

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Иванов А.А. Weird-реализм Грэма Хармана и его влияние на современное искусство и архитектуру // Культура и искусство. 2025. № 10. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.10.76507 EDN: AKEWXX URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=76507

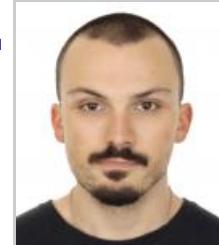
Weird-реализм Грэма Хармана и его влияние на современное искусство и архитектуру

Иванов Александр Алексеевич

архитектор, теоретик архитектуры, независимый исследователь

117418, Россия, г. Москва, р-н Черемушки, ул. Цюрупы, д. 17, кв. 17

 postpostivanov@gmail.com



[Статья из рубрики "Эстетика и теория искусства"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2025.10.76507

EDN:

AKEW XX

Дата направления статьи в редакцию:

29-10-2025

Аннотация: В статье рассматривается философия объектно-ориентированной онтологии (ООО) Грэма Хармана и её влияние на современное искусство и архитектуру. Излагаются ключевые положения ООО, акцентирующие автономию объектов и их выход за пределы человеческого восприятия. Анализируются эстетические и литературные принципы, сформулированные Харманом, в частности концепция weird-реализма (на материале произведений Г. Ф. Лавкрафта) и специфика художественного объекта в контексте философии ООО. Идеи Хармана сопоставляются с рядом примеров из современной архитектуры и искусства: рассматриваются произведения архитекторов Петера Цумтора, Марка Фостера Гейджа, Тома Вискомба, бюро Diller Scofidio + Renfro, а также художников Марка Лекея, Альфредо Ачето и участников выставки "Adaptation". Даётся подробный анализ этих произведений – раскрываются их концепции, авторские методы и связь с философией объектов. Исследование основано на междисциплинарном подходе, сочетающем философский анализ текстов Хармана с искусствоведческим методом разбора конкретных художественных и архитектурных произведений. Научная новизна исследования состоит в междисциплинарном анализе философии объектно-

ориентированной онтологии и конкретных художественных практик. Впервые в отечественном искусствознании предпринята попытка сопоставить постулаты ООО с произведениями современного искусства и архитектуры в формате развернутого академического исследования. Новизна заключается также в обобщении эстетики Хармана (weird-реализм, метафора, отказ от репрезентации) и выведении из неё методологических принципов для анализа визуальных искусств. Предложен термин "объектно-ориентированное искусство" для обозначения подхода, где художественный объект понимается как онтологически самостоятельный актор. В заключение обобщаются характерные черты художественных методик, соответствующих принципам объектно-ориентированного искусства: автономность объекта, работа с загадкой и недосказанностью, отказ от антропоцентризма, новые формы повествования через метафору, возвращение к материальности как философской ценности.

Ключевые слова:

объектно-ориентированная онтология, философия искусства, современное искусство, современная архитектура, weird-реализм, художественный объект, спекулятивный реализм, Грэм Харман, ускользание объекта, нечеловеческие объекты

Введение

Современная философия все чаще обращается к критике антропоцентризма и исследованию статуса нечеловеческих объектов. Одним из наиболее влиятельных направлений последнего десятилетия стал спекулятивный реализм и его ответвление – объектно-ориентированная онтология (Object-Oriented Ontology, ООО) Грэма Хармана. Объектно-ориентированная онтология утверждает, что **объекты существуют независимо от человеческого восприятия** и обладают скрытой "глубиной" бытия, не сводимой к их явленным свойствам^{[1][2]}. Данная философия бросает вызов традиционному **корреляционизму** (термин К. Мейясу) – воззрению, по которому реальность неизбежно соотнесена лишь с человеческим познанием, ограничена доменом мысли, конечностью человеческого доступа. Вместо этого Харман и его последователи (Леви Брайант, Тимоти Мортон, Ян Богост и др.) предлагают "плоскую" онтологию, где все объекты – люди, животные, вещи, идеи – равноправны в бытии^[3].

В искусствоведении идеи ООО привели к переосмыслению статуса художественного объекта. Если модернистская критика (например, К. Гринберг, М. Фрид) настаивала на автономии художественной формы, а постмодернизм акцентировал культурный контекст и взаимодействие со зрителем, то объектно-ориентированный подход предлагает новое видение. **Эстетика в трактовке Хармана провозглашена "первой философией"**, поскольку именно через эстетическое взаимодействие объекты вступают в непрямые связи друг с другом и с нами^[4]. Художественное произведение рассматривается не как носитель символического смысла или функция, а как **реальный объект со своей собственной онтологией**, ускользающей от полного постижения. Такой взгляд способствует "возвращению к объекту" в современном искусстве и архитектуре^[5].

Цель исследования – проанализировать основные постулаты объектно-ориентированной онтологии Грэма Хармана и выявить их влияние на эстетическую теорию и практику современного искусства и архитектуры. В рамках этой цели решаются следующие задачи: (1) кратко изложить ключевые положения философии Хармана,

особенно по материалам его работ «Искусство и объекты» (Art and Objects, 2019) и «Weird-реализм: Лавкрафт и философия» (Weird Realism: Lovecraft and Philosophy, 2012); (2) рассмотреть эстетические принципы ООО – в частности, концепцию weird-реализма и специфику художественного образа/объекта у Хармана; (3) сопоставить эти идеи с конкретными произведениями актуального искусства и архитектуры, выбранными в качестве кейсов, и проанализировать, каким образом в них реализуются идеи, созвучные объектно-ориентированному подходу; (4) обобщить характеристики художественных методик, соответствующих “объектно-ориентированному искусству”.

Актуальность исследования обусловлена продолжающимся “онтологическим поворотом” в гуманитарных науках, интересом к **новому материализму** и спекулятивной философии в теории искусства. На русском языке философия ООО относительно недавно выходит в переводах (книги Хармана изданы на русском в 2020–2023 гг.), и её приложение к анализу искусства пока недостаточно разработано. В данной работе делается попытка восполнить этот пробел, связав философские тезисы с практикой современных художников и архитекторов.

