



ОБЪЕКТНО-ОРИЕНТИРОВАННАЯ ОНТОЛОГИЯ ГРЭМА ХАРМАНА И АНАЛИТИКА ИСКУССТВА

© В. В. Рыбакин

Рыбакин
Виталий Владимирович
аспирант
кафедры философии
Самарская
гуманитарная академия

В данной статье обсуждается проблема метафизики художественного произведения в контексте объектно-ориентированной онтологии Грэма Хармана. Реальные объекты, как утверждает Харман, всегда уклоняются от прямого контакта, они вступают в отношения с другими объектами с помощью замещающей причинности. Чувственные объекты касаются нас непосредственно. Используя методологию объектно-ориентированной философии, автор анализирует взаимоотношение между реальными и чувственными объектами, из которых состоит художественное произведение.

Ключевые слова: философия искусства, объектно-ориентированная онтология, восприятие, реальный и чувственный объект, интенциональность, художественное произведение, метафизика, эстетика, институциональная теория искусства, феноменология, искренность.

Основной вопрос для онтологии искусства можно сформулировать следующим образом, а именно: к какому типу сущего относятся художественные произведения? Существуют ли они как физические объекты или как идеальные и воображаемые сущности? По-новому взглянуть на эти вопросы позволяет объектно-ориентированная философия, которая описывает взаимодействие между реальными и чувственными объектами. В данной статье, ориентируясь на методологию Грэма Хармана, мы обсудим возможности и проблемы метафизики художественного произведения в контексте объектно-ориентированной онтологии.

Существует множество направлений и методов философского исследования, каждый из которых по-своему определяет онтологический статус художественного произведения. Институциональная теория искусства, разработанная в основном англо-американскими авторами (Джордж Дики, Тед Коэн, Тимоти Бинкли), предлагает искать особые, отличительные свойства искусства, не в предметных чертах художественного произведения, а в особом контексте, в котором оно появляется и функционирует. Этот метод позволяет объединить между собой такие разные произведения искусства как, например, «Ночной дозор» Рембрандта и «Фонтан» Марселя Дюшана. Однако минусом данной концепции является то, что статус художественного произведения может быть присвоен любой вещи, как только она будет выставлена на всеобщее обозрение в музее или галерее. Примером может быть выловленный из воды или найденный на пляже живописный кусок дерева, которому, из-за сходства со скульптурой, присваивается художественный статус, когда он в этом качестве экспонируется в доме или на выставке. «Тогда это будет произведение искусства не в первоначальной парадигматической версии квалификационного смысла, а в производной (вторичной) версии этого значения. По мнению Дики, первое условие (когда произведение искусства есть не что иное, как артефакт) является в этом случае выполненным, т. к. тут имела место “артефактуализация” естественного предмета, преобразованного в артефакт»¹. Такое преобразование совершается на основе присваивания предмету или вещи статуса артефакта, без употребления орудий или специальной техники, которые бы изменили структуру предмета. Институциональный метод позволяет исследовать социокультурные функции искусства, однако глубинные, онтологические структуры бытия художественного произведения остаются для него сокрытыми.

Феноменолого-герменевтическая методология анализа произведений искусства рассматривает художественное произведение как феномен в различных модусах его существования. Знаменитый философ-феноменолог и герменевтик Мартин Хайдеггер в своей книге «Исток художественного творения» отмечает фундаментальное онтологическое различие между вещью, изделием и художественным произведением. Вещь, по мнению Хайдеггера, есть сформованное вещество. Вещественность вещи придает вещам постоянство и упорство, а также определяет способ их чувственного воздействия. Художественные произведения так же, как и изделия, обладают вещностью, т. е. состоят из вещественных качеств. Картина написана красками на холсте, статуя изваяна из гранита или мрамора, в основе музыкальной композиции лежат звуковые волны, вызывающие колебания воздуха, а стихотворение написано с помощью слов. Однако изделие отличается от художественного произведения своей служебностью. «Изделие, — по мнению Хайдеггера, — всегда изготавливается как нечто дельное, при-

¹ Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология. Екатеринбург : Деловая книга, 1997. С. 226.

