

To cite text:

Chernavin, Georgy (2022), "Совесть в газовом свете", *Philosophy and Society* 33 (4): 826–833.

Георгий Чернавин

СОВЕСТЬ В ГАЗОВОМ СВЕТЕ

АННОТАЦИЯ

В статье обсуждается проблема этического газлайтинга – ситуации, когда Значимый Другой дисквалифицирует то, что вы считаете своей подлинной совестью. Как возможен этический самоотчёт в ситуации, когда нельзя быть уверенным, говорит ли в вас совесть или подобие совести? В статье предлагается гипер-картезианская (тематизирующая роль *genius malignus*) стратегия в этике.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

совесть, газлайтинг, этика, *genius malignus*, Значимый Другой

Представьте себе, что кто-то (например, Значимый Другой) дисквалифицирует вашу совесть как ложную. На письме это можно обозначить так: он дисквалифицирует вашу “совесть” (совесть предположительно подлинную) как *совесть*^ψ (подобие совести). Предположим это ему удалось, и вы переживаете разочарование в собственной совести. Однако вас ждёт следующая предсказуемая перипетия: это была ложная дисквалификация. То, что вас заставили списать со счетов, и было вашей совестью в самом подлинном её варианте, на который вы способны. Вы и раньше не были уверены, что в каждом конкретном случае движет вами – “совесть” или *совесть*^ψ. Значимый Другой, убедивший вас, что вы неспособны их различить, подтолкнул вас к очень специфической этической диспозиции. Она напоминает игру кригшпиль, которую описывал Гарольд Гарфинкель:

Кригшпиль также иногда называют “двойными слепыми” шахматами. Участвуют два игрока и рефери. У каждого есть доска с полным набором шахматных фигур. Игроку не разрешается видеть положение фигур другого игрока. Цель игры, как и в шахматах – поставить мат королю противника. [...] У рефери есть своя доска, на которой он следит за истинным положением фигур и ходом игры. Он также оглашает информацию, нужную участникам, чтобы вести игру: чей ход; есть ли на доске легальное взятие пешкой; только в случае, когда под боем пешка, он сообщает, что под боем именно пешка, в других случаях сообщается только положение фигуры, находящейся под боем. Рефери оглашает только возможные взятия



пешкой, и при каждом ходе он оглашает все такие доступные возможности. Он объявляет о превращении пешки, хотя и не указывая, где произошло превращение. Он объявляет о взятии фигуры и о том, где произошло взятие, раскрывая, какая фигура взята, только если это была пешка. Он сообщает о запрещённых ходах. Он объявляет о шахе, уточняя: шах ли это по горизонтали, по вертикали, или (по короткой или длинной) диагонали. Он объявляет о том, что поставлен мат. (Garfinkel 2008: 277–278)

Некто встаёт на позицию рефери и объявляет вам, что производя тот или иным поступок (или даже вынося ту или иную оценку) вы действуете против совести, причём против своей совести. То, что вы при этом переживаете это действие как действие по совести, не смущает рефери, так как он “знает”, что это не подлинная совесть, а *совесть*^в (производная от вашей наивности, самообмана, ложных убеждений). Проблема в том, что выносящий такое суждение (пусть даже это Значимый Другой) высказывается тем самым из позиции рефери, следящего за отдельной доской за истинным состоянием игры, в то время как он – игрок как и вы, только строящий догадки о расположении половины фигур на доске.

Ситуация на деле ещё интереснее, чем кажется на первый взгляд: игрок, высказывающийся из позиции рефери, – так происходящее выглядит только в первом приближении. Дисквалифицируя вашу “совесть” как *совесть*^в ваш партнёр по игре заставил вас осознать: эта игра – не стандартные шахматы, а “двойные слепые” шахматы. Совершенно неважно был ли жест дисквалификации “совести” злонамеренным или, что вероятнее, производился из лучших побуждений; в результате этого жеста произошло смещение этических “шахмат” в этические “двойные слепые шахматы”. Значимый Другой собирался дать этическое наставление, а вместо этого сыграл роль смещателя, проводника из привычной для вас диспозиции в совсем другую. Половина “фигур” на вашей этической “доске” начинает мерцать: из фигур превращаются в гипотезы о положении фигур. Вы, неожиданно для себя, оказались в игре под названием “двойная слепая этика”.