Научная новизна настоящего исследования состоит в междисциплинарном анализе философии объектно-ориентированной онтологии и конкретных художественных практик. Впервые в отечественном искусствоведении предпринята попытка **сопоставить постулаты ООО с произведениями современного искусства и архитектуры** в формате развернутого академического исследования. Если на Западе за последнее десятилетие появились работы, посвященные влиянию спекулятивного реализма на кураторство и арт-критику, то в русскоязычном дискурсе подобная проблематика освещена фрагментарно. Новизна статьи заключается также в том, что она **обобщает эстетику Хармана (weird-реализм, метафора, отказ от репрезентации)** и выводит из нее методологические принципы для анализа визуальных искусств. Предложен термин **“объектно-ориентированное искусство”** для обозначения подхода, где художественный объект понимается как онтологически самостоятельный актор, а не как носитель внешнего смысла или утилитарной функции. В статье продемонстрировано, как этот подход проявляется в разных медиумах – архитектуре, скульптуре, инсталляции – что расширяет представления о применимости философских концепций в практике художественного анализа. В целом, работа вносит вклад в разработку темы “спекулятивный реализм и искусство” и открывает возможности для дальнейших исследований (например, в области дизайна, музеологии, театра с позиций ООО).

Основные положения объектно-ориентированной онтологии

Объектная автономия. Первый ключевой постулат ООО гласит, что любой объект обладает онтологической автономией – **существует “в себе”, независимо от воспринимающего субъекта или функционального назначения** [1]. Харман радикализирует кантовскую идею вещи-в-себе: если Иммануил Кант считал, что “ноумен” (вещь-в-себе) непознаваема напрямую, то Харман утверждает, что **объекты принципиально никогда не сводятся к их данности для сознания**. Даже когда объект находится перед нами, он больше, чем то, что мы о нём знаем или как используем его. Другими словами, **объект не исчерпывается ни своим утилитарным назначением, ни культурным значением** – у него есть собственное бытие, “внутренняя жизнь” [4]. Например, молоток существует не только как инструмент в руке человека – он остаётся собой, даже лежа невостребованным или находясь вне чьего-либо восприятия. При этом теоретическое постижение молотка не обладает приоритетом относительно его неосознанного чувственного восприятия, как следует из расхожего (и, по Харману,

неверного), прочтения “инструмент-анализа” М. Хайдеггера. Оба модуса взаимодействия с объектом одинаково далеки от исчерпания сути объекта. Эта установка ведёт к своеобразной “демократизации” онтологии: человек перестаёт быть мерилом существования, привилегированным видом бытия, единственно наделенным доступом к “самим вещам” или, что равнозначно, единственно исключенным, уступая место множеству объектов, от квантовых частиц до памятников архитектуры и единорогов, обладающих равным правом на реальность, но различных по степени ее проявления [4].

Изъятость (withdrawal). Второй принцип – **неисчерпаемость объекта и его частичная скрытость.** Согласно Харману, **любой объект при взаимодействии никогда не раскрывается полностью** [9]. Часть его свойств и сущности всегда “уходит в тень”, остается неявной – как для людей, так и для других объектов. Этот эффект Харман называет “изъятием” (withdrawal). Классический пример – **пользуясь молотком, мы видим лишь ту грань объекта, которая занята забиванием гвоздей**, но не задумываемся о его материале, истории создания, возможных иных функциях. Подобно тому, как Юм редуцировал вещь к сумме чувственно данных качеств, материалисты – к набору атомов, Харман противопоставляет им авторов, оставляющих “разрывы” между вещью и её проявлениями [5]. В этом он продолжает линию “философов разрыва” от Платона до Канта, настаивавших, что **объект не равен совокупности своих проявлений или качеств.** Для искусства данное положение означает, что **художественный образ всегда содержит невыразимый остаток**, не до конца сводимый к интерпретации или видимому образу.

Против “буквализма” и реляционизма. Объектно-ориентированная онтология последовательно выступает **против редукции объектов как “вниз” к простым элементам (подрыв / undermining), так и “вверх” к эффектам отношений (надрыв / overmining)** [2]. Харман критикует две крайности мышления: с одной стороны, стремление объяснить вещь лишь через ее физико-материальную основу (как если бы здание было только стеклом, бетоном и металлом, а картина – только краской на холсте); с другой – тенденцию видеть в объекте лишь знак, функцию или текст (как если бы здание было лишь символом власти или “посланием” зрителю). Первая позиция лишает объект уникальных качеств, растворяя в более фундаментальных сущностях; вторая – отказывает ему в самостоятельном бытии, превращая в узел отношений или значений [1]. Харман называет подобную редукцию “буквализмом” и “реляционизмом” и призывает избегать ее как в философии, так и в эстетическом анализе [4]. **Объект всегда больше любых наших описаний**, даже самых точных, – ведь описание (парафраз) фиксирует лишь исчерпаемые свойства. Настоящая же художественная стратегия, по Харману, – это **метафора**, аллюзия, намёк, которые указывают на скрытую глубину вещи. Таким образом, ОО-онтология перекликается с некоторыми идеями **формализма** в искусствоведении – например, с тезисом о “самозамкнутости объекта искусства” (автономности формы). Однако Хармановское понимание автономии шире: оно допускает смешение человеческого и нечеловеческого, субъекта и объекта, отвергая кантовское разделение на мир явлений (для нас) и мир вещей-в-себе. Для искусства это означает призыв видеть в произведении не только отражение субъективного опыта или социальных контекстов, но прежде всего **конкретный объект, существующий наряду с нами.**

Эстетические принципы Хармана: weird-реализм и художественный объект

Одним из центральных вкладов Грэма Хармана в философию искусства стала разработка

эстетической методологии “странныго реализма” (weird realism) на примере анализа литературы американского автора ужасов Г. Ф. Лавкрафта. В книге «Weird-реализм: Лавкрафт и философия» Харман демонстрирует, как художественный текст может передавать **невыразимую странность реальности** – ту самую скрытую часть объектов, что ускользает от прямого описания^[1]. Лавкрафт, хотя и не был профессиональным философом, предстает у Хармана “молчаливым” метафизиком, интуитивно воплотившим ключевые идеи объектной онтологии. **“Реальность сама по себе странна, поскольку она непропорциональна любой попытке её представить или измерить”**, – пишет Харман^[5]. Это и есть weird-realism: признание того, что **мир гораздо чуднее и ужаснее, чем мы можем понять и описать**, и потому каждое описание лишь намекает на истинное бытие, но не исчерпывает его. По замечанию переводчика П. Хановой, “английское слово weird должно быть включено в словарь непереводимостей. [Оно] не имеет отношения к странствиям; также оно должно быть отличено от «фантастического» и «жуткого»...). Этимологически weird восходит к древнеанглосаксонскому wyrd - рок, судьба, от глагола weorðan - «становиться», который в свою очередь восходит к праиндоевропейскому корню *uert - «поворачиваться»^[4].

