

Л.П. МОРИНА

*Профессор кафедры культурологии, философии культуры и эстетики
Института философии
Санкт-Петербургский государственный университет*

ТРАНСФОРМАЦИЯ ПОНЯТИЯ ВЕЩИ В СОВРЕМЕННЫХ КУЛЬТУРФИЛОСОФСКИХ КОНЦЕПЦИЯХ

Статья посвящена осмыслению путей эволюции понятия «вещь» в культурфилософской традиции. Автор выявляет общую тенденцию трансформации онтологии, перемещения акцента от субъекта к объекту, «придания слова самим вещам» (М. Мерло-Понти), что может быть обозначено как «вещный поворот». Анализируются понятия «атмосфера» Г. Бёме, «зерно голоса» Р. Барта, «экстаз вещи» и «соблазн» Ж. Бодрийяра.

Ключевые слова: вещь, объект, атмосфера, соблазн

Статья подготовлена в рамках гранта РФФИ №17-03-00613 «Феномен вещи в информационной культуре»

L.P. MORINA.

*Professor Institute of Philosophy
Saint-Petersburg State University*

TRANSFORMATION OF THE CONCEPT OF THINGS IN MODERN CULTURAL AND PHILOSOPHICAL THEORIES

The article is devoted to the reflection of evolution of the concept *the thing* in the cultural and philosophical tradition. The author reveals the General trend of ontology transformation, moving focus from subject to object, «giving words to the things themselves» (M. Merleau-Ponty), what can be denoted as a «thing turn». The concepts of «atmosphere» by G. Böhme, «grain of voice» by R. Barth, «ecstasy of things» and «temptation» by J. Baudrillard are analyzed.

Keywords: thing, object, atmosphere, temptation

This work was supported by Grant RFFI №17-03-00613 «the Phenomenon of things in the information culture»

История культурфилософской мысли, как и история науки, развивается неравномерно, и за последние два столетия она претерпела несколько существенных сдвигов. На смену классической философии¹ пришел структурализм, которого, в свою очередь, сменил лингвистический переворот. Далее доминирующие позиции захватила семиотика, которая также, в свою очередь, стимулировала так называемый «иконический поворот». На стыке лингвистики и дискурсивных исследований в дальнейшем сформировалась дискурсивная аналитика, которая сделала акцент на речевых/дискурсивных феноменах и практиках. В качестве ее базовых принципов были положены «антиэссенциализм» и «конструкционизм», которые (в предельно сжатом выражении) сводятся к утверждению, что субъект (его социальное бытие, способ мышления и идентичность) не является данностью, но обладает характеристиками, принципиально конструируемыми в системе дискурсивных практик (М.Биллиг, Дж.Поттер, М.Уетерелл и др.).

Если осмыслить суть культурфилософской эволюции, то она, схематично говоря, сводится к трансформации онтологии и состоит в последовательном перемещении акцента от субъекта к объекту; от презумпции автономной значимости субъекта (в классической философии) к утверждению энергичной активности объекта. М.Мерло-Понти говорит, что философия должна стремиться к тому, «чтобы сами вещи выразили себя из глубины своего безмолвия», и философия должна «дать слово самим вещам» [1].

В современном состоянии культурфилософской рефлексии возникает потребность в пересмотре прежних дискурсов и подходов. Так, к примеру, семиотический подход, методологически эффективный во второй половине XX в., может по-новому проявить свой методологический потенциал, если актуализировать его динамический момент – перенести акцент со структуры сообщения на способ бытия вещи в контекстуальном пространстве. Условно названная «новая семиотика» обнаруживает и новые эвристические горизонты, поскольку позволяет фиксировать бытийную актуальность вещи.

Присутствие любой вещи не остается незамеченным. Артикуляцией своего телесного присутствия (*bordily presence*) она заявляет о себе (голос, запах, цвет и т.д.), проникает в окружающее пространство и создает его неповторимый ареол. Для обозначения этого феномена Г.Беме предлагает

¹ В статье в силу ограниченности ее формата не предполагается проводить более широкое диахроническое описание, поэтому не включены древние и архаичные представления о вещи.

закрепить понятие «атмосфера», которое, будучи достаточно популярным, в том числе, в обыденной речи, по его убеждению, требует реактуализации в современной эстетике.

