

ЕТИЧНА ВІДПОВІДАЛЬНІСТЬ ЯК ЧАСТИНА ЕСТЕТИЧНОГО ДОСВІДУ

Досить часто, коли мистецтво, в тому числі й театральне, виходить в поле повсякденності чи реальності, намагається бути активним учасником суспільних та соціальних процесів, естетична складова нібито відходить на другий план, залишаючи визначальне місце етичним інтенціям. Вбачаючи свою функцію у провадженні суспільної комунікації, художники-активісти часто формують максимально доступні, чіткі і зрозумілі повідомлення. У зв'язку з цим навіть художня критика чи аналіз твору мистецтва видаються проблематичними — у ракурсі соціально ангажованого мистецтва не може бути «поганого» твору, він радше оцінюється за ідеями, які втілює. Так, англійська дослідниця «мистецтва взаємодії» Клер Бішоп у статті «Соціальний поворот у сучасному мистецтві» слушно зауважує, що тривалі, масштабні, колаборативні проекти все частіше оцінюють за тим, наскільки ефективно вони втілюють ідеї відповідальності і захисту соціальних прав. Адаже в результаті вони стають недоторкані для художньої критики. «Відтепер не може бути неадекватних, слабких або нецікавих творів соціально-колаборативного мистецтва, оскільки передбачається, що їхня оцінка повинна відштовхуватись від чогось іншого» [4]. Якщо звзяти аспект оцінки до суто театального мистецтва, то й тут знайдуться підтвердження у словах французького мислителя, до якого будемо ще не раз звертатися у цій статті, — Алена Бадью. У книзі «Рапсодія для театру» він зазначає, що основна чеснота актора не технічна, а саме етична. Філософ переконаний, що ми не можемо говорити про «хорошого» актора незалежно від обставин на сцені. «Актор та акторка можуть сяяти лише в сценічній події, коли досягається етична віртуальність п'єси» [2].

Поняття сценічної, а також глядацької події, є визначальним і для теоретичних побудов Ганса-Тіса Леманна, автора терміну «постдраматичний театр», який сьогодні активно застосовується, а також однойменної книги. Саме глядацька подія проблематизує безпечне місце глядача у театрі, його соціальну

та етичну невразливість, викликаючи таким чином етичну відповідальність. Як театр естетичними засобами приводить до етичного відкриття/усвідомлення? Що таке етичний поворот і як він пов'язаний чи не пов'язаний з категорією естетичного? Як з'являється етична відповідальність і чи свідчить вона про дієвість, ефективність театру? У статті спробуємо відповісти на ці питання спираючись на праці таких філософів та дослідників, як Т. Адорно, Ж. Рансьєр, А. Бадью, Е. Левінас та ін.

Досить часто етичне та естетичне виступають антагоністами, так як, зокрема у філософії Серена Кьєркегора, який протиставляє фігури «етика» та «естетика», або у дослідженнях Михайла Бахтіна з його поняттями естетичної завершеності, яку дарує Інший, та етичної незавершеності, яку обов'язково породжує подія буття.