Харман выделяет несколько **литературных приёмов**, с помощью которых Лавкрафт добивается эффекта непознаваемости объектов. Прежде всего, это **аллюзивность** – постоянные намёки на некие **темные и скрытые объекты**, не поддающиеся описанию^[4]. Так, в рассказах Лавкрафта фигурируют, например, странные артефакты (статуэтка Ктулху, рукописи безымянных культов), чьи свойства до конца не прояснены, но чувствуется их зловещая значимость. Писатель **вводит “пустоты” и разрывы** между объектом и его описанием: монстр может быть назван “невообразимым”, цвет – “из пространства вне нашего мира”, геометрия – “неправильной” и т.п. ^[1]. Вместо прямого образа читатель получает отрицательные или парадоксальные определения, усиливающие ощущение загадки. Такой **намекающий стиль** Харман уподобляет **метафоре**, которая “говорит, не говоря прямо”^[2]. В философских терминах – “иллюзия и намек – лучшее, что мы можем сделать, пытаясь ухватить реальность”^[2].

Второй приём – своеобразный **“литературный кубизм”** Лавкрафта^[3]. Речь о том, что текст **намеренно перегружен множеством ракурсов, аспектов и описательных планов**, создавая эффект избыточности описания^[1]. Однако, как ни парадоксально, этот поток подробностей **не проясняет, а запутывает образ**, делая его многогранным и нецелостным. Например, в повести «Хребты безумия» Лавкрафт описывает древний город в Антарктиде через череду детальных фрагментов – геометрически невозможные формы, перемигивание теней, массивы непонятных барельефов. Читатель получает “кусочки” объекта, но не может собрать их в единое, привычное целое. По выражению Хармана, **описание получается асимметричным, словно сдвинутым – оно не дает объекту оформиться полностью**^[3]. Этот принцип перекликается с кубизмом в живописи (как отмечает сам Харман): подобно тому, как Брак или Пикассо показывали объект одновременно с нескольких сторон, разрушая единый ракурс, Лавкрафт разрушает “монополию” человеческого горизонта на реальность, впуская противоречивые перспективы^[1]. **Результат – ощущение неописуемого присутствия “чуждого”**: мы чувствуем реальность чего-то, что не укладывается в наш опыт.

Третья черта лавкрафтовской эстетики – **сочетание стиля и содержания, создающее атмосферу космического ужаса**. Харман подчёркивает, что все аллюзии и нагромождения описаний у Лавкрафта служат не самоцелью, а подчинены задаче

вызвать чувство столкновения с непостижимым^[1]. Лавкрафт остаётся автором жанра ужаса, и "странный реализм" нужен ему, чтобы читатель пережил трансцендирование привычной картины мира. **"Самое милосердное в нашем мире – это неспособность человеческого разума связать воедино все свое содержимое"**, – эту знаменитую фразу из «Зова Ктулху» Харман цитирует как индикатор философской глубины Лавкрафта^[1]. Она говорит о благословенном неведении: мы живём на "спокойном островке невежества" посреди «чёрных морей бесконечности»^[1]. Искусство weird-реализма как раз приподнимает завесу, давая **краткий и пугающий взгляд на несоизмеримо более широкий мир**, где человеческий разум теряется. В терминах Хармана, Лавкрафт показывает **"космическое вне-человеческое реальное"** – то, что полностью выходит за рамки корреляции с человечеством^[1].

Таким образом, **эстетические принципы Хармана** можно резюмировать так: - Художественное высказывание должно признавать **невысказываемое измерение объекта**. Прямое описание (парафраз) всегда проигрывает намёку и метафоре, которые сохраняют "интригу" вещи^[2]. - Эффект присутствия достигается через недоговоренность и многозначность. "Лучше намекнуть, чем перечислить" – Лавкрафт, по словам Хармана, наиболее силен именно в своих намёках; когда же он начинает "объяснять" или открыто перечислять ужасы, текст теряет силу^[3]. - Объект в искусстве ценен не тем, что он что-то представляет, а тем, что он есть сам по себе^[4]. Здесь Харман переосмысливает понятие мимесиса: вместо подражания реальности – создание новой реальности объекта, который обладает собственной онтологической значимостью, а не значим потому, что изображает что-то внешнее^[3].

В книге «Искусство и объекты» Харман прямо утверждает: **эстетика является главной (первой) дисциплиной философии**, ведь ни философия, ни искусство не имеют прямого доступа к объектам и потому **вынуждены говорить "вокруг" вещи, через образ, символ, аллюзию**^[4]. Этот "театральный, а не буквальный" способ высказывания, по мысли Хармана, роднит художественное творчество и метафизику. Художественный объект – это **всегда больше, чем сумма его видимых характеристик или назначений**, и задача художника (как и философа) – указать на это "больше", не пытаясь свести его к перечню фактов.

Объектно-ориентированная онтология в современном искусстве и архитектуре: примеры

Идеи Хармановской онтологии объектов нашли отклик в ряде тенденций **современной архитектуры и изобразительного искусства**. Ниже рассмотрены примеры произведений, в которых явно или неявно прослеживается близость к принципам ОО – в подходе к автономии формы, отказе от простой функциональности или нарративности, акценте на "вещественности" и независимом существовании объектов.