годное к чему-либо. И соответственно вещество и форма как определения сущего укоренены в самой сущности дельного, годного материала. Этим подразумевается все то, что особо изготовлено для употребления и потребления»². Художественное произведение лишено такой функциональности. Его основным онтологическим свойством является то, что сущее в нем вступает в «несокрытость» своего бытия. В художественном произведении истина сущего полагает себя в творение. «Полагать, — пишет Хайдеггер, — означает здесь — приводить к стоянию. То или иное сущее, например башмаки, приводится в творении к стоянию в светлоте своего бытия. Бытие сущего входит в постоянство своего свечения»³. В качестве примера Хайдеггер приводит картину Ван Гога, в которой, по его мнению, мы видим не просто башмаки, но познаем их истину и способ бытия как изделия. «Упорный крестьянский труд», «немотствующий зов земли», «тревожная забота о будущем хлебе насущном» — все это становится доступным нам не благодаря описанию и объяснению наличного изделия, а с помощью созерцания картины. При таком подходе к онтологии художественного произведения важным становится не то, что хотел изобразить художник, и даже не сама картина, а то, что через нее проявляется и «приводится к стоянию». Известно, что Ван Гог изображал в своей картине вовсе не крестьянские башмаки, как думал Хайдеггер, а свои собственные. Этот факт позволяет интерпретировать картину совсем иначе. Башмаки здесь могут олицетворять трудную и одинокую жизнь художника⁴.

Таким образом, Хайдеггер придает художественному произведению дополнительную ответственность перед познанием. Его онтологический подход применим лишь к некоторым видам искусства, и многие современные художественные практики, такие как перформансы, инсталляции, хепенинги и концептуальное искусство, им просто не рассматриваются. Связано это, возможно, с тем, что отличие искусства от не искусства весьма условно и объектом художественного высказывания может стать любая вещь, слово, звук или идея. В качестве примера можно привести произведение знаменитого концептуального художника Джозефа Кошута «Один и три стула» (1965 г.). Произведение состоит из трех частей: стула, фотографии стула и статьи из словаря, которая описывает стул. Чему и какой из этих трех составляющих произведения необходимо присвоить онтологический статус? Стулу как подручному сущему, или фотографии как образу стула, или статье, которая репрезентирует с помощью слов идею стула? Ясно, что произведение Джозефа Кошута может существовать только как единое целое. Особый язык, который используется в данном произведении вместо изобразительных средств, создает новые смыслы, которые дематериализуют объекты и превращают их в художествен-

² Хайдеггер М. Исток художественного творения. М. : Академический проект, 2008. С. 107.

³ Там же С. 123.

⁴ Подробнее об этом см.: Шати́ро М. Натюрморт как личный объект: заметки о Хайдеггере и Ван Гогe // Топос. 2001. № 2-3(5). С. 28—39.

ное высказывание. Такая метаморфоза означающего и означаемого приводит в замешательство классическую эстетику, оперирующую терминами прекрасного и возвышенного.

Объектно-ориентированная онтология позволяет нам рассматривать произведение искусства как такое сущее, которое состоит из двух типов объектов, одновременно и различных, и дополняющих друг друга. В своей статье «О замещающей причинности»⁵ Грэм Харман, ссылаясь на феноменологический метод Гуссерля и Хайдеггера, выделяет два типа объектов: реальные объекты и чувственные объекты. Наше первичное отношение к реальным объектам заключается не в их восприятии и не в теоретизировании по их поводу, но в том, что мы просто полагаемся на них с некоторой целью. Хайдеггер говорит о том, что всякое восприятие подручного средства всегда пропущено через специфическую призму толкования. «Оно не словно бы набрасывает “значение” на голую наличность и не оклеивает ее ценностью, но всегда имеет с внутримирным встречным как таковым уже разомкнутое в миропонимании дело, выкладываемое через толкование»⁶. С такими объектами мы вступаем во взаимодействие в практическом опыте. Но такое практическое отношение к этим объектам не может полностью раскрыть их внутреннюю сущность. «Мы искажаем вещи и своим видением, и своим пользованием», — пишет Харман⁷. В жизни мы сталкиваемся с разного рода объектами, взаимодействие с которыми происходит то на поверхностном, то на глубинном уровнях. Вещи, окружающие нас, окутаны сетью смыслов, которая заранее истолковывает их как-бытие и определяет наше отношение к ним. Когда изделие функционирует нормально, мы не замечаем его. Но как только оно выходит из строя, ломается и подводит нас, мы приобретаем опыт отрицания его доступных контуров и узнаем о нем как об особом сущем, которое теперь явно заявляет о своем присутствии или отсутствии. Реальные объекты, как утверждает Харман, всегда уклоняются от прямого контакта, они вступают в отношения с другими объектами с помощью замещающей причинности.

