

ВЕЩЬ В ИСКУССТВЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА: ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКАЯ ПЕРСПЕКТИВА

Томас Качераускас*

Summary

This article is dedicated to the status of things in the post-modern art from phenomenological point of view. The author states that the thing arises in a cultural and existential environment. On the other hand, the existence is created while we understand continually our living totality which includes both the future and the past. According to the author, cultural objects take part in this creation while they extend the existential horizon. It is supposed that to be involved into the existential project means to be real. The negative tendencies of globalization are connected with the cultural objects which are not involved into our existential totality.

Keywords: thing, post-modern art, existential project, cultural environment.

Разрабатывая феноменологический метод, Гуссерль призывает вернуться к «самим вещам». Что значит здесь *вещи*? Хайдеггер, в свою очередь, говорит о подручности (*Zubandenbeit*) вещей, а в своей философской поэтике концентрирует внимание на окружающих человека вещах. «Натуральные вещи» используются и в искусстве постмодернизма, где они включены в художественную целостность коллажей, инсталляций или перформансов. Как связана эта практика постмодернизма конца XX века с теоретической установкой феноменологии начала XX века? Может ли последняя послужить толкованию искусства постмодернизма, то есть может ли это стать вехой в феноменологии искусства? Чем отличается феноменология искусства от эстетики или просто от философии искусства? Каков художественный критерий феноменологии искусства? В статье я попытаюсь найти ответы на эти и другие вопросы.

«Возвращение к вещам» в феноменологии

В своих лекциях *Идея феноменологии* (1986) Гуссерль говорит о различных данных, которые открыты нашему интенциональному сознанию: данность мышления (*cogitatio*), живущая в новом воспоминании дальше, данность единства явлений в феноменальном течении, данность «внешнего» понимания вещей, различные фантазии и формы воспоминания, а также другие

* Томас Качераускас – профессор кафедры философии и политологии Вильнюсского технического университета им. Гедиминаса (Литва), e-mail: tomas@hi.vtu.lt.

представления.¹ В качестве феноменов здесь уживаются вещи внешнего мира, наши представления, воспоминания и идеи. Все они одинаково подлинны, поскольку это явления, появляющиеся в нашем сознании. Одновременно они – объекты мышления, действующие друг на друга в едином потоке понимания, который постоянно обновляется как единство явлений и сознания, объектов мышления и самого мышления. Эти человеческие феномены составляют телеологическое целое как подвижную целостность человеческого мира. Она меняется в зависимости от выдвинутых нами целей и от нашего всякий раз нового понимания окружающего мира, осуществляющегося на фоне этих целей. Поэтому Гуссерль называет эту связь между явлениями телеологической.² Эта связь, как единство мышления и его объекта, создаёт возможность понимания. Мало того, вещи сами конституируют вещественность (*Gegenständlichkeit*).³ Иначе говоря, став явлениями нашего сознания, т. е. найдя место в нашем едином мире из целей, идей и образов, вещи тут же становятся реальными. Завоевание места в мире явлений, где они находятся рядом с нашими воспоминаниями, позволяет вещам стать феноменами целостности нашей жизни, где они, находясь как её части, приобретают голос, иначе говоря, направляют наш проект в ту или иную сторону. Наш экзистенциальный проект должен быть постоянно направлен, а герменевтическая целостность жизни – постоянно образовываться заново. Тут вещи и указывают путь, т. к. всякий раз переносят наш проект и гарантируют гармонию мира понимания, потому что они являются частями герменевтической целостности. Их голоса выделяются в нашей незавершенной симфонии, не разрушая её целостности. Поэтому единство явлений здесь – живая, подвижная, постоянно меняющаяся гармония голосов. Действительность – это целостность вещей как явлений, т. е. как частей нашей жизненной целостности. Ввиду того что мы всегда конституируем эту действительность как новую герменевтическую целостность наших стремлений и оценок, вещи, направляющие наш взгляд вдаль, помогают её осуществить. Гуссерль это называет конституцией. В этом смысле конституция двойная: как действительности (целостности), так и вещей (частей). Целостность и её части участвуют в двусторонней конституции, где, в конце концов, мы конституируем себя. В стремлении закончить симфонию, т. е. приближаясь к смерти и сокращая время нашего существования, мы и создаём себя, всякий раз придавая новую форму своему экзистенциальному проекту. Здесь следует заметить, что время экзистенции не совпадает с экзистенциальным временем: если первое сокращается, то второе может растянуться до бесконечности. Момент смерти, охвативший всю жизнь, может длиться дольше всех прожитых лет.

