

ОНТОЛОГИЧЕСКОЕ ИСКУССТВОВЗНАНИЕ ТАТЬЯНЫ ШЕХТЕР

Рассуждение о сборниках работ Т. Е. Шехтер «Искусство как образ мира» (СПб, 2012)
и «Искусство как пространство смыслов» (СПб, 2014)

СВЕТЛАНА НИКОНОВА

Светлана Борисовна Никонова — доктор философских наук, профессор кафедры философии и культурологии Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов; Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: s_b_nikonova@mail.ru

В этой статье-рецензии речь идет о концепции философии искусства искусствоведа и культуролога Татьяны Ефимовны Шехтер (1946-2010), присутствующей в различных работах исследовательницы, собранных в двух посмертно опубликованных сборниках. По мнению автора статьи, эта концепция может быть обозначена как концепция онтологии искусства, или скорее онтологического искусствознания, поскольку рассматривает искусство не только в эстетических, сколько именно в онтологических категориях. Также и сами эстетические категории превращаются в онтологические. Такой подход идет вразрез с общей тенденцией эстетики, особенно эстетики последнего столетия, де-реализовывать и де-онтологизировать все, что есть в мире, начиная как раз с эстетического опыта. Это расхождение особенно любопытно в связи с тем, что основным искусствоведческим интересом Т. Е. Шехтер являлось именно искусство последнего столетия, большое внимание она уделяла тому, что можно назвать постмодернистским искусством и во многом опиралась на

постмодернистские и постструктуралистские философские концепции. В данной статье мы пытаемся систематически сформулировать основные положения концепции Т. Е. Шехтер, разбросанной по разным работам, а также произвести сравнительный анализ ее онтологического подхода и де-онтологизирующих подходов современной философии, обнаружить теоретические основания и взаимодополнительность подобных мыслительных тенденций.

Ключевые слова: Т. Е. Шехтер, философия искусства, онтология искусства, искусствознание, современная философия, эстетика, искусство как реальность

ONTOLOGICAL ART THEORY OF TATYANA SHEKHTER

**Discourse on the collections of works by T. E. Shekhter
“Art as an Image of the World” (St. Petersburg, 2012)
and “Art as a Space of Meanings” (St. Petersburg, 2014)**

Svetlana Nikonova

DSc in philosophy, Professor

St. Petersburg University of the Humanities and Social Sciences,

St. Petersburg, Russia

E-mail: s_b_nikonova@mail.ru

This article-review deals with the concept of the philosophy of art by the art critic and culturologist Tatyana Efimovna Shekhter (1946-2010). This concept is present in various works of the researcher, collected in two posthumously published books. According to the author of the article, this concept can be designated as the concept of the ontology of art, or rather ontological art theory, since it considers art not only in aesthetic, but in ontological categories. Likewise, the aesthetic categories themselves turn into ontological ones. Such an approach goes against the general tendency of aesthetics, especially the aesthetics of the last century, to de-realize and de-ontologize everything that is in the world, starting precisely from the aesthetic experience. This discrepancy is especially curious due to the fact that the main interest of T. E. Shekhter was the art of the last century, she paid great attention to postmodern art and relied on postmodern and poststructuralist philosophical concepts. In this article, the author is trying to systematically formulate the main provisions of the concept of T. E. Shekhter, scattered in different works, as well as to make a comparative analysis of its ontological approach and the de-ontologizing approaches of mod-

ern philosophy, to discover the theoretical foundations and complementarity of such mental tendencies.

Keywords: Tatiana Shekhter, philosophy of art, ontology of art, art history, modern philosophy, aesthetics, art as reality

29 марта 2021 года исполнилось бы 75 лет интересному отечественному исследователю и педагогу Татьяне Ефимовне Шехтер (1946-2010). По своей специализации Т. Е. Шехтер была искусствоведом. Сферой ее основных научных интересов являлось советское неофициальное искусство второй половины XX века. Еще более конкретно — она изучала живописные приемы и стили ленинградских художников поздне-советского периода.

Т. Е. Шехтер вела активную педагогическую деятельность, организовывала выставки современного искусства, много писала о художниках, с которыми активно общалась, в последние годы жизни она разрабатывала концепцию арт-терапии посредством искусства с привлечением медиков широкого профиля, даже проводила лекции по особенностям психофизического воздействия цвета на реципиента искусства. Помимо того, много лет она успешно руководила кафедрой искусствоведения Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, создала новое оригинальное направление подготовки в области истории искусств (в рамках этого направления изучение основ искусствоведения сочетается с приобретением навыков переводчика — как с европейских, так и с восточных языков, — и специалиста по арт-бизнесу). Татьяна Ефимовна опубликовала множество научных работ, посвященных разным сторонам теории искусства, анализу художественной практики, искусствоведческого образования, особенностям современного арт-рынка и т. п. Ее подход к искусствоведению вызывает интерес. С ее точки зрения, специалист в области искусствоведения должен обладать знаниями о практике художественной жизни, знаниями в области теории искусства, но также и способностью к наиболее общему философскому осмыслению искусства как феномена культуры. Таким образом, настоящий искусствовед должен быть также и философом искусства, и культурологом.

