

История философии / Философия культуры / Философия искусства / Философия литературы / Философия религии / Философия права / Философия образования / Философия науки / Философия техники / Философия медицины / Философия спорта / Философия эстетики / Философия культуры



Айн Рэнд

РОМАНТИЧЕСКИЙ МАНИФЕСТ

Философия литературы



Как писательница, Айн Рэнд знала творческий процесс изнутри, как философ, она считала необходимым его осмыслить. Почему «Анна Каренина» является самым вредным произведением мировой литературы, а Виктор Гюго — величайшим писателем-романтиком? В чем цель искусства и кто его главный враг? Можно ли считать искусство «служанкой» морали и что объединяет его с романтической любовью?

С бескомпромиссной честностью автор отвечает на эти и другие вопросы и прорывается через туманную дымку, традиционно окутывающую предмет искусства.

Романтический манифест

Философия литературы
Перевод с английского

Ayn Rand
The Romantic Manifesto
A Philosophy of Literature
A Signet Book

Переводчики М. Суханова, Я. Токарева
Редактор М. Суханова **Рэнд А.**

Романтический манифест: Философия литературы / Айн Рэнд ; Пер. с англ. — М. : Альпина
Паблицер, 2011. — 199 с.

© The Objectivist Inc., 1966, 1968, 1969

© The Objectivist Newsletter Inc., 1962, 1963, 1965

© Bantam Books Inc., 1962

© The Objectivist Inc., 1971

© Издание на русском языке, перевод, оформление. ООО «Альпина», 2011 Издано при
содействии Curtis

ISBN 978-5-9614-1556-8 (рус.) Brown и Литературного агентства

ISBN 0451147952 (англ.) «Синописис»

Введение

Толковый словарь определяет «манифест» как «публичное заявление о намерениях, мнении, целях или мотивах, например, со стороны государства, суверенного правителя или организации»^[1].

Поэтому сразу оговорюсь: данный манифест написан не от имени организации или движения. Я представляю только саму себя. Романтизм как течение сегодня не существует, если же он появится в искусстве будущего, это произойдет не без помощи моей книги.

По моему убеждению, «намерения, мнение, цели или мотивы» не должны формулироваться без обоснования, то есть указания на реальные причины их возникновения. Поэтому собственно манифест — заявление о моих личных целях, мотивах и прочем — находится в конце книги, после изложения теоретических основ, дающих мне право именно на такие цели и мотивы. Он составляет содержание главы 11, «Для чего я пишу» и отчасти главы 10, «Предисловие к роману “Девяносто третий год”».

Я не стану рекомендовать свою книгу тем, кому чувство говорит, что искусство лежит вне владений разума. Те же, кто знает, что нет вещей, недостижимых для разума, найдут на следующих страницах обоснование рационалистической эстетики. Именно отсутствию такого обоснования мы обязаны нынешней нелепой до неприличия деградацией искусства. Цитируя главу 6, «крах романтизма в эстетике, подобно краху индивидуализма в этике или капитализма в политике, стал возможен из-за философского дефолта. <...> Во всех трех случаях природу затронутых ценностей никогда явно не определяли. Люди спорили о второстепенном и уничтожали ценности, не зная, что они теряют и почему».

Что касается романтизма, то мне часто приходило в голову, что я служу мостом между неопознанным прошлым и будущим. В детстве мне пусть недолго, но довелось дышать самой лучезарной за всю историю человечества культурной атмосферой (которая была достижением западной, а не русской культуры), на меня упал отблеск мира, существовавшего до Первой мировой войны. Столь могучее пламя не может погаснуть в одночасье: даже при советском режиме, когда я училась в школе, театры ставили такие пьесы, как «Рюи Блаз» Гюго или «Дон Карлос» Шиллера, и эти спектакли были не исторической реконструкцией, а частью живого сценического искусства того периода. Они отвечали интеллектуальному уровню и стандартам общества. Всякий, кто хоть раз соприкоснулся с этой разновидностью искусства — и, более широко, с обстановкой, в которой возможно такое искусство, — никогда не удовлетворится меньшим.