Гуссерль в *Картезианских медитациях* говорит о восприятии подругой нам вещи – дома. Этот пассаж цитируют и Мицкунас со Стюартом⁴. Приводимый ниже фрагмент важен для нас как при исследовании вещей, так и при обращении к феноменологии искусства.

«В восприятии дома (*Hauswahrnehmung*) полагается (*meint*) дом, точнее, этот индивидуальный дом, и полагается в модусе восприятия, в воспоминании дома он полагается в модусе воспоминания, в воображении дома (*Hausphantasie*) – в модусе воображения; предикативное суждение о доме, который воспринимается, к примеру, как *стоящий здесь*, полагает его, соответственно, в модусе суждения, примешивающаяся сюда оценка – опять-таки в новом модусе и т. д. Осознаваемые переживания называются также и н т е н ц и о н а л ь н ы м и , причём слово “интенциональность” означает здесь не что иное, как это всеобщее основное свойство сознания – быть сознанием о чём-то, в качестве *cogito* нести в себе своё *cogitatum*».⁵

Итак, что значит воспринять этот дом, находящийся перед нашими глазами? Гуссерль отмечает, что сознание схватывает его в восприятии, в воспоминании и в воображении. Можно добавить также: имея его под рукой, т. е. если он занимает место в нашем мире. Всё это – восприятие, воспоминание, воображение, подручность – позволяет одному и тому же дому показываться всякий раз новой стороной (*cogito*), но вместе с тем быть в едином мышлении (*cogitatum*). Более того, обе стороны восприятия – *cogito* и *cogitatum* – сочетаются здесь как направленное мышление и открытый объект мышления, которые составляют единую среду понимания, где они постоянно корректируют друг друга. Кажется, что мы никогда не видим цельности дома, лишь наружность или внутрь, северную или южную стороны. Чтобы увидеть свой дом, обязательно надо выйти на улицу, то есть посмотреть на него взглядом прохожего. Живя в доме, мы его не видим, поскольку он слишком близко к нам, он у нас под рукой. Читая лекцию на факультете филологии в Вильнюсском университете, через окно я вижу другой корпус университета, в котором когда-то проходили семинары по феноменологии. Это обстоятельство определяет, каким этот «дом» появится у меня перед глазами. Определяет оно и то, что за ним находится башня Гедиминаса, где я бывал только в детстве. Детскими глазами я могу посмотреть и сейчас, когда у наблюдаемого мною «дома» крыша оказывается не черепичной, а шоколадной, какую в лесу увидели Ганс и Гретта. Смотря на «дом», я знаю, что через полчаса, на перемене, он словно «оживёт» и даже «сделает» шаг, когда студентка заиграет на фортепиано, которое стоит в аудитории. Я не видел бы «дома», если бы его от меня не отделял 425-летний двор: смотря вперёд, я всё оглядываюсь назад, не только на несколько лет назад, когда проходили семинары, но и во времена несколько столетий тому назад, которые вместе с «домом» вступают в среду, конституируемую мною заново. На моё видение влияет и то, что «дом» стоит не отдельно, он – часть университета, с которым связана моя жизнь: видя его, я сожалею о своём шаге, который, возможно, изменит мою жизнь. Таким образом, дом перед глазами покрывается как моим личным опытом, так и культурной средой, частью которой я являюсь. В «моём» доме пересекается внутренний и внешний опыт. Он мой, потому что только я вижу его таким, но в то же время он конституирует меня, заставляет смотреть дальше