Что следует вынести из этого опыта сдвига в непривычную этическую диспозицию. Неразличимость совести и подобия совести – делает ли она безнадёжной апелляцию к совести? Тут наличие или отсутствие чувства вины не должно сбивать с толку, так как не ясно “вина” ли это или *вина*^в. Где искать шанс иметь совесть, а не *совесть*^в? Когда Значимый Другой дисквалифицирует вашу “совесть”^(?) (например, как наивность, глупость, ошибочные убеждения) – он исходит из притязания на знание “положения”. Вы сами не убеждены в своей совести, а Значимый Другой убеждён, что это у вас *совесть*^в, а не подлинная совести. Как в таком случае, доверившись ему не “выплеснуть” свою “совесть”^(?) вместе с *совестью*^в?

Значимый Другой, вне зависимости от своих намерений, продемонстрировал: человек человеку *genius malignus*. А значит, нужен и

1 А если оглянуться по сторонам, то окажется, что даже не двойная, а n-мерная.

гиперкартезианский подход к совести. Как известно у Декарта гиперболическое сомнение применялось в теории познания, а, до тех пока критерий истины не установлен, в этике следует руководствоваться предварительными правилами морали. В контексте этой статьи стоит скорее наоборот оставить предварительные максимы для теории познания, а гиперболическое сомнение развернуть именно в этике.

Значимый Другой может выступать в амплуа *genius malignus*, заставляющего вас усомниться в собственном этическом опыте. Какой вывод философ может сделать из ситуации этического “газлайтинга”?

* * *

Эту тему удобно разбирать на примере художественного произведения. Приведу анонс пьесы Патрика Гамильтона “Газовый свет” (1939), жанр которой сам автор определил как “викторианский триллер”:

В пьесе рассказывается дьявольская [demoniac] история семьи Мэннингемов с Энджел-стрит. Под личиной доброты, внешне благообразный мистер Мэннингем мучает жену, сводя её с ума. Он обвиняет её в мелочных оплошностях, которые сам же и подстроил; а поскольку её мать умерла безумной, то она склоняется [more than half convinced] к тому, что и она тоже сходит с ума. В то время как её инфернального [diabolical] мужа нет дома, к миссис Мэннингем заходит инспектор полиции и, в конечном счёте, доказывает ей, что её муж – маниакальный преступник, подозреваемый в убийстве, совершённом пятнадцать лет назад в этом же доме, а также, что он собирается от неё избавиться. Здесь завязывается интрига – поиск необходимых доказательств против мистера Мэннингема. Начинается остросюжетная и волнующая мелодраматическая игра. (Hamilton 1942: iv)

Интересно как описаны оба персонажа, борющиеся за доверие главной героини. Мистер Мэннингем – “высок, хорош собой, около сорока пяти лет. У него пышные усы и борода, и он, пожалуй, чересчур хорошо одет. Его манеры – обходительны и властны, с примесью загадочности и горечи”; инспектор Раф – “средних лет, с сединой, коренастый, поджарый, деловой, бесцеремонный, дружелюбный, властный. Он доброжелательно басисто посмеивается и с самого начала сцены полностью концентрирует на себе внимание”. (Hamilton [1939] 1942: v) Отметив для начала поверхностное противопоставление (высокий/коренастый, обходительный/бесцеремонный), можно затем обнаружить, что оба пытаются властно доминировать, переубеждая миссис Мэннингем, один *authoritatively*, другой – *overbearingly*. Один пичкает её таблетками, другой – подсовывает ей фляжку с виски; один трясёт её за плечи, другой – отвешивает пощёчину.

Читателя или зрителя пьесы с самого начала вводят в курс дела: первый – опереточный злодей, второй – благородный спаситель. Но как быть, когда противостояние разворачивается на почве нашей совести, где у нас есть “совесть” и *совесть*^ψ (причём не ясно, что есть что)?