Чувственные объекты являются предметом философии Гуссерля. Для него важно описать то, каким образом мир дан сознанию до всяких теорий и интерпретаций. Таким образом, на первый план выходят феномены, а не реальные объекты. Последним свойственно скрываться, ускользать от нашего прямого доступа к их онтологическим свойствам. «Если реальные объекты, — пишет Харман, — удаляются от нас, то чувственные лежат непосредственно перед нами такими окаменевшими закрученными раковинами. Но именно это различие и дает чувственным объектам противоположный причинный статус реальных. Если мы исходим из того, что реальные объекты никогда не воздействуют напрямую, их причинные отно-

⁵ Харман Г. О замещающей причинности : пер. с англ. А. Маркова // Новое литературное обозрение. 2012. № 114(2). С. 75—90.

⁶ Хайдеггер М. Бытие и время. СПб. : Наука, 2006. С. 150.

⁷ Харман Г. О замещающей причинности... С. 77.

шения могут быть только замещающими. Но чувственные объекты, не скрывающиеся от нас, существуют бок о бок в том же самом пространстве восприятия с самого начала, в той мере, в какой мы одновременно сталкиваемся с самыми разными феноменами»⁸.

В искусстве мы имеем дело с двумя типами таких объектов. Реальным объектом является само художественное произведение, состоящее из материальных качеств и свойств, которые мы воспринимаем. Это своего рода наличное сущее, с которым мы вступаем в практические отношения. Мы можем поместить картину в галерею и рассматривать ее с разных точек зрения при слабом или сильном освещении, можем видеть ее в печали или радости — и ни один из этих моментов не будет исчерпывать все возможности восприятия. Такие отношения будут поверхностными. Дискретная и автономная форма чувственных феноменов располагается только в глубине. Тем не менее реальные объекты пробиваются в область феноменов, взаимодействуя друг с другом. «Должно что-то произойти на чувственной плоскости, — пишет Харман, — чтобы они могли вступить в контакт, наподобие того, как разрушительные химические вещества располагаются одно подле другого в бомбе — разделенные тонкой пленкой, которую разъедает время или разрывает сигнал на расстоянии»⁹.

Согласно Гуссерлю, сознание обладает свойством интенциональности. Сознание всегда сосредоточено на конкретном объекте или на множестве объектов одновременно. Во время чтения мы воспринимаем книгу как реальный объект, обладающий физическими и химическими свойствами, пространственной протяженностью и т. д. Однако наше интенциональное переживание главным образом сосредоточено на повествовании, сюжете, образах и героях книги, которые не проявляют себя непосредственно в форме голой сущности, но всегда опосредованы разного рода шумами. Харман называет это «черным шумом». По его мнению, «этот шум в высшей степени структурирован, это вовсе не тот вид бесформенного хаоса, который подразумевает “белый шум” телевидения и радио»¹⁰. Черный шум, возникающий вокруг чувственно воспринимаемого объекта, имеет три различных вида (качества, случайные свойства, отношения). Прежде всего, чувственный объект обладает неотчуждаемыми, сущностными качествами, которые позволяют носителю интенции опознать тот же самый объект. Реальный объект может иметь случайные свойства, привносимые извне, и вступать в отношения с бесчисленными периферийными объектами. Харман выделяет пять различных способов отношений между реальными и чувственными объектами: содержательность, смежность, искренность, связь и отсутствие всякого отношения. В данном случае нас будет интересовать искренность, которая преобразует отношение с чувственно воспринимаемым объектом в непосредственную связь с реальным объектом. Я и книга как два отдельных объекта находимся внутри третьего — интенции

⁸ Харман Г. О замещающей причинности... С. 78.