Я должна подчеркнуть, что не говорю сейчас о конкретных культурных явлениях, политике или публицистике, — меня интересует только «ощущение жизни» той эпохи. Искусство тогда производило впечатление всепоглощающей интеллектуальной свободы, глубины (то есть понимания фундаментальных проблем), требовательных стандартов, неисчерпаемой оригинальности, неограниченных возможностей, но прежде всего — бесконечного уважения к человеку. В атмосфере бытия (которую именно тогда уничтожали философские школы и политические системы Европы) все еще присутствовала невероятная для нынешних дней благожелательность, люди относились друг к другу и к жизни в целом с улыбкой, доверием и добротой.

Очень многие говорили и писали, что атмосфера западного мира до Первой мировой войны непередаваема — невозможно объяснить тому, кто ее не застал, чем тогда жили люди. Я удивлялась, как можно было знать это и все же отказаться от этого, пока не понаблюдала за представителями своего и предыдущего поколений более пристально. В результате я поняла, что

они отвергли ту культуру, а заодно с ней — все, ради чего стоит жить: убеждения, цели, ценности, будущее. Это были оболочки людей, опустошенные и озлобленные, способные лишь время от времени вздохнуть о безнадежности жизни.

Но как ни чудовищно было совершенное ими духовное предательство, они все же не могли принять клоаку современной культуры, ибо когда-то видели более высокую и благородную возможность. Не умея или не желая понять, что ее уничтожило, эти люди проклинали мир, призывали человечество вернуться к лишенным смысла догмам религии, традиции и т. п. или просто молчали. Не в силах ни подавить свое ощущение жизни, ни бороться за него, они нашли «простой» выход в отказе от ценностей как таковых. «Бороться» в данном случае означает «думать». До сих пор я поражаюсь тому, как упорно люди цепляются за свои пороки и как легко отступают от всего, что считают благом.

Отступничество — не моя епархия. Если я вижу, что благо для людей возможно, но исчезает, мне мало объяснения, что, мол, «такова мировая тенденция». Я спрашиваю: почему? Что вызвало к жизни такую тенденцию? Кто или что определяет мировые тенденции? (Ответ на последний вопрос: философия.)

Прогресс человечества происходит не прямо и не автоматически, этот путь труден и извилист, временами он уводит далеко в сторону или поворачивает назад, в косную тьму иррационализма. Своим движением вперед человечество обязано людям, способным охватить умом достижения некоторой эпохи, передать их через годы и века и нести дальше. Замечательный пример такого человека — Фома Аквинский: он стал мостом, перекинутым от Аристотеля к эпохе Возрождения через позорный регресс Средневековья.

Если говорить только о модели, не предполагая сравнения конкретных деятелей, то я — тоже такой мост. Я соединяю эстетические достижения девятнадцатого века с умами, стремящимися к их открытию, где бы и когда бы эти умы ни существовали.

Нынешние молодые люди не в состоянии понять реальность, в которой потенциал человека был выше, чем сегодня, и осмыслить масштаб сделанного тогда в сфере рациональной (или полурациональной) культуры. Но я видела эту культуру. Я знаю, что она существовала на самом деле, что она возможна. Это-то свое знание я и хочу донести до людей — через краткий промежуток длиной меньше века, — прежде чем окончательно опустится завеса варварства (если она опустится) и последняя память о величии человека исчезнет в новом Средневековье.

Я поставила себе задачу выяснить, благодаря чему стало возможным существование романтизма, величайшего достижения в истории искусства, и что его уничтожило. Оказалось, что романтизму — как и многому другому, включая философию, — нанесли поражение его собственные представители и что он никогда — даже в эпоху своего расцвета — не был должным образом узнан и признан. Индивидуальность романтизма — то, что я стремлюсь передать будущему.

Сегодня тела, добровольно позволившие лишиться себя мозгов и глаз, дергаются и кривляются на зловонных подмостках, выполняя древние ритуалы изгнания страхов, — таких ритуалов можно купить дюжину на пятак где-нибудь в джунглях, — а трясущиеся шаманы называют это «искусством». Но я не готова сдаться и оставить мир на расправу тем и другим.

У наших дней нет искусства и нет будущего. В контексте прогресса будущее — это дверь, открытая только для тех, кто не отказался от своего дара познания; через нее нет прохода для мистиков, хиппи, наркоманов, приверженцев первобытных ритуалов — для всех тех, кто низводит себя на полуживотный, полусознательный, сенсорный уровень понимания действительности.

