

	<i>Cantonese Style in Chinese Furniture Art. A Study of Stylistic Features of Furniture Made in Guangzhou during the Qing Dynasty</i>	482
Лун Хунюй <i>Long Hong Yu</i>	Особенности бамбуковой мебели провинции Сычуань в период династий Мин и Цин <i>Features of bamboo furniture of Sichuan province in the period of Ming and Qing dynasties</i>	492
Л.А. Сафина, В.В. Хамматова <i>L.A. Safina, V.V. Khammatova</i>	Аспекты дизайна капсульных коллекций в современном производстве одежды <i>Design aspects of capsule collections in modern clothing production</i>	501
Ши Дивэнь <i>Shi Diwen</i>	Шелковое искусство Дуй Хуа провинции Шаньси: региональные факторы становления <i>Silk Art «Dui Hua» of Shanxi Province: Regional Factors of Formation</i>	507

## А.А. ЗОЛОТОВ

*Профессор, главный научный сотрудник отдела художественной критики НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств. Профессор кафедры философии и культурологии Высшего театрального училища (института) им. М.С. Щепкина при Малом театре России. Почетный профессор Московской консерватории им. П.И. Чайковского, Художественного института им. В.И. Сурикова при РАХ, РГХПУ им. С.Г. Строганова. Заслуженный деятель искусств РФ. Академик, Вице-президент РАХ  
e-mail: azolotov2004@mail.ru*

## A.A. ZOLOTOV

*Professor, Chief Researcher of the Art Criticism Department of the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts. Professor of the Philosophy and Cultural Studies Department of the M.S. Shchepkin Higher Theatre School (Institute) at the Maly Theatre of Russia. Honorary Professor of the P.I. Tchaikovsky Moscow Conservatory, the V.I. Surikov Art Institute at the Russian Academy of Arts, the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts. Honored Artist of the Russian Federation. Academician of the Russian Academy of Arts  
e-mail: azolotov2004@mail.ru*

DOI: 10.37485/1997-4663\_2025\_1\_1\_13\_25

## О ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ

## ON THE PROBLEM OF ARTISTIC QUALITY IN ART CRITICISM

В статье рассматриваются особенности художественной критики как самостоятельного творческого феномена, особенностью которого является «обнаженность» и «незакрытость» художественно-критического суждения в предъявляемом автором-критиком общественности взгляде на живой процесс творчества в целом, на объект художественной критики в частности и на особые причины, благодаря которым автор критического текста понимает

место и масштаб художественных событий в культурно-историческом пространстве. Это важно для понимания сути искусства и пронизательности в оценке действительной актуальности, художественно-образной полноты и места произведения в истории искусства. Основополагающими для критики являются литературный язык как подоплека творческого самовыражения, знание законов критического жанра, а также абсолютная личностная интуиция как главное условие не только в отношении создаваемых творцами искусства их личных миров как путей вдохновения для зрителя, но оценки достоверности и глубины художественной ойкумены в тенденциях художественного процесса. Это предполагает важность уточнения и художественной критики как художественного объекта и обстоятельств творческого портрета самого художественного критика.

The article examines the features of art criticism as an independent creative phenomenon, the peculiarity of which is the «nakedness» and «unclosedness» of artistic-critical judgment in the view presented to the public by the author-critic - on the living process of creativity in general, on the object of art criticism in particular and on the special reasons due to which the author of the critical text understands the place and scale of artistic events in the cultural and historical space. This is important for understanding the essence of art and insight in assessing the actual relevance, artistic-figurative completeness and place of a work in the history of art. Fundamental to criticism are the literary language as the background of creative self-expression, knowledge of the laws of the critical genre, as well as absolute personal intuition as the main condition not only in relation to the personal worlds created by the creators of art as paths of inspiration for the viewer, but also in assessing the reliability and depth of the artistic ecumene in the tendencies of the artistic process. This suggests the importance of clarifying both art criticism as an artistic object and the circumstances of the creative portrait of the art critic himself.

**Ключевые слова:** художественная критика, искусствознание, художественный процесс, художественность художественной критики, художник критик, критика и культура.

**Keywords:** art criticism, art history, artistic process, artistry of art criticism, artist critic, criticism and culture.

### **Актуальность темы**

Существование художественной критики обусловлено ее соподчиненностью целям искусствознания как всеобщей научной магистрали искусствознания в понимании эпохальности культурно-исторических и стилистических поисков для раскрытия художественно-творческого процесса. Однако, будучи субдисциплиной общего научного направления, критика судьбоносно отличается во внутренних мотивах и способах творческого суждения от своих «сестриц» — истории и теории искусства.

