: „На какво величие са способни хората, когато се бият за своите ценности!“.

Неизчерпаемото въображение на Юго достига своя виртуозен апогей в един изключително труден аспект от задачата на писателя: интегрирането на абстрактна тема в сюжета на разказа. Макар че събитията в „Деветдесет и трета година“ са всепомитащ емоционален потоп, движен от неумолимата логика на една сюжетна структура, темата присъства във всяко събитие, всяко събитие е пример за изпълнената с насилие, терзания, мъка, но и триумф отдаденост на ценностите. Това е невидимата верига, естествената последица от сюжетната линия, която обединява например следните сцени: чорлавата и облечена в окъсани дрипи млада майка, която се скита сляпо, с нечовешка упоритост, през пламтящите селища и опустошените ниви, за да търси отчаяно децата си, които е изгубила в хаоса на гражданската война; просякът, който става домакин на предишния си господар — феодал, в една хралупа под корените на едно дърво; обикновеният моряк, който трябва да направи избор, знаейки, че в продължение на няколко кратки часа, в една лодка, в тъмната нощ, държи в ръцете си съдбата на монархията; високата, горда фигура на мъж, облечен в селски дрехи, но с осанката на аристократ, който вдига поглед от дъното на една котловина към далечното отражение на пожар и се оказва изправен пред ужасна алтернатива; младият революционер, който кръстосва насам-натам в мрака пред цепнатината на една сриваща се кула, разкъсан между измяната на каузата, на която е служил цял живот, и гласа на една повисша вяръност; фигурата на мъж с преbledняло лице, който се изправя, за да произнесе присъдата на революционен трибунал, докато тълпата чака сред гробно мълчание да чуе дали той ще помилва, или ще осъди на смърт единствения човек, когото е обичал.

Най-великият пример за силата на драматичната интеграция е една незабравима сцена, която би могла да е написана само от Виктор Юго, сцена, в която мъчителната интензивност и напрежението на сложен сюжетен обрат биват разрешени и надминати от две прости реплики: „Je t’arrete“, „Je t’approuve“ („Арестувам те“, „Имаш право“). Читателят ще трябва да разбере тези реплики в рамките на цялостния им контекст, за да открие кой ги изрича и с каква огромна психологическа значимост и величие ги натоварва авторът.

„Величие“ е единствената дума, която назовава лайтмотивът в „Деветдесет и трета година“, както и във всички романи на Юго — както и лайтмотивът на неговото усещане за живота. И може би най-трагичният конфликт не е в романите му, а в самия им автор. Притежавайки толкова превъзходна представа за човека и за битието, Юго така и не е открил как да я въплъти в действителност. Той е изповядвал съзнателни убеждения, които са противоречали на неговия подсъзнателен идеал и са правили прилагането му на практика невъзможно.

Той никога не е превърнал усещането си за живота в концептуални термини, не се е запитал какви идеи, убеждения или психологически условия са необходими, за да може хората да постигнат духовния ръст на неговите герои. Неговото отношение към интелекта е крайно двусмислено. Сякаш Юго творецът е надвил Юго мислителят; сякаш един велик ум така и не е направил разлика между процеса на творческото сътворяване и процеса на рационалното мислене (два различни метода за използване на човешкото съзнание, които не е задължително да се сблъскат, но и не са едно и също); сякаш неговото мислене се е състояло от образи, както в творчеството му, така и в собствения му живот; сякаш е мислил в метафори, а не в понятия, в метафори, които — подобно на щрихирани символи и прости приближения — са обозначавали огромни емоционални заплетености. Сякаш широките емоционални абстракции, с които е боравил като творец, са го направили прекалено нетърпелив за задачата щателно да дефинира и идентифицира онова, което по-скоро е *усещал*, отколкото е знаел — и затова той е посягал към всички налични теории, които изглежда са *коантирали*, вместо да денотират неговите ценности.

Към края на „Деветдесет и трета година“ творецът Юго дава на своите герои две крайно драматични възможности да изразят своите идеи, да заявят интелектуалната основа, върху която са стъпили: едната е сцена между Лантенак и Говен, в която старият роялист би трябвало да се противопостави на младия революционер посредством страстна защита на монархията; другата, между Симорден и Говен, в която те би трябвало да се изправят един срещу друг като говорители на два различни аспекта на революционния дух. Казвам „би трябвало“, защото мислителят Юго се оказва неспособен да направи това: речите на героите изразяват не идеи, а само реторика, метафори и общи приказки. Неговият плам, неговото красноречие, емоционалната му мощ като че ли го напускат, когато трябва да борави с теоретични предмети.

Мислителят Юго е бил архетипален пример за добродетелите и фаталните грешки на XIX в. Той е вярвал в безграничния, *автоматичен* човешки напредък. Вярвал е, че невежеството и бедността са единствените причини за злото сред хората. Изпитвайки огромно несистематично човеколюбие, той е горял от желание да унищожи всяка форма на човешкото страдание и е обявявал целите си, без да мисли за средствата: искал е да премахне бедността, без да има представа кое ражда богатството; искал е хората да бъдат свободни, без да има представа какво е необходимо, за да се осигури политическа свобода; искал е да постигне всеобщо братство, без да има представа, че това не може да се осъществи със сила и терор. Приемал е разума като даденост и не е виждал катастрофалното противоречие в опита той да бъде съчетан с вярата — макар че *неговата* определена форма на мистицизъм не е била от низшата ориенталска разновидност, а е била по-близо до гордите легенди на древните гърци и неговият Бог е бил символ на човешкото съвършенство, пред когото той се е кланял със своеобразна надменна увереност, едва ли не като пред равен или личен приятел.

Теориите, с чиято помощ мислителят Юго се е опитвал да осъществи това, не принадлежат към вселената на твореца Юго. Когато са били приложени на практика, те са постигнали точно обратното на ценностите, които той е познавал само като усещане за живота. Творецът Юго е платил цената за това смъртоносно противоречие. Макар да няма друг творец, който да е създал толкова

дълбоко радостна вселена като неговата, във всичките му произведения има печална трагична нотка. Повечето от романите му завършват трагично — сякаш той не е могъл да конкретизира формата, в която героите му биха могли да тържествуват на този свят, и е могъл само да ги остави да загинат в битка, като духът им си остава непрекъснат като единственото свидетелство за верността им към живота; сякаш за него земята, а не небето е била обектът на желание, до който той така и никога не е успял напълно да достигне или да го спечели.

Такъв е характерът на конфликта му: явен мистик в съзнателните си убеждения, той е бил страстно влюбен в земния живот; явен алтруист, той е боготворял величието на човека, а не неговото страдание, слабости или лошотия; отявлен защитник на социализма, той е бил яростно непримирим индивидуалист; отявлен защитник на доктрината, че емоциите са по-висши от разума, той е постигнал величието на своите герои, като ги е направил изключително *съзнателни*, дълбоко съзнаващи своите мотиви и желания, абсолютно съсредоточени върху реалността и подчиняващи действията си на това — от майката селянка в „Деветдесет и трета година“ до Жан Валжан в „Клетниците“.

На чия политико — философска страна е Виктор Юго? Не е случайно, че в нашето време, в култура, в която господства алтруистичният колективизъм, той не е любимец на онези, чиито уж идеи той уж споделя.

