

СОСТОЯНИЕ СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ

XX в. явил в искусстве принципиально новую ситуацию, которую можно определить как разомкнутое, открытое, неклассическое восприятие мира. Если предшествующие стилевые формы, направления, течения ранее, практически до конца XIX в., так или иначе основывались на ограниченном эстетическом принципе, то XX в. представляет собой огромное количество многоликих и разноплановых эстетических теорий, выдвигающих новые концепции предназначения искусства и его роли в современном мире. Эстетические теории XX в. мало опираются на предшествующую традицию: их характерной чертой является быстрое чередование, ротация и параллельное сосуществование противоположных подходов. Редкому направлению или течению искусства XX в. удастся быть авторитетным свыше 20–25 лет. Это ставит перед искусствоведением ряд сложных проблем, ключевыми из которых являются систематизация терминологического аппарата искусствоведения в контексте утраты современным искусством своих основных характеристик (стиль, жанр, вид и проч.), поиск критериев оценки и интерпретации художественных произведений, а также их глубокого, обоснованного критического анализа. Если две первых относятся скорее к сфере теории и истории искусства, то последняя апеллирует к третьей составляющей искусствоведения – художественной критике. Именно освещение состояния современной художественной критики, ее специфики в XXI в., проблем и перспектив является целью данной статьи.

Анализируя этимологию самого термина, имеющего древнегреческие корни, можно заметить, что на профессию критика изначально была возложена большая ответственность: *kriticos* (от глагола *krino*) – человек, способный вершить суд: разбирать, обвинять, объяснять, решать, осуждать, постановлять¹. От того же глагола *krino* происходят два других слова, удержанных лексиконом современной критики: *кризис* – первоначально «суд, спор, толкование, приговор, испытание» и *критерий* – «признак, по которому можно судить», «мерило» и одновременно «место суда,

¹ Примечательно, что все это – судебная терминология.

судилище» [1]. На этой лексической базе античного судопроизводства и сформировалось *современное понятие критики*: умение обоснованно судить, оценивать, оспаривать, давать отзыв, проверять, выявлять достоинства и недостатки. Но главное – судить обоснованно.

С позиции системного анализа художественная критика не является простым феноменом. Используя определения социокультурного аналитика Пьера Бурдьё, художественная критика, или, как часто говорят сегодня, арт-критика, принадлежит сразу нескольким полям. Во-первых, общему полю культурного производства, во-вторых, более узкому полю системы современного искусства, в-третьих, собственному полю художественной критики [3]. И предметно, и функционально художественная критика позволяет рассматривать себя в двойной перспективе: в горизонте общей истории критической мысли и в горизонте системы искусства. Арт-критика в горизонте общей истории критики – одна из модификаций критической мысли, вбирающей в себя наследие тысячелетий. Именно поэтому современная критика немислима без опыта, сформированного античной риторикой, философией, теорией искусства.

Исторически особые социальные функции современной европейской критики сформировались из ритуала светской беседы в салоне, где критика была особым дискурсом о тех или иных произведениях искусства, основанном, как правило, на утонченных суждениях вкуса и субъективном опыте истолкований оценок, эффектов, значений, смыслов. Существенно, что такая критика была рассчитана на особый круг компетентных участников беседы, а вовсе не на ученых или профессионалов. Позже, при переходе к периодической печати критика дифференцировалась, приобрела черты профессионализма относительно разных уровней компетенции.

Еще позднее с возникновением и развитием модернизма и далее – пост- и постпостмодернизма возникла и развивалась несколько иная, новая, специализированная арт-критика, рассчитанная не столько на общую компетенцию публики, сколько на высоких профессионалов [4]. Соответственно, возникали также специальные периодические издания, способствовавшие дальнейшей специализации критики, направленной на диагностическое описание и анализ всех значимых феноменов арт-мира: от

институций до художественных процессов и отдельных произведений отдельных авторов.

Необходимо отметить, что в системе современного искусства критика играет роль столь же значительную, что и все остальные составляющие системы – произведение, куратор, выставка, рынок, цена, ценность, музей, репродуцирование и т.д. Без любого из этих элементов самоорганизация и самодифференциация социальной системы современного арт-мира принимает несколько искаженные, лишенные целостности формы.