Однако в современном мире специалист в области искусствоведения никак не может избежать его текущих реалий: технических, экономических, коммуникативных. Ведь искусство функционирует в пространстве культуры, а значит мы должны учитывать специфику современной культуры при обращении к искусству. Таким образом, ее подход к искусствоведению выходит за рамки собственно искусствоведения, объединяя в себе и философское осмысление искусства, и эстетический анализ, и педагогические практики, и даже бизнес-приемы. Тем не менее, ведя активную деятельность, она не объединила свои взгляды в единую концепцию. Позже, после ее смерти, университет, в котором она работала, опубликовал ряд ее материалов в двух крупных сборниках, так или иначе отражающих ту целостную концепцию искусства, которая руководила ее пониманием художественной сферы в целом.



Это книги «Искусство как образ мира» (2012) и «Искусство как пространство смыслов» (2014). Именно об этих сборниках нам бы и хотелось здесь поговорить. С одной стороны, чтобы рассказать о достаточно любопытной концепции Т. Е. Шехтер, а с другой стороны, чтобы обратить внимание на весьма специфический взгляд на искусство, который оказался возможным в рамках отечественного искусствоведения и философии искусства последнего времени. Фактически, все актуальные вопросы современной художественной жизни, арт-бизнес, виртуальная реальность, новые технологии, художественные эксперименты постмодерна в понимании Т. Е. Шехтер могут быть вписаны в общую концепцию *искусства как реальности*.

Онтологическая концепция искусства

Именно так, «Искусство как реальность: очерки метафизики художественного» называется работа автора, открывающая сборник «Искусство как пространство смыслов». Той же проблеме — проблеме метафизики искусства, — но уже

в соотношении с принципами гуманитарного знания посвящена и другая ее работа, «Теория искусства и парадоксы гуманитарного знания» (из сборника «Искусство как образ мира»).

Эти работы посвящены вопросам философии искусства и опираются на долгую линию осмысления онтологических оснований искусства в истории философской мысли. Автор уделяет значительное внимание развитию эстетических идей и особо акцентирует вклад современных мыслителей в понимание художественных процессов.

На наш взгляд, предложенная Т. Е. Шехтер концепция обладает большой оригинальностью и можно сказать даже, представляется достаточно неожиданным разворотом проблемы эстетического восприятия искусства. Вообще, одним из главных понятий в данной концепции является парадокс. Но и сама по себе теория искусства Т. Е. Шехтер носит достаточно парадоксальный характер. Дело в том, что исследовательница соединяет в своем осмыслении два, казалось бы, весьма отдаленных друг от друга способа отношения к искусству, а может быть не просто отдаленных друг от друга, а даже противостоящих друг другу, противоположных. С одной стороны это онтолого-метафизический подход к искусству и эстетическому восприятию, с другой стороны, подход субъективистский, сформировавшийся в ходе развития философской эстетики в мысли европейского модерна и постмодерна.

Можно сказать, впрочем, что такой стиль размышлений прочно вписывает взгляды Т. Е. Шехтер в русло русской религиозно-философской традиции, опирающейся на достижения европейской критической мысли, но в то же время сохраняющей уверенность в связи мышления с метафизическими основами бытия (особо следует отметить сопряженность размышлений автора с идеями русского космизма).

Оригинальность же состоит в применении подобного подхода к осмыслению искусствоведческих вопросов, а главное, процессов в художественной практике, рождающейся из недр европейского модерна. Автор не просто соединяет два противостоящих друг другу подхода, которые, пользуясь терминологией И. Канта, можно обозначить как *метафизический* и *критический* (то есть антиметафизический), — но и бук-

важно переписывает достижения антиметафизического подхода в метафизической терминологии.