В одной из первых же сцен этого “викторианского триллера” Белла Мэннингем упрекает Джека Мэннигема, что а. он выставляет её посмешищем перед лицом служанки, что б. он специально флиртует со служанкой, чтобы её поддеть, жалуется, и что в. служанка на неё косо смотрит. Интересно как один и тот же встречный упрек трансформируется при переписывании пьесы в сценарий:

Это ты во всё вкладываешь свой смысл, Белла, дорогая. (Hamilton [1939] 1942: 9)

Ты прекрасно знаешь, что сама это себе навывдумывала. (Dickinson 1940 12:48)

Я надеюсь, ты не начинаешь опять выдумывать себе всякое. (Это замечание приводит Полу в нервное состояние, она напряжённо смотрит на него.) Ты ведь не делаешь этого, или делаешь, Пола? (Van Druten, Reisch, Balderston 1943: 69b; Cukor 1944: 46:44)

На деле, каждый из нас вчитывает, вкладывает (этическое) значение, но не в том смысле, который имел в виду мистер Мэннингем (не в смысле додумывания и примысливания). При переходе от пьесы к экранизации *you read meanings into everything* превращается в *you imagine things*. При этом в обоих случаях зритель сам видел с большей или меньшей отчётливостью: а. муж выставляет Беллу Мэннингем беспомощной перед лицом служанки; б. Джек Мэннингем флиртует со служанкой; в. служанка косо смотрит на Беллу Мэннингем. В театральной версии от актёра зависит насколько тонко а., б., в. будет подано (уверен ли зритель в каждом случае, что ему не показалось); в экранизациях Дикенсона и Кьюкора эти три подраумевания поданы довольно лапидарно и сомнений у зрителя быть не может. Зритель на стороне миссис Мэннингем, он знает, что ей не показалось. Но он на стороне Беллы Мэннингем и в другом смысле: как тот, кто *read meanings into everything*.

В пьесе (и экранизации) газовый свет служит внешним показателем газлайтинга. Газовый свет мерцает, когда Джек Мэннингем тайком проникает на заколоченный верхний этаж, включает там свет и ищет пропавшие бриллианты. Давление газа в трубах уменьшается, свет в других комнатах дома чуть меркнет, еле заметно снижает свою интенсивность. Вместо естественного света разума (дневного освещения) здесь горит интерсубъективный, взаимозависимый газовый свет. Белла Мэннингем не уверена, “действительно” ли он (еле заметно) меркнет, но должно быть возможно, чтобы кто-то, какой-нибудь инспектор Раф проинспектировал и подтвердил: действительно меркнет!

Миссис Мэннингем слышит сводящие её с ума шаги, которые не может подтвердить Элизабет, глуховатая экономка. Она – агент здравого смысла, а здравый смысл поначалу на стороне мужа-газлайтера: когда Белла Мэннингем жалуется на призрачные шаги, доносящиеся с заколоченного этажа, Элизабет нечаянно оказывается на стороне Джека Мэннигема, говоря усомнившейся в себе миссис Мэннингем, что ей только кажется,

что это от нервов. Экономка приводит здравомысленную рационализацию того, почему еле заметно меркнет свет: это просто давление в трубах. Во втором акте инспектору удаётся “перевербовать” глуховатую, но добросердечную экономку, этого агента здравого смысла. Поэтому затем она лжёт во благо, ради миссис Мэннингем, используя стратегию мистера Мэннигема (сводящее с ума отрицание очевидного) против него.

Стоит обратить внимание на очень своеобразный поток сознания Беллы Мэннингем, в голливудской экранизации² он представлен как внутренний монолог, в который вторгается чужой голос:

[Книга в руках миссис Мэннингем (роман Шарлотты Бронте “Городок”):] Думаю, что людям, каждый вечер посещающим места развлечений, не присущи те радостные праздничные...” [Голос мистера Мэннигема:] *Твоя мать была безумна. Твоя мать была безумна. Твоя мать была безумна! Твоя мать была безумна!* “Думаю, что людям, каждый вечер посещающим места развлечений, не присущи те радостные, праздничные чувства, которые переживает тот, ... [кому редко приходится бывать] в опере или концерте” *Она умерла в дурдоме. Она умерла в дурдоме, совсем спятила* [with no brain at all]. “Думаю, что людям, каждый вечер п-п-п-посещающим...” *Тебе место в дурдоме. Тебе место в дурдоме.* “...уютное тепло тесного экипажа в холодный, хотя и ясный вечер; весёлые и доброжелательные спутники; звёзды, мерцающие меж деревьев, окаймляющих аллею, по которой мы ехали. (Cukor 01:24:47– 01:25:16; Бронте [1853] 2008: 248)

Белла Мэннингем никак не может дочитать до конца фразу, начинающуюся со слова “думаю”. То есть никак не может “подумать” (не то, что сама подумать, а даже квази-подумать, примерив на себя мысли персонажа). Вторгающаяся паразитарная мысль (голос мистера Мэннигема) не даёт ей прочесть окончание фразы, написанной как раз про неё: “тот, кому редко приходится бывать в опере или концерте” – и она перескакивает к уже не относящимся к ней прелестям поездки в экипаже. Её внутренний монолог превращается во внутренний диалог со вторгающимся паразитарным псевдо-собеседником, внутренним обвинителем.