Но существует ряд трудностей, которые препятствуют формированию и усвоению данного концепта. По мнению Бёме, – это доминирующие позиции критической философии Канта, который радикально развел понятия «вещь в себе» и «вещь для нас», в результате чего опыт восприятия вещи сводится к конструированию ее образа априорными формами чувственности. Вторым «препятствием» является классическая онтология, согласно которой вещь мыслится завершённой в себе целостностью, очерченной в пространстве и обладающей совокупностью свойств, составляющих ее качественную характеристику. Редким исключением на классическом единомудушном фоне, согласно Г.Бёме, является теория средневекового мистика Якоба Бёме, в которой он видит проблески родственного ему типа рефлексии. Якоб Бёме сравнивает бытие вещи с музыкальным инструментом. В его работе «*Signatura Rerum The Signature of All Things*» утверждается, что вещи, подобно музыкальным инструментам, при воздействии производят характерные, специфические звучания. Так, каждая вещь имеет свой неповторимый голос, который есть выражение, или артикуляция, ее телесного присутствия в пространстве.

Г.Бёме понимает, что предлагаемый в качестве основного для «новой эстетики» термин «атмосферы» требует своего серьезного обоснования, собственно, как и бытийный статус атмосфер: «атмосферы остаются неопределенными прежде всего в отношении их онтологического статуса. Мы не уверены, стоит ли относить их к объектам или к элементам среды, из которых они исходят, или к субъектам, которые испытывают их на себе. Мы также не уверены, где, собственно, атмосферы находятся» [2].

Бёме предлагает по-другому взглянуть на качества вещи. Например, можно говорить о синей чашке как о предмете, который выделяется из группы благодаря наличию у него признака синего цвета. Вещь не обязательно должна быть рассмотрена в терминах сравнения с другими вещами, а может быть рассмотрена в том способе, каким она «исходит из самой себя», «экстазирует». «Однако синий цвет чашки можно рассматривать и иначе, а именно – как путь или, лучше, способ, которым чаша присутствует в пространстве и делает это своё присутствие ощутимым». Почему бы и нет? В анализируемом случае синий цвет является излучением чашки в окружающую среду, «придающим тональность» пространству, способом, каким вещь заявляет о себе и вызывает к восприятию себя.

Понимаемые так атмосферы, по Бёме, одновременно являются и не являются объективными или субъективными. Они *не* являются объективными, поскольку они не есть качества, которыми обладают вещи, наподобие

массы или материала, но они все же связаны с вещью, т.к. через них вещь «выражает свое присутствие через экстазы качества». Атмосферы *не* являются субъективными в строгом смысле слова, т.е. порождениями психики или воспринимающей способности человека, но они все же существуют благодаря телесному присутствию воспринимающего субъекта. *Affective Concern*, восприятие вещи, не может быть чисто ментальным процессом интерпретации знака, но соотносится с телесной аффектацией. «Атмосфера – это общая реальность воспринимающего и воспринимаемого. Это реальность воспринимаемого как сфера его присутствия и реальность воспринимающего, поскольку в некотором роде он тоже телесно присутствует в самоощущении атмосферы».

Что касается «новой эстетики», то Бёме считает, что она должна вернуться от рассуждений об искусстве к эстетической работе, которая состоит, по его мнению, в «...придании вещам, средам, а также людям таких свойств, благодаря которым от [их] объектов может что-либо исходить. То есть речь идёт о «создании» атмосфер путём работы с объектом». «Старая эстетика субъективна, то есть она связана не столько с опытом, особенно чувственным (что предполагает само определение слова «эстетика», происходящего от греческого *aisthetikos* – чувственный), сколько с дискуссиями, суждениями, разговорами» [2].

В русле данных рассуждений интересным представляется понятие «зерно голоса», предлагаемое Р.Бартом [3]. В вокальном искусстве голос встречается с музыкой, и их взаимоотношение создает специфический, неповторимый эффект – некую модальность экспрессии, связанную с индивидуальной телесной выразительностью. На сравнительном анализе двух вокалистов Барт показывает разницу в подходах к исполнению вокальных произведений. Так, Фишер-Дискау является выдающимся примером безупречной исполнительской техники. Его искусство «передает» эмоцию и репрезентирует означаемое («смысл» стихотворения), но его «экспрессивное, драматичное, сентиментально ясное искусство» основано на голосе без «зерна». Другое дело – искусство Панзера или русский церковный бас. В последнем «...содержится нечто очевидное и упрямое (от чего нельзя отвлечься), находящееся по ту (или по эту) сторону словесных значений, (молитвенных) форм, мелоса и даже стиля исполнения; нечто, совпадающее с телом певца, единым движением доносящееся до ушей из глубины груди, мышц, мембран, хрящей, из глубины славянского языка, как будто бы плоть певца и исполняемая им музыка были облачены в одну кожу». Это некая индивидуальная характеристика материальности тела, звучащая в голосе певца, символическое означивание, неподвластное разуму. «Зерно – это материальность тела, говорящего на своем родном языке».