Предлагаемая Т. Е. Шехтер концепция искусства может быть охарактеризована как онтолого-метафизическая. Искусство, с ее точки зрения, создает некую особую сферу реальности и обладает своей уникальной сущностью, выполняющей важнейшую роль по соединению человеческого мира с онтологическими основами мироздания. Уже в начале работы «Искусство как реальность» исследовательница пишет:

Конечно, искусство — дело человеческое и для человека, но человек — сложный продукт эволюции Вселенной. И именно искусство свидетельствует о нашей причастности к мирозданию, о нашей органичности происходящим в нем процессам. (Shekhter, 2014, 7)

И далее продолжает:

Рождаясь из метафорических смыслов, наполняющих, пропитывающих нашу жизнь, искусство создает «художественную реальность» как особый пласт нашего бытия. Мир, созданный искусством, развивается в своем времени и пространстве и обладает собственными законами развития, не подчиняющимися прямым причинно-следственным связям. Отсюда его парадоксальность, нелинейность и непараллельность действительности. И потому искусство — вселенная в нашей вселенной, жизнь внутри нашей жизни, в которой все или почти все понятно и близко, и в то же время все совершенно другое. (Shekhter, 2014, 7)

На наш взгляд, эти слова не стоит понимать только в образно-метафорическом ключе. В рамках данной концепции они могут быть поняты буквально: искусство, согласно Т. Е. Шехтер, действительно создает свой особый мир, мир в *онтологическом* смысле, свою сферу бытия, соотносимого и с физическим бытием, и с бытием духовным. В другой работе мы встречаем следующее утверждение:

Художественная реальность — нарушение привычного четырехмерного многообразия (единства пространства-времени). Если пространство — условие существования явления, а время — условие его осуществления, то именно искусство оказывается сферой, в которой из прокрустова ложа эти условия превращаются в пластичный, живой, изменяющийся

в соответствии с уникальностью личности материал, с помощью которого человек создает собственные условия бытия. (Shekhter, 2012, 314)

Таким образом сфера художественной реальности вписывается в структуру Вселенной, описываемую современной физической наукой. Однако эта Вселенная воспринимается здесь не как механический мир материи, но как живой Универсум, и именно в искусстве мы способны вступить с ним в органичное взаимодействие.

В данном контексте важнейшей является проблема реальности.

Если *реальностью* мы традиционно называем объективную данность мира, априорно заданную неким безусловным и могущественным истоком, почитаемым нами как Бог или природа, то *художественная реальность* отражает уникальность участия в мирозидательном творчестве поколений, эпох и каждого отдельного человека. (Shekhter, 2014, 17)

Реальность, таким образом — это органическое космическое мироздание, космический порядок бытия, созданный природой или Богом, но главное — живой и разумный, наполненный духовным содержанием. Художественная реальность — способ соединения мира людей, человеческих действий и человеческой истории с этим космическим порядком, способ приобщения к нему человека — как индивида, поколения, эпохи, так и всего человечества. Художественная реальность, пишет Шехтер, это «своего рода межмирье» (Shekhter, 2014, 19). И как таковое оно расположено вне перипетий истории. В искусстве есть нечто вневременное, хотя проявления искусства историчны и создаются во времени. Время — это время действия людей, это время человеческой жизни. В искусстве человек выходит за пределы своего времени и времени вообще — и вступает в контакт со структурой реальности как таковой. Художественное творчество как деятельность человека — деятельность по вхождению в контакт с реальностью мироздания: художественное творчество — «это способ сопряжения метафизического и конкретного, безусловного и преходящего, как они открываются нашему сознанию» (Shekhter, 2012, 315). В другой работе она смотрит на этот же вопрос с другой

стороны, говоря о проявлении реальности в искусстве, то есть об искусстве как о способе явить вневременную реальность мироздания в человеческом мире истории:

Искусство — область самопроявления мира посредством художественной деятельности. При этом творческая деятельность выступает инструментом, материалом, при помощи которого мироздание проявляет себя. Все энергии мира сходятся в человеке, который должен принять его и ответить ему, осознавая себя при этом воплощением сил Бытия¹. (Shekhter, 2014, 40)

Интересно, что именно такой онтологический подход к искусству позволяет автору объяснить некоторые странные психологические парадоксы, сопровождающие конкретные усилия художников по созданию произведений:

Художественное творчество проявляет себя как некая независимая сущность, в которой эти траектории присутствуют неким «вторым слоем». Иначе как объяснить те шутки, которые играет с нами наше же творческое воображение, когда, стремясь к одному результату, мы получаем совершенно другой: будучи уверены, работая над холстом, что пишем радость, на самом деле создаем полные скрытого трагизма образы. Или наоборот. Автор сосредоточен на философской многозначительности темы, на строгости и сложности сюжета и уверен, что в результате произведение вполне выражает его замысел. Однако зритель парадоксальным образом видит в произведении сарказм, иронию, гротеск, ассоциативно уводящий воспринимającego в совершенно противоположные авторскому замыслу идеи и представления. Сколько раз, разговаривая с художниками, приходилось замечать это удивительное несоответствие их целей, намерений, размышлений и созданного ими произведения. (Shekhter, 2014, 37-38)

По мысли Т. Е. Шехтер, это связано именно с тем, что художник, то есть конкретный человек, человек-в-истории, приобщается к сущностной сфере искусства, через него проявляющей себя в человеческом мире. Он выступает как медиум, иногда сам не способный понять, что открылось посредством созданных им образов. Он полагает, что выражает здесь себя и свои замыслы, но, на деле, через него выражается нечто

¹ Курсив Т. Е. Шехтер.