Тем интереснее сравнить прерывистый “внутренний диалог” Беллы Мэннингем о прелестях поездки в экипаже и пунктирный внутренний монолог Анны Карениной, на деле едущей в коляске (как часто отмечают [см., напр., Руднев 2000: 200], именно этот монолог положил начало литературе потока сознания):

Тютюкин, coiffeur... Je me fais coiffer par Тютюкин... Я это скажу ему, когда он придет, – подумала она и улыбнулась. Но в ту же минуту она вспомнила, что ей некому теперь говорить ничего смешного. – Да и ничего смешного, весёлого нет. Всё гадко. Звонят к вечерне, и купец этот как аккурат-но крестится! – точно боится выронить что-то. Зачем эти церкви, этот

2 В пьесе этой сцены нет. В сценарии Ван Друтена, Райша и Балдерстона эпизод описан со стороны внешнего наблюдателя, мы “не слышим” мысли Беллы (в Голливуде её переименовали в Полу) (Van Druten, Reisch, Balderston 1943: 124b).

звон и эта ложь? Только для того, чтобы скрыть, что мы все ненавидим друг друга, как эти извозчики, которые так злобно бранятся. Яшвин говорит: он хочет меня оставить без рубашки, а я его. Вот это правда! (Толстой [1877] 1935: 340–341)

Анна Каренина ведёт воображаемый разговор, готовит впрок шутки и реплики, затем бросает это делать, смотрит по сторонам, выносит суждения, вспоминает чужое суждение и соглашается с ним. В черновой редакции внутреннего монолога (“Тютюкин, coiffeur...”) Анне Карениной удалось вытеснить мучительные для неё мысли, то есть удалось то, на что не способна была Белла Мэннингем. Интересно, что, в конечном счете, она вытесняет тревожные мысли философским обобщением:

Такъ думала она, съ чрезвычайной быстротой переносясь отъ одной мысли къ другой и особенно ясно, свѣтло все понимая и не позволяя себѣ останавливаться на тѣхъ воспоминаніяхъ, которыя бы ввели ее въ тотъ кругъ мыслей, которыми она мучалась дома. [...] Всѣ мы заброшены на этотъ свѣтъ, зачѣмъ то каждый [самъ на] себя съ своей запутанностью душевной], страданіями и смертью нако[нецъ], и всѣ мы притворяемся, что вѣримъ, любимъ, жертвуемъ. (Толстой 1939: 545–546, 547)

Белла Мэннингем, в отличие от Анны Карениной пытается читать, чтобы заглушить мысли, которые воспринимает не как свои мысли, а как обвиняющий её голос, заглушить его не удаётся и сквозь одни чужие слова (текст романа, который она произносит про себя, но своим внутренним голосом) пробиваются другие чужие слова (обвиняющий чужой внутренний голос).

Джек Мэннингем стремится посеять сомнения, инспектор Раф – устранить сомнения. И тот и другой “обрабатывает” Беллу Мэннингем, чтобы произвести нужный ему эффект, изменить её восприятие и самоощущение. Читатель пьесы может сказать, что это не одно и то же: инспектор в отличие от злонамеренного преступника сообщает нам то, как всё обстоит “на самом деле”. Проблема в том, что “то, как всё обстоит на самом деле” мы (читатели, зрители) узнаём только от инспектора Рафа, у нас нет других свидетельств. Для нашего мира и Джек Мэннингем, и инспектор Раф – оба жители универсума “Газового света”; версия инспектора победила.

Как для нас “на самом деле” обстоят дела в этом “викторианском триллере”? На деле Белла Мэннингем нашла объяснения призрачным шагам и мерцанию газового света, её сомнения в здравости собственного суждения развеялись. Здравый смысл, работавший на газлайтера, стал работать против него. В финале Белла издевается над беспомощным, привязанным к стулу мужем и “газлайтит” его (подрывает его чувство реальности) в ответ (“Have you gone mad, my husband?” Hamilton [1939] 1942, 106).