Аз открих Виктор Юго, когато бях на тринайсет години, в задушавашката, противна грозота на Съветска Русия. Човек трябва да е живял на някоя пагубна планета, за да може напълно да разбере какво означаваха тогава за мен и досега продължават да означават неговите романи — и неговата сияйна вселена. И това, че аз пиша предговор към един от неговите романи — за да го представя пред американската публика, — за мен изглежда своеобразна драма, което той би одобрили разбрал. Той спомогна да стане възможно за мен да бъдат тук и да стана писател. Ако аз мога да помогна на друг млад читател да открие в неговото творчество това, което аз открих, ако мога да привлека към романите на Виктор Юго поне някаква част от онзи тип читатели, които той заслужава, аз ще приема това като изплащането на един

неизмерим дълг, който никога не би могъл да бъде изчислен или изплатен.

[1] Из „Предговор“ на Айн Ранд към „Деветдесет и трета година“ от Виктор Юго, в превод на Лайънъл Блеър, „Бантам букс“, 1962 г. — Б.а. ↑

11. ЦЕЛТА НА МОЕТО ТВОРЧЕСТВО

Мотивът и целта на моето творчество е *изобразяването на един идеален човек*. Обрисуването на един нравствен идеал, като моя крайна литературна цел, като цел сама по себе си, за чието постигане всякакви дидактични, интелектуални или философски ценности, които се съдържат в един роман, са само средство.

Нека да подчертая следното: моята цел *не* е философското просвещаване на читателите ми, *не* е благотворното влияние, което романите ми биха могли да оказат върху хората, *не* е това, че романите ми биха могли да спомогнат за интелектуалното развитие на читателя. Всички тези въпроси са важни, но те са второстепенни фактори, те са просто последици и резултати, а не първопричини или първостепенни движещи сили. Моята цел, първопричина и движещата сила е обрисуването на Хауърд Роурк, Джон Голт, Ханк Риърдън или Франсиско Д'Анкония *като цел сама по себе си* — а не като средство за постигане на по-нататъшна цел. Впрочем, това е най-голямата ценност, която бих могла някога да предложи на читателя.

Ето защо аз изпитвам смесени чувства — отчасти трябва да проявя търпение, донякъде ми става весело, а от време на време изпитвам един вид празна скука, когато ме попитат дали преди всичко към писателка, или философ (сякаш те са антоними), дали историите ми са пропагандни средства за прокарането на идеи, дали главната ми цел е политиката, или защитата на капитализма. Всички подобни въпроси са така неимоверно ирелевантни, толкова лишени от значение, в такава степен не могат начин за подхождане към нещата.

Моят начин е много по-прост и същевременно много по-сложен от това, ако се погледне от две различни гледни точки. Простата истина е, че аз подхождам към литературата като едно дете: пиша — и чета — заради историята. Сложна е задачата този подход да се преведе на езика на възрастните.

Специфичните конкретни елементи, формата на *нечи* ценности, се променят, когато човек расте и се развива. Абстракцията *ценности*

— не. Ценностите на един зрял човек обхващат цялата сфера на човешката дейност, включително и философията; най-вече философията. Но основният принцип — функцията и значението на ценностите в човешкия живот и в литературата — си остава същият.

Основната проверка, на която подлагам всяка история, е: бих ли искала да се срещна с тези герои и да наблюдавам тези събития в действителния живот? Дали тази история е преживяване, през което си струва да преминеш заради самото него? Дали удоволствието да наблюдаваш тези герои е цел само по себе си?

Всичко това е съвсем просто. Но тази простота обхваща цялото човешко битие.

Тя обхваща въпроси като: какъв вид хора искам да виждам в реалния живот — и защо? Какъв вид събития, т.е. човешки постъпки, искам да виждам да се случват — и защо? Какъв вид преживяване искам да изпитам, т.е. какви са моите цели — и защо?

Очевидно е към коя сфера от човешкото познание принадлежат всички тези въпроси: към сферата на *етиката*. Що е добро? Какви са правилните дела? Какви са правилните *ценности* на човека?

Тъй като целта ми е представянето на един идеален човек, трябваше да дефинирам и представя условията, които го правят възможен и които неговото съществуване изисква. Тъй като характерът на един човек е плод на неговите убеждения, аз трябваше да дефинирам и представя онези убеждения и ценности, които изграждат характера на един идеален човек и мотивират неговите действия; т.е. трябваше да дефинирам и да представя един рационален етичен кодекс. Тъй като човекът действа сред другите и общува с тях, аз трябваше да представя онзи тип социална система, която прави възможно съществуването и функционирането на идеални хора — свободна, производителна, рационална система, която изисква най-доброто от *всеки* човек, бил той велик или обикновен, и съответно го възнаграждава — и очевидно това е системата на *laissez-faire* капитализъм.

Но нито политиката, нито етиката, нито философията са цел сами по себе си както в живота, така и в литературата. Единствено Човекът е цел сам по себе си.

А сега забележете, че представителите на литературната школа, която е диаметрално противоположна на моята — школата на

натурализма — твърдят, че писателят трябва да възпроизвежда това, което те наричат „истински живот“, уж „какъвто е“, без да упражнява никаква избирателност и да прилага ценностни съждения. Под „възпроизвежда“ те разбират „фотографира“; под „истински живот“ те разбират дадените конкретни неща, които му се случи да наблюдава; под „какъвто е“ те разбират „какъвто се живее от хората наоколо“. Но забележете, че тези натуралисти — или добрите писатели сред тях — са изключително избирателни по отношение на две характеристики на литературата: *стилът* и *обрисуването на героите*. Без избирателност би било невъзможно да се постигне каквото и да било обрисуване, нито на един необикновен човек, нито на средностатистически човек, който трябва да се представи като представителен за голяма част от населението. Следователно противопоставянето на натуралистите на избирателността се отнася само до една от характеристиките на литературата: съдържанието, или *предметът*. Именно по отношение на своя избор на предмет писателят трябва да упражнява избор, твърдят те.

Защо?

Натуралистите така и не са дали отговор на този въпрос — поне не рационален, логичен, непротиворечив отговор. Защо трябва един писател да заснема на своите обекти безразборно и без подбор? Защото те „наистина“ са се случили? Да регистрира това, което се е случило в действителност, е работата на един журналист или историк, а не на писателя. Да просвещава читателите и да ги образова? Това е работата на науката, не на литературата, на нехудожествената, а не на художествената литература. Да подобрява положението на хората, като разобличава тяхната мизерия? Но *това* е ценностно съждение, нравствена цел и дидактическо „послание“ — а всички те са забранени от натуралистичната доктрина. Освен това, за да подобри каквото и да било, човек трябва да знае какво представлява подобрене; а да знае това, означава да знае що е добро и как да го постигне; а за да знае това, човек трябва да има цяла система от ценностни съждения, система на *етиката*, която е анатема за натуралистите.

Ето как позицията на натуралистите е равнозначна на това да се даде на писателя на пълна естетическа свобода по отношение на *средствата*, но не и по отношение на *целите*. Той може да упражнява избор, творческо въображение, ценностни съждения по отношение на

това как да обрисова нещата, но не и по отношение на това какво да обрисова — по отношение на стила или характеристиката на персонажите, но не и по отношение на *предмета*. Човекът — предметът на литературата — не бива да се разглежда или обрисова избирателно. Човекът трябва да се приема като даденост, като неизменимото, това, което не се преценява, статуквото. Но тъй като ние наблюдаваме, че хората все пак се променят, че те се различават един от друг, че те преследват различни ценности, кой ще определи човешкото статукво? Имплицитният отговор на натурализма е: всички, с изключение на писателя.