Німецький філософ, представник Франкфуртської школи Теодор Адорно будує свою «Естетичну теорію» на критиці культуріндустрії, яка пристосовується до потреб людей у суспільстві, та на відстоюванні автономії мистецтва, його нефункціональності, «некорисності» для суспільства та його ідеології. «Мистецтво привносить в суспільство не комунікацію з ним, а щось дуже опосередковане — супротив, в рамках якого в силу внутрішньоестетичного розвитку відтворюється суспільний розвиток, причому мистецтво його не наслідує. Радикальний «модерн» зберігає іманентність мистецтва під страхом його самоліквідації таким чином, що суспільство допускається в мистецтво лише у вигляді незрозумілого, туманного, мовби побаченого уві сні образу» [1, с. 326–327]. Адорно також висловлює свої сумніви з приводу можливості політичного впливу мистецтва, в тому числі й так званого ангажованого. Мистецтво не діє прямо, безпосередньо, а якщо суспільні конфлікти й виражаються у мистецтві, то радше у його структурі, а не повідомленні, змісті. Навіть творчість Б. Брехта цікава для нього не своїми ідеями, зовсім не новими, а новизною форми сценічного дійства, в якому його тези змогли набути іншої функції. Адорно переконаний, що «в будь-якому, ще можливому мистецтві соціальна критика має підноситися до форми, до приховання будь-якого яскраво вираженого соціального змісту» [1, с. 360]. Вслід за Адорно сучасні теоретики, осмислюючи протиріччя між естетичним та етичним, між поетичною та політичною силою мистецтва, теж наголошують на цій ідеї. Адже важливо, щоб мистецтво не втрачаючи своєї поетичної сторони, не відтворювало реальність, а створювало її нові конфігурації. Так, дослідниця та кураторка Джин Фішер, говорячи про етичний та політичний виміри мистецтва, пропонує, що головним є не значення об'єкту, а спосіб, у який матеріал і синтаксична структура організують свої стосунки з глядачем [10].

Отже, нова конфігурація реальності спочатку видима саме у творі мистецтва, у його нових формах, оновленій синтаксичній структурі. «Звільнення

форми, до чого прагне справжнє нове мистецтво, — це насамперед шифр звільнення суспільства» [1, с. 368], — пише Т. Адорно. Але важливим є не просто оновлення форми: новий контекст, новий погляд на звичні речі залежить від демонтування, руйнування елементів реальності, приймаючи їх до себе і з'єднуючи у нове єдине ціле. «Якщо мистецтво, “знімаючи” емпіричну реальність, конкретизує свій зв'язок зі знятим, то це й означає єдність його естетичного та суспільного критерію» [1, с. 369]. Під поняттям «суспільного» в Адорно ми розуміємо те, що називаємо також «етичним». Отже, Адорно шукає та знаходить шляхи поєднання етичного та естетичного.

Радикальне оновлення, демонтування, супротив — це ті поняття, які характеризували авангардне мистецтво початку ХХ ст. Авангард як потенційний посередник змін використовував тактики опозиційності, форми заперечення. Якщо порівнювати його з теперішнім мистецтвом, зокрема і постдраматичним театром, то головний його теоретик Г.-Т. Леманн вбачає таку різницю: «в наші дні енергетичний центр “дієвого мистецтва” більше не закладений у вимогах змінити світ (коли це виражалося насамперед у соціальній провокації), але радше в організації “подій”, “винятків” і моментів “відхилень”» [7, с. 166]. А театральна комунікація сприймається тепер, насамперед, не як конфронтація з публікою, а як створення ситуації само-запитування, само-дослідження і само-усвідомлення для всіх учасників.

Французький філософ Жак Рансьєр теж простежує зміни від мистецтва початку ХХ ст. до мистецтва епохи постмодерну. Він виділяє дві форми авангарду: «з одного боку, мрія футуристів або конструктивістів про самоскасування мистецтва у формуванні нового чуттєвого світу; з іншого, боротьба за збереження самостійності мистецтва по відношенню до всіх форм естетизації товару або влади, за збереження її не як чистої насолоди мистецтва заради мистецтва, а, навпаки, як декламація нерозв'язуваного протиріччя між естетичними обіцянками і реальністю світу пригноблення» [8]. Ці два напрямки (дві політики) в сучасній перспективі Рансьєр називає відповідно «м'якою» версією етичного повороту, яка нібито була майже втрачена разом з радянською мрією, та «жорсткою», яку не може відмінити жодна постмодерністична революція, вона вже пов'язує мистецтво не з прийдешнім звільненням, а з незапам'ятною і нескінченною катастрофою. «Якщо м'яка етика консенсусу і мистецтва близькості (призначеного для відновлення соціальних зв'язків), є пристосуванням вчорашньої естетичної і політичної радикальності до актуальних умов, то жорстка етика безкінечного зла і мистецтва, присвяченого трауру за непоправною катастрофою, уявляється тоді переключенням цієї радикальності з точністю до навпаки» [8].