Но это в мире пьесы “Газовый свет”. А в нашем мире есть ли аналог еле заметно мерцающего газового света, который позволит сказать: сейчас во мне говорит не мой внутренний голос, это вторгнувшийся чужой

внутренний голос? Значимой Другой говорит мне: это у тебя не совесть, а *совесть*⁹ (или, скажем, “это у тебя не совесть, а глупость”). Этические суждения выносятся в интерсубъективном мерцающем “газовом” свете. Мы вчитываем этические предикаты, вкладываем эти значения в вещи. Когда кто-то претендует на позицию этического рефери, вместо позиции игрока в кригшиль – именно тогда стоит следить за его “руками” или словами: он уже готов имплантировать в вас подобие совести. Вероятно, нельзя быть до конца уверенным, говорит в тебе “совесть” или *совесть*⁹. Но можно идти от противного – от случая, когда Значимый Другой лучше тебя “знает”, что именно тебе должна говорить твоя совесть. Он хочет, чтобы ты интроецировал *совесть*⁹, поэтому уж она-то точно не твоя.

Литература

- Бронте, Шарлотта (2008), *Городок*, Москва: Терра.
- Руднев, Вадим П. (2000), *Прочь от реальности: исследования по философии текста*, Москва: Аграф.
- Толстой, Лев Николаевич (1935), *Полное собрание сочинений*. В 90 томах. Том 19: Анна Каренина. Части 5-8, Москва: Художественная литература.
- . (1939), *Полное собрание сочинений*. В 90 томах. Том 20: Анна Каренина, Черновые редакции и варианты, Москва: Художественная литература.
- Cukor, George (1944), *Gaslight*, Metro Goldwyn Mayer Pictures.
- Dickinson, Thorold (1940), *Gaslight*, Anglo-American Film Corp.
- Garfinkel Harold; Rawls, Anne (2008), *Toward A Sociological Theory of Information*, New York: Routledge.
- Hamilton, Patrick (1942), *Angel Street: Victorian Thriller in Three Acts*, New York: S. French.
- Van Druten, John; Reisch, Walter; Balderston, John L., *Gaslight* (Scenplay) (1943), *Culver City*, Metro Goldwyn Mayer Pictures.

References

- Bronte, Sh. (2008), *Gorodok*, Moskva: Terra.
- Cukor, George (1944), *Gaslight*, Metro Goldwyn Mayer Pictures.
- Dickinson, Thorold (1940), *Gaslight*, Anglo-American Film Corp.
- Garfinkel, Harold (2008), *Toward A Sociological Theory of Information*, New York: Routledge.
- Hamilton, Patrick (1942), *Angel Street. A Victorian Thriller in Three Acts*, New York: S. French.
- Rudnev, V. P. (2000), *Proch' ot real'nosti: issledovaniya po filosofii teksta*, Moskva.: Agraf.
- Tolstoj, L. N. (1935), *Polnoe sobranie sochinenij*. V 90 tomah. Tom 19: Anna Karenina, CHasti 5-8, M.: Hudozhestvennaya literatura.
- . (1939), *Polnoe sobranie sochinenij*. V 90 tomah. Tom 20: Anna Karenina, Chernovye redakcii i varianty, M.: Hudozhestvennaya literatura.
- Van Druten John; Reisch Walter; Balderston John L., *Gaslight* (Scenplay) (1943), *Culver City*, Metro Goldwyn Mayer Pictures.

Georgy Chernavin

Conscience in Gaslight

Abstract

The article treats the problem of ethical gaslighting – the situation when a significant other disqualifies something that you consider to be your true consciousness. How is ethical self-consciousness possible when you cannot be certain: is that your conscience talking or an unauthentic semblance of conscience? The article proposes a hyper-cartesian strategy in ethics (thematization of the role of *genius malignus*).

Keywords: conscience, gaslighting, ethics, *genius malignus*, significant other

Georgij Černavin

Savest u plinskom svetlu

Apstrakt

U radu se razmatra problem etičkog izluđivanja (*gaslighting*) – situacije kada značajna osoba (*significant other*) diskvalifikuje ono što smatrate svojom pravom savešću. Kako je moguće etičko polaganje računa sebi u situaciji kada ne možeš biti siguran govori li u tebi savest ili privid savesti? U radu se daje hiper-kartezijanska (koja tematizuje ulogu *genius malignus*) strategija u etici.

Кljučне речи: savest, izluđivanje (*gaslighting*), etika, *genius malignus*, značajna osoba (*significant other*)