Случится ли в наши дни эстетический ренессанс? Не знаю. Зато точно знаю, что всякий, кто борется за будущее, уже живет в нем сегодня.

Все эссе в этой книге, за одним исключением, были впервые опубликованы в моем журнале *The Objectivist* (ранее *The Objectivist Newsletter*). Даты в конце эссе соответствуют конкретным номерам журнала. Исключение составляет «Предисловие к роману “Девяносто третий год”»; это сокращенная редакция предисловия, написанного мною для нового издания романа Виктора Гюго «Девяносто третий год» в переводе Лоуэлла Бэра, которое было выпущено в 1962 г. издательством Bantam Books, Inc.

Айн Рэнд Нью-Йорк, июнь 1969 г.

1. Психоэпистемология искусства

Положение искусства на шкале человеческого знания, быть может, самый красноречивый симптом диспропорции в развитии разных его ветвей. Гигантская пропасть разделяет прогресс физических наук и стагнацию (а в последнее время — регресс) сферы гуманитарных знаний.

В физических науках до сих пор сохраняют главенствующие позиции остатки рационалистической эпистемологии (которая стремительно уничтожается), в то время как гуманитарные дисциплины практически полностью отданы на откуп примитивной эпистемологии мистицизма. Физика достигла уровня, где человек в состоянии изучать субатомные частицы и межпланетное пространство, а такое явление как искусство остается тайной: мы ничего или почти ничего не знаем о его природе и функции в жизни человека, об истоках той огромной силы, с которой оно воздействует на нашу психику. А ведь для большинства людей искусство значимо глубоко и *лично*, и оно присутствовало во всех известных цивилизациях задолго до изобретения письменности, постоянно сопровождая человечество еще с доисторической эпохи.

При том, что в других отраслях знания люди отказались от привычки обращаться по любому поводу к мистическим оракулам, чьим фирменным стилем была невразумительность, в области эстетики эта практика полностью осталась в силе и сегодня предстает перед нами со всей возможной наглядностью. Первобытные люди принимали явления природы как данность, как первичную сущность, не сводимую ни к чему другому, не допускающую сомнений и не подлежащую анализу, как исключительные владения непознаваемых демонов. И точно так же современные эпистемологические дикари принимают как данность и первичную сущность искусства. Для них это область, где безраздельно правят непознаваемые демоны особого вида — их эмоции. Единственное отличие заключается в том, что доисторические дикари заблуждались искренне.

Один из самых мрачных памятников альтруизму — это навязываемая человеку культурой *самоотверженность*, его готовность жить с собой как с чужим, игнорировать и подавлять личные (*не социальные*) потребности собственной души, убегать от этих потребностей, знать меньше всего о том, что наиболее значимо. В результате главнейшие человеческие ценности оказываются ввергнутыми в подземелье бессильного *субъективизма*, а жизнь — в ужасную пустыню хронической вины.

Пренебрежительное отношение к научному исследованию искусства сохраняется именно потому, что искусство не социально. (Это еще одно проявление бесчеловечности альтруизма, его грубого безразличия к наиболее глубоким потребностям человека — реальной человеческой личности; бесчеловечности *любой* этической теории, рассматривающей нравственные ценности как чисто социальную сущность.) Искусство относится к не социализируемому аспекту действительности, универсальному (то есть применимому ко всем людям), но не коллективному, — к природе человеческого сознания.

Один из отличительных признаков произведения искусства (включая литературу) — то, что оно не служит практической, материальной цели, а является самоцелью; оно предназначено только для созерцания и размышления, и удовольствие от этого процесса такое сильное и глубоко личное, что произведение воспринимается как самодостаточная и не нуждающаяся в оправдании первичная сущность. Это ощущение часто заставляет людей наотрез отказываться от любых предложений о том, чтобы проанализировать то или иное произведение, — такие предложения кажутся им посягательством на их собственное «я», на глубинную суть их естества.

Никакое человеческое чувство не беспричинно, и это распространяется на сильные чувства, связанные с искусством: они тоже не могут быть беспричинными, ни к чему не сводимыми и не связанными с источником эмоций (и ценностей) — жизненно необходимыми потребностями живого существа. У искусства *есть* назначение, и оно *служит* некой потребности человека, только не материальной — это потребность нашего сознания. Искусство неразрывно связано с выживанием, но не физическим — оно нужно для сохранения и выживания разума, без чего не может существовать тело.