Според натуралистичната доктрина писателят не бива нито да съди, нито да оценява. Той е не творец, а само секретар — регистратор, чийто господар е останалата част от човечеството. Нека другите да изказват съждения, да вземат решения, да избират цели, да се борят за ценности и да определят пътя, съдбата и душата на човека. Писателят е единственият парий и дезертър от тази битка. Работата му не е да разсъждава защо, а само да подтичва след господаря си с бележник в ръка, да записва онова, което господарят му диктува, и да събира бисерите или нечистотиите, които господарят да реши да хвърли.

Поне що се отнася до мен, аз притежавам твърде много самоуважение за подобна работа.

Аз виждам писателя като съчетание от златотърсач и бижутер. Писателят трябва да открива потенциала, златната мина на човешката душа, трябва да извлича златото и след това да изработва от него възможно най-великолепната корона, която способностите и въображението му позволяват.

Така, както хората, стремящи се към материални ценности, не ровят в градските сметища, а тръгват да обикалят самотните планини в търсене на злато, така онези, които се стремят към интелектуални ценности, не седят в задния си двор, а тръгват да търсят най-благородните, най-чистите, най-драгоценните принципи. Аз не бих изпитала удоволствие от гледката как Бенвенуто Челини прави питки от кал.

Именно избирателността по отношение на предмета — най-строго, щателно, безкомпромисно упражняваната избирателност — аз смятам за първостепенния, най-съществен, основния аспект на изкуството. В литературата това означава: *разказът*, тоест сюжетът и

героите, тоест онзи тип хора и събития, които един писател избере да опише.

Предметът не е единствената характеристика на изкуството, но е фундаменталната, това е целта, за чието постигане всички останали са средство. Но в повечето естетически теории целта — предметът — се пропуска, не се разглежда и единствено средствата биват разглеждани като естетически релевантни. Подобни теории изграждат фалшива дихотомия и твърдят, че един простак, описан с техническите средства на един гений, е за предпочитане пред богиня, описана посредством техниката на един любител. Аз твърдя, че *и едното, и другото* са естетически противни; но докато второто е просто естетическа некомпетентност, първото е естетическо престъпление.

Не съществува дихотомия, неизбежен конфликт между целите и средствата. Целта *не* оправдава средствата — нито в етиката, нито в естетиката. И също така средствата не оправдават целта: не съществува естетическо оправдание за това Рембранд да използва великите си умения, за да нарисува един говежди бут.

Тази конкретна картина може да бъде разгледана като символ на всичко, на което аз се противопоставям в изкуството и литературата. Когато бях на седем години, не разбирах защо някой би искал да нарисува или да се възхищава на картини, на които има мъртви риби, кофи за смет или дебели селянки с тройни гуши. Днес аз разбирам психологическите причини за подобни естетически явления — и колкото повече ги разбирам, толкова повече им се противопоставям.

В изкуството и в литературата целта и средствата, или предметът и стилът, трябва да бъдат достойни едни за други.

Онова, което не е достойно да бъде съзерцавано в живота, не си струва да бъде пресъздавано и в изкуството.

Бедността, болестите, бедите, злините, всички отрицателни неща в човешкото битие, са легитимни предмети за *изследване* в живота, за да бъдат разбрани и поправени — но не са легитимни предмети за *съзерцание* заради самото съзерцание. В изкуството и в литературата тези отрицателни неща си струва да бъдат пресъздавани единствено във връзка с нещо положително, като фон, като контраст, като средство за изтъкване на положителното — но *не* като цел сама по себе си.

„Състрадателните“ изследвания на порочното, които днес минават за литература, са улицата без изход и гробницата на

натурализма. Ако онези, които ги извършват, продължават да изтъкват оправданието, че тези неща са „истина“ (а повечето от тях не са) — отговорът е, че мястото на този вид истина е в психологическите досиета, а не в литературата. Снимката на възпален спукан апендикс може да има изключителна стойност в един учебник по медицина — но мястото ѝ не е в художествена галерия. А гноясалата душа е още по-отвратителна гледка.

Това, че човекът иска да се наслаждава на съзерцанието на *ценности*, на *доброто* — на човешкото величие, интелигентност, дарование, добродетел, героизъм, — не се нуждае от обяснение. Именно съзерцанието на *злото* изисква обяснение и оправдание; същото се отнася и за съзерцанието на посредственото, обикновеното, баналното, безсмисленото, глупавото.

Когато бях на седем години, аз отказвах да чета детския еквивалент на натуралистичната литература — историите за децата на съседите. Те ме отегчаваха до втръсване. Аз не се интересувах от подобни хора в реалния живот; и не виждах защо трябва да ги смятам за интересни в литературата.

И до ден-днешен позицията ми е същата; единствената разлика е, че днес знам цялото философско обяснение за това.

Що се отнася до литературните школи, бих определила себе си като романтическа реалистка.

Помислете над значимостта на факта, че натуралистите наричат романтическото изкуство „бягство“. Запитайте се какъв вид метафизика — каква представа за живота — прокламира това обозначаване. Бягство — от какво? Ако да описваш ценности-цели, да описваш подобряването на даденото, познатото, непосредствено достъпното е „бягство“, тогава медицината е „бягство“ от болестта, земеделието е „бягство“ от глада, знанието е „бягство“ от невежеството, амбицията е „бягство“ от мързела и животът е „бягство“ от смъртта. Ако е така, то един заклет реалист е хапан от насекоми скот, който седи, без да мърда, наред кална локва, съзерцава една кочина и хленчи, че „животът си е такъв“. Ако *това* е реализъм, в такъв случай аз съм ескейпист. Както и Аристотел. Както и Христофор Колумб. В „Изворът“ има един абзац, който се занимава с този въпрос; абзацът, в който Хауърд Роурк обяснява на Стивън Малъри защо е избрал него да изработи статуя за храма на Стодарт. Когато пишех

този абзац, аз съзнателно и умишлено изложих най-съществената цел на своето творчество — като един вид личен манифест в миниатюра: „... смятам, че ти си най-добрият скулптор. Така мисля, защото твоите скулптури показват не какви са хората, а какви могат да бъдат — и какви трябва да бъдат. Защото си надскочил вероятното и ни показваш възможното, но възможното само чрез теб. Защото в твоите скулптури няма и следа от презрение към човечеството. Досега не съм виждал такива творби. Защото си изпълнен с благоговение към човека. Твоите скулптури изразяват героизма на човека“^[1].

Днес, повече от двайсет години по-късно, бих искала да променя — или по-скоро да изясня — само две дребни неща. Най-напред, думите „няма и следа от презрение към човечеството“ не са съвсем правилни граматически; това, което исках да изразя беше *недокоснати* от съжаление към хуманността, докато творбите на другите са били докоснати от него до известна степен. Второ, не бива да се приема, че думите „възможното само чрез теб“ означават, че статуите на Малъри са невъзможни метафизически в действителността; аз исках да кажа, че те са направени възможни единствено, тъй като *той* е показал начина те да бъдат направени възможни.

„Твоите скулптури показват не какви са хората, а какви могат да бъдат.“

От тази реплика ще стане ясно чии велики философски принципи бях възприела и следвах и бях търсила дълго преди да чуя името „Аристотел“. Именно Аристотел е казал, че художествената литература има по-голямо философско значение, отколкото историята, тъй като историята представя нещата единствено такива, каквито са, докато литературата ги представя „каквито биха могли и би трябвало да бъдат“.

Защо литературата трябва да представя нещата „каквито биха могли и би трябвало да бъдат“?