иное, внеисторическое, онтологическое, открывает себя чуткому зрителю, оставаясь скрытым от того, кто почитает себя «создателем» произведения.

Т. Е. Шехтер не случайно много ссылается в своих текстах на работы постмодернистских художников и философов, в том числе цитирует известную концепцию Р. Барта о «смерти автора», актуальным образом описывающую тенденции, особенно отчетливо проявившиеся в современном искусстве, а именно, снижение роли автора-творца произведения искусства. Действительно, в метафизическом описании искусства, предлагаемом Т. Е. Шехтер, автор-человек также теряет роль творца произведения и всех заключенных в нем смыслов. Однако неслучайно многочисленны в работах Шехтер и ссылки на мистическую, религиозную мысль, а особенно на учение неоплатоника Плотина. Ведь в данном случае «смерть автора», где под автором имеется в виду человек-создатель, уступает свое место космическому порядку мироздания, бытию как таковому, что хорошо соответствует религиозно-метафизической трактовке искусства, также представлявшей художника как медиума, проводника божественного откровения, боговдохновенного оракула, устраняющего себя, дабы явить божественное.

Потому наиболее интересным нам представляется произвести сравнение между подходом к искусству, предлагаемым Т. Е. Шехтер, и тем подходом к нему, который сложился в секулярной мысли модерна и постмодерна, подвергнувшей метафизику и религию критике — поскольку такие теории, как теория Р. Барта, базируются именно на этой линии развития теоретической мысли. Эта же линия культурно-исторического развития приводит к возникновению постмодернистских явлений в искусстве.

Как мы уже говорили, Т. Е. Шехтер, возможно, не успела оформить свои философские взгляды на искусство в единую систематически выстроенную концепцию. И имеется, как нам представляется, некий элемент, которого недостает в ее рассуждениях: в них недостает соотнесения с другими возможными подходами к осмыслению современного искусства и искусства вообще, недостает установления границ ее кон-

цепции, в которых эта концепция приобрела бы очерченность и яркость, продемонстрировала бы с полной силой свои возможности. В данном предисловии мы имеем возможность дать лишь намек на эту проблему, указать на нее, скорее, чем разрешить. Тем не менее, для проникновения в глубину вопроса следует постараться это сделать хотя бы поверхностно.

**Концепция Т. Е. Шехтер на фоне «постмодернистской» мысли:
онтологический гуманизм
и де-онтологизирующая дегуманизация**

Оттолкнемся от уже упомянутой идеи Р. Барта о «смерти автора». Мысль высказана известным французским философом и литературоведом в одноименной работе 1968 года и, фактически, отражает развитие постструктуралистских идей в искусствознании. Фигуре автора-творца Барт противопоставляет некоего «скриптора», который записывает текст, действительно напоминая собою медуиму, но встает вопрос: медиумом какой *реальности* он является? Барт пишет:

Для тех, кто верит в Автора, он всегда мыслится в прошлом по отношению к его книге; книга и автор сами собой располагаются на общей оси, ориентированной между *до* и *после*; считается, что Автор *вынашивает* книгу, то есть предшествует ей, мыслит, страдает, живет для нее, он так же предшествует своему произведению, как отец сыну. Что же касается современного скриптора, то он рождается одновременно с текстом, у него нет никакого бытия до и вне письма, он отнюдь не тот субъект, по отношению к которому его книга была бы предикатом; остается только одно время — время речевого акта, и всякий текст вечно пишется *здесь* и *сейчас*. (Barthes, 1994, 387)

Мы и в самом деле видим здесь сходные мысли об устранении исторического, человеческого контекста искусства, который исчезает вместе с гуманистическим подходом к автору как к человеку-творцу. На смену автору в качестве «точки сборки» текста приходит читатель, интерпретатор, но и он характеризуется весьма любопытным образом:

Читатель — это то пространство, где запечатлеваются все до единой цитаты, из которых слагается письмо; текст обретает единство не в происхождении своем, а в предназначении,

только предназначение это не личный адрес; читатель — это человек без истории, без биографии, без психологии, он всего лишь *некто*, сводящий воедино все те штрихи, что образуют письменный текст. (Barthes, 1994, 390)