В частности, важно отметить, что в отношении трактовки произведений художественная критика специфична, во всяком случае, в обстоятельствах эстетических намерений: во-первых, повышенном внимании к художественности авторского высказывания — литературному естеству языка и слова, что важно для распознавания действительной новизны художественно-пластической системы часто в парадоксальности художественного языка критика (как точки невозврата искусства); во-вторых, интерпретация искусства соотнобразует не только из особого состояния автора-критика в ощущении материала произведения, но доверия к автору-художнику и его творческой позиции, вызывающей повышенный интерес общественности и заключающий в себе остроту переживания текущего художественного делания.

Эти вопросы важно охарактеризовать ввиду все возрастающей актуальности критического анализа в условиях информационной множественности предлагаемых фактов искусства как художественных достижений, в которых зачастую вопросы эстетической предметности — собственно образного миромоделирования в искусстве, которое (так получается) испытывает экспрессивный натиск эстетических потенциалов декоративного искусства и дизайна в их предметно-средовом (модном) доминировании.

Проблема эта осознавалась уже в XIX веке. В частности, приведем здесь высказывание Ильи Ефимовича Репина по поводу новых веяний в период реформы Академии художеств в конце XIX века: «В молодом поколении уже врожденны новые мотивы, и мы видим их молодые побег; неужели же мы вправе обрывать их, вместо того чтобы культивировать?» [11, с. 574].

Также существует еще один критический план — это вопрос природы самого художественного анализа в соотношении экзистенциальности и субъективности художественного критика, но этого аспекта мы коснемся в будущем. Здесь, поскольку предметом статьи избрана идея целостности искусства критики, остановимся на вопросе соотношения того как личностная позиция критика может позволить себе представить степень остроты художественно-критического высказывания.

1. Вопрос художественности авторского высказывания поднимается в том смысле, что суждения критика не могут не иметь формы вопрошания, поскольку в глубине всякого суждения имеются вполне четкие основания необходимости самого критического вектора, в котором три вопроса что, почему и как оснуют смысл существования жанра и его индивидуально-литературного «вчувствования», где авторская позиция и особое зрение нужно для отделения «зерн» истины от «плевел» кажущегося ненужного. То есть мало бросить зерно в землю, но надо знать, насколько земля должна быть увлажнена и в меру прогрета, иметь нужное количество воздуха в почве и органическую питательность, ее готовность и состояние родить нечто полезное, к этому предустановленное. Проблема эта весьма сложная, так как до настоящего дня вопрос степени критического воздействия на художественный процесс остается дискуссионным.

Следует подчеркнуть, что само по себе понятие художественности крайне трудно определить. По сути художественность есть феномен общественного согласия в отношении высокого духовного строя произведения искусства. Выдающийся театральный режиссер и почетный член Академии художеств Л.А. Додин, рассуждая о том, почему Станиславский и Немирович-Данченко свой театр поименовали «Художественным», отмечает: разве театр не есть уже нечто художественное по самой принадлежности к искусству? [4, с. 57]. В противном случае возникает эстетический дескриптивный (описательный, неопределенный в истине и сути) дескриптивный [3] дискурс суждения. Получается, что театр может быть определен и в его художественном, но и нехудожественном содержании? То есть очевидно, что художественность как таковая — это такой отличительный признак, но еще и сущностное качество, явление, выделяющее его из какого-то общего профессионального ряда дисциплинарных употреблений, пусть даже профессиональных и достаточно высоких. То есть Станиславский и Немирович-Данченко задумали «Художественный

театр» как особую театральную институцию и с особым внутренним присутствием — чистотой и лиризмом и, вероятно, особой трепетностью и тонкостью партнерства с публикой. И это очень важно.

Разговор о художественности критики и вообще о критическом сознании и мышлении об искусстве — это разговор непростой и, скорее, поэтический. Здесь представляется уместным вспомнить одно из стихотворных произведений М.В. Ломоносова. В его оде «Вечернее размышление о Божием величии при случае великого Северного сияния» есть просто такие космические строки: «Открылась бездна, звезд полна. Звездам числа нет, бездне — дна...» [4, с. 56]. Речь об особом роде метафоричности, свойственной случаям, когда нет возможности прямой выраженности

Но не только в бездне космоса нет дна, нет дна и в искусстве, и в нашем таком серьезном размышлении о своем деле. Конечно, фигура Ломоносова — это олицетворение сопряжения в одной личности науки и искусства. И, по-видимому, как искусство и наука, так же искусство и жизнь только в цельности личности и могут обрести свое единство. Иначе сколько бы мы ни искали глубинных общностей, наука будет жить своей жизнью, искусство — своей.

И только в единстве личности человека, художника, ученого искусство и наука, искусство и жизнь могут соединиться на индивидуальном личном уровне.

Представляется, что, обладая массой достоинств и не меньшим числом недостатков, точнее, характерных черт, наша критика достаточно амбициозна и в определенной степени не научна.