Моят отговор се съдържа в едно изказване в „Атлас изправи рамене“ — и в онова, което следва от това изказване: „както човекът сам създава собственото си благосъстояние, така създава сам и собствената си душа“.^[2]

Така, както физическото оцеляване на човека зависи от собствените му усилия, същото важи и за психологическото оцеляване. Човекът е изправен пред две взаимносвързани, взаимозависими полета

на действие, в които от него се изисква непрекъснато упражняване на избор и непрекъснат съзидателен процес: света около него и собствената му душа (под „душа“ разбирам неговото съзнание). Така, както трябва да произвежда материални ценности, които са му необходими, за да поддържа живота си, той трябва да придобие и ценностите на характера, които му дават възможност да оцелява и които правят живота му достоен да го живее. Когато се ражда, той не притежава знания нито за едното, нито за другото. Трябва да открие и двете неща — и да ги претвори в действителност — и да оцелее, като пре моделира света и себе си по образ и подобие на своите ценности.

Тръгвайки от един общ корен — философията, — човешкото познание се разклонява в две посоки. Единият дял изучава физическия свят или явленията, отнасящи се към физическото съществуване на човека; другият изучава човека или явленията, отнасящи се към неговото съзнание. Първият води до абстрактната наука, а оттам — до приложната наука или инженерството, което пък води до технологията — действителното производство на материални ценности. Вторият води до изкуството.

Изкуството е технологията на душата.

Изкуството е продуктът на трите философски дисциплини; метафизика, епистемология, етика. Метафизиката и епистемологията са абстрактната основа на етиката. Етиката е приложната наука, която дефинира ценностен кодекс, който би трябвало да ръководи избора и действията на човека — избора и действията, които определят пътя на живота му; етиката е инженерството, което осигурява принципите и чертежите. Изкуството създава крайния продукт. То конструира модела.

Нека подчертая тази аналогия; изкуството не учи — то показва, то демонстрира цялостната, конкретизирана реалност на крайната цел. Да учи, е задачата на етиката. Поучаването е цел на едно произведение на изкуството също толкова малко, колкото е и цел на един самолет. Както човек може да научи много от един самолет, като го изучава или го разглоби, така може да научи много от едно произведение на изкуството — за природата на човека, за неговата душа, за неговото съществуване. Но това са просто несъществени облаги. Първостепенната цел на самолета е не да учи човека как да лети, а да

му даде действителното преживяване на летенето. Такава е и първостепенната цел на една художествена творба.

Въпреки че представянето на нещата „каквито биха могли и би трябвало да бъдат“ помага на човека да постигне тези неща в реалния живот, това е само второстепенна ценност. *Първостепенната* ценност е, че му дава преживяването да живее в свят, в който нещата са *каквито би трябвало да бъдат*. Това преживяване е жизненоважно за него: то е неговият психологически спасителен пояс.

Тъй като човешкият стремеж е безграничен, тъй като търсенето и постигането на ценностите е процес, който продължава през целия живот — и колкото са по-висши ценностите, толкова по-тежка е борбата за тях, човекът се нуждае от миг, час или някакъв период от време, през който може да изпита усещането за изпълнената задача, усещането, че живее във вселена, в която ценностите му са били постигнати. Това сякаш е миг на почивка, миг, в който да презареди, преди да продължи по-нататък. Изкуството му дава това гориво. Изкуството му дава усещането да види своите далечни цели като цялостна, непосредствена, конкретна реалност.

Значимостта на това преживяване не е в това *какво* учи той от него, а в това, че го *изживява*. Горивото не е теоретически принцип, не е дидактично „послание“, а е животворящият факт да изживееш миг на *метафизическа* радост — миг на любов към съществуването.

Един определен човек може да избере да стигне и по-далеч, да превърне смисъла на това преживяване в действително протичане на своя живот; или пък да не успее да го осъществи на практика и да прекара останалата част от живота си, като му изменя. Но какъвто и да е случаят, художественото произведение си остава непокътнато, обект, завършен сам по себе си, постигнат, реализиран, солиден факт от реалността — като фар, който се издига над тъмните кръстопътища на света и казва: „*Това* е възможно“.

Независимо какви са последиците от него, това изживяване не е междинна гара, през която човек преминава, а спирка, ценност сама по себе си. Това е преживяване, за което човек може да каже: „Радвам се, че постигнах това в живота си“. В съвременния свят не могат да бъдат открити много преживявания от този вид.

Чела съм изключително много романи, от които в паметта ми е останало само сухото шумолене на шума, която отдавна е била

изметена. Но романите на Виктор Юго и на още неколцина писатели бяха за мен неповторимо преживяване, маяк, чиято завинаги ярка искра е все тъй жива.

Трудно е да се обясни този аспект на изкуството — той изисква изключително много от зрителя или читателя, — но аз вярвам, че мнозина от вас ще ме разберат на основата на своите преживявания.

В „Изворът“ има една сцена, която е пряк израз на този въпрос. В известен смисъл аз бях и двамата персонажи в тази сцена, но тя беше написана най-вече от моята гледна точка като потребител, а не като производител на изкуство; в нейната основа стоеше собственият ми отчаян копнеж да видя човешкото постижение. Аз гледах на емоционалното значение на тази сцена като изцяло лична, почти субективна — и не очаквах то да бъде споделено от който и да било друг. Но това се оказа една от сцените в „Изворът“, която най-много от читателите разбират и най-често споменават.

Това е първата сцена от четвърта част, разговорът между Хауърд Роурк и момчето на велосипед.

Момчето мисли, че „човешката дейност трябва да е по-високо стъпало, да внася подобрения в природата, а не да ѝ вреди. Не искаше да презира хората, а да ги обича и да им се възхищава. Въпреки това изпитваше ужас при мисълта за първата къща, билиардна зала или филмов афиш, които ще види по пътя си.

Мечтаеше да композира музика. Не бе в състояние да определи по друг начин онова, към което се стреми. [...] Искане ми се да го видя като човешко действие на земята. Да видя как става реалност. Да проумея отговора на онова, което обещава тази музика. [...] Братя мои, не искам да се грижите за моето щастие, а да ми разкриете вашето, да ми покажете, че то е възможно, да ми покажете как сте го постигнали. Когато разбере, ще имам смелост да го постигна и аз“^[3].

Това е смисълът на изкуството в човешкия живот.

Именно от тази перспектива ще ви помоля да помислите над смисъла на натурализма — доктрината, която предлага хората да се ограничат до съзерцаването на коптори, билиардни зали или филмови афиши и все по-надолу и надолу, много по-надолу.

Именно романтическата, или насочената към ценностите, представа за живота натуралистите разглеждат като „повърхностна“ —

и именно представата, която стига до дъното на кофата за смет, те разглеждат като „дълбока“.

Не друго, а рационалността, целенасочеността и ценностите те разглеждат като наивни — докато според твърденията им сложното представлява отхвърлянето на ума, отричането на целите, отказването от ценностите и драскането на цинични думи по огради и тротоари.

Да се изкачиш до върха на планината е лесна работа, казват те, но, виж, да се въргаляш в канавката е достойно постижение.

Онези, които търсят гледката на красотата и величието, са движени от *страх*, казват те — те, които са олицетворение на хроничния страх, — докато да се ровиш в клоаките изисква смелост.

Човешката душа — заявяват те със самодоволна гордост — е помийна яма.

Е, кой друг ще знае, ако не те.

Фактът, че аз се превърнах в обект на омраза, очерняне и осъждане говори много за настоящото състояние на културата ни, тъй като аз съм известна като буквално единственият писател, който е заявил, че нито *неговата* душа, нито душите на неговите герои, нито душата на човека изобщо *не е* помийна яма.

