

ЭТИЧЕСКАЯ РЕФЛЕКСИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МЫСЛИ XX ВЕКА

*Работа представлена кафедрой эстетики и философии культуры
Санкт-Петербургского государственного университета.*

Научный руководитель – доктор философских наук, профессор Н. В. Голик

В статье формулируется нерепрезентативный способ присутствия этики в художественной мысли, показывается необходимость включения в этическую проблематику чувственного и образного начал, выявляется эстетическая составляющая поступка. Особое внимание уделяется взаимообратимости этического образа и творческого процесса.

Ключевые слова: *творческий акт, репрезентация, событие, состояние.*

ETHICAL CONSIDERATION IN THE ARTISTIC THOUGHT OF THE 20TH CENTURY

The article is devoted to the unrepresentative way of ethic occurrence in the artistic thought. The author demonstrates the necessity of inclusion the perceptual and image-based principles in ethics and exposes the ethical constituent of an action. Special attention is paid to mutual reversibility of an ethical image and the creative process.

Key words: *creative action, representation, occurrence, status.*

Кризис репрезентации в эстетике, начавшийся в литературе XIX в., не мог не отразиться в этике, что стало объектом рефлексии европейской философии. То, что гарантировало актуальность этики, разрушено, свобода и субъект поставлены под сомнение. Этика формирует для себя иные способы присутствия в культуре. На волне этого кризиса становится актуальным анализ форм выявления этической составляющей в культуре. Эти формы вплетены в повествование, письмо и образ. Можно констатировать, что к XX в. этика вернулась к своим истокам. Античная мысль о том, что только посредством преобразования, приобщения к образу знание приравнивается к добродетели, становится сейчас актуальной. То, что заявляет о себе в этике в качестве образа, оборачивается этическим ядром творческого процесса. Примеры подобного рода обратимости мы находим в художественной культуре XX в. В статье обосновывается необходимость включения в этическую проблематику чувственного и образного начал, демонстрируется связь между этикой и эстетикой, выявляется эстетическая составляющая поступка; данная работа посвящена выявлению этической рефлексии в художественной мысли, что побуждает обратиться к художественным произведениям XIX–XX вв: живописи, кино, музыке и литературе. В качестве источников философской рефлексии в статье привлекаются теоретические работы и идеи французских современных философов, а также классика этической мысли. В настоящей статье предлагается рассмотреть этическую мысль как часть художественной мысли. В каком смысле можно говорить о принадлежности одного другому, о включенности, о подчиненности и т. д.? Единственное, что можно сказать с уверенностью, – это то, что художественная мысль *не является отражением* этической

проблематики. Последний тезис не нужно воспринимать как негативное определение. В данной статье осуществляется попытка сформулировать иной способ присутствия этического компонента в эстетическом пространстве.

Кризис репрезентативности или представления обнаруживает себя еще в XIX в. и начинается не в живописи, а в литературе и продолжается вплоть до начала XX в., до создания в живописи нового течения неформального искусства – авангардизма. Искусство перестает находить себе оправдание во внешнем образце, идеале, идее. Романтиками провозглашается новый статус искусства, искусства ради искусства. С другой стороны, может ли этика базироваться на внешнем образце? Можно констатировать, что параллельно с кризисом презентации в изобразительном искусстве происходит и кризис репрезентации в этике. Свидетелем его является философия Ф. Ницше. Он прекрасно показал в своем наиболее систематическом труде «К генеалогии морали», как субъект, до того времени казавшийся надежной опорой, постепенно теряет основания: сначала в бытии, лишившись языка; затем во времени; и наконец, в пространстве, лишившись собственного тела, которое стало частью общего целого. Что является гарантом культурной памяти? Что позволяет говорить о преемственности культурного материала? Что дает нам право присваивать культурное наследие? Факт рождения? Территориальная определенность? Ни в коей мере. Культура требует для себя усилия, культуру надо достигнуть, заслужить. Культура – это не музей с экспонатами. М. Ямпольский, разрабатывая теорию интертекстуальности, говорит о том, что эта теория «позволяет ввести историю в структуру текста, но история все меньше походит на хронологическую цепочку событий» [6, с. 407].

Теория интертекстуальности «обновляет наше понимание истории, теперь она включена в структуру текста в динамическом, постоянно меняющемся состоянии» [6, с. 407]. Что из этого следует? Событие в настоящем не является следствием вчерашних, прошедших событий. Настоящее событие невозможно вписать в заранее заданную последовательность. Оно существует в модусе «всегда уже». Свой исток или принцип оно сконструирует постфактум, причем необязательно исток будет предшествовать ему во времени; событие может «втягивать» последующие события, подобно тому как В. Биньямин говорил о Ф. Кафке: «Он создал своих предшественников». Итак, нет предзаданного образа, изначальной последовательности, есть хиазмы и переплетения, сгущения дорожек, серий, где и возникают уникальные единичные моменты: в эстетическом пространстве – момент творчества, созидания, в этическом – поступок. Задача заключается в том, чтобы найти точки соприкосновения, нестабильную, изменчивую связь между одним и другим.