Также, говоря о современной художественной критике, важно помнить о следующих ее особенностях: насколько современное искусство специфично и непохоже по сути на искусство всех предыдущих эпох, насколько оно неоднозначно, и насколько спорными являются результаты тех или иных современных художественных практик, настолько же специфичной и разноплановой, имеющей множество типов и сфер приложения является и современная арт-критика. Ее становление обусловлено не только революциями авангардного искусства, но и тем, что революциям предшествовало. Прежде всего – совершенно новая для всей тысячелетней традиции ситуация создания произведений искусства без заказа. Современный, «неклассический» художник сам выступил заказчиком собственных произведений и одновременно – их интерпретатором, иногда даже теоретиком. В этом смысле арт-критика вторит художнику: ее специализированные интерпретации, ее классификации и ее оценочные суждения оказываются неотъемлемой, конституирующей компонентой общего художественного процесса [1].

Говоря о современной европейской и американской художественной критике, видится необходимым обратиться к идеям известного исследователя в области истории искусств, художественной критики и визуальной культуры Джеймса Элкинса. Наиболее интересный с точки зрения заданной темы труд автора «Что случилось с художественной критикой?», опубликованный в конце 2003 г. отдельной книгой, планировался, тем не менее, как часть более крупного замысла исследователя под общим названием «Неудачи живописи XX века». На сегодняшний день эта работа является одним из наиболее фундаментальных западных исследований по современной художественной критике.

Одна из глав посвящена феномену, который балансирует между арт-критикой и современной массовой культурой. Этим феноменом является точка соприкосновения сферы художественной критики с массовой культурой, т.е. с тем, с чем человек сталкивается ежедневно, если он хотя бы немного интересуется искусством: буклеты, каталоги, брошюры выставок, глянцевого издания с колонками по искусству, газетами с краткими обзорами событий в мире культуры и т.д. Автор отмечает, что, несмотря на повсеместное распространение данных объектов, люди едва ли обращают на них внимание и в лучшем случае просматривают только «ключевые слова, чтобы иметь впечатление о прошедшем событии» [7]. Элкинс ставит вопрос о том, в чем же состоит смысл подобной печатной продукции и кто является ее авторами и предполагаемыми читателями? Делая общий вывод, автор отмечает, что люди так или иначе знакомятся и используют предложенную информацию, однако никто при этом не воспринимает ее всерьез. Более того, удивительно при этом то, что даже сами художественные критики (часто авторы подобных статей) не рассматривают брошюры и т.п. как нечто ценное. Иными словами, общество потребляет предложенный информационный продукт, но никогда не использует его в сфере академического письма.

В следующей главе Элкинс предлагает авторскую систематизацию основных видов современной художественной критики: «академические трактаты», «культурная критика», «консервативные рассуждения», «философские эссе», «описательная арт-критика», «поэтическая арт-критика» и «каталожные эссе», образно называя их «гидрой о семи головах» [7]. Далее он приводит примеры попыток регулирования сферы современной критики с помощью введения определенных правил, норм и рекомендаций. Выделяются также семь методов преобразования: 1) критика должна вернуться в золотой век политически нейтральной педантичной строгости; 2) критика должна демонстрировать свою научную значимость; 3) критика нуждается в системных понятиях и правилах; 4) критике необходимо стать более теоретической; 5) критика должна быть серьезной, фундаментальной и комплексной; 6) критике следует быть отражением суждений, а не демонстрацией суждений; 7) критик должен отстаивать свою точку зрения или занимать существенный пост.

При этом автор утверждает, что все примеры подобных предложений исторически предопределены, и всякие попытки

преобразовать художественную критику указывают на то, что предложенные решения в большей или меньшей степени ссылаются на определенные моменты в истории.