Барт анализирует различие между *фено-* и *гено*пением. Способность голоса переходить границы выразительности (исполнительского мастерства, языка произведения со всеми текстуальными и жанровыми условиями, идеолекта композитора и т.д. всего, что составляет *фенотекст* произведения) так, чтобы в нем звучала бесконечность, открывает возможность сверхозначивания за пределами фонетики. «Эта фонетика не исчерпывает означивание (оно неисчерпаемо), но она ограничивает возможности культуры, привыкшей сводить поэзию и мелодию к одной только выразительности». Плотный *фенотекст* обладает избыточной выразительностью, поскольку он драматичен, насыщен множественными денотатами и не оставляет места для фантазии. В то время как минимальный *фенотекст* с его прозрачными денотациями, наличием пауз, ритма и др. просодическими¹ возможностями языка «вызывает смещение в цепи означающего», что открывает простор для активного сопереживания, т.е. «трогает» нас (*émeut*).

Так что же такое «зерно голоса»? Это – тембр, но и не только. Это «означивание, открывающееся в нем, лучше всего определяется тем трением, которое возникает между музыкой и языком». Барт уточняет, – языком, «ни в коем случае не сообщением». Пение должно «писать» (не говорить), поскольку создаваемый певцом *генотекст* – письмо, «поющее письмо языка». «Зерно» – это телесность в поющем голосе, в пишущей руке, в жестикулирующей конечности актера». Именно телесность в исполнении, «зерно», придает эротичность звучанию. Такой голос – голос с «зерном» – вокалисты называют «вкусным», т.е. подчеркнуто материально-телесным. Этот феномен Барт называет еще и «эротичностью», поскольку телесность существует в конкретных организменных модусах – как женское или мужское «зерно».

Несмотря на это, индивидуальная телесность не субъективна, она парадоксальным образом преодолевает субъект, даже «приводит к его утрате». Как пишет Барт, говорящее тело вызывает изменение в сознании слушающего, «неизбежно создает новую иерархию ценностей», связанную с моим собственным опытом ощущения голоса обращенной ко мне телесности. Никакие рассуждения не могут добиться от меня этого ответа, только «тело исполнителя может принудить меня к оцениванию» как единственный инструмент подлинной сопричастности бытию.

¹ Просодический – (греч. *prosodikos* — касающийся ударения). Относящийся к явлениям высоты тона, длительности, силы звука и т. п....

Это касается не только вокального исполнения, «зерно» может быть (или не быть) в любом исполнительском деле (инструментальной музыке, театральном представлении, кино, прочтении лекции в университетской аудитории и т.д.). «Что до фортепьянной музыки, то я сразу слышу, какая часть тела играет: предплечье – нередко, увы, натруженное, как икры танцовщика, – кисть (несмотря на вращательные движения запястья) или, напротив, единственная эротическая часть тела пианиста – подушечки пальцев, «зерно» которых так редко удается услышать...»

Современная культура, как и соответствующее ей образование, акцентированы на освоение виртуозности и совершенства фенотекста, что приводит к обезличенности исполнения и тиражированию блестящих (но пустых по сути) форм. Возвращаясь к терминологии Бёме, в современной культуре, к сожалению, происходит утрата подлинно эстетического наслаждения искусством, поскольку оно не создает «атмосферы», или «ауры» (Беньямин).

В классических терминах субъект-объектной дихотомии объект – это страдательная категория, которая почти не мыслился самостоятельно, – лишь как продукт желания, интереса или действия суверенного субъекта. Но если поставить на первое место не желание или волевой акт субъекта, а действие, исходящее от объекта, «соблазн вещи», то, совершенно очевидно, что ситуация в корне изменится [4]. Этот «соблазн», как утверждает Бодрийяр, вовсе не имеет этической коннотации, как мы могли бы предположить в силу языковой и ментальной привычки. Он акцентирует фатальность воздействия объекта, т.е. его неотвратимость. Энергия исходит от объекта, вещи, которая может играть на желаниях субъекта или отсутствии таковых. Здесь вступает в силу демоническая логика соблазна.