Но следует обратить внимание на риторику данного текста и на применяемую в нем терминологию. Барт говорит о читателе как о человеке без истории, биографии, психологии, как о том, кто есть всего лишь «некто». Он пишет о единственном времени художественного текста как о времени речевого акта, который происходит вечно «здесь и сейчас». Он пишет о скрипторе как о том, кто не является даже субъектом и не имеет никакого бытия до и вне письма. Барт, таким образом, представляет нам крайне антиэссенциалистский, номиналистический подход к тексту. Ключевыми словами для него можно назвать слова: *никакого бытия* («никакого бытия до и вне письма», — как было сказано в цитате, приведенной выше). Он производит де-онтологизацию текста, превращая его в лингвистическую структуру, отношение которой с внеположной реальностью является проблематичным, поскольку, пользуясь словами еще одного знаменитого постструктуралиста, Ж. Деррида, никакой внеположной, внетекстовой реальности не существует (Derrida, 2000, 511). Язык и текст представляют собою след, отражение — однако это не след какого-либо первичного бытия, первичной реальности. Они структурированы как след, как нечто вторичное, однако ничего первичного просто нет. Это и есть то, что Ж. Бодрийяр, еще один представитель данного типа критической мысли, называет симулякром: копия, у которой нет и не было оригинала. Явление, у которого нет и не было сущности. Мир превращается здесь в поток знаков и следов, сам субъект сводится ко множеству пересекающихся и распадающихся знаковых структур. И значит теперь даже в субъекте — авторе, читателе — мы уже не можем найти опору, которую находил в них ранний модерн, начиная с картезианства. Мир нашего восприятия ускользает и распадается, потому что мы не можем больше найти в нем прочных оснований. Критическая мысль деконструирует все — и мы видим одни лишь взаимоопределения, парадоксы, ошибки, бреши, разрывы — без какой-либо возможности опереться на что-либо как на реальность, как

на бытие. Все наши размышления уводят нас исключительно в ничто — в этом заключается глубинный трагизм постмодернистского сознания, трагизм, который скрывается под потоками игровых перестановок, под невозможностью сказать отчетливо и сущностно ни о чем, даже о себе как о трагическом субъекте. Итак, данный тип мысли следует напрямую из последовательного произведения критической процедуры и содержит в своей структуре радикальную *де-онтологизацию* мира.

Эта де-онтологизация началась отнюдь не в «постмодернистские» времена, но связана с общим поворотом европейской мысли, произошедшим уже на исходе Возрождения и в Новое время. Это был поворот от религиозно-метафизического описания мира к описанию крайне субъективистскому. Фактически, это было полное переосмысление онтологических категорий, ставших вторичными по отношению к категориям теории познания. Картезианский субъект, с его «мыслю, следовательно существую», встал во главу угла и сделал реальность своей картиной мира, предметом осмысления. Это был поворот, вызвавший к жизни весьма активное развитие деятельного сознания, развитие совершенного нового типа экономических и политических отношений, новое понимание человеческой свободы, новые формы научного «освоения» мира (как говорили некогда марксисты). И также новые формы художественного его «освоения». Пока субъект сам не стал для себя проблемой, что привело к возникновению и развитию гуманитарных наук, подвергающих рефлексии уникальность человеческой субъектности, а также к непрерывному деконструирующему самоанализу, приводящему субъект к распаду. Таким образом в итоге этого поворота последовательно было развенчано и исчезло все, что только могло быть онтологической опорой человека: и бытие, и Бог, и реальность, и единство субъекта, и сам человек. Тезис о «смерти автора» следует напрямую из ницшеанского тезиса о смерти Бога. Бытие исчезает и превращается в поток феноменов сознания. Сознание исчезает, оставляя после себя лишь лингвистические структуры.

Достижения этого критического типа мысли огромны. Особенно огромны достижения в сфере искусства. Искусство сперва обращается от Бога к человеку, становится антропо-

центрическим, появляется представление о художнике-творце, появляются способы изображения «реальности», видимой человеку-наблюдателю, созерцаемой им, прочувствованной им. Но далее отношение человека и его способов видения также проблематизируется. Что и ведет к оформлению концепции «смерти автора», следующей за исчезновением бытия и смертью Бога. Происходит следующий, *дегуманизирующий* поворот в рамках поворота де-онтологизирующего.

Неслучайно еще Х. Ортега-и-Гассет говорил о характерной для нового искусства «дегуманизации» (Ortega y Gasset, 1991), обращающей искусство от человеческих проблем к структурно-формалистическим. Он не просто называл происходящие в искусстве процессы дегуманизацией, но видел в дегуманизации конструктивный момент развития искусства, хотя он и препятствует искусству в том, чтобы становиться популярным, — ведь естественным образом человеку нравится то, что демонстрирует ему именно человеческое. Зато отвлекаясь от человеческого, искусство может сосредоточиться на художественных проблемах.

