

Лилия Немченко  
Арт-критика в ситуации  
выбора между творчеством и жизнью

---

Арт-критика зарождается в системе художественной культуры, в пространство которой входит не только само искусство, но и иные виды деятельности, обеспечивающие функционирование культуры. Эти виды деятельности не создают непосредственно художественные ценности, но организуют многообразные типы общения внутри искусства, назовем их вслед за Львом Заксом «метахудожественными»<sup>1</sup>. К метахудожественной деятельности относится художественная критика, осуществляющая как профессиональное общение, так и устанавливающая связь между художником и публикой. Правоммерно вслед за Пьером Бурдые задать вопрос: «Кто творит Творца?»<sup>2</sup>, подразумевая под творцом и художника, и критика. Сегодня, когда критическая мысль обладает новыми информационными каналами (сетевые издания, блоги и т.п.), ее влияние не ограничивается воздействием на исключительно специализированную аудиторию, она (критика) творит художника в глазах сообщества, публики, определяя его место не только в художественном процессе, но и в социально-политическом.

Для понимания возникновения самостоятельного статуса художественной критики воспользуемся методологией Жильез Сапиро, разделяющей взгляды Бурдые, которая показы-

---

© Лилия Немченко. 2015

© TSQ № 53. Summer 2015

<sup>1</sup> Закс, Лев. Художественное сознание. Свердловск: Издательство Уральского университета, 1990, с. 15.

<sup>2</sup> Бурдые, Пьер. Социальное пространство: поля и практики: Пер. с фр./ Сост., общ. ред., пер. и послесл. Натальи Шматко. СПб.: Алетейя; М.: Институт экспериментальной социологии, 2005, с. 5.

вает, при каких условиях возникает автономное поле литературы. «Первое условие [...] — результат появления особого корпуса производителей, правомочных выносить эстетическое суждение о продуктах художественного творчества и определять их символическую ценность [...], второе условие — существование особых инстанций, задача которых — признание [...], рынок символических благ — третье необходимое условие»<sup>3</sup>.

Таким же условиям — появлению в пространстве художественной культуры субъектов, умеющих квалифицированно оценивать произведения искусства, возникновению институций (арт-критика институционально вписана в художественную культуру как система организационных форм и норм, появление которых было вызвано изменениями в системе европейской художественной культуры в эпоху Просвещения) и наличию публики, желающей войти в систему художественной коммуникации, — отвечает возникновение критики. Именно в XVIII веке на месте патерналистской системы культуры, когда художник был мастеровым, работающим на конкретного заказчика, появляется новая модель художественной культуры с автором, свободным от диктата вкуса конкретного заказчика. Потребность в художественной критике диктовалась необходимостью найти посредника между новой, зачастую случайной публикой и эмансипированным художником. В дальнейшем будут меняться характер коммуникации, ее участники, сам предмет искусства, но функция критика как посредника закрепится в системе художественной культуры.

Задача арт-критика — оценивать качество произведения искусства, для этого он должен был обладать квалификацией знатока искусства, способностями улавливать вкусы публики и анализировать художественные тексты. Эти задачи предопределили основную функцию арт-критика Нового времени — легитимно представлять художественный вкус просвещенной части общества. Критик Нового времени — тот, кто

---

<sup>3</sup> Сапиро, Жизель. Французское поле литературы: структура, динамика и формы политизации // Журнал социологии и социальной антропологии. Т. 7 (2004), специальный выпуск, с. 126-143; с. 126.

выносит «суждение, основанное на правилах образованного вкуса, беспристрастное и свободное», — писал Василий Жуковский, — «Вы читаете поэму, смотрите на картину, слушаете сонату, чувствуете удовольствие или неудовольствие — вот вкус; разбираете причину того и другого — вот критика»<sup>4</sup>.