Бодрийяр задается вопросом, почему активность объекта не становилась предметом философской рефлексии столь долгое время? Оказывается, все дело в рациональном постулате Модерна, который зафиксировал статус субъекта как субъекта власти, знания, истории и собственной идентичности и свято его хранил, дабы не порушился стройный космос классической парадигмы. Сегодня самодостаточность субъекта уже не столь очевидна. Бодрийяр считает, что в этой ситуации «единственно возможной позицией является позиция объекта. И единственно возможная стратегия – это стратегия объекта» [4, С. 164].

Используя устоявшиеся дискурсивные клише, назовем этот феномен «вещным поворотом». И он имеет, как и всякий поворот, значительные культурфилософские последствия. «Вторжение чистого объекта инвертирует все отношения: объект приобретает всю силу субъекта. Вся наша энергия захватывается и мгновенно инвертируется этим объектом, пришедшим извне. Мы охотно принимаем это, мы и сами захвачены этим

«жестоким разрывом» в порядке вещей, этой неожиданной революцией, этим полным разворотом энергии и этой инверсией силовых полюсов» [4, С. 198]. Онтологический статус субъекта культуры, соответственно, теперь требует существенной корректировки. Господствующие однобокие представления психоанализа о природе человека Бодрийяр называет «косоглазием [strabisme] аналитической интерпретации». Выпячивая значимость биологического и полового, психоанализ «предал забвению» «инициационное» начало в человеке, т.е. его экзистенциальную потребность в трансцендировании [4, С. 206].

Как и Э.Кассирер, Бодрийяр говорит о двух рождениях человека. Под вторым, сущностно человеческим – «инициационным рождением», – понимается не вхождение в мир символических форм (как у Кассирера), но встреча с «экстернализацией чистого объекта». Бодрийяр пишет: «...наряду с двумя существами, которые определяют наше биологическое рождение, всегда имеют место и другие, те, которые нас соблазняют (они могут быть и теми же самыми), и в определенном смысле они – наши инициационные родители. Это второе рождение искупает первое, вместе со всеми эдипальными конфликтами, которые столь хорошо описаны психоанализом, но касаются лишь первого рождения». Второе рождение связано с «событием без прецедента», которое начинает не историю, но судьбу – это соблазн – «он приходит извне и всегда внезапно, это чистое событие, стирающее одним махом как сознательный, так и бессознательный детерминизм». Более того, Бодрийяр видит в соблазне освобождение для человека от фатальности «жесткой психологической голгофы» и обретение психологического здоровья. В руках психоаналитика остаются те, которые не прошли «истинного освобождения» «инициационного рождения» и страдают от отсутствия соблазна [4, С. 198-199].

Значимые эффекты нашего бытия – это напряженное взаимодействие человека и мира. «То, что побуждает вас к существованию – это не сила вашего желания (все энергетическое и экономическое воображаемое XX века), это игра мира и соблазна, это страсть играть и быть в игре, это страсть иллюзии и кажимости, это то, что приходит извне, от других, от их лица, с их языка, из их жестов, то, что тревожит вас, завлекает вас, заставляет вас существовать, это встреча, неожиданность того, что существует вне вас, до вас, без вас, – изумительная экстернализация чистого объекта, чистого события» [4, С.200].

Субъекту желания Фрейда Бодрийяр противопоставляет объект соблазна: «...соблазн – это то, что вырывает вас из вашего собственного желания, чтобы отдать вас во власть мира» [4, С.204]. Вещь вовлекает субъект в «событийную турбулентность», в которой сам субъект становится вещью и функционирует по правилам фатальной игры. Это игра, в которой «вещи

сцепляются в своем фатальном развертывании», где происходит «обвал смысла», и вместо объективной причинности действует логика непредсказуемости.

Что имеет в виду Бодрийяр? По его мнению, существуют два параллельных мира с разными механизмами внутренней организации. Один мир – это согласование вещей по правилам рациональной логики понятия. Этот мир предельно понятен, в нем возможна случайность, но лишь как проявление не выявленной на данный момент закономерности. Вещи в нем выстроены согласно цепочке причинно-следственных отношений или генетических закономерностей. Это мир науки и психоанализа.