Между тем для описаний, даваемых Т. Е. Шехтер, крайне важна именно гуманистическая составляющая искусства, вовсе не в духе того, что предлагают постмодернисты и деконструктивисты — как философы, так и художники. А помимо гуманистического аспекта для ее понимания искусства, как мы уже могли заметить, важна онтология! То есть если модернистская и постмодернистская мысль, а также искусство и эстетика последовательно двигались от де-онтологизации к дегуманизации, при этом движении и порождая те самые мыслительные и художественные явления, которые стали характерны для XX века и для современности, то Т. Е. Шехтер подходит к интерпретации этих явлений, которые составляют центр ее научного поиска, с весьма нехарактерной и неожиданной стороны.

Но если вдуматься, то ведь и дегуманизацию искусства (явление, которое Т. Е. Шехтер оценивает так же положительно, как и Ортега-и-Гассет) можно истолковать также двумя способами. Один уведет нас от секулярно-гуманистической модели, центрированной на субъекте, в пространство онтолого-метафизической мысли, другой — напротив, в простран-

ство де-онтологизированной лингвистической мысли. Мы можем истолковать дегуманизацию как переход с позиции человека-творца к позиции бытия мира «самого по себе», то есть к онтологической позиции, или же как переход от позиции человека-творца к позиции де-онтологизированной знаковой структуры. Логика развития западной мысли, а в области искусствоведения и эстетики особенно, говорит нам о том, что в данном случае мы имеем дело с последовательным развитием второго, де-онтологизирующего варианта. Тем не менее первая трактовка также остается возможной.

Де-онтологизация, происходившая в западном мышлении начиная с Нового времени и до текущего момента, всегда вызывала большое количество критики, а в XX веке обернулась развитием критической теории современной культуры. Все перечисленные уже мыслители-постструктуралисты, а также мыслители многих других направлений, выступают как радикальные критики новоевропейской и в целом западной культуры, вне зависимости от того, в чем именно они находят возможности для выхода из ее тупиков. Традиция русской философии всегда находилась в маргинальной позиции по отношению к западной структуре мысли, черпая из нее многое, но стараясь оставаться в стороне от этого «опасного» пути развития.

Теперь мы можем утверждать, что концепция искусства, предлагаемая Т. Е. Шехтер, находится в противостоянии именно тенденции к де-онтологизации, ведущей от переориентировки на человека-субъекта к тотальной деконструкции. При этом она старается вобрать в себя все достижения этого типа мысли, сохранив то, что та упускают из виду или намеренно и последовательно отвергает: онтологическую основу. Подобный поворот к онтологии, безусловно, актуализировался в размышлениях последнего столетия. Великим представителем этого движения мысли стал немецкий философ М. Хайдеггер. Согласно Хайдеггеру, европейское мышление еще в античные времена отвернулось от бытия в пользу познания, тем самым обрекая себя на путь к тотальному субъективизму и нигилизму. На пике де-онтологизации, осуществляющейся в модернистском мире, мы способны вспомнить о бытии, вер-

нуться к нему, услышать его зов — и важнейшую роль в этом возвращении играет искусство. Но Т. Е. Шехтер старается вернуться к онтологии, не следуя пути Хайдеггера, — хотя этот автор неоднократно и с большим почтением упоминается и цитируется в ее работах. Для Хайдеггера поворот к бытию находится в сущностном и почти мистическом противоречии к нарастающим де-онтологизирующим формам восприятия мира. Т. Е. Шехтер пытается сохранить понимание онтологического смысла в структуре самого нигилистического развития искусства и философии, обнаружить в нем его глубинные онтологические аспекты. И таким образом, постмодернистские художественные эксперименты и радикальные нигилистические размышления сами по себе приобретают для нее характер взаимодействия с подлинностью реальности, с проявлением тех или иных важнейших сторон глубинного смысла бытия для современного человека.

Как нам представляется, противопоставление этих двух путей развития мысли — онтологического и де-онтологизирующего, метафизического и критического, — указывает нам на роль и значимость концепции искусства, предложенной Т. Е. Шехтер в качестве альтернативного способа осмысления художественных процессов по отношению к тому, который привел к развитию постмодернистской мысли.

Реализм, историчность, амбивалентность

В этом контексте особенно показательным является то, что, как уже говорилось, центром научных интересов Т. Е. Шехтер было современное искусство, в том числе именно и прицельно искусство постмодерна.

Она изучала основные тенденции в развитии современного искусства в целом, вписывая его в свою онтологическую концепцию искусства, обнаруживая в нем бытийные черты, черты отражения реальности. И обнаруживает она их как подлинно художественные, делающие произведения современных художников в собственном смысле слова искусством — то есть, следуя концепции Шехтер, приобщающие человека к органической структуре бытия, удовлетворяющие потребность в сущностном общении с реальностью, в онтологической опо-

ре на органическую структуру Универсума. Этот подход может много дать для понимания произведений современного искусства, особенно если рассмотреть его как опровержение нигилистического контекста осмысления его продуктов.