⁹ Там же. С. 79.

¹⁰ Там же.

как целого. Причем интенциональное отношение вызвано как моим искренним переживанием, так и чувственным объектом, который воздействует на меня. Интенция здесь соединяет все части и элементы объектов в единое целое. Такое отношение между объектами порождает особое внутреннее пространство художественного произведения, в котором могут формироваться новые объекты. Искренность дает возможность чувственному объекту художественного произведения поглотить и заморозить наше внимание.

Для Хармана важно устранить антропоцентризм из философии и тем самым высвободить место для исследования отношений между автономными реальностями любого рода. Это может быть взаимодействие между ливнем и волнами озера, бильярдным столом и шаром и т. д. «Эти отношения, — утверждает он, — в той же мере заслуживают философии, что и непрерывный спор о наличии или отсутствии разлома между бытием и мыслью»¹¹. Такую философию можно назвать философией нечеловеческого, целью которой является выход за пределы человеческого бытия и проникновение вглубь отношений между вещами-в-себе. Аналогичная ситуация складывается и в современном искусстве. Художники сегодня все чаще имеют дело с объектами, конструируя отношения между ними. Даже отсутствие всяких отношений или Ничто также может стать объектом художественного произведения. Например, в произведении «4:33» американского композитора Джона Кейджа главной музыкальной темой является тишина, т. е. в течение четырех минут и тридцати трех секунд не издается ни одной ноты. Но и в этом случае мы можем обнаружить наличие множества связей между объектами различных типов. Время, отмеренное композитором, играет здесь роль своеобразной рамки, границы между произведением и не произведением. Однако локализовать время в пространстве невозможно. Присутствуя, оно отсутствует. Одновременно оно есть и его нет. Такая метаморфоза времени отсылает нас к проблемам темпоральности, которые в данной статье мы не рассматриваем. Но именно благодаря времени нам становится доступна тишина как объект чувственного восприятия. В данном случае можно говорить о смежном типе отношений между объектами. Тишина никогда не является нам в чистом виде, она всегда опосредована разного рода шумами. Это может быть биение нашего сердца, дыхание, посторонние шорохи и т. д. Джон Кейдж пишет, что даже в специальной звукоизоляционной комнате всегда слышны два звука: низкий и высокий¹². Так звучит наша нервная и кровеносная система. Все эти моменты показывают нам то, что произведение Кейджа является сложным и многообразным объектом, вступающим в отношения с другими объектами, которые как бы притягиваются в его внутреннее пространство и становятся частью его самого.

Часто современное искусство упрекают в том, что оно лишено той особой душевности и эмоциональности, свойственной художественным

¹¹ Харман Г. О замещающей причинности... С. 75.

¹² Подробнее об этом см.: *John M. Cage. Silence: Lectures and Writings* : Wesleyan University Press, 1961.

произведениям предшествующих эпох. В связи с этим некоторые теоретики искусства готовы признать то, что искусство закончилось. Например, Артур Данто говорит, что «конец искусства отсылает к началу нашей эпохи современного искусства, в котором искусство более не соблюдает ограничений теории имитации, но предлагает новую цель»¹³. Искусство больше не выполняет функции отображения реальности, теперь оно само создает новую реальность, становясь тем самым виртуальным или гиперреальным. Именно то новое, что производит искусство, порождая необычные объекты и связи между ними, и позволяет исследовать метод объектно-ориентированной онтологии, которая делает возможным переход от описания эстетических эффектов восприятия объектов к метафизике художественного произведения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века — антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология. Екатеринбург : Деловая книга, 1997.
2. Хайдеггер, М. Исток художественного творения. — М. : Академический проект, 2008.
3. Хайдеггер, М. Бытие и время. — СПб. : Наука, 2006.
4. Харман, Грэм. О замещающей причинности / пер. с англ. А. Маркова // Новое литературное обозрение. — 2012. — № 114.
5. *Arthur Coleman Danto*. After the end of art: contemporary art and the pale of history. — Princeton University Press, 1998.

¹³ *Arthur Coleman Danto*. After the end of art: contemporary art and the pale of history. Princeton University Press, 1998. Pp. 47.