Сам факт того, что, взявшись за этическую проблематику, Аристотель на первых страницах «Никомаховой этики» оговаривает статус этических высказываний как смутных, приблизительных, заслуживает пристального внимания. Постепенно определение вида «это есть то...», «*S* есть *P*», перестает убеждать, предстает в виде навязанной модели мышления, от которой с удовольствием избавляются как от очередного фантома. Для Аристотеля нечеткие очертания возникают в связи с добавлением в *dianoia* неопределенного *praxis*. Это дает ему возможность сформулировать иную форму знания – знание-умение. В самой структуре высказывания внимание концентрируется отныне на связке «есть», абстрактной связке. Ее отличает одна особенность: с равной степенью присваивать себе любые отношения, предикаты и характеристики в той же степени разным изначальным объектам таким образом, что в итоге получившаяся связь становится эквивалентной любой другой. Есть присвоение, игра эквивалентности, замещения и восполнения, экстенсивное присоединение. Это проявляется самим статусом дискурса, его характеризует не объект, а сам факт дискурса; это дает возмож-

ность М. Фуко говорить в равной степени об «элите» и о «тюрьме»: изначально нечто есть в форме «всегда уже». В таком положении и обнаруживают себя произведение искусства и этика в XX в. В. В. Савчук в книге «Режим актуальности» следующим образом комментирует точечность этической рефлексии: «Во второй половине XX века интерес философа вызывает не искусство в целом – “философия искусства”, а отдельные произведения искусства; он игнорирует освященную традицией единственную возможность встречи философа и художника... он так же игнорирует рефлексивную индивидуальность первичной формы обобщения критиками и искусствоведами» [4, с. 24]. Задача современной мысли – поддержать статус искусства в качестве уникального события, а не отказаться от него, подведя его под общее понятие. Если, согласно В. В. Савчуку, «прежде каждый акт интерпретации был событием в *истории произведения*, то сегодня он – чуть ли не единственный его признак жизни» [4, с. 26]. Именно в ситуации распада фиксированной субстанции искусства, когда нельзя больше указать то великое нечто (Идея, Абсолют...), которое выражает собой искусство, появляются новые возможности и новые ресурсы для выделения самого творческого акта из вереницы истории форм выражения.

Возможен и другой подход к данному вопросу. Этика не просто отражение, но и выражение и продолжение *реальной* нравственной практики. У Аристотеля добродетель изначально не означала делание добра другому, она означала просто добротность, соответствие некой вещи, явления своему назначению. Это видно из рассмотрения самого слова «добродетель» (*αρετη*), которое не имеет ничего общего с деланием добра, а скорее с превосходной степенью прилагательного *αγαθος* (хороший) – *αριστος* (отличный, превосходный). Добродетель – это наилучшее состояние. Нравственные добродетели возникают как результат взаимодействия разумной и неразумной частей души, и в этом смысле они являются специфической мерой человеческого бытия, неким приобретенным состоянием души, поэтому они и существуют в нас не от природы и не вопреки природе. Добродетель в каждом отдельном случае имеет свою собственную меру, является обладанием

некой серединой и существует постольку, поскольку ее достигают. Но в качестве середины ее нельзя понимать как свойство поступков вообще, она есть свойство человека, совершающего поступок, склад души, согласованный с верным суждением. Но не только. Она есть склад души, причастный к верному суждению. Причастность предполагает внутреннее отношение. Нравственный выбор характеризуется Аристотелем как *стремящийся ум и осмысленное стремление*. В каждом отдельном случае мерой является добродетель и добродетельный человек как таковой. Аристотель то и дело возвращается к этому положению и неизменно повторяет, что добродетель нельзя определить иначе как свойство добродетельной личности, что нравственный поступок есть, по сути, поступок нравственного человека (определение неизвестного нам понятия через свойство быть им: например, стол – это вещь, обладающая свойством стола). Это явная тавтология, с которой Аристотель также имеет дело, когда пытается определить понятие «энергии». Энергия, согласно Аристотелю, является предстоянием вещи не в смысле возможности, а в смысле энергии. То есть энергия – это не свойство возможности вещи, а энергия вещи. Явная тавтология. Можно ее отбросить как круг в определении, являющийся ошибкой, от которой сам же Аристотель пытается предостеречь в своих логических работах, а можно попытаться понять, с чем нас сталкивает Аристотель и почему его определения актуальны сегодня? Есть одно место в «Метафизике» Аристотеля, где он вводит понятие энергии, делает разные дистинкции и разграничения, а в результате так и не дает ясного мнения относительно ее природы. Определение *энергии* не прибавляет понимания. Энергию можно чувствовать из опыта полноты. Вот что пишет по этому поводу В. В. Бибахин: «Заметим, что примеры энергии у Аристотеля не похожи на иллюстрации к чему-то, что можно описать. Пример с мышлением, которое самоцель и тем самым энергия, обращен к нам как вызов. Аристотель своим примером спрашивает, способны ли мы на мысль, которой себя довольно и которая счастлива собой?» [2, с. 141]. Энергия не может быть понятийно охвачена, она сама через нас к себе устремляется. Ясность понимания