Искусство проистекает из *концептуального* характера человеческого познания, из того факта, что люди приобретают знания и управляют своими поступками, основываясь не на единичных впечатлениях, а на *абстракциях*.

Чтобы понять природу и функцию искусства, необходимо понимать природу и функцию абстрактных понятий — концептов.

Концепт — это мысленное соединение (интеграция) двух или более единиц, изолированных друг от друга посредством абстрагирования и объединенных с помощью специфического определения. Организуя материал своих впечатлений (перцептов) в концепты, а эти концепты — в концепты следующего уровня абстракции, человек в состоянии воспринять, удержать в памяти, идентифицировать и интегрировать неограниченный объем знаний, простирающихся далеко за пределы непосредственно воспринимаемых реалий любого заданного конкретного момента.

Концепты позволяют человеку постоянно держать в фокусе своего сознательного восприятия намного больше объектов, чем он мог бы воспринять непосредственно. Диапазон перцептуального восприятия ограничен: наш мозг способен работать одновременно лишь с небольшим числом перцептов. Мы можем зримо представить себе четыре-пять объектов — к примеру, пять деревьев — но не сотню деревьев и не расстояние в десять световых лет. Лишь понятийное мышление дает нам возможность оперировать такого рода знаниями.

Для удержания концептов в памяти нам служит язык. За изъятием имен собственных каждому используемому нами слову соответствует концепт, представляющий неограниченное количество конкретных сущностей такого-то рода. Концепт — как математический ряд *конкретно определенных единиц*, расходящийся в обоих направлениях, открытый с обоих концов и включающий *все* элементы некоторого типа. Например, концепт «человек» включает всех людей, которые живут сейчас, когда-либо жили или будут жить, — такое количество людей, что невозможно было бы всех их воспринять визуально, не говоря уже о том, чтобы их изучать или что-либо о них узнавать.

Язык — это код из аудиовизуальных символов, выполняющий психоэпистемологическую функцию преобразования абстракций в конкретные сущности, или, точнее, в психоэпистемологический эквивалент этих сущностей, в обозримое количество конкретных единиц.

(Психоэпистемология — это исследование когнитивных процессов с точки зрения взаимодействия между сознанием человека и автоматическими функциями его подсознания.)

Подумаем о том, какой гигантский объем концептуальной интеграции участвует в каждом предложении, — неважно, произносится ли оно в разговоре с ребенком или в ученой беседе. Подумаем о длинной цепочке абстракций, которая начинается от простых, прямых определений и поднимается на все более и более высокие уровни обобщения, формируя столь сложную иерархическую структуру знания, что с ней не справится ни один электронный компьютер. Именно такие цепочки служат человеку для приобретения и хранения знаний об окружающей действительности.

Но это — лишь одна часть психоэпистемологической задачи, решаемой человеком, и она

сравнительно проста. Есть и другая часть, которая еще сложнее. Она заключается в *применении* человеком собственных знаний, то есть оценке фактов действительности, выборе целей и поведении, соответствующем этому выбору. Для осуществления всего этого необходима вторая понятийная цепочка, производная от первой и зависящая от нее, но тем не менее отдельная и в некотором смысле более сложная — цепочка *нормативных абстракций*.

В то время как посредством когнитивных абстракций мы идентифицируем факты действительности, нормативные служат нам для оценки фактов, предписывая тем самым некоторый выбор ценностей и линию поведения. Когнитивные абстракции относятся к тому, что *есть*, нормативные — к тому, что *должно быть* (в областях, открытых человеку для выбора).

Этика, нормативное учение, основана на двух когнитивных ветвях философии — метафизике и эпистемологии. Чтобы предписать человеку, что ему делать, нужно сначала знать, *что* он собой представляет и *где* находится, то есть какова его природа (включая средства познания) и какова природа вселенной, в которой он действует. (В данном контексте не имеет значения, истинна или ложна метафизическая основа системы этики; если она ложна, ошибка сделает этику неприменимой. Нас же интересует только связь этики и метафизики.)