Жак Рансьєр у книзі «Криза естетики» теж говорить про етичний поворот, але криза естетики полягає не в тому, що її витіснило «етичне», «естетичне»,

а насправді і є режимом функціонування митців. Ключ до «естетичного» — в інтерпретації Рансьєра — це можливість втілювати протиріччя [4].

Говорячи про етичний поворот, Рансьєр розглядає його у двох площинах — політичній та художній. У політичній сфері він виявляється у нерозрізненні факту та права, негативними наслідками чого є політичний консенсус та гуманітарні війни. Політична спільнота перетворюється на етичну, в якій нібито враховані всі і кожен, а проблематичний залишок йменується «виключеними», які є радикально іншими. Етичний поворот в мистецтві характеризується зміною ходу часу: якщо раніше час був звернений до мети, яка ще чекає на свою реалізацію (прогрес, звільнення тощо), то тепер час звернений до катастрофи позаду нас. «Зокрема, знищення євреїв так само характеризує і буденність нашого ліберально-демакратичного існування. Про це свідчить і фраза Джорджіо Агамбена про те, що концтабір — це номос сучасності, тобто місце і правило, правило само собою тотожне радикальному виключенню» [8]. В такій ситуації, як вже згадувалось, мистецтво або стає на службу соціальним зв'язкам (м'яка етика), або є безкінечним свідченням про катастрофу (жорстка етика).

Опонентом Жака Рансьєра є французький філософ Ален Бадью, який свої міркування присвячує теж етичному повороту, відкидаючи «етику» як ідеологічний апарат, яка виходить з поняття існування Зла і є тотальною. Натомість Бадью пропонує позитивну етику, а точніше етики, оскільки вони виявляються в одиничних ситуаціях. Етика Бадью передбачає принципову відкритість до Іншого. «Досвід Іншості був онтологічно “гарантований” як досвід відстані (чи суттєвої нетотожності), подолання якої саме і є етичним досвідом як таким» [3, с. 40]. Поняття Іншого є також ключовим для ще одного французького філософа ХХ ст. Емануеля Левінаса. Він критикував традицію західної філософії як традицію «непризнання Іншого», протиставляючи їй «етику» або «метафізику» як вираз радикальної трансценденції Іншому [6, с. 35]. За Левінасом, висловлення має сенс тільки тоді, коли воно звернене до Іншого, в такому разі мова — це «етичний» зв'язок. Способом буття Іншого у філософа стає обличчя. Обличчя як фігура етична чинить опір своїй естетичній категоризації. Але воно виявляє свою близькість двом естетичним категоріям, які є межею естетичного — «піднесене» і «безформенне» (непредставиме) [5, с. 38]. Ці дві естетичні категорії використовуються і Рансьєром для осмислення кризи естетики.

Зустріч з Іншим бентежить, і це збентеження відкриває вимір етичного. Саме Інший, за Левінасом, дає нам змогу вийти з власної оболонки, трансцендувати. Цей момент збентеження, відкриття, усвідомлення і є подією, яка займає центральне місце у «Етиці» Бадью й у дослідженні «постдраматичного

театру» Леманна. «Будь-які роздуми про візуальне мистецтво повинні враховувати, що, в першу чергу, воно створює умови для унікальної події, яку переживає кожен глядач, котрий володіє індивідуальною історією, психологією і засобами інтерпретації» [9].