Критическая мысль живет на границах между художественным производством и художественным потреблением — такое пограничное положение порождает особую зону ответственности критика. Так, арт-критик Евгений Барабанов указывает на происхождение термина «критик»: «Язык древних греков наделил профессию критика пугающей ответственностью: *kriticos* (от глагола *krino*) — человек, способный вершить суд: разбирать, обвинять, объяснять, решать, осуждать, постановлять. Все это — судебная терминология. От того же глагола *krino* происходят два других слова, удержанных лексиконном современной критики: кризис — первоначально „суд, спор, толкование, приговор, испытание“ и критерий — „признак, по которому можно судить“, „мерило“ и одновременно „место суда, судилище“. На этой лексической базе античного судопроизводства [...] и сформировалось современное понятие критики: умение обоснованно судить, оценивать, оспаривать, давать отзыв, проверять, экзаменовать, выявлять достоинства и недостатки. Но главное — судить обоснованно»<sup>5</sup>. Судебная риторика предполагает позицию объективности, соблюсти которую может помочь незаинтересованность того, кто производит суд. Незаинтересованность возможна в режиме созерцательности, о которой много писали эстетики XVIII века (Шефтсбери, Хатчесон, Элисон). Итог суждениям философов о природе эстетического удовольствия и особенностях вкуса подвел Иммануил Кант: «Уже само понятие всеобщей сообщаемости удовольствия предполагает, что удовольствие должно быть не удовольствием наслаждения, исходящего из одного лишь ощущения, а удовольствием рефлексии; и поэтому эстетическое искусство есть такое, которое имеет своим ме-

---

<sup>4</sup> Жуковский, Василий. Эстетика и критика. М.: Искусство, 1985, с. 127.

<sup>5</sup> Барабанов, Евгений. К критике критики // Художественный журнал, № 48-49, 2003, с. 35-39; с. 35.

рилом рефлектирующую способность суждения, а не чувственное ощущение»<sup>6</sup>.

Итак, три века назад сложилась традиция, по которой критик высказывает суждение, свободное от материальной пользы и эгоистического интереса, оно (суждение) беспристрастно, сам критик выступает от имени общественности.

Однако история художественной критики последующих веков дает нам материал для сомнений по поводу применимости кантовской формулы «незаинтересованности» на практике. Недоверие к позиции «незаинтересованности» возникает не только из-за отсутствия в реальности «чистого субъекта», но и в силу того, что предмет критики — произведение искусства — субстанция, открытая для интерпретаций. По мысли Фридриха Шеллинга, любое подлинное произведение искусства представляет собой многоплановость, континуальность, «словно автору [...] присуще бесконечное количество замыслов [...], причем никогда нельзя сказать, вложена ли эта бесконечность самим художником или раскрывается в произведении как таковом»<sup>7</sup>. Критику позиции незаинтересованности мы находим и у Фридриха Ницше: «Кант полагал оказать искусству честь, выделив и выпятив среди предикатов прекрасного те именно, которые составляют честь познания: безличность и общезначимость [...] Кант, подобно всем философам, вместо того чтобы визировать проблему, исходя из данных художника (творящего), отталкивался в своих размышлениях об искусстве и прекрасном только от «зрителя» и при этом незаметным образом втиснул самого «зрителя» в понятие «прекрасного». Если бы хоть этот «зритель» был, по крайней мере, достаточно известен философам прекрасного!»<sup>8</sup>. В деятельности критика есть и другие факторы, влияющие на отказ от позиции «незаинтересованности» и «чистой» субъективности, — это меняющиеся в зависимости от типа

---

<sup>6</sup> Кант, Иммануил. Соч. В 6 т. Т. 5. М.: Мысль, 1966, с. 321.

<sup>7</sup> Шеллинг, Фридрих Вильгельм. Что характерно для произведения искусства // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: Изд. МГУ, 1980, с. 136.

<sup>8</sup> Ницше, Фридрих. Соч. В 2-х т. Т. 2. М.: Мысль, 1990, с. 477.

культуры системы канонов, конвенций, кодов. Опора на разделенные с другими (представителями сообщества) правила делают критическое суждение аргументированным, отказ от конвенций, от наличия общезначимого оценивается как критиканство. Отсутствие в критическом суждении личностной позиции превращает высказывание в «холодный», «формальный» текст, не предполагающий установления коммуникации ни с автором, ни с публикой.

Арт-критика как институция художественной культуры испытывает на себе вызовы других институций — экономических, политических, правовых. Так, начиная с XIX века, мы можем наблюдать в художественной жизни России зависимость критической мысли от идеологии. Режимы взаимосвязи арт-критики и политики были разные: от диалога между политическим/идеологическим и эстетическим у «славянофилов» и «западников» до тотального слияния эстетического с политическим (русские нигилисты Николай Добролюбов и Дмитрий Писарев). Такая политизация арт-критики приводила к тому, что «в это время все чаще превращали литературную критику в политическую публицистику»<sup>9</sup>.