Постижима ли вселенная для человека или непостижима и непознаваема? Может ли человек найти счастье на земле или обречен на горе и отчаяние? Есть ли у него свобода *выбора*, в состоянии ли он самостоятельно ставить себе цели и достигать их, управляя ходом своей жизни, или он — беспомощная игрушка не подвластных ему сил, полностью определяющих его судьбу? Каков человек по природе, добр или зол, и, соответственно, следует ли его ценить или презирать? Все это — *метафизические* вопросы, но ответы на них определяют тот тип *этики*, который человек примет и станет применять: именно здесь метафизика и этика связываются между собой. Хотя метафизика как таковая не относится к нормативным дисциплинам, ответы на вопросы данной категории предполагают, что человеческое сознание способно к построению метафизических оценочных суждений — основе всех наших моральных ценностей.

Сознательно или подсознательно, явно или неявно, человек понимает, что ему нужно всеобъемлющее представление о бытии, чтобы формировать свои ценности, выбирать себе цели, строить планы на будущее, поддерживать цельность и связность собственной жизни. Ему также ясно, что его метафизические оценочные суждения присутствуют в каждом мгновении его жизни, в каждом его выборе, решении и поступке.

Метафизика — наука о фундаментальной природе действительности — работает с самыми широкими абстракциями человеческого сознания, охватывая, таким образом, все конкретные предметы и события, с которыми когда-либо сталкивался индивид. Этот комплекс знаний столь огромен, а понятийная цепочка столь длинна, что человеку не под силу непосредственно держать их целиком в фокусе внимания. И все же он в этом нуждается — чтобы руководить своими поступками, ему необходима способность осознанно фокусироваться на метафизических абстракциях во всей их полноте.

Такой способностью его наделяет искусство.

Искусство — это избирательное воссоздание действительности в соответствии с метафизическими оценочными суждениями художника.

Посредством избирательного воссоздания искусство выделяет и интегрирует те аспекты действительности, которые представляют фундаментальный взгляд человека на себя самого и собственное бытие. Из бесчисленного множества конкретных предметов и явлений, из отдельных, никак не упорядоченных и на первый взгляд противоречащих друг другу атрибутов художник выделяет вещи, которые считает метафизически значимыми, и интегрирует их в отдельный новый конкретный объект, представляющий воплощенную абстракцию.

Рассмотрим, например, две скульптуры, изображающие человека: в первом случае — в виде греческого бога, во втором — в виде деформированного средневекового чудища. Обе они — метафизические оценки человека, отображающие взгляд художника на человеческую природу, конкретные воплощения философии соответствующих культур.

Искусство — это конкретизация метафизики. *Искусство переносит концепты на уровень чувственного восприятия, делая возможным их непосредственное постижение, так, как если бы они были перцептами.*

Именно в этом заключается психоэпистемологическая функция искусства, такова причина, по которой оно столь важно в жизни человека (и суть объективистской эстетики).

Как и язык, переводящий абстракции в психоэпистемологический эквивалент конкретных объектов — обозримое количество специальных единиц, — искусство преобразует метафизические абстракции в эквивалент конкретных объектов — особые сущности, доступные непосредственному восприятию. Слова «искусство — это универсальный язык» — вовсе не пустая метафора, они верны буквально, в смысле психоэпистемологической функции, исполняемой искусством.

Заметим, что в истории человечества искусство начиналось как придавок (и часто монополия) религии. Религия была примитивной формой философии — она снабжала людей общей картиной мира. Обратите внимание — искусство в таких примитивных культурах представляло собой конкретизацию метафизических и этических абстракций соответствующей религии.

Очень хорошей иллюстрацией психоэпистемологического процесса в искусстве может служить один аспект одного конкретного искусства — создание литературного образа. Человеческий характер — со всеми его бесчисленными возможностями, добродетелями, пороками, непоследовательностью и противоречиями — настолько сложен, что самая большая загадка для человека — он сам. Очень сложно изолировать и интегрировать черты характера даже в чисто когнитивные абстракции, дабы держать их в голове, стараясь понять встреченного тобой человека.

Теперь рассмотрим образ Бэббита из одноименного романа Синклера Льюиса. Он конкретизирует абстракцию, охватывающую бесчисленное множество наблюдений и оценок, объектами которых были бесчисленные свойства бесчисленного множества людей определенного типа. Льюис изолировал существенные черты их характеров и интегрировал эти черты в конкретную форму одного-единственного персонажа. Если сказать о ком-нибудь: «Он — Бэббит», короткая фраза вберет в себя весь огромный комплекс свойств, которыми автор наделил своего героя.