Амбициозность можно определить в том, как мы порой сверху вниз разговариваем с художниками. Один уважаемый мной коллега, прочтя мою статью об одном крупном современном художнике (она ему вроде даже понравилась), спросил: «Какие же слова Вы найдете для Рафаэля?» Я сказал: «А для Рафаэля я поищу слова для Рафаэля». Дело не в том, что мы разошлись в критериях или оценках, нет, просто для Рафаэля — «высокие» слова, пожалуйста, а не для Рафаэля должны быть слова из другого ряда и, может быть, из другого языка. Нет, я так не думаю. Мне представляется, что художественность проявляется в том, что если мы видим перед собой произведение искусства, видим художника, то мы должны в этот момент на нем сосредоточиться и не оценивать его в иерархии таланта. Конечно, следует рассматривать его в системе, в контексте истории искусств, но не должно быть о Рафаэле — так, а о современном художнике — по-другому.

В уже упоминавшемся выше стихотворении М.В. Ломоносова есть еще один величественный для хода нашей мысли образ — «В свирепом как перо...» [7]. Свирепое в предоставленном случае, несомненно, можем понимать как страстное...

## 2. Доверие к автору-художнику и его творческой позиции.

Здесь я хотел бы назвать одного, необычайно страстного «апостола искусствознания», фигуру колоссального критика Владимира Васильевича Стасова. Эпиграфом к его житнетворчеству можно было бы взять его же слова, что «жить без самого большого общения, сообщения, потрясения, приобщения, волнения, движения — да ни за что на свете!» [4, с. 57]. Чувство любви к тем, о ком он писал, было ему присуще в очень высокой степени.

В свое время Дмитрий Олегович Швидковский говорил об очень важных вещах на тему того, что, например, мы должны видеть прошлые века и сами по себе, объективно, но в то же время чрезвычайно важно увидеть в них и себя, равными в смысле той современности. Как представляется, о том же говорится у Ломоносова в цитированном стихотворении: «Народы там и круг веков...» [4, с. 57]. Круг веков! Не череда веков, не последовательность, а круг веков (!). И значит, одновременность присутствия нашего в разных веках, благодаря нашим знаниям, фантазии, художественному чувству, чутью.

О Стасове мы будем еще говорить. Здесь отметим, что Владимир Васильевич родился на Васильевском острове. Это совершенно петербургский человек, безукоризненный в этом смысле и поразительный. Академик Алла Глебовна Верещагина в нашем разговоре о Стасове с восторгом сказала: «Ведь он же писал без черновиков!» [4, с. 57]. И дело здесь не в том — с черновиками или без — в этом выражено восхищение внутренним состоянием человека, который был необычайно образован, «дерзко» интеллигентен, духовно проникновенен и так сердечно переполнен, что писал без черновиков. Это чувство восторга должно характеризовать, как думается, искусство как таковое и художественную критику как таковую в ее истинной художественности. Чувство восторга — это не значит только восторгаться и хвалить, находить поводы восхититься достойным предметом и, возможно, оценивать его как-то неадекватно. Чувство восторга — это чувство любви к искусству, к произведению искусства, к художнику.

Здесь, однако, сугубо искусствоведческое критическое высказывание с позиций его научности несвободно с точки зрения того, что кри-

терием суждения является не интеллектуальная программа словесного текста, а его литературно-эстетическая полнота столь же «научная», сколь и «художественная». Это важно подчеркнуть и методическим подтверждением в этом смысле является именно научное основание в отношении вопроса категорий «системность» и «целостность», охарактеризованный в статье В.Б. Кошаева и Н.Н. Ганцевой «Системность и целостность в теории искусства» [6, с. 21–35].

Разумеется, всегда интересно сопоставлять художников, их произведения. Но вот некогда в разговоре со Святославом Рихтером он сказал мне: «Когда я играю Рахманинова, для меня вообще других композиторов нет». При том, что у него, конечно, было представление об историческом значении Баха, Моцарта или Бетховена. Но он предпочитал сосредоточиться на данном авторе, коль скоро был им увлечен.

Таким образом, в вопросе художественности художественной критики наиболее важным следует признать, что основным является то, насколько культуросообразна и упрочненно точна сама позиция автора произведения искусства, так как общей платформой любых суждений выступают не просто его автора желание творить, но то, что характеризуют «остроту дня», в русле дарованного человеку понимания способов вопрошания любви. Именно этому соответствуют характерные для художника пластические ориентиры, но и то, какими суждениями автора произведения выявляются этические правила существования и сама способность изменяться, когда наступает для этого необходимость.

В свою очередь художественный критик создает особый текст, превращающий изобразительно-пластическое или музыкальное, или театральное торжество произведения в особый языковой, именно художественно-критический знак времени.