Но возможен и другой принцип связи между вещами. Бодрийяр указывает на фатальность, как иную версию устройства мира. Под фатальностью понимается некая роковая случайность, судьба (связано с корнем слова *фатум*), которая не является результирующей причин. Другой мир – это мир фатальных связей между вещами, который открывается тогда, когда упраздняется причинность, когда вещи «сходятся» в ином пространстве, «стоит только прекратить их «объективное» соглашение с причинностью». «И для этого, чтобы обойти круговорот причинности, нужно лишь ввести произвольные знаки, разновидности произвольного кода, такие как правила игры, создать помехи, которые расстроят причинный механизм, объективный ход вещей, и вновь приведут в действие их фатальную связанность». Это нечто наподобие сна, в котором вещи и слова оторваны от своих смыслов, контекстов и истории, и по ту сторону причинности в своем свободном сочетании они создают события. Но, при этом, сохраняется какая-то сверхъестественная необходимость, которую Бодрийяр называет «формальной последовательностью наивысшей необходимости». «Неисчислимы взаимосвязи являются основой не только наших снов, но и, по большей части, нашей повседневной жизни. Мы ничего так не любим, как это безумное искажение следствия и причины, – оно открывает нам невероятный горизонт нашего собственного происхождения и наших потенциальных возможностей» [4, С. 221-224].

Эта мысль перекликается с идеей У.Эко о сути художественного сообщения, структура которого представляет собой «совокупность тончайше выверенных операций, направленных на дестабилизацию основного кода и созидания ситуации неоднозначности на всех уровнях». Неповторимый художественный стиль, идиолект, образуется благодаря нарушению нормы, расшатыванию основного кода, разбиванию стилистических и смысловых ожиданий. Художественный код аномален, но все-таки он не беспорядочен – его расшатывание происходит на всех уровнях по единому плану, и это обеспечивает его структурную целостность и «фатальную связанность». Избыточность, как на уровне означающих, так и на уровне оз-

начаемых, создает «информационное напряжение», что делает сообщение неоднозначным. В силу этих его свойств возрастает эстетическая нагрузка и авторефлексивность – эстетическое сообщение останавливает взгляд и способно глубоко волновать реципиента [5, С. 105].

Таким образом, в современной философии и теории культуры происходит трансформация классической онтологии и инверсия базовых понятий: наблюдается поворот к объекту, который наделяется характеристиками активного субъекта. Вещь становится смыслопорождающей и производящей импульсы субстанции, обретающей право голоса, излучающей энергию, «экстазирующей», ввергающей в поток соблазна и т.д. Фактически, можно утверждать, что современная философия оказывается ввергнутой в соблазн вещного водоворота.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мерло-Понти М. Видимое и невидимое. Мн.: Логвинов. 2006. 400 с.
2. Г.Бьоме. «Атмосфера» как фундаментальное понятие новой эстетики <http://metamodernizm.ru/atmosphere-and-a-new-aesthetics/> точка доступа 15.03.2018
3. Р.Барт. Зерно голоса (пер. с франц. Андрея Логотова) // Новое литературное обозрение. № 148 (6/2017).
4. Ж.Бодрийяр. Фатальные стратегии / Ж. Бодрийяр; [пер. с фр. А. Качалова; науч. ред. текста к. ф. н. Д. Дамте]. М.: РИПОЛ классик. 2017. 288 с. — (Авторская серия Жана Бодрийяра).
5. У.Эко. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: «Симпозиум». 2006 - 544 с.

TRANSLIT

1. Merlo-Ponti M. Vidimoe i nevidimoe. Mn.: Logvinov. 2006. 400 s.
2. G.Byome. «Atmosfera» kak fundamentalnoe ponyatie novej ehstetiki <http://metamodernizm.ru/atmosphere-and-a-new-aesthetics/> tochka dostupa 15.03.2018
3. R.Bart. Zerno golosa (per. s franc. Andrey Logutova) // Novoe literaturnoe obozrenie. № 148 (6/2017).
4. ZH.Bodriyyar. Fatal'nye strategii / ZH. Bodriyyar; [per. s fr.A. Kachalova; nauch. red. teksta k. f. n. D. Damte]. M.: RIPOЛ klassik. 2017. 288 s. — (Avtorskaya seriya ZHana Bodriyyara).
5. U.Ehko. Otsutstvuyushchaya struktura. Vvedenie v semiologiyu. SPb.: «Simpozium». 2006 - 544 s.