С переходом к *нормативным* абстракциям — к задаче определения нравственных принципов и отображения того, *каким должен быть человек*, — необходимый психоэпистемологический процесс становится еще сложнее. Выполнение самой задачи требует многих лет работы, а результат практически невозможно передать другим людям без помощи искусства. Философский трактат, содержащий исчерпывающие определения нравственных ценностей и длинный список добродетелей, которые следует практиковать, не позволит сообщить главное — *каким следует быть идеальному человеку и как он должен поступать*: никакой ум не справится с такой огромной массой абстракций. «Справиться» здесь означает перевести абстракции в представляющие их конкретные объекты, доступные для чувственного восприятия (то есть вновь связать их с действительностью), и сознательно удерживать все это вместе в фокусе внимания. Не существует способа объединить такого рода комплекс, иначе как создав образ реального человека — интегрированную конкретизацию, проливающую свет на теорию и делающую ее доступной для понимания.

Отсюда бесплодная скука и бессодержательность великого множества теоретических споров об этике и часто встречающееся неприязненное отношение к ним: нравственные принципы остаются в сознании людей парящими в пустоте абстракциями. Человеку навязывают цель, недоступную пониманию, и предлагают перековать собственную душу по этому образу, взваливая на него бремя не поддающейся определению моральной вины. *Искусство — незаменимое средство для передачи нравственного идеала.*

Заметьте: во всякой религии есть мифология — драматизированная конкретизация ее морального кодекса, воплощенная в образах персонажей — ее высшего продукта. (То, что одни персонажи убедительнее других, определяется степенью рациональности или иррациональности представляемой ими этической теории.)

Это не означает, что искусство выступает как замена философской мысли: не имея концептуальной этической теории, художник не мог бы конкретизировать идеал, воплотив его в конкретном образе. Но без помощи искусства этика не выходит за пределы теоретического конструирования: действующую модель строит искусство.

Многие читатели «Источника» говорили мне, что образ Говарда Рорка помог им принять решение в ситуации нравственного выбора. Они спрашивали себя: «Как поступил бы на моем месте Рорк?», и ответ приходил быстрее, чем их ум успевал определить верный способ применения всех относящихся к делу сложных принципов. Почти мгновенно они чувствовали, что сделал бы Рорк и чего он не стал бы делать, а это помогало им выделить и идентифицировать причины, моральные принципы, лежащие в основе такого поведения. Такова психоэпистемологическая функция персонифицированного (конкретизированного) человеческого идеала.

Однако важно подчеркнуть, что, хотя нравственные ценности неразрывно связаны с искусством, они выступают как следствие, а не как определяющая причина: первичный фокус искусства находится в сфере метафизики, а не этики. Искусство — не «служанка» морали, его основное назначение не в том, чтобы кого-то просвещать, исправлять или что-то отстаивать. Конкретизация нравственного идеала — не учебник по достижению такового. Искусство в первую очередь *не учит, а показывает* — держит перед человеком конкретизированный образ его природы и места в мире.

Всякий метафизический вопрос обязательно оказывает огромное влияние на поведение человека и, как следствие, на его этическую систему. А поскольку произведение искусства всегда обладает темой, из него непременно вытекает некоторый вывод, «сообщение» для аудитории. Но это влияние и это «сообщение» — лишь побочные следствия. *Искусство — не средство достижения какой-либо дидактической цели.* В этом отличие произведения искусства от средневекового моралите (нравоучительной пьесы) или пропагандистского плаката. Тема истинно великого произведения всегда глубока и универсальна. *Искусство — не средство буквальной транскрипции.* В этом отличие произведения искусства от газетной новости или фотографии.

Место этики в том или ином произведении искусства зависит от метафизических воззрений художника. Если он, сознательно или подсознательно, придерживается взгляда, что люди обладают свободой воли, произведение приобретет ценностную (романтическую) ориентацию. Если же он полагает, что человеческая судьба определяется силами, над которыми люди не властны, ориентация произведения будет антиценностной (натуралистической). Философские и эстетические противоречия детерминизма в данном контексте не имеют значения, точно так же как правильность или ошибочность метафизических воззрений художника не важна с точки зрения природы искусства как такового. Произведение искусства может отображать ценности, к которым следует стремиться человеку, и показывать ему конкретизированную картину той

жизни, которой он должен достичь. А может утверждать, что человеческие усилия тщетны, и предъявлять людям конкретизированные образы поражений и отчаяния в качестве судьбы, ожидающей их в конечном итоге. Эстетические средства — психоэпистемологические процессы — в обоих случаях одни и те же.