того, что такое энергия, не акцидентальна, не «пристегивается» к субъекту, а субстанциальна: сам акт внутреннего напряжения есть понимание, энергия – это условие понимания. Что является условием полноты понимания, которая недостижима на первый взгляд в силу ограниченности опыта? Мы встречаемся только с намеками на эту полноту и целостность, и тем не менее без нашего присутствия говорить о ней нельзя. Однако не мы ее устанавливаем, «она неким образом взвешивается в нас» [2, с. 150]. Здесь важен именно «человеческий фактор». Чтобы возможное, согласно мысли И. Канта, стало действительным, нужна материя. Критерием действительности является познаваемость. У Аристотеля критерием действительности (энергии) является удостоверение ее поступком. Причем и в том и другом случае сам процесс удостоверения действительности не является первичным, а скорее возможность удостоверения предопределена самой процедурой: мы вынуждены говорить о действительности, сталкиваясь с действительностью как с чем-то всегда уже присутствующим. В связи с этим проблематика поступка и энергии проявляет внутреннюю необходимость разговора о бытии в связи с разговором об этическом: смысл понятий «энергия» и «добродетель» заключается не столько в словах. Ж. Делез таким образом разрешает этот вопрос: он заменяет троичную логику, ориентированную на референт, взаимосвязью, основанной на четырех терминах. М. Фуко по этому поводу пишет: «Высказывание о том, что Марк Антоний умер, обозначает положение вещей; выражает мое мнение или веру; сигнифицирует утверждение; и в добавок имеет смысл: умирание» [5, с. 449]. Смыслом Ж. Делез вслед за стойками называет «бестелесный эффект»: «лучше позволить ему восстановить свое текучее движение на границе слов и вещей в качестве того, что говорит о вещах (а не ее атрибута или вещи в себе), и чего-то, что случается (а не процесса или состояния)» [3, с. 450]. Огромная инвестиция смысла заставляет Аристотеля прибегнуть к тавтологии, в обратном случае то, о чем говорится, не имеет смысла. В случаях с понятиями «добродетель» и «энергия» мы приходим к разным результатам: с одной стороны, возни-

кает образ мудреца, который был воспринят последующими этическими системами, в особенности эпикурейской и стоической, а с другой – мы имеем дело с мыслью-вызовом (энергией), с испытанием на состоятельность. Добродетель и энергия предстают как то, что сложно описать, не прибегая к тавтологии. Трудно сказать: являются ли эти понятия определенным нечто (*тоδε τι*) или отнесены к чему-то другому? Факт вовлеченности самого человеческого существа в вопрос о добродетели и об энергии иллюстрируется невозможностью рассуждать нейтрально. Мы уже заранее включены в бытие или поступок, всегда находимся и некоторым образом уже причастны энергии и добродетели. В данном случае нейтральное никак не возможно. Каким образом осуществляется эта причастность и откуда связанная с ней невозможность нейтральности этической проблематики? Сама структура события осуществляет их – прошлое свидетельствует о себе настоящим состоянием, т. е. настоящее и есть след прошлого. Следует подчеркнуть особое внимание Аристотеля к использованию времени перфекта применительно к определению энергии. Перфект означает состояние, последовавшее за действием как его результат и существующее в настоящее время. Таким образом, в перфекте как бы соединено понятие о прошлом действии и о настоящем состоянии (понятие «свершения», однокоренное слову «совершенство»): *ἔποιηκεν* – он сделал (когда-то) и (теперь) есть сделавший – главное внимание обращается на актуальное состояние, а не на прошедшее действие. Глагольное время перфекта находит себе место в ряду категорий Аристотеля (находится в каком-либо *состоянии*). Данное время ответственно за преемственность, за само течение времени и за новое немотивированное состояние. Таким образом, в этическую проблематику поступка должен быть включен временной аспект. О каком времени идет речь? О времени как времени действия, протекания процесса и о времени как внутренней структуре.