Архитектура: объект против функции и знака

Петер Цумтор, "Убежище для римских руин" (Шютцендах, Граубюнден, 1986). Швейцарский архитектор Петер Цумтор известен внимательным отношением к материалу, месту и "духу" вещей. Его навес для раскопа римских руин в Граубюндене можно рассматривать как пример архитектуры, созвучной ОО-онтологии. Эта постройка возведена для защиты древних остатков стен, однако Цумтор избегает превращать её в чисто утилитарный павильон (что было бы в терминологии Хармана "подрывом" – сведением к технической функции) или, напротив, в навязчивый музейный символ (что

грозило бы “надрывом” – редукцией к культурному значению) [\[2\]](#). **Концепция Цумтора** заключалась в создании **пространства сосуществования**: современное сооружение укрывает руины, но не доминирует над ними и не имитирует их. Навес слегка приподнят над землёй и не касается непосредственно старых стен – зазор подчеркивает, что новое и старое не сливаются физически [\[4\]](#). Архитектор использует современный материал (дерево, сталь) без стилизации “под древность”, чтобы его объект **не превращался в бутафорский парафраз истории, а оставался собой** [\[6\]](#). В результате **и руины, и навес сохраняют онтологическую автономию**: старые камни продолжают медленное разрушение, покрываются мхом – живут своей “жизнью” вне человеческого использования; навес же существует как самостоятельный архитектурный объект, который мог бы стоять даже без руин [\[6\]](#). Цумтор отмечал, что даже если бы археологические остатки исчезли, **его постройка не потеряла бы идентичности** – она не сводится к содержимому, которое хранит [\[6\]](#). Такая позиция совпадает с идеей Хармановского “нулевой функции” (zero-function): архитектура может цениться не только за выполняемую функцию, но за **собственное бытие формы** [\[5\]](#). Убежище для руин демонстрирует уважение к независимому существованию объектов прошлого и настоящего – именно то, что ООО вносит в архитектурное мышление.

Diller Scofidio + Renfro, “Blur Building” (Инсталляция на Swiss Expo, 2002). Диаметрально противоположный случай – знаменитый **“Размытый дом”**, созданный американским бюро Diller Scofidio + Renfro. Эта экспериментальная постройка представляла собой облако искусственного тумана над озером, внутри которого находился каркас с платформой для посетителей. **Blur Building** часто упоминается в **философском контексте** как пример крайнего “реляционизма” в архитектуре [\[47\]](#)[\[48\]](#). Здание практически лишено собственной материи и формы: его “тело” – не твёрдый объект, а динамическая среда (водяная взвесь), постоянно меняющаяся под воздействием ветра, влажности, технических систем. **Согласно ОО-анализу**, Blur Building можно охарактеризовать как архитектуру, полностью зависящую от внешних факторов – сетей отношений [\[7\]](#). Когда форсунки распыляют воду, возникает видимый объект (“облачный” павильон); но стоит системе отключиться или измениться погоде, как форма растворяется – объект исчезает как таковой. Иначе говоря, **“Размытый дом” не обладает внутренним запасом бытия**, он не имеет “сурприза” за пределами своих отношений. По Харману, это пример **крайнего надрыва**: архитектура сведена к событию, эффекту взаимодействия технологий, воды, климата и публики [\[5\]](#). **Онтологическая автономия здесь нулевая** – постройка существует лишь в зависимости от условий, не предъявляя устойчивого самобытного ядра. В критическом ключе можно сказать, что Blur Building демонстрирует **пределы объектной онтологии через отрижение**: он позволил увидеть, что происходит, когда объект целиком распылён в сетях – фактически, он перестаёт быть объектом. Тем самым подтверждается мысль Хармана, что **у всякого объекта должна быть хотя бы минимальная внутренняя независимость, иначе мы попросту не можем говорить о нём как о объекте** [\[4\]](#). Интересно, что сами авторы проекта называли его “аномалией, возникающей из медиасреды” – то есть сознательно делали акцент на нематериальных отношениях. С позиций ООО, такой эксперимент ценен, но служит предупреждением: **если архитектура станет чистой медиацией, она утратит свою вещность**. Для сопоставления: Фрэнк Гери в музее Гуггенхайма Бильбао, как отмечает Гайя Радич, тоже практически утратил автономию здания, превратив его в символ и аттракцию, подчинённую внешним экономико-культурным факторам [\[7\]](#). Объектно-ориентированный

подход, напротив, ищет баланс, при котором здание остается "вещью в себе", даже участвуя в связях.

Руины как отказ от утилитарности. Объектно-ориентированная перспектива позволила иначе взглянуть на **руины** как на особые архитектурные объекты. Руина – это здание, **полностью утратившее функцию и исходный смысл**, но продолжающее существовать физически. Хармановский анализ подчеркивает, что **руины ценны тем, что демонстрируют "право объекта на бесполезность"**^[8]. Даже став обломками, не обслуживаая ни потребностей, ни идей, архитектура не исчезает – напротив, она обнаруживает свою **онтологическую стойкость**. Средневековый замок Двиград в Хорватии, покрытый растительностью и покинутый людьми, всё ещё **"здесь и сейчас" присутствует как объект**, со своей материальностью и процессами (выветривание, гниение), которые происходят независимо от наблюдателя. Конечно, музейная и туристическая индустрия часто обращает руины в "экспонаты" с табличками, пытаясь вписать их в семиотический ряд истории. Но с точки зрения ООО, гораздо важнее видеть в руинах **активных участников реальности**, а не только пассивные знаки прошлого. Пример работы Петера Цумтора, сохраняющего руины без излишней музеефикации, показателен: его укрытие не превращает остатки виллы в часть экспозиции, а **дает им продолжать свою жизнь на равных с новой архитектурой**. Такой подход в архитектуре можно назвать **"объектно-ориентированным реставрированием"**: ценность объекта видится не в его использовании или информативности, а в **самом факте его присутствия как самостоятельной реальности**.

Марк Фостер Гейдж: «ликвидация простоты», Башня на West 57th Street (проект).