Неразличение эстетического и политического мы видим и в современной России. К примеру, в российской культуре возобновляются практики «судов» над художниками, которые завершаются не просто общественным порицанием, закрытием выставок, но и отлучением от профессии, а также реальными прокурорскими проверками и судами (суды над выставками, кураторами-критиками и художниками — «Осторожно, религия!», 2003, «Запретное искусство — 2006» и панк-молебном Pussy Riot, 2012; закрытие спектакля Новосибирского театра оперы и балета «Тангейзер» с последующими увольнениями режиссера Тимофея Кулябина и директора театра Бориса Мездрича и т. п.).

Как заметил Арнольд Берлеант, «эстетика оказывается в плену политической целесообразности. Искусство лишается

---

<sup>9</sup> Тихомиров, Владимир. Русская литературная критика середины XIX века: теория, история, методология. Кострома: КГУ им. Н. А. Некрасова, 2010, с. 25.

подрывной социальной роли, оно поддерживается, когда способствует сохранению status quo, и отвергается, если способствует общественным преобразованиям путем изменения нашего восприятия»<sup>10</sup>.

Однако именно опора на концепт «незаинтересованности» в ситуации давления политического на эстетическое может сохранить объективный характер критики. Манифестация относительной автономности художественного высказывания, самостоятельной ценности художественной реальности, знание и понимание условности языка отдельных видов искусства могут стать основой ценностно-методологических установок критики. «Незаинтересованность» коррелируется с близлежащими понятиями, такими, как «идеи универсальности, созерцания, дистанции, изоляции, ценности»<sup>11</sup>.

Признание самоценности художественного высказывания, дистанция по отношению к бытовым реалиям и жизнеподобию, позиция созерцательного отношения к произведению искусства — все эти принципы критического анализа оказались востребованными в эпоху авангарда, когда меняется изначальная парадигма критического анализа. Критик с этого момента судит не от имени общественности, а от имени художника. Это связано с авангардистским недоверием к реальности, а значит, и к публике, населяющей эту реальность. Борис Гройс, отметивший новый критический поворот как измену общественному вкусу и предательство критики, пишет: «Искусство авангарда сознательно избегало суда публики. Оно обращалось не к широким массам, а к новому человечеству, каким оно должно быть — или по крайней мере могло бы стать [...] Теперь уже не зритель судит художественное произведение, а произведение судит — и зачастую осуждает — свою публику»<sup>12</sup>.

Критик эпохи модерна/авангарда и постмодерна — союзник художника, он продолжает комментировать искусство, но

---

<sup>10</sup> Берлеант, Арнольд. По ту сторону заинтересованности // Полигнозис, 1999, № 2 (6), <http://www.polygnosis.ru/default.asp?num=6&num2=335>.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Гройс, Борис. Политика поэтики. М.: Ад Маргинем, 2012, с. 37.

теперь выступает в новой роли, которую можно определить как пропагандистскую. Критик транслирует художественную позицию автора, проясняет его логику, тем самым приобщает потенциального зрителя к «сотворчеству понимающих» (Бахтин). Новая позиция критика связана с возникновением конвенционалистского подхода к искусству, который, в свою очередь, отрицал эссенциалистское понимание искусства, предполагающее наличие некоей единой сущности художественности. По утверждению одного из представителей конвенционалистского подхода к искусству Джона Серля, искусство — «это имя, которое мы даем тому или иному речевому произведению, исходя из набора наших установок по отношению к нему, а не из его собственных внутренних свойств, хотя, конечно, наши установки по меньшей мере частично находятся в функциональной зависимости от свойств дискурса, а не являются полностью произвольными»<sup>13</sup>.

Критик, поддерживающий ту или иную конвенцию, не просто объясняет/переводит/интерпретирует произведение, он помещает его в пространство художественной культуры. Поскольку критика всегда связана с истолкованием, то критик — тот, кто предлагает систему доказательств и язык описания арт-объекта. Эти умения критика особо востребованы в ситуациях, когда произведение искусства выходит за границы собственного вида, к примеру, спектакли Дмитрия Крымова, созданные не столько на базе литературы, сколько из телесно-чувственных ассоциаций, рождающихся из текстов Лермонтова («Демон. Вид сверху»), Чехова («Тарарабумбия»), Бунина («Катя, Соня, Поля, Галя, Вера, Оля, Таня...»). Ожившая картина Исаака Бродского «В. И. Ленин в Смольном» в спектакле «Горки-10» повлечет за собой череду фрагментов из пьес советского репертуара — «Кремлевских курантов» Николая Погодина, «Оптимистической трагедии» Всеволода Вишневского, «В поисках радости» Виктора Розова. Герои советской классики будут существовать в одном пространстве с героями другой эпохи — Микки-Маусом и Симпсонами, сам спектакль

---

<sup>13</sup> Серль, Джон. Логический статус художественного дискурса // Логос, 1999, № 3, с. 34-47; с. 35.