себя как вперёд, так и назад. В этом смысле, дом передо мной — это мой дом, часть создаваемой мной жизни, что указывает на целостность этой жизни. Являясь частью моей среды, он концентрирует мой мир на одной вещи, которая появляется как неделимая целостность. Вместе с тем эта вещь, появляющаяся передо мной как всякий раз новая сплочённость наружности и внутренности, каждый раз расширяет мой мир. Дом становится моим, вещь — свёртком культурных слоёв, где разворачивается наше существование. Таким образом, вещь участвует в моём восприятии, которое в каждом случае появляется как подвижная гармония части и целостности.

Этот единый мир наших целей и вещей, которые появляются в одной перспективе, Гуссерль называет жизненным миром. Это — единый, неделимый на внешний и внутренний, субъект и объект мир, где явления всплывают в пространстве нашего понимания, которое мы расширяем, ставя перед собой всё новые цели. Так мы конституируем среду своего понимания, словно дом, где вещи приобретают новые значения. Хайдеггер называет это экзистенциальным проектом, который мы создаем с помощью нашей экзистенции к смерти. Можно ли говорить об инаковости вещей, которые появляются лишь как включённые в наш жизненный мир, или экзистенциальный проект, как бы мы ни назвали ту единую, хоть и меняющуюся, подвижную человеческую целостность? Кант не отрицал вещь в себе (*Ding an sich*), которая находится за нашим домом, по ту сторону познавательных (в нашем контексте — понимаемых) возможностей, хотя антиномии трансцендентной метафизики он пытался преодолеть ресурсами трансцендентальной философии. Хайдеггер (и Гуссерль), наоборот, реабилитирует понятие трансцендентности и применяет его в определении наших вещей, хотя и говорит о единой герменевтической жизненной целостности, где существующие индивиды сживаются с вещами. Как проявляется трансцендентность вещей? К этому вопросу я ещё вернусь, рассмотрев пример постмодернистского искусства. Пока ясно лишь то, что вещи в экзистенциальной феноменологии трактуются как компоненты нашего существования, как явления в герменевтическом круге жизни и понимания, где понимание формируется в окружении наших жизненных стремлений, а целостность жизни состоит из действий, определённых этим пониманием.

Герменевтический круг можно объяснить и по-другому: вещи в нашем доме, то есть в культурной среде, понимаются в связи с нашей жизнью, которая, в свою очередь, направлена на окружающие нас вещи. Поэтому вещественность, о которой говорят и Гуссерль и Хайдеггер, здесь характеризует вовлечение вещей в жизненный мир, в экзистенциальную целостность, в домашнее окружение. Близость вещей значит откровенность по отношению к жизненному миру и к вмести-тельности своей экзистенциальной целостности. Для позднего Хайдеггера хлеб с вином — ежедневные вещи — на столе попутчика становятся символами темпоральной человеческой экзистенции как бытия к смерти. Кроме того, они появляются в поэзии Тракля, которого интерпретирует Хайдеггер, т. е. в новой гармонии настроения и слова.