В программном эссе «Killing Simplicity: Object-Oriented Philosophy in Architecture» Гейдж позиционирует ООО как способ вывести архитектуру из «объектного реляционизма» к положительной автономии архитектурных вещей. Показательно его резюме: ООО «не призывает ни к реакционному материализму, ни к новому формализму» и не предлагает политического манифеста — речь о переустановке основания дисциплины на уровне онтологии и эстетики^[9]. В той же статье, опираясь на модифицированную хармановскую линию от хайдеггеровского анализа инструмента, Гейдж связывает «невидимость» утилитарного оборудования с уплощением эстетического опыта, полагая, что архитектурная форма должна возвращать себе статус объекта, а не растворяться в функциях и сценариях^[9]. Такая программа напрямую перекликается с хармановской логикой «аллюра» как намека чувственных качеств на недоступную глубину вещи: привлекательность возникает там, где качество «намекает на наличие чего-то более глубокого, скрытого и недоступного» — того, что «не может быть показано». Проект 102-этажной башни на 57-й улице — предельно показательная материализация гейджевской программы. В оппозиции «бумажно-пакетной» сдержанности «Billionaires' Row» фасад обретает «роскошную кору» вырезанных и позолоченных форм — проект демонстративно выносит на поверхность качества, вместо того чтобы маскировать их за нейтральной оболочкой. В терминах ООО такая стратегия работает как драматизация «чувственных качеств» объекта, которые не сводят вещь к функциям, а, напротив, указывают на её избыточность и изъятость. Разнотипные «выступающие» элементы (крылья-козырьки, антропоморфные фрагменты и т. п.) можно прочитать как онтографическую сборку качеств, где каждая серия деталей «намекает» на недоступную целостность башни—вещи. Это «экстравертированная» модель аллюра: не скрывать, а перегружать чувственный план, чтобы он начал свидетельствовать о невыразимой глубине. Такая эстетика аллюра как «истинно возвышенный опыт» прямо объясняет, почему перенасыщение фасада у Гейджа работает не как «декор», а как тактика доступа к

отступающему «реальному» объекта, аналогично приему литературного кубизма у Лавкрафта – архитектурный объем оказывается **перегружен множеством ракурсов, аспектов и планов**, создавая эффект избыточности описания [\[3\]](#).

Том Вискомб: «объекты в мешке», National Center for Contemporary Art (концепция). Если у Гейджа чувственные качества «вывернуты наружу», то у Вискомба базовая фигура – скрытые и полу-скрытые объекты, заключённые во внешней оболочке. Характерная для него метафора – «objects in a sack» («объекты в мешке»), которую Харман описывает как стратегию «полускрытых объектов» за наружным конвертом здания. Теория артикулирована в эссе «Discreteness, or Towards a Flat Ontology of Architecture» (Project, 2014): плоская онтология подразумевает «сборку» множественных дискретных объектов, чьи отношения не иерархичны, а «оболочка» и «внутренник» – разные, но взаимодействующие сущности [\[10\]](#). Проект **N C C A** является каноническую версию «мешка»: объекты «выдавливаются» изнутри наружу или вдавливаются снаружи, порождая многослойную систему «skin – sub-skin – liner», а промежутки между дискретными телами становятся основной циркуляцией. Это буквально выстраивает хармановский разрыв между реальным объектом и его качествами: внешняя поверхность организует чувственный план (SQ), тогда как «внутренние» объекты сохраняют онтологическую автономию (RO), к которой посетитель имеет доступ лишь через «аллюзивные» эффекты (контактирует с зазорами, не сводя объект к описанию). Такой способ работы с объемом переводит «пространство между» в активный медиум – именно там, в интерсициях, и возникает эстетика намёка/отступания, описанная Харманом.

Сопоставление методик и связь с хармановским «weird-искусством». Обе линии – «экстравертированная» у Гейджа и «интровертированная» у Вискомба – укладываются в хармановскую логику weird-эстетики: искусство (и архитектура) «вынуждены говорить не прямо, через аллюзии», поскольку не имеют доступа к объектам, а работают с чувственными конфигурациями, намекающими на изъятое реальное [\[10\]](#). У Гейджа чувственная насыщенность фасадов и орнаментальных сборок выступает как «производство качеств» ради вызова аллюра; у Вискомба – «вкладывание» объектов и драматизация оболочки как регистра давлений скрытого «внутренника». В обоих случаях архитектура мыслится как производство ситуаций «намека на глубину» – не реляционная иллюстрация программ, а объектная онтография, где вещи сохраняют неисчерпаемость и сопротивление пересказу.

Современное искусство: от репрезентации к присутствию объекта

В изобразительном искусстве и инсталляции последние годы также прослеживается **тенденция «возвращения к вещам»**, созвучная идеям объектно-ориентированной онтологии [\[4\]](#). Художники все чаще фокусируются на материальности, веществности, агентности объектов – вместо того чтобы использовать их лишь как символы или медиа для высказываний. Рассмотрим несколько характерных примеров.

Марк Лекей, “GreenScreenRefrigerator Action” (2010). Британский художник Марк Лекей (Mark Leckey) одним из первых в арт-среде откликнулся на спекулятивно-реалистические идеи. Его мультимедийная работа «GreenScreenRefrigerator Action» представляет собой видеоперформанс, в котором **холодильник** с подключенным синтезированным голосом “рассказывает” о себе, размышляет о своём существовании, исполняет своеобразную “песнь” на ливерпульском акценте. Критики называют этот проект **“поющий холодильник”** и отмечают его связь с попыткой наделить объект собственной субъектностью [\[11\]](#). Фактически Лекей предлагает зрителю **воспринимать**

бытовой предмет как самостоятельного актера, а не утилитарную вещь. Как пишет С. Шенон в журнале *Elephant*, данная работа стала “**первым заметным художественным выражением радикальной новой философии**” (спекулятивного реализма), хотя и в вольной интерпретации^[12]. *GreenScreenRefrigerator* обыгрывает идеи, близкие ООО: **холодильник здесь – не декорация и не символ, а центр автономного переживания**, со своим голосом и “видением” мира. Лекей наделяет его почти анимистическим началом, устранив традиционную границу между одушевленным субъектом (человеком) и неодушевленным объектом. Эта художественная стратегия перекликается с тем, о чем говорят Харман и Мортон: **мы должны признать многообразие нечеловеческих “странных чужаков” (strange strangers) вокруг нас** – будь то животные, вещи или даже порождения цифрового мира^[18]. Проект Лекея выводит на авансцену как раз такого “стронного чужака” – умный холодильник, существующий параллельно человеческой реальности. Тем самым художник бросает вызов антропоцентрическому взгляду на объекты, что вполне соответствует духу объектно-ориентированной онтологии.