строится по законам комикса, в котором прошлое вписано в настоящее, миф в реальность. В постановках Крымова нет традиционного драматического действия, характеров и их развития, однако, это театр, но театр, в котором доминирует перформативность. Критику, пишущему о спектаклях Крымова, необходимо «последовательно отскабливать один идейный слой за другим, расшифровывая все более мистериальные и потаенные конфигурации смысла»<sup>14</sup>. Таким образом, критик создает, организует и дифференцирует публику, способную освоить новый художественный язык.

Арт-критика в современной России оказалась в ситуации, с одной стороны, общей для всей художественной критики, т. е. в ситуации, пользуясь терминами Бурдье, принадлежности нескольким полям — культурному производству, собственно искусству и полю самой художественной критики. С другой стороны, отечественная арт-критика испытывает на себе влияние нового консервативного поворота в идеологии, следствием которого оказываются ограничения в наборе осваиваемых тем и их интерпретаций, редуцирование смысла и подмена эстетических критериев политическими. В этой ситуации проблема позиции критика вновь становится актуальной. Кантовский принцип «незаинтересованности» сегодня интерпретируется, как способность критика оставить произведение искусства в специализированном, автономном поле художественного. Конечно, любой критик (консервативный или либеральный) обращает внимание на социокультурный контекст создания произведения, что не противоречит эстетическому анализу. Но сегодня, когда государство пытается контролировать художественный процесс, практика отечественной художественной критики демонстрирует возвращение к советским традициям сведения художественных критериев анализа к идеологическим. Как только критик отказывается от доминанты эстетического, так он невольно реанимирует риторику вульгарно-социологического подхода, характер-

---

<sup>14</sup> Голынкин-Вольфсон, Дмитрий. Критика и арбитраж // Художественный журнал, № 48-49, 2003, с. 30-34; с. 33.

ного для советской критики 30—50-х гг., а критическая статья превращается в донос.

Процессы утраты критиками принципов «вне-находимости», дистанцированности, оценки произведения по законам, предложенным художником, можно было наблюдать в случае с фильмом Андрея Звягинцева «Левиафан». Фильм практически разделил критическое сообщество, равно как и население страны, на два лагеря. Любопытно, что положительные рецензии в своем большинстве исходили из анализа художественного текста, драматургии, актерских работ, интерпретации библейского сюжета и трактата Томаса Гоббса применительно к российской глубинке и России в целом, смены темпоритма повествования, выразительности камеры.<sup>15</sup> Общим для всех негативных рецензий было полное отсутствие эстетического/художественного анализа, в текстах преобладали традиции репрессивной лексики советской критики. Звягинцева обвиняли в очернительстве, мрачности, желании «угодить» Западу, высокомерии, снобизме, бесстыдном использовании государственных средств, отсутствии любви к русскому человеку, России, эксплуатации актерских штампов и т.п.<sup>16</sup>

Вмешательство государства в художественный процесс оказывает разрушительное воздействие не только на сферу художественного производства, но и на профессию критика. Критик вновь возвращается к позиции «не навреди», он не может быть ни объективным, ни субъективным в своих суждениях по отношению к тем авторам, которых критикует власть. Сегодня оставаться в профессии — значит выбирать между творчеством и жизнью тех, чье творчество ты анализируешь.

---

<sup>15</sup> См.: «20 текстов о “Левиафане”, которые надо прочитать», <http://tvrain.ru/specprojects/leviathan/>.

<sup>16</sup> См.: Маслова, Лидия. «Киты» наши тяжкие: «Левиафан» Андрея Звягинцева, <http://www.kommersant.ru/doc/2659827>; Безрук, Мария. «Левиафан», плюющий в душу, <http://tribuna.ru/news/2015/01/17/59366/>.