Мотивът и целта на моето творчество могат най-добре да се обобщят със следните думи. Ако трябва пред всичките ми произведения да се сложи някакво посвещение, то щеше да гласи: „Посвещава се на величието на Човека“.

И ако някой ме попита какво всъщност съм казала за величието на Човека, ще отговоря само като парафразирам Хауърд Роурк. Ще взема един екземпляр от „Атлас изправи рамене“ и ще кажа: „С това обяснението приключва“^[4].

(октомври-ноември 1963 г.)

[1] Айн Ранд, Изворът. ИК „МаК“, изд. „Изток-Запад“, превод Божидар Маринов. ↑

[2] Айн Ранд, Атлас изправи рамене. ИК „МаК“, изд. „Изток-Запад“, с. 421. Превод Петьо Ангелов. ↑

[3] Айн Ранд, Изворът. ИК „МаК“, Изд. „Изток-Запад“, превод Божидар Маринов. ↑

[4] Изразът, използван в оригинала: „The explanation rests“, е парафраза и на стандартния израз, с който приключват представянето

на своите доказателства страните в съдебен процес: „The prosecution/defence rests“ — „Обвинението/защитата приключва, няма повече свидетели“. — Б.пр. ↑

12. НАЙ-ПРОСТОТО НЕЩО НА СВЕТА

(Този разказ бе написан през 1940 г. За пръв път излезе едва през 1967 г. в първия брой на сп. „Обдъективист“, в оригиналния си вид, така, както беше написан.

Той онаглеждава природата на творческия процес — начина, по който усещането за живота на един творец направлява интегриращите функции на неговото подсъзнание и ръководи творческото му въображение.)

Хенри Дорн седеше зад бюрото си и гледаше белия лист. Вцепенен от паника, той си каза: това ще е най-лесното нещо, което си правил в живота си.

Само бъди глупак. Нищо повече. Отпусни се и бъди колкото можеш по-глупав. Нима не е лесно? От какво те е страх, глупако? Знаем, мислиш, че не можеш да бъдеш глупав, нали? Тщеславен си, каза си ядосан. Там ти е проблемът. Страшно си тщеславен. Значи не можеш да си глупак, така ли? Но сега, в този миг ти си именно глупак. Цял живот си бил глупак в това отношение. Защо да не можеш да си глупак по поръчка?

Ще започна след минутка, каза си той. Само още една минутка и ще започна. Този път вече наистина. Нали може само да си почина за минутка? Много съм изморен. Че днес нищо не си правил. Не си вършил нищо от месеци. От какво си се изморил? Точно затова съм уморен — защото не съм вършил нищо. Ще ми се да можех... Всичко бих дал, само да можех пак... Престани. Веднага. Само за това не бива да мислиш. Трябваше да започнеш след минутка и беше почти готов. Няма да си готов, ако мислиш за това.

Не го гледай. Не го гледай. Не гледай... Беше се обърнал. Гледаше дебела книга с овехтяла синя подвързия, която стоеше на една лавица под куп стари списания. Можеше да разчете на гръбчето й

белите букви, които почти се губеха на фона на избелялото синьо: „Триумф“ от Хенри Дорн.

Той стана и подръпна списанията надолу, за да скрие романа. По-добре да не го виждаш, докато го правиш, каза си. Всъщност не. По-добре той да не те вижда, докато го правиш. Ти си сантиментален глупак.

Та това не беше добър роман. Откъде знаеш, че е добър? Не, така няма да стане. Добре де, наистина беше добър роман. Великолепен роман. Това с нищо не можеш да го промениш. Ако можеше, щеше да е много по-лесно. Щеше да е много по-лесно, ако можеше да се принудиш да повярваш, че е бил скапан роман и е заслужавал съдбата си. Тогава ще можеш да гледаш хората в очите и да напишеш друг, по-добър роман. Но ти не повярва в това. Мъчеше се, с всички сили. Но не успя да повярваш.

Хайде, зарежи тези мисли. Вече две години непрекъснато мислиш за това. Престани. Не сега... Но бедата не беше в критичните рецензии, а в хвалебствените. И особено онази от Флорет Лъм, която пишеше, че това е най-хубавата книга, която е чела — защото разказва тъй трогателна любовна история.

Той изобщо не подозираше, че в романа е разказана любовна история, и нямаше никаква представа какво ѝ е трогателното. А за онези неща, които наистина бяха в романа му, за които беше мислил, за които беше писал в продължение на пет години, с цялото внимание, грижа и деликатност, на които беше способен — за тези неща Флорет Лъм не отронваше и дума. След като прочете рецензиите, отначало той си помисли, че тези неща просто ги няма в романа: че само си е въобразил, че ги има; или пък печатарят ги е извадил; но томът изглеждаше много дебел и ако печатарят ги беше извадил, с какво бяха пълни страниците? Освен това не беше възможно да не е написал романа на английски, не беше възможно толкова много умни хора да не могат да четат на английски, не беше възможно той да е луд. И затова той прочете отново романа си, прочете го много внимателно, и изпитваше щастие, когато откриваше слабо изречение, объркан пасаж или мисъл, която изглеждаше неясна; те имат право, казваше си, това нещо го няма вътре, всичко е толкова неясно, с пълно право не са го видели и светът е съвсем в ред. Но след като прочете целия роман, след като стигна до края, той знаеше, че всичко онова го има, че е ясно,

красиво и много важно, че не би могъл да го напише по-добре — и никога няма да разбере отговора. И е по-добре дори да не се опитва да го разбере, ако иска да остане жив.

Добре, каза си. Стига толкова, а? Вече мина повече от минута. А ти каза, че ще започнеш.

Вратата беше отворена и той хвърли поглед към спалнята. Кити седеше до масата и редеше пасианс. На лицето ѝ се четеше изражението на човек, който успешно се преструва, че всичко е наред. Тя имаше красиви устни. Винаги можеш да отгатнеш какви са хората по техните устни. Нейните изглеждаха така, сякаш искаше да се усмихне на света и ако не го правеше, вината не беше нейна, но след миг наистина щеше да се усмихне, защото се чувстваше отлично и светът беше прекрасен. Под светлината от лампата шията ѝ изглеждаше бяла и много тънка, наведена с внимание над картите. Да реди пасианс не струваше пари. Той дочуваше приплъзването на картите и бълбукането на парата в тръбата в ъгъла.

Чу се звънецът и Кити бързо мина през стаята, за да отвори вратата — без да го погледне, със стегнато и целеустремено тяло под клошираната басмена рокля, много красива рокля, ако човек си затвори очите за факта, че е купена преди две години и подхожда за лятно време. Той можеше сам да отвори вратата, но знаеше, че тя иска да го направи.

Той се изправи, застана с широко разтворени крака и прибран корем и се заслуша, без да гледа към вратата. Чу някакъв глас, а след това и отговора на Кити:

— Съжалявам, но изобщо не ни трябва „Електролук“.

Гласът на Кити се лееше едва ли не като радостна песен; сякаш тя се боеше да не прозвучи прекалено глупаво; сякаш харесваше продавача и ѝ се искаше да го покани да влезе. Той знаеше защо гласът ѝ звучи така. Беше се опасявала, че е дошъл хазяинът.

Кити затвори вратата и, докато минаваше през стаята, го погледна и му се усмихна, сякаш се извиняваше — със смирение и щастие — за своето съществуване, а после каза:

— Скъпи, не искам да те прекъсвам.

И се върна към пасианса си.

Трябва само да си помислиш за Флорет Лъм и да си представиш какво харесва тя, каза си той. Представи си и после го напиши. Само

толкова. И ето ти един хубав комерсиален роман, който веднага ще се разпродаде и ще ти донесе много пари. Това е най-простото нещо на света.