Группа авторов, выставка “Adaptation” (Любляна, 2023). Характерный пример, иллюстрирующий принципы ООО в кураторской практике, – словенская выставка “**Adaptation**”, прошедшая в заброшенном здании Любляны в 2023 г.^[11]. Кураторы намеренно отказались от традиционной экспозиционной логики, нарратива и пояснительных текстов. Художественные объекты и инсталляции были размещены в ветхом пространстве без единой “истории” – **материалы, вещи, пространство и время сосуществовали без авторитарной интерпретации**^[13]. Такой подход создал **открытый процесс**, где произведения не служили иллюстрацией темы, а просто **были – сами по себе – среди других объектов среды**^[11]. Например, скульптура “**Hugroamass**” художницы Х. Зоржут представляла собой сложную форму из бетона, волокон и оргстекла, взаимодействующую с окружающей средой (влажность воздуха, конденсат). **Описание работы** подчеркивало, что объект хотя и реагирует на среду (на мокрых поверхностях выступают капли), но **не сводится к этим условиям** – *Hugroamass* не растворяется в пространстве и не “обслуживает” его, а **остаётся независимым узлом присутствия**. Произведение словно намекает на нечто – футуристическую инфраструктуру или неизвестный организм – но не даёт однозначной трактовки, **сохраняя скрытый смысловой резерв**^[12]. Это типичный пример “объекта, который **отступает** от попыток его расшифровать” (по терминологии Хармана). Другая инсталляция – “**SUR140**” Андрея Шуфца – состояла из сети тонких металлических конструкций, похожих на антенны, разбросанных по фасаду здания^[12]. Они регистрировали изменения среды (погода, движение людей), выступая как бы **спекулятивной инфраструктурой** – предположительной системой сигналов без очевидной функции^[16]. Зрители видели загадочную картину: антенноподобные объекты **не передавали ясного сообщения**, но своим присутствием преображали пространство, заставляя воспринимать его как часть неизвестной сети^[11]. Художник отказался от дидактики; как отмечено в описании, *SUR140* “**не рассказывает историю, а остаётся открытой и двусмысленной**”, будучи сетью сигналов, которые зритель **не может полностью расшифровать**^[11]. Здесь явственно прослеживается принцип weird-реализма: произведение **намекает на существование скрытой реальности**, но не раскрывает её. Обе работы из “*Adaptation*” демонстрируют ориентацию на объект: **они не представляют что-то внешнее, не функционируют утилитарно, а заявляют о себе как об особых сущностях**, взаимодействующих с миром на своих условиях. Такой отказ от классического презентационализма и открытого смысла в пользу онтологического

присутствия – характерная черта объектно-ориентированного искусства^[4].

Альфредо Ачето, серия скульптур “Muffers” (2018). Швейцарско-итальянский художник Альфредо Ачето (Alfredo Aceto) в своих скульптурах прямо работает с идеей **освобождения объекта от функции и контекста**. В серии *Echinoidea* (2018) и родственных работах он берет **автомобильные глушители (muffers)** – утилитарные детали – и модифицирует их форму, превращая в загадочные объекты с новыми названиями, например “*Olive Sea Snake Digesting a Watermelon*” (“Оливковая морская змея, переваривающая арбуз”, 2018) ^[14]. Скульптура покрыта яркой краской, материал – полистирол и стекловолокно, традиционная трубчатая форма выхлопа изогнута и деформирована. **Художник поясняет**, что добавляет объекту “горб” – странный элемент, из-за которого привычная вещь выходит за рамки своей функции и обретает новое повествовательное измерение. **С точки зрения ОО-онтологии** Ачето делает следующее: он **отрывает объект от его привычных реляций (машина, движение, шумоподавление)** и **переводит его в статус самостоятельной сущности**, чья форма больше не диктуется прежней ролью. Искусствовед Ф. Полак пишет, что подобная стратегия позволяет “**объекту открыть себя как новую сущность, освобождённую от определяющих её обычно деталей, функции, истории и контекста**”. Глушитель, изуродованный до неузнаваемости и названный “морской змей”, действительно становится почти **анонимным объектом**, или, по терминологии Ачето, “**антигероем**”. Он больше не вписывается ни в утилитарную категорию (так как непригоден ни для какой техники), ни в привычную эстетическую (его трудно сразу отнести к скульптуре, технике или дизайну). **Антигерой-объект** у Ачето противостоит двум крайностям: “**эссенциалистской**” (аура уникального арт-объекта) и “**функционалистской**” (массовой вещи потребления) ^[12]. Он ни то ни другое – он **странный, непригодный, лишённый ясной идентичности**, как герой Достоевского из “*Записок из подполья*” (сравнение, приводимое автором) ^[13]. Такие объекты вызывают, по сути, **новое повествование, анти-нarrатив**, заставляющий зрителя задуматься: “Что это? Зачем? Откуда?” – но не дающий прямого ответа. В этом проявляется **weird-реализм в скульптуре**: знакомая вещь становится носителем неясной, тревожной истории, **обрастает тайной, а не утрачивает её**. Хармановская “глубина” объекта здесь подчеркнута через реди-мэйд практику, доведенную до абсурда: ready-made традиционно вырывал вещь из контекста, делая искусством (как “Фонтан” Дюшана), но при этом сохранял ее форму. Ачето же идет еще дальше – **деформируя форму, он прячет объект за новой маской**, так что прежняя идентичность лишь смутно угадывается. Мы наблюдаем как бы “**становление объекта другим**”, и это не что иное, как попытка уловить вещь-в-себе, отделённую от ее утилитарного понятия. Подход Ачето хорошо иллюстрирует потенциал ОО в скульптуре: **исследовать объект через освобождение его от человеческих определений**, допуская даже гротеск и гибридность (у Ачето глушитель становится наполовину змеей, пожарный гидрант – наполовину морским существом, ручка – сросшейся с рукой манекена и т.п. ^[14]). Такие “**неуклюжие химеры**” (как их называет сам художник) способны, по его замыслу, изменить наше понимание пространства и вещей, подсознательно внушая: всё вокруг нас может обладать скрытыми гранями и историями^[14].