Вкладом Т. Е. Шехтер в практическое искусствоведение является подробный анализ и всестороннее рассмотрение творчества неофициальных ленинградских художников в их противостоянии с властью, в их экспериментах, отличающихся от принятого в качестве нормы того времени соцреализма, в их индивидуализации, маргинализации и обособлении от системы. Наличие официальной политической идеологии, подавление свободы художественного выражения в позднесоветскую эпоху оказалось отличительной чертой развития отечественного искусства, идущего по тому же пути, по которому с гораздо большей свободой следовали западные художники того же времени. И именно эта несвобода и маргинализация оказалась, как полагает Шехтер, плодотворной почвой для оригинального и яркого развития. Как ни парадоксально, замечает она, ущемление творческой свободы художника иногда оказывается способствующим его соприкосновению с подлинностью опыта художественной реальности — хотя для художника-человека оно может быть плачевным и даже уничтожающим. Таким образом сформировались особые формы художественного языка, противопоставленные официальному и нашедшие отражение в особом гуманистическом и индивидуалистическом порыве, в экспериментах с художественными средствами народного и религиозного искусства, в социально-критических высказываниях, в специфическом способе видения, в тщательной проработке художественных приемов.

В рассматриваемых нами сборниках ряд разделов посвящен именно этой проблеме: характеристике советского неофициального искусства, тенденциям его развития, а также петербургской художественной культуре второй половины XX века в целом. Кроме того, Т. Е. Шехтер анализировала отдельные персоналии и их достижения. Это художники, не слишком хорошо известные массовому зрителю, тем не менее, с точки зрения Т. Е. Шехтер, крайне важны для становления ленинградской / петербургской культуры.

В контексте развития современного искусства вновь остро встает проблема реальности и реализма. Ведь соцреализм был той самой доктриной официального искусства, которая подавляла авангардистские эксперименты. Значит ли это, что сам он не являлся подлинным искусством? На смену реализму XIX века за последнее столетие пришли и сюрреализм, и гиперреализм, и фотореализм как весьма разнообразные и отнюдь не всегда в прямом смысле «реалистические» жанры. В среде далеких от искусства людей часто бывает распространено мнение, что лишь «реалистичное» изображение, представляющее нам точное подобие предмета, является подлинно художественным и сообщает эстетический опыт. Ну что же, у этого суждения есть и философские основания — еще в античности, к примеру, в «Поэтике» Аристотеля. Другие же зрители, напротив, не признают классического реализма, отвергают его, выступая за авангардные эксперименты и беспредметность или же за любые не-реалистические формы искусства — включая искусство архаическое, восточное искусство, средневековое символическое искусство и т. п. У этого взгляда также есть теоретические основания — в художественных манифестах авангардистов, в «дегуманизирующих» и «де-онтологизирующих» идеях философов последнего столетия, а также, как ни странно, и в традиционалистских мыслительных тенденциях.

Что же нам говорит о проблеме реализма Т. Е. Шехтер, полагающая, что искусство приобщает нас к подлинной реальности?

Отвечая сразу на все заданные вопросы и охватывая все указанные позиции, скажем: отход от реализма в искусстве Т. Е. Шехтер полагает явлением заведомо конфликтным, а в некоторой мере и вовсе невозможным. Ведь контакт с *реальностью* и проявление реальности есть именно то, что делает искусство искусством, что делает искусство особым видом реальности. Таким образом, можно сказать, что нет того искусства, которое не было бы реализмом. Но это не означает, что реальность однородна! Что мы называем реальностью? Есть много реальностей. То, что мы обретаем в искусстве — это опыт соприкосновения с мирозданием: вот реальность искусства. Проявляется ли этот опыт в натуралистических формах, в абсурдистских, в гиперреалистических, сюрреалистических

или же соцреалистических — уже вопрос второстепенный. Мы можем рассматривать подлинное искусство вне зависимости от деления на стили и жанры. Все они так или иначе имеют под собою сущностную основу, а далее уже важно лишь то, осуществляется ли в произведении соприкосновение с этой основой, или это всего лишь поделка, копия, безжизненная имитация. Так что направления могут спорить между собой, подавлять друг друга, и также их зрители могут находиться в конфликте между собой, но мы сталкиваемся и там, и здесь с подлинным опытом искусства. Словом, все продукты художественной деятельности являются искусством и достойны того, чтобы стать предметом эстетического созерцания и искусствоведческого осмысления, если в них проявляется метафизическая основа искусства.