Экзистенциальные последствия, разумеется, будут различны. В своем повседневном бытии человек то и дело оказывается перед сложнейшим выбором и должен принимать бесчисленное множество решений в потоке событий, где победы чередуются с поражениями, радости кажутся редкими, а страдания длятся слишком долго. Очень часто есть опасность, что он утратит перспективу и ощущение реальности собственных убеждений. Вспомним, что абстракции как таковые не существуют — это лишь эпистемологический метод, посредством которого человек воспринимает то, что есть в действительности, а действительность конкретна. Чтобы приобрести полную, убедительную, необоримую силу реальности, наши метафизические абстракции должны представать перед нами в конкретной форме — то есть в форме искусства.

Рассмотрим, как будут различаться результаты, если кто-либо — в поисках философского руководства, подтверждения своих мыслей, вдохновения — обратится к искусству Древней Греции и если он обратится к средневековому искусству. Достигая одновременно разума и чувств, оказывая комплексное воздействие сразу и на абстрактное мышление, и на непосредственное восприятие, искусство в первом случае говорит человеку, что беды преходящи, а его правильное, естественное состояние — величие, красота, сила, уверенность. Во втором же случае человеку сообщается, что счастье преходяще, а быть счастливым дурно, что сам он — искаженный, бессильный, жалкий грешник, преследуемый злобными чудищами и ползущий в страхе по краю обрыва, под которым — вечный ад.

Практические последствия того и другого очевидны — и известны из истории. За величие первой эпохи и ужасы второй искусство ответственно не само по себе, а как голос философии, доминировавшей в соответствующих культурах.

Что же касается роли, принадлежащей — как в процессе художественного творчества, так и при восприятии произведений искусства — эмоциям и подсознательному механизму интеграции, то она связана с особым психологическим феноменом — *ощущением жизни*. Так мы называем доконцептуальный эквивалент метафизики, эмоциональную оценку человека и бытия я, интегрированную на уровне подсознания. Но это уже другая тема, хотя и непосредственно вытекающая из нашей (я пишу о ней в главах 2 и 3). Здесь же обсуждается только психоэпистемологическая роль искусства.

Теперь должен быть понятен ответ на вопрос, поднятый в начале главы. Причина, по которой искусство так глубоко лично значимо для нас, в том, что, поддерживая или отвергая основы нашего мировоззрения, произведение искусства подтверждает или отрицает силу и действенность нашего сознания.

Сегодня этот неимоверно мощный и важный инструмент находится по преимуществу в руках людей, с гордостью, будто предъявляя верительные грамоты, заявляющих: мы не знаем, что делаем. Поверим им — они не знают. А мы знаем.

Апрель 1965 г.

2. Философия и ощущение жизни

Поскольку религия — это примитивная форма философии, попытка предложить некое всеобъемлющее мировоззрение, многие религиозные мифы представляют собой искаженные драматизированные аллегории, основанные на определенном элементе истины, на том или ином реальном, хотя и трудноуловимом по своей сути, аспекте человеческого бытия. Одна из таких аллегорий, которая особенно страшит людей, — миф о сверхъестественном писце. От этого писца ничто не может быть скрыто, он записывает все человеческие дела — добрые и злые, благородные и подлые, — чтобы предстать перед человеком со своей записью в Судный день.

Этот миф правдив, только не экзистенциально, а психологически. Роль беспощадного писца исполняет интегрирующий механизм человеческого подсознания, роль записи — наше *ощущение жизни*.

Ощущение жизни — это доконцептуальный эквивалент метафизики, эмоциональная оценка человека и бытия, интегрированная на уровне подсознания. Оно лежит в основе эмоциональных реакций и характера человека.