Саме у події виникає суб'єкт як носій процесу істини, носій вірності події. Подія змушує нас зважитися на новий спосіб буття. Бадью виходить з поняття Реального у Лакана: несподівана зустріч з подією, для якої у людини немає готового пояснення. Вона «травматична», оскільки створює відчуття тривоги, виявляє смисловий вакуум в ситуації, підстава для якої ще не відома. Бадью називає це «етикою реального» — моментом «істини», не обумовленої будь-чиєю зацікавленістю або раціональним підходом. Суб'єкт охоплений розумінням, яке змінює його сприйняття світу і його самовідчуття в ньому, перетворюючи його самого на іншого: суб'єкт є продуктом власної інтуїції, яка приводить його до нового етичного розуміння або художнього відкриття [9]. Ставку на таке розуміння та зміну себе через Іншого роблять сьогодні в театрі, котрий працює з фіксацією повсякденного життя та зміною оптики глядача.

А. Бадью дає чітке визначення поняття «етика істин» — те, що надає можливість присутності когось в складі суб'єкта, індукованого процесом істини. Розглядаючи у цьому аспекті частинку «хтось», він перш за все дає приклад «глядача, думка якого приголомшена, захоплена і обеззброєна театральним блиском, який входить тим самим у складну конфігурацію художнього моменту» [3, с. 69]. Приклад глядача свідчить про художню істину, що, як і любовна, наукова, політична, будучи знахідкою, несподіваним відкриттям, викликає розрив у суб'єкта.

В книзі Алена Бадью «Рапсодія для театру» читаємо: «Театр повідомляє, що ви вже не зможете наївно залишатись на вашому місці. Театр — весь вислизання і випадок, складне, особливо інтелектуальне мистецтво, в якому Глядач — порожня точка, в якій ініціюється якщо не ніщо, яке існує в нудзі, то хитка хвилина думки» [2, с. 26]. Театр, висловлюючись про себе і про світ, заводить глядача у безвихідь думки. Театр за допомогою гри ініціює нас, зокрема, в перший пункт етики: знати, що жодна відмінність не є природною, і, насамперед, те, що встановлює, що є чоловік і жінка. «Поганий театр натуралізує відмінності, він перетворює актора на усталеного професіонала переплетіння голосових знаків і жестів, за якими ми дізнаємося, що щось існує. Він допомагає глядачеві уникнути уважної роботи думки, яка полягає в тому, щоб відштовхуючись від чисельних сценічних присутностей, отримати доступ до універсальних конвенцій відмінностей без об'єкта. Театр, а не «театр», пропонує процедуру, яка демонструє родову людяність, тобто нерозрізнені відмінності, які мають місце на сцені вперше. Ось чому є щось болісне у тій увазі, яка вимагається від глядача Театру, тоді як в «театрі» легкість і зручність» [2, с. 64].

Леманн називає «глядацькою подією» лінію між реальністю і мистецтвом, коли, наприклад, ми бачимо насильство і відчуваємо відповідальність та необхідність втрутитися. Така подія вже не може залишити глядача соціально і морально невразливим і безпроблемним. Реальні фізичні дії на сцені ставлять глядача перед вибором чи ставитися до того, що відбувається, як до вигадки (естетично), чи як до реальності (етично). Можна навести приклади таких дій: вбивство метелика у виставі Пітера Брука, «тортури» акторів у Фабра; в українському сучасному театрі — це постановка «Nightmare» студії «Театр у кімнаті», де в акторку стріляли іграшковими пулями, на які вона реагувала реально і тілесно, викрикуючи від болю, причому постріли були зі сторони глядачів, тому ті відчували відповідальність за спричинений акторці біль. Таким чином, проблематизується нерефлексивна безпечна позиція глядача, яка знаходиться в рамках безпроблемної соціальної поведінки. «Естетика постдраматичного театру характеризується не просто появою чогось “реального”, а саме само-рефлексивним використанням цього реального» [7, с. 162]. Через сприйняття неестетичного розширюються межі естетичного. Театр, граючи, ставить нас в положення, коли ми більше не можемо просто перебувати «перед» тим, що сприймаємо, але обов’язково маємо брати в ньому участь. Звідси — і пристрасть театру до активації глядача, перетворення його на активного учасника дійства.