В этом контексте интересно такое утверждение Т. Е. Шехтер:

Современное искусство по своей сути не отличается от античного, оно попрежнему выполняет специфические функции в жизни общества, его влияние на развитие человека нельзя сравнить с влиянием какой-либо другой сферы общественного бытия. Искусство продолжает позиционировать свою инаковость как норму, оставаясь уникальным сочетанием духовной и материальной деятельности, личностного и надличностного, массового и элитарного, суетного и вечного. В любом виде искусства человек всегда сталкивался с амбивалентностью собственной природы, защищаясь от которой был вынужден приписывать амбивалентность прежде всего непосредственно искусству. (Shekhter, 2012, 322)

В первую очередь, мы видим здесь подтверждение ее внеисторического понимания искусства — невзирая на пристальное внимание к художественным эпохам и тенденциям их развития. Данный подход можно резко противопоставить историцистскому подходу, который связывает определенные формы искусства с определенными мировоззрениями и эпохами и видит в них проявление именно этого человеческого исторического порядка. Такая трактовка искусства, к примеру, проявляется в знаменитой «Истории искусства» Э. Гомбриха, начинающего эту книгу с утверждения: «Не существует на самом деле того, что величается искусством» (Gombrich, 1998, 15). Далее он связывает художественные формы с формами

мировоззрения, а в основе его подхода лежит антиэссенциалистский тезис.

Также в этом духе обо всех явлениях культуры рассуждает, скажем, О. Шпенглер, полагающий, что мы можем найти больше общего между различными проявлениями одного культурного прафеномена, нежели прослеживая сквозные истории развития. Словом, искусство и экономика одной эпохи больше похожи друг на друга, чем искусство одной эпохи на искусство другой эпохи. В этом смысле мы также могли бы сказать, что не существует того, что величается искусством, а художественные практики разных эпох лишь случайно попали под один термин в нашем языке, вводящем нас в заблуждение. Подобные подходы показали свою большую продуктивность для понимания искусства.

Тем не менее мы уже могли убедиться, что подход к искусству Т. Е. Шехтер, по сути противоположный только что изложенному, также имеет важные теоретические следствия. Приведенное утверждение Шехтер противостоит представленным выше концепциям, так или иначе отталкивающимся от диалектической модели Гегеля: искусство для них может быть проявлением единого абсолютного духа — но лишь на совершенно разных стадиях его развития, так что, в конечном счете, историческое различие внутри человеческого мира приобретает перевес. В любом случае они рассматривают искусство как явление человеческого, в антропологическом плане. В противоположность этому Т. Е. Шехтер рассматривает искусство, как мы уже отмечали, в «межмирье» между человеческим и универсальным. Но главное, обнаружение внеисторической специфики искусства и его роли в человеческой жизни позволяет оценить как раз те стороны художественной деятельности, которые ускользают от рассмотрения при историческом подходе: выявить всеобщее, онтологическое, метафизическое, то, что делает искусство, как бы оно ни являло себя, неким мощным и значимым рупором вне-человеческой реальности, прорывом к подлинно трансцендентному. Безусловно, эта сторона искусства и его огромного влияния на человека, никаким образом не может быть упущена — и она очень слабо объясняется при исключительно «историческом» подходе к нему.

Таким образом, описанные подходы можно назвать не взаимоисключающими, но, несмотря на противостояние, взаимодополнительными.

Впрочем, эта внутренняя напряженность находит отражение в концепции Т. Е. Шехтер в определении его как заведомо амбивалентного. Именно амбивалентность, неоднозначность, позволяет искусству быть истолкованным самыми разными способами. Как художественные направления сами по себе, вне идеологий и межчеловеческих конфликтов, не противостоят друг другу, а лишь дополняют друг друга, так и различные трактовки искусства могут лишь дополнять друг друга, добавлять глубины к его пониманию, а не низвергать друг друга.

Подход Т. Е. Шехтер к искусству можно охарактеризовать, таким образом, как очень определенный — ведь она придерживается совершенно конкретной четко выраженной позиции по отношению к его определению. Но также его можно охарактеризовать как предельно широкий, поскольку она приветствует существование любых форм искусства и любых его истолкований.

REFERENCES

- Barthes, R. (1994). The Death of the Author. In R. Barthes, *Selected works. Semiotics. Poetics* (387-410). Rus. Ed. Moscow: Progress Publ. (In Russian)
- Derrida, J. (2000). *Of Grammatology*. Rus. Ed. Moscow: Ad Marginem Publ. (In Russian)
- Gombrich, E. H. (1998). *The Story of Art*. Rus. Ed. Moscow: AST Publ. (In Russian)
- Ortega y Gasset, J. (1991). The Dehumanization of Art. In J. Ortega y Gasset, *Aesthetics. Philosophy of Culture* (218-260). Rus. Ed. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Shekhter, T. E. (2012). *Art as an image of the World: Selected works on the theory and history of art*. St. Petersburg: SPbGUP Publ. (In Russian)
- Shekhter, T. E. (2014). *Art as a space of meanings: selected works on the theory and history of art*. St. Petersburg: SPbGUP Publ. (In Russian)