Задолго до того, как человек достаточно повзрослеет, чтобы воспринять такое понятие, как метафизика, он уже выбирает, формирует оценочные суждения, испытывает эмоции и приобретает некоторый *неявный* взгляд на жизнь. Любой выбор или оценочное суждение предполагает некую оценку самого себя и окружающего мира — точнее, своей способности взаимодействовать с миром. Человек может делать умозаключения, верные или ошибочные, а может оставаться умственно пассивным и просто реагировать на события (то есть просто чувствовать). В любом случае механизмы, работающие на уровне подсознания, суммируют психическую активность человека, интегрируя его умозаключения, реакции или уклонение от реакций в некоторое эмоциональное единство. Такое единство становится для человека привычным образцом, его автоматической реакцией на окружающий мир. Человек делает единичные, отдельные умозаключения по поводу своих частных проблем (или уклоняется от суждений), и постепенно у него формируется общее чувство в отношении бытия в целом — *неявная метафизика*, основанная на неодолимой направляющей силе постоянной базовой эмоции. Эта эмоция, входящая составной частью во все прочие эмоции человека и лежащая в основе всех его переживаний, и есть ощущение жизни.

В той мере, в какой человек умственно активен, то есть действует, побуждаемый жадой знания, стремление *м понимать*, сознание человека работает как программист его эмоционального компьютера — и его ощущение жизни, развиваясь, превращается в блестящего спутника философии рационалистического типа. Когда же человек остается пассивным, его эмоциональный компьютер программируют случайные воздействия, беспорядочные впечатления, ассоциации, подражания, непереваренные куски банальных обывательских истин, давление культурной среды. Если сознание будет по большей части уклоняться от размышлений, оставаясь погруженным в летаргию, сформируется ощущение жизни, в котором преобладает страх, — душа, подобная бесформенному куску глины, на котором отпечатались следы ног, ведущие во всех направлениях. (В последующие годы такой человек жалуется, что утратил ощущение собственного «я»; на самом же деле он никогда этого ощущения не имел.)

Человек по своей природе не в состоянии воздерживаться от обобщений, жить каждым мгновением, без контекста — прошлого и будущего. Он не может отключить свою способность к интеграции, то есть к понятийному, *концептуальному* мышлению, и ограничить свое сознание рамками животного чувственного восприятия. Точно так же, как сознание животного нельзя

распространить на работу с абстракциями, человеческое сознание нельзя сжать, чтобы оно работало только с непосредственно воспринимаемыми конкретными объектами. Его невероятно мощный интегрирующий механизм действует с момента рождения человека, который может лишь выбрать одно из двух: либо управлять этим механизмом, либо позволить ему управлять собой. Чтобы использовать интегрирующий механизм для целей познания, необходим волевой акт — процесс мышления, — и человек способен от него уклониться. Если же это происходит, ситуация оказывается во власти случая: механизм функционирует сам по себе, как машина без водителя. Он продолжает интегрировать, но слепо, бессвязно, наугад, как инструмент не познания, а искажения, обмана и кошмарного ужаса, неотвратимо влекущий сознание своего не справившегося с управлением обладателя к катастрофе.

Ощущение жизни формируется в процессе интеграции эмоций, который можно определить как подсознательный аналог процесса абстрагирования, поскольку он тоже заключается в классификации и объединении. Но это *эмоциональное* абстрагирование — классификация вещей происходит в соответствии с *вызываемыми ими эмоция ми*, то есть ассоциативные и коннотативные связи образуются между предметами и явлениями, способными привести индивида в одинаковое (или похожее) эмоциональное состояние. Например: новое место, открытие, приключение, борьба, победа. Или: соседи, чтение стихов наизусть, семейный пикник, знакомый распорядок, комфорт. В более взрослом состоянии: героический человек, горизонт Нью-Йорка, солнечный пейзаж, чистые цвета, экстатическая музыка. Или: робкий человек, захолустная деревенька, туманный пейзаж, размытые полутона, народная музыка.

Какие именно эмоции станут общим знаменателем для рядов в каждом из этих примеров, зависит от того, что отвечает представлению индивида о себе самом. У человека с развитым самоуважением объединяющей эмоцией для первого ряда в обоих случаях будет восхищение, восторг, жажда великих свершений, для второго — отвращение или скука. У того, кто лишен самоуважения, первый ряд вызовет эмоции страха, вины, неприятия, второй — чувство избавления от страха, спокойствия, безопасности, для которой ничего не надо делать.

Конец ознакомительного отрывка книги

[Скачать полный вариант книги](#)