Приведённые примеры далеко не исчерпывают спектр работ, близких к объектно-ориентированному искусству. Можно также упомянуть эксперименты в медиа-арте (например, физическое выявление цифровых инфраструктур у Тревора Пэглена или Джона Джеррарда ^[13]), био-арт (работы, где **микроорганизмы и схожие с ними агенты**

выступают на равных с художником, напр. Bacterial Art), практики "нового ландшафтного искусства", где человек уходит на второй план перед геологическими или климатическими объектами. Везде прослеживается единый вектор: **расширение круга действующих лиц в искусстве за счёт нечеловеческих объектов**, наделение вещей самостоятельной значимостью и внимание к их "внутренней" реальности.

Заключение

Анализ философии Грэма Хармана и её влияния на современное искусство и архитектуру позволяет выявить ряд **обобщенных характеристик художественных методик**, соответствующих объектно-ориентированному подходу:

Во-первых, **автономность и онтологическая значимость объекта**. Художники и архитекторы, вдохновлённые идеями ООО, стремятся относиться к своим произведениям как к **самостоятельным объектам**, а не просто к проводникам идей или функциям. Произведение ценится "в себе", оно должно сохранять **собственную форму, материальность, присутствие**, даже когда выключено из утилитарных или символических контекстов. Такая установка роднит современное **ООО-искусство с духом формализма** начала XX века, но наполняет его новой философской мотивацией: не только "чистота формы", сколько **признание права вещи на существование, не зависящее от человека**^[2].

Во-вторых, **уклонение от полного раскрытия, работа с загадкой**. Художественные методы, соответствующие weird-реализму Хармана, предпочитают **наведение на смысл вместо прямой иллюстрации**. В таких работах часто присутствует элемент недосказанности, двусмысленности или даже тщательной переусложнённости образа, которая не даёт сразу "прочесть" объект. Этот прием (будь то лавкрафтовские описания или скульптуры-метаморфозы Ачето) служит тому, чтобы **сохранить за объектом внутренний мир, не прозрачный для зрителя до конца**^[1]. Тем самым зритель или пользователь втягивается в процесс **со-восприятия тайны**: объект кажется живым, потому что мы чувствуем – в нем есть большее, чем мы можем увидеть или понять. В архитектуре это выражается, например, в избегании "буквальности" образа здания – вместо прямых символов или тотальной остекленности (где всё напоказ) архитекторы могут вводить слоящиеся пространства, полуопозорочные структуры, игру света и тени, позволяющие зданию не сразу выдавать все свои секреты.

В-третьих, **отказ от антропоцентрического привилегирования**. Методы объектно-ориентированного искусства **децентрируют положение человека**. В них нередко сознательно снижается роль зрителя или автора как единственного интерпретатора. Произведения могут взаимодействовать с **нечеловеческими агентами** (природными силами, алгоритмами, животными) или просто **оставаться равнодушными к зрительскому "ожиданию смысла"**. Например, инсталляция "SUR140" функционирует независимо от того, поймет ли зритель её назначение – антенны "живут" своей жизнью, регистрируя погоду и создавая сетку воображаемой связи. Такая **эгалитарность между человеком и вещью** соответствует этике спекулятивного реализма: признание того, что мир не вращается вокруг субъекта, и у объектов есть своя точка зрения или, по крайней мере, своё бытие, которое мы должны уважать^[6]. В архитектуре аналогично – здания рассматриваются не просто как обслуживающие потребности "пользователей", но как **части более широкой реальности**, включающие ландшафт, время, материальные процессы. Отсюда – интерес к руинам, к старению материалов, к перегруженности визуальными деталями и аллюзиями, к взаимодействию построек с экосистемой (зелёная

архитектура, "живые стены" и пр.), где человек – лишь один из факторов.

В-четвертых, **новые формы повествования и метафоры**. Объектно-ориентированное искусство часто обращается к **спекулятивным нарративам**, которые строятся вокруг вещей. Вместо привычных историй с человеческими героями возникают истории объектов: **что "расскажет" холодильник о себе? может ли город иметь свою легенду, помимо истории людей?** Такой перенос меняет язык искусства – от психологизма и социальной критики к онтологическим аллегориям. При этом форма высказывания чаще метафорична, иронична или фантастична, что позволяет избежать прямолинейности. Мы видели, как **поющее устройство** у Лекея или "**переваривающая змея**" у Ачето создают эффект и остранения, и очарования вещью одновременно. **Метафора служит для "высвечивания" скрытых граней объекта**, по выражению Хармана^[5], и современные художники активно используют эту стратегию.

И наконец, **материальность и "вещность" как ценность**. После длительного господства медиа-арта, концептуализма и цифровых форм, ориентированных на эфемерность, наблюдается (как отмечают критики) **возврат к физическому объекту** – будь то ремесленные практики, скульптура, живопись или материальная инсталляция. Объектно-ориентированная онтология дала этому возврату философское обоснование: **предмет искусства – не устаревший фетиш, а окно в инобытие, которое цифра и перформанс не отменяют**^[11]. Более того, вещь оказывается способной примирить разрыв между цифровым и физическим, как пишет Хито Штейерль: интернет "воплощается" в вещах, данных, продуктах, и искусство откликается на это, делая видимым скрытое материальное основание виртуального^[12]. Таким образом, материальность перестаёт быть чем-то наивным – напротив, она полна новых политических и экологических смыслов (как в работах Пэглена, обнаруживающего "телесность" интернета в виде серверных станций^[12], или в проектах, осмысляющих климатические **гиперобъекты** согласно терминологии Т. Мортона).

Подводя итог, можно сказать, что **объектно-ориентированная онтология сформировала продуктивную теоретическую основу для современного искусства и архитектуры**. Ее влияние проявляется не в прямых цитатах или иллюстрациях философских тезисов, а в общем изменении оптики: художники и архитекторы стали внимательнее относиться к самому бытию объектов, признавать их независимую ценность и таинственность. Это привело к появлению работ, где **объекты "говорят" за себя**, а зрителю предлагается новый опыт – созерцать вещь как равноправную участницу реальности, а не только как носитель значения. Такое искусство учит **смиренному любопытству перед окружающим миром вещей**, расширяет границы воображения (поскольку допускает существование многоного, что не укладывается в человеческие схемы) и, возможно, несет этический посыл – внимательнее относиться к не-людям и неживым объектам, среди которых мы обитаем. В этом смысле объектно-ориентированный поворот в искусстве можно рассматривать и как часть более широкой переоценки места человека в мире (в эпоху антропоцена, экологических кризисов и технологических сетей).