Так они выражают творческий характер человеческой экзистенции, несмотря на её трагичность: окружающие нас вещи постоянно направляют наш экзистенциальный проект, который создаётся нашей жизнью. Это ежедневные вещи, они у нас под рукой (*zubandene*), а их края отшлифованы нашим взглядом и касанием. Пол в доме стерт нашими подошвами, а стены — назло нам — разрисованы детьми. Любой ценой мы стараемся отдалить ремонт дома, когда придётся заново покрывать пол лаком и закрашивать детские рисунки на стенах. Но не потому, что мы ленимся это делать (ведь физическая работа тоже может радовать), а потому, что, стирая появившиеся узоры на полу и рисунки на стене, мы боимся уничтожить свои вещи, впитавшие наши ожидания, настроения, воспоминания. Этот стёртый пол, разукрашенные фломастером стены уже стали частями нашего дома, нашей культурной среды, они непрерывно впитывают наш взгляд, который они и формируют вместе со всем нашим домашним окружением. Таким образом, сохранность дома позволяет формироваться его новому видению. Точно так же историческая память позволяет смотреть вперёд. И наоборот: уничтожение культурного наследия или стирание исторической памяти в целях поиска новшеств (например, в создании нового общества) ограничивают видение или даже замутняют нравственный взгляд, чего мы сами не замечаем. Тогда мы перестаем видеть и вещи, топим их в кричащих призывах, что зовут в «светлое будущее». Подобной эйфории исполнено каждое общество, «свободное» — не в меньшей степени: здесь вещи теряют свои голоса в потребительском шуме производства. Когда исчезает инаковость вещей, пропадает и наша способность обновлять свою жизненную среду, т. е. целостность, частью которой мы являемся. Без пространства вещей мы теряем умение создавать своё экзистенциальное время.

Находясь очень близко, вещи в то же время очень далеки, потому что, возникая заново, например, в поэтической строке, они дальше переносят вехи как нашего экзистенциального проекта, так и пространства понимания. Участвуя в нашем творческом жизненном проекте, они аутентичны, поэтому способны открыть аутентичную экзистенцию. Являясь таковыми, они противопоставляются анонимным вещам, тонущим в стихии *das Man*, которая погружает нас в поток медиа, а также в поток искусства или культуры.

Вещи в искусстве постмодернизма

Какое место вещи занимают в искусстве постмодернизма? Казалось бы, в современной культуре коллажей, перформансов и инсталляций осуществляется идеал возвращения к вещам по Гуссерлю и Хайдеггеру, поскольку ежедневные вещи занимают в ней особое место. Для того чтобы убедиться в этом, стоит только сходить в Центр современного искусства. Иногда вещи даже шокируют своим бытом: вспомним унитаз Дюшана, названный им *Фонтан*.

Также появились и новые техники искусства (коллаж), с помощью которых уже использованные вещи представляются как новая художе-

ственная целостность. И традиционные техники искусства находятся под воздействием этих тенденций: более «вещественным» становится содержание живописи или скульптуры. Не отдаляет ли вещи от нас это стремление человеческой среды представить их как участников творческого окружения? Что выражает «вещественность» постмодернистского искусства: творчество нашей экзистенции или, наоборот, анонимность современного культивирования? Хайдеггер не любил исследований культуры, считая экзистенцию первичной по отношению к культуре. Хотя здесь я и следую по пути экзистенциальной феноменологии Хайдеггера (и Гуссерля), всё же считаю, что культурный мир — это среда экзистенции, где под действием этой целостности развивается индивидуальный мир. Взаимодействие культуры и экзистенции соответствует взаимодействию дома и его жителя.

Разберем одну из инсталляций Абрамович *Double Edge* (1995–1996)⁶. Инсталляция была устроена в бывшем монастыре. Как известно, монастырь — это тоже дом, окружение монашеской экзистенции для работы, отдыха и молитвы. Смысловая нагрузка этого окружения настолько велика, что влияет на содержание инсталляции: четыре лестницы, прислонённые к фонарям винного погреба. Лестницы лучше любой другой вещи воплощают трансцендентность этого дома. Это подручная вещь, функция которой подниматься вверх. Мы говорили, что домашние вещи — это трансценденты, заставляющие заново формировать домашнее окружение, частью которого мы сами и являемся. В этом смысле каждая домашняя, а в широком смысле и культурная вещь — это и есть лестница, по которой мы поднимаемся выше себя. Однако это лазанье требует усилий: лишь первая лестница простая, ступени второй — лезвия, третьей — раскалённые металлические прутья, ступени же последней — лёд. Здесь вещи также имеют память, поскольку третья лестница указывает на монастырского покровителя, подвергнутого пытке огнём. Таким образом, пространство дома расширяется, охватывая прошлые столетия. Эта культурная вместительность позволяет расширить также и экзистенциальное время каждого жителя (посетителя выставки). Смерть, о которой нам напоминает эта вещь, несколько не сокращает экзистенциальное время. Наоборот, близость к смерти позволяет нам до бесконечности расширять наш экзистенциальный проект, если дом (монастырь, музей) приобретает обширность благодаря взаимодействию индивидуального видения и культурной среды.