Не може само ти да си прав, а всички останали да грешат. Всички ти казаха, че трябва да направиш тъкмо това. Ти разпитваше за работа, но никой не ти даде. Никой не искаше да ти помогне да намериш работа. Никой дори не си даваше вид, че това го вълнува, че го приема присърце. Такъв умен младеж като теб, казваха те. Виж Пол Патисън. Изкарва по осемдесет хиляди годишно, а умът му не е и наполовина на твоя. Но Пол знае какво обичат да четат хората и им го дава. Просто трябва да престанеш да се инатиш. Не е задължително непрекъснато да си интелектуалец. Бъди практичен за известно време, а после, след като изкараш първите петдесет хиляди, можеш да се отпуснеш и да пишеш за собствено удоволствие висока литература, която няма да се продава. Защо да си губиш времето с някаква служба? — питаха те. — Какво можеш да вършиш? Цял късмет ще е, ако си докарваш по двайсет и пет на седмица. Би било глупаво, ако човек има такава дарба с думите, а ти знаеш, че я имаш, стига само да проявиш здрав разум. Сигурно ще го свършиш с лекота. Щом можеш да пишеш такива усукани, сложни неща, трябва да е лесна работа да надраскаш едно-две популярни романчета. И последният глупак го може. Стига си драматизирал, казваха те. Значи ти харесва да си мъченик? Погледни жена си. Щом Пол Патисън може да го прави, защо не и ти?

Помисли си за Флорет Лъм, каза си той, докато се настаняваше отново зад бюрото. Мислиш си, че не можеш да я разбереш, но стига да искаш, ще успееш. Не се мъчи да бъдеш толкова сложен. Бъди прост. Да я разбере човек е проста работа. Точно така. А сега седни и напиши една проста история. Най-простата, най-незначителната история, която можеш да измислиш. За бога, толкова ли не можеш да се сетиш за нищо, което да е маловажно, лишено дори от капка смисъл? Толкова ли не можеш? Толкова ли струваш, тщеславен глупако? Наистина ли си мислиш, че си над това? Че не можеш да напишеш нищо, което да не е велико, дълбоко, значимо? *Трябва ли* вечно да спасяваш света? *Трябва ли* да си Жана Д'Арк, по дяволите?

Стига си се залъгвал, каза си. Можеш. Не си по-добър от другите. Той се подсмихна. Виж ти, *що* за негодник си. Когато се нуждаят от кураж, хората си казват, че не са по-лоши от другите. А ти си казваш,

че не си по-добър. Де да знаех откъде го взимаш това дяволско тщеславие. Защото не е нищо повече. Никакъв велик талант, никакъв гениален ум — само тщеславие. Ти не си възвишен мъченик в името на изкуството. Ти си надут егоист — и си получаваш заслуженото.

Добър си бил, а? И защо мислиш така? Кое ти дава право да мразиш това, което ще направиш? От месеци не си написал нищо. Не можеше. Вече не можеш да пишеш. И никога повече няма да можеш. Ако не можеш да пишеш това, което искаш, с какво право презираш онова, което хората искат от теб? Та нали и без това за толкова те бива, не за грандиозните епоси с безсмъртни послания, и трябва с песен на уста да се опиташ да го свършиш, вместо да седиш като смъртник в килията, който чака да го снимат за първите страници на вестниците.

Така вече е по-добре. Като че ли постигна правилната нагласа. Вече можеш да почнеш.

Как ли се започват тези неща?... Да видим... Трябва да е простичка, човешка история. Опитай се да измислиш нещо човешко... Как човек кара ума си да работи? Как измисля история? Как изобщо хората могат да са писатели? Хайде, нали вече си писал. Тогава как започна? Не, не може да мислиш за това. Не и за това. Ако мислиш, пак ще блокираш напълно, а може и да стане по-лошо. Мисли си, че никога преди не си писал. Това е едно ново начало. Отгръщаш нова страница. Така! Браво. Щом може да ти идват наум подобни жалки клишета, ще го направиш. Започваш да му хващаш цаката...

Мисли за нещо човешко... Хайде де, напрегни си мозъка... Опитай така: помисли си за думата „човешко“, какво значи тя — все нещо ще ти хрумне... Човешко... Кое е най-човешкото нещо? Кое е онова качество, което притежават всички хора, които познаваш, качеството, което се откроява у всички тях? Тяхната движеща сила? Страхът. И не страх от конкретен човек, а просто страх. Огромна, сляпа енергия без определен обект. Злобен страх. От типа, който ги кара да искат да видят как страдаш. Понеже знаят, че и те ще трябва да страдаш, и им олеква, като си мислят, че ще сполети и тебе. От оня страх, който ги кара да искат да те видят дребен, смешен и окалян. Дребните хора не крият заплахата. Всъщност това не е истински страх, то е нещо повече. Например господин Крофърд, който е адвокат, се радва, когато негов клиент бива осъден. Радва се, макар самият той да губи пари; макар че реномето му страда. Радва се, без дори да го

осъзнава. Боже, каква история се крие в господин Крофърд! Ако можеш да го опишеш какъвто е, да обясниш защо е такъв и...

Точно така, каза си той. Три тома, които никой няма да издаде, защото ще кажат, че това не е истина, и ще ме обвинят, че мразя човечеството. Престани. Веднага престани. Това е последната история, за която си мислят, когато говорят за човешка история. А тази история е човешко. Но не е това, което те имат предвид. А какво имат предвид? Така и няма да разбереш. О, не, всъщност знаеш. Знаеш го. Чудесно го знаеш — без да съзнаваш. О, престани!...

Защо все трябва да знаеш смисъла на всичко? Това ти е най-голямата грешка, точно това. Направи го, без да мислиш. Не е необходимо да има какъвто и да било смисъл. Трябва да е написано така, все едно никога, нито веднъж в живота си не си се опитвал да откриеш какъвто и да било смисъл в каквото и да било. Трябва да звучи така, все едно ти си именно такъв тип човек. Защо хората мразят онези, които търсят смисъл? Каква е истинската причина, поради която...

ПРЕСТАНИ!

Добре. Да опитаме да подходим към това по съвсем различен начин. Недей да започваш с абстракция. Започни с нещо конкретно. Каквото и да е. Помисли за нещо просто, очевидно и долнопробно. Толкова долнопробно, че ще ти е все едно. Кажеш първото, което ти идва наум.

Например история за милионер на средна възраст, който се опитва да съблазни бедна работничка. Ето, това вече е добре. Много добре. А сега го развий. По-бързо. Недей да умуваш. Просто продължи.

И така, той е към петдесетте. Натрупал е парите си безскрупулно, понеже е безсърдечен човек. Тя е само на двацет и две, много красива, много сладка, работи в магазин „За един цент“. Точно така, в магазин „За един цент“. А той е собственикът на магазина. Ето какъв е — крупен магнат, който притежава цяла верига от магазини „За един цент“. Това звучи добре.

Един ден той влиза в този магазин, вижда момичето и се влюбва в него. Но защо се влюбва в него? Много просто — чувства се самотен. Ужасно е самотен. Няма нито един приятел на света. Хората не го харесват. Хората никога не харесват човек, който сам е постигнал

успех в живота. А освен това той е безсърдечен. Няма как да постигнеш успех, ако не се стремиш упорито и неотклонно към своята едничка цел и не зарежеш всичко останало. Когато се посветиш безрезервно на една цел, хората те наричат безсърдечен. И когато се трудиш по-усърдно от всички, когато работиш като товарен локомотив, докато другите не се престарават, и така ги задминаваш — те те наричат безскрупулен. Това също е човешко.