Подобные рассуждения западного исследователя находят аналоги и у русскоязычных авторов, в частности, в статье Е. Барабанова «К критике критики» (тот же 2003 г.). Он утверждает (без противоречий с суждениями Элкинса), что одна из трудностей современного арт-мира состоит в том, что порядки культурных систем микро- и макросреды постоянно смешиваются самими участниками художественного сообщества. При этом границы проблемного поля, значимость в нем тех или иных практик и артефактов чаще всего определяются *не арт-критикой*, но претендующими на ее роль газетными репортерами, *арт-журналистами*, именно потому что арт-критикой также и на постсоветском пространстве именуется все, что кем-либо и где-либо пишется об искусстве [1]. В результате художественные процессы, которые требуют специальной проработки, специальных навыков, знания истории искусства и квалифицированного знакомства с новейшими тенденциями, сразу же втягиваются в новостной обмен макросреды и оцениваются без всякой экспертизы.

Московская художественная критика 90-х – прямая наследница двух миров: мира официальной советской критики и мира андеграунда, происходящая, как правило, из обычных разговоров в мастерских. Советская критика была частью идеологической системы, где идеология выступала и «методологией, и мерилем научности науки и художественности искусства». В среде андеграунда арт-критики в собственном смысле слова не было. Профессионального критика заменял *ценитель*, который разъяснял, пропагандировал, тиражировал и защищал вместе с общими убеждениями и ценностями усвоенные им воззрения на искусство близкого ему художника. Все вместе – и критики, и художники – также составляли единый союз: союз друзей и единомышленников, в котором все хорошо знали, кто и что делает в отдельности [6]. Вполне очевидно, что критика на того или иного художника, написанная его друзьями, вряд ли может считаться действительно художественной критикой.

Нужно признать, что все эти тенденции хорошо просматриваются и в современной критике. В значительной своей части она достаточно идеологична и любит глобальные обобщения.

Безусловно, в современных условиях художественная критика вынуждена инсценировать плюрализм, однако если посмотреть на «плюралистические» тексты в любой тематической подборке, то нельзя не заметить их потрясающей схожести. Если под текстами поменять подписи, во многих случаях подмену заметят лишь авторы.

Сегодня чрезвычайно важно обратиться к такому, казалось бы, «старомодному» понятию, как *позиция критика*. В данном случае речь идет не о «позиционировании» – это маркетинговый, всецело рыночный термин, – но о личностной актуализации исходного значения латинского *positio*: мое (место) положение, мой тезис, моя тема. Вне этого первичного самоопределения методология бесплодна. Разумеется, критик волен участвовать и в товарном обмене, и в зрелищном, и в новостном, и в любом другом, в том числе методологическом. Вопрос лишь в том, какие именно смыслы и ценности он обменивает. Это и есть вопрос о позиции критика, которая и задает индивидуальный «путь вслед за кем-либо»: *methodos*, метод [5]. Для греков путь и был исследованием. Исследование же, как всякое организованное познание, наука, требовало суждения, суда. И уже вместе с ним – критерия. Как было сказано выше, критерий – это и «признак, по которому можно судить», и одновременно «место суда, судилище». Именно с этого места и начинается встреча критика с предметом своих дознаний и суждений.

1. Барабанов, Е. К критике критики / Е. Барабанов // Художественный журнал. – 2003. – № 48.

2. Бернштейн, Б. М. История искусств и художественная критика / Б. М. Бернштейн // Советское искусствознание '73. – М., 1974.

3. Бурков, Б. И. Критика как литература / Б. И. Бурков. – М., 1976.

4. Герман, М. Постмодернистская критика. Отечественный вариант / М. Герман // Вопросы искусствознания. – 1994. – № 1. – С. 101–110.

5. Каган, М. С. Художественная критика и научное изучение искусства / М. С. Каган // Советское искусствознание '76. – М., 1977. – Вып. 1. – С. 239–273.

6. Ковалев, А. А. Самосознание критики. Из истории советского искусствознания 1920-х гг. / А. А. Ковалев // Советское искусствознание. – М., 1990. – Вып. 26. – С. 344–380.

7. *James Elkins. What Happened to Art Criticism? / Elkins James. – Chicago: Prickly Paradigm Press. – 2003.*

БИБЛИОТЕКА БГУКИ