Показательно, что **эстетика вновь становится полем эксперимента для философии**: Харман, провозгласивший эстетический подход центральным для метафизики, сам активно обращается к примерам искусства, литературы, архитектуры, обнаруживая там подтверждение своим идеям. В ответ художественное сообщество черпает вдохновение в философии Хармана и его единомышленников. Такой диалог оказывается полезен для обеих сторон: философия приобретает наглядность и живой контекст, а искусство –

новый язык описания и осмыслиения своего опыта. Можно ожидать, что и в будущем эта синергия продолжится, приводя к рождению новых оригинальных художественных форм, которые будут исследовать “внутреннюю жизнь” объектов еще глубже.

Библиография

1. Харман Г. Weird-реализм: Лавкрафт и философия / Пер. с англ. Г. Коломийца, П. Хановой. – Пермь: Гиле Пресс, 2020. – 258 с.
2. Харман Г. Искусство и объекты / Пер. с англ. Д. Кралечкина; науч. ред. М. Чернова. – М.: Изд-во Ин-та Гайдара, 2023. – 440 с.
3. Harman G. *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy*. – Winchester; Washington: Zero Books, 2012. – 278 p.
4. Harman G. *Art and Objects*. – Cambridge: Polity Press, 2019. – 272 p.
5. Harman G. *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*. – London: Pelican Books, 2018. – 288 p.
6. Zumthor P. *Atmospheres: Architectural Environments – Surrounding Objects*. – Basel: Birkhäuser, 2006. – 75 p.
7. Bryant L. *The Democracy of Objects*. – Ann Arbor: Open Humanities Press, 2011. – 280 p.
8. Morton T. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013. – 229 p. EDN: VGJHEH
9. Gage M. F. *Killing Simplicity: Object-Oriented Philosophy in Architecture* // Log, No. 33, 2015. – P. 95-106.
10. Wiscombe T. *Discreteness, or Towards a Flat Ontology of Architecture* // Project, No. 3, 2014. – P. 34-43.
11. Shannon S. *OOO! The Return to Objects* // Elephant, Issue 31, 2017. – P. 42-49.
12. Radić G. *OOO: The Inner Surplus of Meaning* // Landezine – Landscape Architecture Platform, 2023. – URL: <https://landezine.com/ooo-the-inner-surplus-of-meaning/>
13. Pollach F. *On Sculpture and Object-Oriented Ontology* // NERO Editions, 2020. – URL: <https://www.neroeditions.com/on-sculpture-and-object-oriented-ontology/>
14. Shaviro S. *The Universe of Things: On Speculative Realism*. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014. – 210 p.
15. Gratton P. *Speculative Realism: Problems and Prospects*. – London: Bloomsbury Academic, 2014. – 192 p.
16. Jackson S., Palmer L. *Object-Oriented Feminism and Speculative Aesthetics* // Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities, 2020. – Vol. 25, No. 6. – P. 83-97.
17. Wolfendale P. *Object-Oriented Philosophy: The Noumenon's New Clothes*. – Falmouth: Urbanomic, 2014. – 454 p.
18. Meillassoux Q. *After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency* / Trans. R. Brassier. – London: Continuum, 2008. – 148 p.
19. Latour B. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. – Oxford: Oxford University Press, 2005. – 301 p.
20. DeLanda M. *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*. – London: Bloomsbury Academic, 2006. – 148 p.

Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов можно ознакомиться [здесь](#).

Рецензируемый текст «Weird-реализм Грэма Хармана и его влияние на современное искусство и архитектуру» представляет собой междисциплинарное исследование, в центре которого попытка анализа основных положений объектно-ориентированной онтологии американского философа-метафизика Грэма Хармана и их влияния на теорию и практику современного искусства и архитектуры. Попытка автора одновременно рассмотреть теоретический и конкретно-практический (предметный) аспекты влияния идей Хартмана на современное искусство представляют новизну подходов данного исследования. При этом в заглавии работы автором допущена (возможно ненамеренно) подмена понятий т.к. термин *weird*-реализм (странный реализм) относится не к философии Хармана, а к литературному творчеству Г. Лавкрафта, собственно так называется одна из работ Хармана так и называется «Weird-реализм: Лавкрафт и философия», т.е. термин возникает в результате оценивания творчества (далеко не современного) американского автора жанровой хоррор/фэнтези литературы в методологии Хармана. Применительно же собственно к хармановской философии автор использует термины "объектно-ориентированное искусство, объектно-ориентированная онтология", вероятно они и должны фигурировать в заглавии работы. Определенные вопросы вызывает и подбор объектов для рассмотрения «влияния философии Хармана на современное искусство и архитектуру», т.к. получается, что современность у автора включает в себя и умершего и в 1937 г. Лавкрафта, и архитектурные проекты 1986 г. Петера Цумтора; в обоих случаях речи о влиянии идти не может т.к. и Лавкрафт, и Цумтор создали свои произведения задолго до появления хармановской философии, может идти речь только об интерпретации этих произведений в духе ООО. Вообще, термин «влияние» подразумевает восприятие идей, для чего воспринимающий должен быть ознакомлен с идеей и быть в состоянии ее осознать, представляется, что в значительной степени на протяжении всего текста речь идет не о продуктах влияния, а об интерпретациях арт-объектов в духе Хармана; объектов, появившихся вне прямого влияния Хармана. Собственно, это обозначено в одной из поставленных автором целей ("сопоставить эти идеи с конкретными произведениями актуального искусства и архитектуры, выбранными в качестве кейсов, и проанализировать, каким образом в них реализуются идеи, созвучные объектно-ориентированному подходу"); автор не поясняет критерии отбора кейсов (актуальность как критерий не пояснена), но совершенно очевидно, что речь не идет о "влиянии Хармана", как это обозначено в заглавии текста. Если абстрагироваться от этой проблемы, то в целом автор справляется с поставленными задачами, структура работы отвечает поставленным задачам, содержание текста может предметом для полемики, при коррекции заглавия работы текст может быть рекомендован к публикации.