Не за да печелиш пари, ти си даваш този труд. Става дума за нещо друго. Това е огромна движеща енергия... Може би съзидателна енергия? Не, всъщност това е принципът на самото сътворение. Именно това създава всичко в света. Язовири, небостъргачи, трансатлантически кабели. Всичко, което притежаваме. То е дело на такива хора. Когато е основал корабостроителницата... Чакай, нали беше магнат с верига магазини... Не, не е, по дяволите магазините!... Та, когато е основал корабостроителницата, от която е натрупал състояние, там е имало само няколко колиби и разпилени стридени черупки. Той е вдигнал града, вдигнал е пристанището, дал е работа на стотици хора, които още щяха да вадят стриди, ако той не беше дошъл. А сега те го мразят. Но той не изпитва горчивина. Отдавна е свикнал с това. Само дето не го разбира. Сега е петдесетгодишен и обстоятелствата са му наложили да се пенсионира. Притежава милиони, но е най-нещастният човек на света. Защото иска да работи — не да печели пари, просто да работи, да се бори и да поема рискове, понеже тази огромна енергия не може да се удържи в покой.

И сега, когато среща момичето... Какво момиче?... Вярно, онова от магазина „За един цент“... О, да върви по дяволите! За какво ти е? Той е женен от цяла вечност — пък и историята изобщо не е за това. Всъщност той се запознава с един беден младеж, който си пробива пътя в живота. И изпитва завист към него — понеже за този младеж голямата битка тепърва предстои. Но този младеж — ето, тук вече е проблемът, — този младеж изобщо не иска да се бори. Той е симпатичен, способен, приятен, но не се стреми към нищо. Хващал се е да работи на няколко места и се е справял прилично, но накрая все е напускал. Липсва му увлечение, цел. Преди всичко иска сигурност. Не го вълнува какво и как работи и кой му дава нареждания. Никога нищо не е създал. Нищо не е дал на света, а няма и да даде. Но иска от света сигурност. И всички го харесват. На всекиго е симпатичен. И ето че те

се запознават, двамата мъже. Кой от тях е прав? Кой е добър? В чие владение е истината? Какво се случва, когато животът ги изправи лице в лице?

О, каква история! Не виждаш ли? Тук не става дума само за тях двамата. В това се крие повече, много повече. Тук се вижда голямата трагедия на днешния свят. Това е най-големият ни проблем. Това е най-важното...

Господи!

Нима си мислиш, че можеш? Да не би да си въобразяваш, че ще ти се размине, ако проявиш хитрост, ако замаскираш нещата така, че в техните очи това да е само историята на един възрастен човек, несериозна работа. Нямам нищо против да не го осъзнаят, всъщност дори се надявам да не го осъзнаят, нека си мислят, че четат боклук, стига само да ми позволят да го напиша. Няма нужда да го изтъквам, няма нужда да присъства прекалено много в текста, онова, качествено, мога да го скрия, мога да изпрося извинение за него с изобилие от човешки сцени с яхти, жени и басейни. Те няма да се усетят. Ще ме оставят да го напиша.

Не, няма да те оставят. Не се самозалъгвай. Те са не по-малко хитри от теб. Наясно са каква история искат да четат така добре, както ти си наясно каква история искаш да напишеш. Може да не успеят да обяснят къде е и какво е онова, което им е чуждо, но ще го познаят. Те винаги знаят кое е тяхно и кое не е. Пък и темата е спорна. Хората с леви убеждения няма да харесат тази история. Ще подразни мнозина. За какво ти е да пишеш по такава спорна тема, при това в разказ за популярно списание?

Не, върни се отначало, там, където той беше собственик на верига магазини... Не. Не мога. Не мога да хвърля на вятъра тази история. Трябва да я използвам. Ще я напиша. Но не сега. Ще я напиша, след като свърша с този комерсиален разказ. Това ще е първото нещо, което ще напиша, след като взема пари. Струва си човек да почака за такова нещо.

А сега започни съвсем отначало. С нещо друго. Хайде де, не е чак толкова трудно, нали? Видя ли, мисленето въобще не е трудна работа. Получава се от само себе си. Просто започни с нещо друго.

Измисли интересно начало, нещо силно и поразително, дори да не знаеш цялата история, да не си наясно накъде ще поемеш след това.

Започни например с едно момиче, което живее на покрива, в таванско помещение, построено над някоя от онези промишлени сгради, които преустройват в блокове с апартаменти. Та значи, седи си тя сам-сама на покрива в една красива лятна вечер и изведнъж се чува изстрел, един от прозорците на съседната сграда се чупи с трясък, навсякъде се разлетяват стъклени отломки и през прозореца на нейния покрив скача един мъж.

Ето на! Няма как да сбъркаш с такова начало. Толкова е долнопробно, че не може да не е каквото трябва.

Добре... Защо едно момиче би живяло върху преустроена фабрика? Защото е евтино. Не, в „Християнската асоциация на младите жени“^[1] би било по-евтино. Или пък да си дели с приятелка наема на мебелирана стая. Така би направило едно момиче. Но не и тя. Тя не се разбира с хората. Сама не знае защо. Но е така. И затова предпочита да живее сама. Цял живот е била сама. Работи в огромна, оживена, шумна, безсмислена кантора. Харесва стаичката си на покрива, защото там е сама цялата нощ, целият град е само нейн и тя го вижда не какъвто е, а какъвто би могъл да бъде. Какъвто би трябвало да бъде. Тук е нейната беда — винаги иска нещата да бъдат такива, каквито би трябвало, ала никога не са. Тя гледа града и се пита какво ли се случва в мезонетите, малки островчета светлина в небето, мисли си за велики, тайнствени, зашеметяващи неща, а не за вечерни партита, пияни мъже в баните и държанки с кученца.

А съседната сграда е лъскав хотел; точно над нейния покрив има голям прозорец, прозорец с матово стъкло, защото изгледът е много грозен. Тя не може да види нищо през този прозорец — единствено силуетите на хората на светлия фон. Единствено сенки. От време на време вижда един мъж — той е висок, слаб и държи раменете си така изправени, сякаш целият свят е на заповедите му. Движенията му са пълни с лекота и свобода. И тя се влюбва в него. В неговата сянка. Никога не го е виждала, а и не иска да го види. Нищо не знае за него, не се и опитва да научи. Не я интересува. Няма значение какъв е наистина. Важно е какъв си го представя. Това е любов без бъдеще, без надежда, любов, на която надеждата не е потребна, любов, достатъчно силна, за да не търси щастие другаде, освен в собствената си сила, нереална, неизразима любов, която не иска нищо — но е по-действителна от всичко наоколо. И...

Хенри Дорн седеше зад бюрото си и виждаше нещо, което хората могат да съзрат само когато не знаят, че го виждат, виждаше собствените си мисли със зрение, по-ясно от онова, с което възприемаше вещите около себе си, виждаше мислите си, без да ги тласка напред, виждаше ги като страничен наблюдател, който няма власт над формата им, всяка мисъл беше ъгъл и зад всеки ъгъл насреща му се изправяше ярко удивление и той не създаваше нищо, а само се носеше, без да съдейства и без да се противи, в течение на минути, изглеждащи сякаш отплата за всички мъки, които някога щеше да изтърпи, усещане, което трае само дотогава, докато не съзнаваш, че го изпитваш...