Создавая экзистенциальное пространство и время, мы создаём и культурное (домашнее) окружение, где расширяем свой жизненный проект. Культурная среда — это место, где осуществляется взаимодействие не только между мной и моим окружением, но и между мной и другими индивидами. Наш экзистенциальный проект жив благодаря именно этому взаимодействию, участники которого, может быть, давно умерли, как и священник-мученик. Несмотря на это, он всё равно покровительствует своему и нашему дому, даже если тот меняет своё предназначение. Навестив бывший монастырь, мы видим его следы, которые становятся частью нашего художественного про-

екта — жизни как творчества. Похожим способом мы стремимся оставить свой след другим, чтобы он стал экзистенциальным указателем хотя бы для нескольких людей. По замыслу Абрамовича, посетители должны ходить босиком по мраморному песку, чтобы оставить следы, и сидеть на высоких стульях, использовавшихся ранее шлифовщиками бриллиантов. По утверждению автора выставки, шлифовщики, пользовавшиеся этими стульями, не продавали их ни за какие деньги. Итак, и здесь мы сталкиваемся со случаем, когда люди срастаются со своей историей, без которой они не могли бы работать, иначе говоря, создавать свою экзистенцию. По отношению к экзистенциальному прошлому неважна сама работа: шлифуются ли бриллианты, организуются выставки, пишутся картины, читаются лекции или красятся стены. Тут важно лишь то, насколько каждый раз расширяется наше пространство. Оно никогда не бывает отделено от культурного (домашнего) окружения, которое создаёт и другой его участник в образе вещи или в лице человека.

Стулья повернуты в сторону зеркальной стены: как шлифовщик бриллиантов сидит наедине со своими мыслями, так и посетитель выставки в зеркале видит себя, то есть свой мир, который расширяется благодаря этим простым вещам. Так же и я, смотря на дом через окно аудитории, вижу образ как своего детства, так и исторического прошлого, который, в свою очередь, обращает мой взгляд в будущее. Образ дома, концентрируя мои воспоминания, настроения, ожидания, переносит мой взгляд вперёд. Это позволяет нам расширять наш экзистенциальный проект. В своей оголенности, способной причинить физическую боль (при порезе или ожоге), монастырские лестницы указывают на бытие монаха, неотделимая часть которого — простая одежда и физическая работа. Именно потому, что они переносят нас вдаль, напоминая окружение монастыря и указывая на новую художественную целостность, они близки нам, т. к. третий раз принимают участие, создавая теперь уже нашу экзистенциальную целостность.

Платон считал искусство третьей реальностью — после чувственной действительности и мира идей. Как вторичное подражание, это обманчивая, ненастоящая реальность, отдалившаяся от настоящего мира идей по вине посредников. Как утверждается в седьмой книге *Государства*, этого обмана можно избежать лишь с помощью ума, развитого диалектикой и арифметикой.⁷ Однако эта установка вскоре подверглась критике: Аристотель в *Метафизике* сокрушает своего учителя и друга Платона, поскольку истина для него важнее дружбы. Один из его аргументов: мир идей — статичный, застывший, а действительность — подвижная целостность, обращённая к цели. Здесь не только показывается ограниченность идейного мышления, но и переворачивается понимание реальности: реальность, по мнению Аристотеля, — подвижная целостность, которая постоянно осуществляется (*entelecheia*), когда материя обретает целевую форму. Если в *Метафизике* целевая структура реальности связана с божественным источником (метафизика как пересечение теологии и телеологии), то в *Поэтике* говорится об опознанной человеком художественной

реальности, которая служит для очищения души.⁸ Таким образом, действительность не только приобретает человеческий аспект, её критерием становится художественность, т. е. впечатляющая сила художественной целостности. Мы говорили, что статус явлений, т. е. действительности в феноменологии, имеют также образы или воспоминания, а не только восприятия, как считал Платон. Чуть позже я рассмотрю критерий художественности в феноменологии.