Художественная мысль отходит от готовых последовательностей, она создает элементы, выпадающие из них, нарушающие обычное течение. Современный герой не выгодное место

для идентификации, не субъект, владеющий полнотой информации, а тот, кто проигрывает. Он не дает сделать зрителю полноценного вывода, а, напротив, ставит в такое же безвыходное положение, как и свое собственное. Дело даже не в том, что само место невыгодно, а в том, что этого места нет – там, где должна быть точка идентификации, зияет пропасть, дыра, которая заполняется обрывками повествования, тщетно пытающимися стать цельным образом. Время служит тому, чтобы поступок превратить в состояние, развернуть поступок перед нами в его собственной длительности. В итоге получается, с одной стороны, единичное произведение искусства, обретающее жизнь только в своей интерпретации, в своем комментарии, а с другой – поступок, превращающийся в состояние, закрепляющийся в состоянии. С одной стороны, вырванное из истории форм репрезентации произведение, не подчиненное традиции и истории, с другой – беспрецедентное событие, не имеющее для себя образца. Двигаясь в двух направлениях, этической мысли необходимо одновременно охарактеризовать современный статус искусства, произведения и творческого акта как уникального, единичного события, которое разрывает прямолинейное повествование, образуя лакуны и трещины, и параллельно рассмотреть свою собственную концепцию этического поступка как нового немотивированного состояния, как разворачивающегося во времени события, что становится уже этической саморефлексией. Может ли поступок как таковой поддаваться идентификации? Поступок не воспроизводим, отсутствует механизм повторения, не удастся занять точку, где можно было бы отождествиться с другим. С другой стороны, любое художественное произведение вторгается в поле нашей видимости и пытается нарушить нашу целостность. По этому поводу А. Бадью в своей небольшой работе посвященной этике пишет следующее: «Этический примат Другого над Тем же требует, чтобы опыт инаковости был онтологически “гарантирован” как опыт расстояния (или сущностной нетождественности), преодоление которого как раз и является этическим опытом как таковым. Однако ничто в простом феномене другого не содержит подобной гарантии. Просто-напросто потому,

что конечность явления другого, несомненно, может выступать как сходство – или как подражание – и тем самым вновь препровождать к логике Того же. Другой всегда слишком схож со мной, чтобы возникла необходимость в гипотезе о первоначальной открытости к его инаковости» [1, с. 40]. Именно поэтому вместо логики «признания другого» выступает логика «признания того же самого». Согласно А. Бадью, «вся сложность выпадает на долю Того же. То же есть не то, что есть (то есть бесконечная множественность различий), а то, что происходит» [1, с. 86]. То же самое знаменует приход истины, только она безразлична к различиям. А. Бадью резюмирует: «Культурными различиями, столь же броскими, сколь и несущественными, конечно же, невозможно охватить то, что должно постулироваться в каждом из нас и что мы называли его “бытием бессметного”. Это наша способность к истинному – например, способность быть тем самым, что призывается некоторой истиной к

собственной “тождественности”. Нет единственного Субъекта, а есть столько субъектов, сколько есть истин, и сколько субъективных типов, столько процедур истин» [1, с. 48–49]. Сложность состоит в том, что сами исходные посылки неверны, мы искали другого, пытались полюбить другого, а только тем самым увеличивали разрыв, пропасть между нами. Современная живопись, кино, литература создает не стороннего наблюдателя, не другого за символическим барьером. Художественная мысль создают того же самого автора. В подтверждение этому можно вспомнить призыв Жан-Люка Гадара стать режиссером вместе с ним, или разрабатываемую Ж. Рансьером проблему фабулы, созданной, чтобы заставить почувствовать тот же эффект, что и эффект от ощущения себя автором, или концепт «нервирующего контура» Ф. Бекона в анализе Ж. Делеза. Современное произведение искусства становится единственным актом, единственным этическим поступком художника.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бадью А. Этика: Очерк о сознании зла. СПб.: Machina, 2006. 126 с.
2. Бибихин В. В. Энергия // Точки/Пункта. М.: Вып. 1–2. 2005. С. 120–164.
3. Делез Ж. Логика смысла. М.: Раритет, 1998. 480 с.
4. Савчук В. В. Режим актуальности. СПб.: Санкт-Петербургский Университет, 2004. 278 с.
5. Фуко М. *Teatrum Philosophicum*. Екатеринбург: Деловая книга, 1998. 480 с.
6. Ямпольский М. Память Тересия. Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК «Культура», 1993. 464 с.