И ето че в онази вечер тя седи сама на покрива и се разнася изстрел, прозорецът се пръсва и на покрива скача същият онзи мъж. Тя го вижда за пръв път — и това е чудо: за пръв път в живота ѝ той е такъв, какъвто тя е искала да бъде, изглежда така, както тя е искала да изглежда. Но току-що е извършил убийство. Сигурно ще трябва да е убийство, за което има оправдание... Не! Не! Не! Изобщо не е оправдано убийство. Ние не знаем какво е; и тя също не знае. Но ето я мечтата, невъзможното, идеалът — изправен срещу законите на целия свят. Нейната лична истина — изправена срещу цялото човечество. Тя трябва да...

Ох, престани! Стига! Стига!

Е...?

Човече, стегни се. Вземи се в ръце.

Е? За кого го пишеш този разказ? За „Приятел на домакинята“?

Не, не си уморен. Добре си. Всичко е наред. Ще напишеш този разказ по-нататък. Ще го напишеш, след като изкараш пари. Всичко е наред. Никой няма да ти го отнеме. А сега се успокой. Преброй до десет.

Не! Слушай ме, можеш. Можеш. Просто не си се постарал. Оставяш нещата да ти се изплъзнат. Започваш да мислиш. Не можеш ли да мислиш, без да мислиш?

Виж, не можеш ли да разбереш един друг начин да го правиш? Не мисли за фантастичното, не мисли за необикновеното, не мисли за обратното на онова, за което биха искали да мислят всички останали, насочи се към очевидното, лесното. Лесно за кого? Е, стига. Заради това е — понеже се питаш: „Ами ако...?“ Тук се крие цялата беда.

„Ами ако изобщо не е това, което изглежда... Няма ли да е интересно, ако...“ Точно така правиш, а не бива. Не бива да мислиш за това, което би било интересно. Но как да правя нещо, ако знам, че не е интересно? Обаче то ще бъде — за тях. Тъкмо затова ще е интересно за тях — понеже не е интересно за теб. Тук е цялата тайна. Но пък как да разбере какво? Къде? Защо?

Слушай, не можеш ли да спреш поне за малко? Не можеш ли да го изключиш този мозък? Не може ли да го накараш да работи, без да го оставяш да работи? Нима не можеш да си глупав? Нима не може да бъдеш съзнателно, умишлено, хладнокръвно глупав? Няма ли начин това да стане? Всеки човек все за нещо проявява глупост, дори и най-добрите сред нас, най-умните. Казват, че всеки си има слабо място. Не може ли това да е твоето?

Боже, нека съм глупав! Нека съм безчестен! Нека съм достоен за презрение! Само веднъж. Защото трябва.

Не виждаш ли? Само трябва едно нещо да се обърне с хастара навън. Обърни наопаки само едно нещо: вместо да вярваш, че човекът трябва да бъде интелигентен, различен, почтен, търсец, че човекът трябва да прави най-доброто, на което е способен, и след това да се опитва да стигне и още по-далече, ти вярвай, че човекът трябва да е глупав, банален, приятен, непочтен и предпазлив. И толкова. Дали другите го правят по този начин? Не, съмнявам се. Не се прави така, но резултатът е същият. Може би, ако още от началото ни казваха да го преобърнем... Но не ни казват. Обаче някои хора поумняват рано. И после всичко им е наред. Но защо трябва да е така? Защо трябва да...

Зарежи това. Няма да решаваеш световните проблеми. Трябва да напишеш комерсиален разказ.

Добре. А сега бързо и хладнокръвно. Дръж се в ръце и не си позволявай да харесаш историята. Да, преди всичко, не си позволявай да я харесаш.

Направи го криминален разказ. Загадка с убийство. Не е възможно да се напише криминална загадка, която има сериозен смисъл. Хайде. Бързо, хладнокръвно и просто.

В един криминален разказ трябва да има двама злодеи — жертва и убиец, — така че никой да не жали много-много за никой от тях. Така го правят винаги. Е, добре де, може жертвата да не е чак толкова лош човек, но убиецът *трябва* да е злодей... И така, убиецът трябва да има

мотив. Мотивът трябва да е долен... Да помислим... Сетих се: убиецът е професионален изнудван, който държи в ръцете си много хора, а убитият се е канел да го разобличи и затова той го убива. По-долен мотив от този не може да се измисли. За това няма оправдание... Всъщност така ли е? Ами ако... Няма ли да е интересно, ако докажеш, че убийството е оправдано?

Ами ако всички онези, които той изнудва, са абсолютни гадове? От онези, които вършат ужасни неща, но все успяват да се вместят в рамките на закона, така че няма как да се защитиш срещу тях. И този мъж решава да стане изнудван с благородни мотиви. Събира информация за всички тези хора и ги принуждава да възстановят правдата. Мнозина преуспяват в живота, понеже знаят къде е заровен някой и друг труп. А този мъж издирва точно такива „трупове“, но ги използва не за лична изгода, а за да поправи злото, което вършат тези хора. Той е изнудвач — Робин Худ. Наказва ги по единствения начин, по който могат да бъдат наказани. Един от тях например е корумпиран политик и героят... не, убиецът... не, *героят* се сдобива с информация за него и го принуждава да гласува както е редно по един закон. Друг е важен холивудски продуцент, който е съсипал живота на много хора — и героят го кара да даде една роля на талантива актриса, без да я изнудва да стане негова любовница. Трети пък е бизнесмен мошеник, а героят го принуждава да играе почтено. И когато най-лошият сред тях... Какъв е най-лошият сред тях? Според мен е лицемерен реформатор... Не, не закачай тази тема, спорна е... О, я стига!... Та когато този реформатор вкарва героя в капана и го заплашва с разобличаване, героят го убива. И защо да не го убие? А най-интересното в разказа ще е това, че всички тези хора, ще бъдат описани такива, каквито са в действителността. Приятни хора, видни обществени фигури, които се радват на симпатия, възхищение и уважение. А героят е суров и самотен парий.

О, какъв разказ! Покажи това! Покажи какви са в действителност някои от най-известните хора! Разобличи истинските им физиономии! Докажи, че вълкът единак невинаги е вълк! Покажи почтеност, смелост, сила и всеотдайност! Покажи ги с помощта на един изнудвач и убиец! Напиши разказ, в който героят е убиец, и го остави да се отърве безнаказано! Великолепен разказ! Значим разказ, който...

Хенри Дорн седеше абсолютно неподвижен, скръстил ръце в скута си, прегърбен, без да вижда, без да мисли за нищо.

После отмести настрани празния лист и протегна ръка към страниците с обяви за работа в „Таймс“.

[1] Мащабна женска организация, в чиято основа стои английско женско движение от 1855 г., с клонове в различни страни. Нейната цел е защита на правата на жените, техния живот в мир, справедливост и безопасност. Сред дейностите, които развива, са защита на жените от домашно насилие, осигуряване на закрила и подслон. — Б.пр. ↑

Издание:

Автор: Айн Ранд

Заглавие: Романтически манифест

Преводач: Милена Попова

Година на превод: 2011

Издател: ИК „МаК“; „Изток-Запад“

Град на издателя: София

Година на издаване: 2011

Тип: Разни

Националност: американска

ISBN: 978-954-321-6 / 978-954-8585-27-9

Адрес в Библиоман: <https://biblioman.chitanka.info/books/6331>

ЗАСЛУГИ

Имате удоволствието да четете тази книга благодарение на *Моята библиотека* и нейните всеотдайни помощници.

МОЯТА БИБЛИОТЕКА



<http://chitanka.info>

Вие също можете да помогнете за обогатяването на *Моята библиотека*. Посетете **работното ателие**, за да научите повече.