Согласно феноменологическому подходу, и в отличие от платоновского, вещи действительны только тогда, когда ими пользуются, когда они подручны. В рассмотренном нами случае стульев касаются уже третьи руки (после шлифовщиков и художника), каждый раз расширяя жизненный мир. Как и другие принадлежности, эти вещи создают новую экзистенциальную перспективу, тем самым приближая нас к нам самим. Поэтому, являясь другими, они близки, т. е. их инаковость, трансценденция позволяют нам следовать их указанию и так создавать проект экзистенции к смерти. Не зря Хайдеггер реабилитирует после Канта понятие трансценденции. Трансценденция вещей означает здесь приближение к нашему герменевтическому горизонту, который в принципе недоступен. Смерть не стягивает его, поскольку это мир события, где наши вещи передаются в руки других, где они становятся участниками экзистенциального творчества других. В этом смысле вещами являемся мы сами или хотя бы наше творчество, незаконченная симфония, которая является вещью (принадлежностью) в руках других.

Перспектива смерти не только открывает бесконечный проект нашей творческой жизни, которая протягивается как в будущее, так и в прошлое. Наша смертность позволяет другим по-новому интерпретировать наше творчество и нашу жизнь. Поэтому жизнь каждого из нас — это незаконченная симфония, которую другие исполняют по-новому. Здесь также важна смертность вещей. Мы видели, что использованные стулья ценнее новых, потёртый пол — заново отлакированного, а разрисованные стены — свежeverкрашенных. Вещи точно так же стареют, собирая культурное наследие и этим обогащая наш дом. Значит, их смертность — это условие их действительности, т. е. жизненности. Умирая, вещи остаются живыми. Они обрастают историей, которая находит себе место в нашей жизни. Зачастую они живут лишь в воспоминаниях, где приобретают всё новые образы, когда мы с нашими детьми переживаем второе, а с внуками — третье детство. Являясь третичными, они становятся ещё более живыми, возвращая нас туда, где мы появились.

Оловянный солдатик из сказки Андерсена, которую мы читаем своим детям, так же живёт, умирая. Каждый раз попадая в другие руки — шалопаев, рыбы, кухарки, — этот одноногий солдатик шагает к своей смерти, которая тем самым возвращает его к любимой танцовщице. Мгновение смерти, когда языки пламени сплавляют их в одно целое, — самое вместительное, поскольку воплощает целостность жизни оловянного солдатика как события.

Прежде чем перейти к заключительным замечаниям, рассмотрим левиновскую метафору дома как нашего гармоничного окружения. Как известно, метафора — это миниатюрное произведение искусства. Дом для Левинаса — это сплочённость, связанная с нежностью Другого. Как постоянная собранность, жизнь дома не только анонимное бытие в стихии *das Man*. В этом окружении, которое мы создаём с помощью женской нежности Другого, мы встречаемся с нами самими. С помощью наших ежедневных работ (также и физических) мы «вырываем вещи из стихии», иначе говоря, вещи становятся частью нашей экзистенции и тем самым направляют нашу жизнь. Таким образом, наша жизнь выделяется как подвижная гармония, постоянное завоевание экзистенциального порядка, возможного только в нашем домашнем культурном пространстве. Здесь сплываются внешность и внутренность, интимность и публичность. Наше творчество начинается с личного опыта, с женской нежности, которую мы ощущаем в нашем доме. Но она становится вещью для других, когда мы переступаем через себя и своё окружение. Роль Другого здесь двойка: он — участник нежности, т. е. условие интимной гармонии, и то, что заставляет нас выйти из своего дома. Потусторонний мир, трансценденция здесь означают также интенциональность (Гуссерль) и стремление всякий раз создавать новую домашнюю гармонию, то есть творить. Итак, дом выражает наше творческое окружение как жизненный мир, в котором наша экзистенция есть бытие к смерти. Поэтому Левинас утверждает, что «в доме тайно рождается мир»⁹. Вместе с новым миром рождаемся и мы, даже когда находимся в преддверии смерти.