Отже, мистецтво, котре працює з реальністю, в якій перебуває, і прагне до комунікації з навколишнім світом, навряд чи зможе досягти своїх цілей, роблячи ставку лише на важливість повідомлення. Куди ефективнішим є спосіб його донесення. Недаремно, коли режисери сьогодні беруться за сучасну драматургію, зокрема «нову драму», вони приходять до розуміння, що її неможливо поставити засобами традиційного театру. А пошуки нового для створення і переживання події, крім того, що спрямовані на роботу з глядачем та його етичну відповідальність, зосереджені й на естетичній складовій, часом розширюючи її межі.

Недостатньо просто комунікації (тобто, за Бадью, думок), для події необхідна зустріч (істина), охоплена вірністю. Істина має такі властивості як новизна, в той час як думки — це щось відоме. «Любіть те, у що ви ніколи не повірите удруге» — це шлях етики істини. «Любіть те, у що ви вірите споконвіків» — це шлях думки (комунікації).

Саме там, де виникає момент етичної відповідальності, «виробництва істини», який розділяють його учасники — і художник, і глядач — і криється політична й колективна практика мистецтва. А для виникнення цієї істини та події, визначальними є засоби комунікації, в яких криється код оновлення і мистецтва, і суспільства.

1. Адорно Т. Эстетическая теория. — М., 2001.
2. Бадью А. Рапсодия для театра: Краткий философский трактат. — М., 2011.
3. Бадью А. Этика: Очерк о сознании Зла. — СПб., 2006.
4. Бишоп К. Социальный поворот в современном искусстве // Художественный журнал [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://xz.gif.ru/numbers/58-59/povorot/>
5. Евстропов М. «Иное, чем бытие»: Лицо в метафизике Эммануэля Левинаса. Ч. II: Лицо стихия эстетического // Вестник Томского государственного университета. — Томск, 2011. — № 343. — С. 38–44.
6. Евстропов М. Онтологическая грамматика Эммануэля Левинаса // Вестник Томского государственного университета. — Томск, 2009. — № 328. — С. 35–41.
7. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. — М., 2013.
8. Рансьер Ж. Этический поворот в эстетике и политике: Жак Рансьер об эквивалентных моделях в актуальном искусстве и современной политике // Критическая масса. — 2005. — № 2. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/km/2005/2/ra8-pr.html>
9. Фишер Дж. Искусство и этика ин(тер)венции // Художественный журнал. — 2005. — № 4. — С. 18–24.
10. Фишер Дж. К метафизике дерьма [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.zverevcenter.ru/texts/fisherr.htm>

Анотація. У статті здійснено спробу проаналізувати філософську пару етичне-естетичне у їхній єдності, а не антагонізмі, спираючись на праці філософів Т. Адорно, Ж. Рансьєра, А. Бадью. Дослідження поняття «глядацька подія» дає змогу зрозуміти суспільний потенціал мистецтва, в тому числі і театрального.

Ключові слова: етичне, естетичне, етичний поворот, подія, глядацька подія, Інший, істина, постдраматичний театр.

Аннотация. В статье сделана попытка проанализировать философскую пару этическое-эстетическое в их единстве, а не антагонизме, опираясь на труды философов Т. Адорно, Ж. Рансьера, А. Бадью. Исследование понятия «зрительское событие» дает возможность понять общественный потенциал искусства, в том числе и театрального.

Ключевые слова: этическое, эстетическое, этический поворот, событие, зрительское событие, Другой, истина, постдраматический театр.

Summary. The article is an attempts to analyze the philosophical pair ethical — aesthetical in their unity, not antagonism, with the help of philosophers T. Adorno, J. Ranciere, A. Badiou. The research of the term “spectator event” gives an opportunity to understand the social potential of art, including theatre.

Keywords: ethical, aesthetical, ethical turn, event, spectator event, Other, truth, postdramatic theatre.