Выводы, или Вещественность как критерий искусства и экзистенции

Кажется, без ответа остался вопрос о вещественности постмодернистского искусства. Выражается ли в этом искусстве аутентичная вещественность, иначе говоря, участвуют ли вещи в новой художественной целостности, когда мы создаём наш экзистенциальный проект? Или, наоборот, такое постмодернистское искусство является лишь выражением проходимости, типичной для нашей культуры? Ответ на этот вопрос зависит как от произведения постмодернистского искусства, так и от нас, тех, кто его понимает. Если в произведении искусства мы узнаём вещи, которые расширяют горизонт нашего понимания и этим позволяют нам самим создавать экзистенциальный проект, то тогда это соответствует стремлениям Гуссерля и Хайдеггера и выражает аутентичную вещественность. Тем самым, это критерий настоящего, аутентичного искусства. Вещественность как потребляемость и подручность является здесь и критерием истинности: истинно то, что, находясь под рукой, имеет место в нашем жизненном проекте, тем самым развивая его. В этом смысле под рукой может быть как дом за окном, так и стул шлифовщиков в про-

изведении искусства или оловянный солдатик из детской сказки. Эти вещи живы только в нашем представлении.

На вопрос, какое произведение искусства удовлетворяет критерию вещественности, можно ответить: хорошее. А тем самым – красивое и истинное. Таким образом, критично оттолкнувшись от идейного видения Платона, опять возвращаемся к его идее единства добра, красоты и истины. Правда, это – перевёрнутый платонизм, поскольку представляемые вещи участвуют в нашей жизни так же, как и их чувственные образы или сущности, а восприятие – это лишь один из способов постижения феноменов наряду с воображением или воспоминанием. Все они (по Платону) участвуют в едином, но подвижном проекте нашей «жизни к смерти». Точно так же участвуют и диалоги Платона, которые, кстати, тоже можно рассматривать как произведения искусства, в которых мы до сих пор делаем заметки на полях.

Вернемся к вещественности произведения искусства. Неважно, постмодернистское оно, модернистское, абстрактное, классическое, импрессионистическое, экспрессионистическое, дадаистическое, кубистическое, реалистическое, сюрреалистическое или ещё какое-нибудь. Хорошее произведение искусства представляет вещи таким образом, что они участвуют в развитии нашего экзистенциального проекта. В этом смысле хорошее или настоящее произведение искусства – вещественное: вещи здесь открываются как указатели на нашей бесконечной дороге к смерти. Можно сказать ещё больше: мы тоже настоящие, аутентичные, если участвуем, словно вещи, в творчестве экзистенции других. Мы настоящие настолько, насколько мы вещественны.

Примечания

- ¹ Husserl E. *Die Idee der Phänomenologie. Fünf Vorlesungen*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1986. S. 74.
- ² Ibid. S. 75.
- ³ Ibid.
- ⁴ Mickūnas A., Stewart D. *Fenomenologinė filosofija*. Vilnius: Baltos lankos, 1994.
- ⁵ Husserl E. *Cartesianische Meditationen*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1987. S. 34–35.
- ⁶ Abramovič M. *Double Edge*. Kartause Ittingen: Kunstmuseum des Kantons Thurgau, 1996.
- ⁷ Платон. *Государство* // Платон. *Собрание сочинений в 3-х тт.* Т. 3(1). М.: Мысль, 1971.
- ⁸ Aristotele. *Metaphysics*. Oxford: At the Clarendon Press, 1924.
- ⁹ Левинас Э. *Тотальность и бесконечное* // Левинас Э. *Избранное*. М.–СПб.: Университетская книга, 2000. С. 171.