Именно поэтому важно признать, что искусствоведческая специфика художественной критики заключена в одновременном решении нескольких задач, каждая из которых является формой другой. При этом речь не может идти только о трансцендентном психоэмоциональном выплеске автора собственных ощущений средствами, например, метафорического построения структуры текста. Здесь важно содержание специфических ментальных нюансировок собственных ощущений, обусловленных индивидуальным вчувствованием автора в ткань художественной формы, стало быть, и художника, и искусствоведа, что открывает простор для описания полноты в цели образной интерпретации.

3. О фактическом словоформотворчестве как условии глубинного соответствия искусства процессам культуры.

Основная проблема художественной критики в данном вопросе состоит в том, что рождение критического полотна и его фактуры не может инициировано появиться напрямую из стремления дать критическую развертку произведения, поскольку само произведение — это знак другого пространственного поля оно есть результат общих для времени причин в их отношении к эволюции искусства и представляется предпочтительным более широкий подход, когда для художественной критики почву составляют особые общественные ожидания, общие для разных искусств, и тогда речь должна идти в критике о всем объеме существующих настроений в их культурной сообразности.

Но не менее важным, как представляется, еще при определении понятия «художественная критика» исходить не из ее собственного предмета, но из ее собственного характера. Именно здесь пробуждаются и затем расцветают плоды действительного поэтического аспекта художественной критики.

И здесь мы осмелимся настаивать и подчеркнем, что речь идет об определенной характеристике. И о ее предопределении. О ее органической уникальности, связанной исключительно с личностью самого критика.

Опыт длительной деятельности в избранной критиком сфере позволяет сделать некоторое обобщение..., что художественность художественной критики, прежде всего, идет от самого художника, о котором мы пишем, восторгаемся или которого мы анализируем (что именно смущает - ?). Разные художники различаются между собой, в том числе и по степени субъективности. Однако при этом каждый художник представляет объективно самого себя, и это по-своему интересно, то есть во всеобщей субъективности искусства есть определенная объективность. «Для одного художника: “Их убивают, а мне страшно”. И он в первую очередь будет живописать свой страх. Для другого: “Их убивают, я сопереживаю, я — в личной трагедии, потому что я не могу ничего сделать, мое “я” замолкает» [4, с. 58]. ? И он выражает это свое чувство не только в объективной подлинности переживания, но и непременно в слове — в плаче сердца о несовершенстве отношений между людьми.

То есть проблема критика в оценке его художника произведения не состоит в том, превосходит он или уступает в сравнении другим художникам. Здесь возникает вопрос смысла самого критического поля,

в котором важно увидеть особый круг смыслов: культуросцентричность творчества. Например, насколько глубоко автор понимает свою задачу, скажем так, в отношении того, как внутренние «цеховые» требования к материальной фактуре живописного метода служат раскрытию человеческого естества — феноменального целостного раскрытия — как человека своего отечества, как носителя личной и общественной судьбы, где ликование, но и страдание и даже жертвенный поступок осознаются выше сугубо эстетических предпочтений в их цветовой, светотональной, композиционной масштабности выражения.

И тогда следует признать, что критика порою недостаточно объективна в выборе оценочных ракурсов, понимание которых распознается не столько в вещественности произведения, но в мотивах и виде (форме) принадлежности к духовному потоку своего времени..., потоку культуры, потоку духовной ответственности жизни, что и составляет для отечественного искусствознания тему содержания и иной этаж значений и авторских предпочтений слова в оценке созданного художественного произведения. То есть, не только художественный критик в идеале должен быть объективным. Я думаю, что и сами художники могут выступать в роли объективных художественных критиков. Так, например, целый ряд работ З.К. Церетели, воплощающих людей искусства, я воспринимаю как художественно-критические этюды. Возьмем хотя бы его скульптурные портреты Владимира Спивакова и Гии Канчели, замечательного грузинского композитора. Я могу сопоставить свое представление об этих художниках с тем, как их показал скульптор, какими он их нам явил. Общаясь с этими людьми, наблюдая их многие годы, я понимаю, что данные портреты глубоко характеристичны. И потому сегодня, когда я встречаю Владимира Теодоровича Спивакова, я вижу его и одновременно вижу его скульптурное изображение Церетели — с галстуком-бабочкой на обнаженной груди, со вскинутой рукой, со скрипкой на отлете. И тут ничего не поделаешь, это как наваждение — такое проникновение в суть характера... Или Гия Канчели, изображенный во фраке. Жена Г. Канчели сказала мне: «Вы когда-нибудь видели Гию во фраке?» Я ответил: «Он всегда мечтал быть во фраке» [4, с. 58].

Таким образом, возможность увидеть внутреннее состояние автора произведения — это тоже художественный анализ. Это не только мое, но и объективное видение, и это вопрос художественности в его культурном для нации значении.

Конечно, глубина соприкосновения критика с художником есть особое художественное состояние, и здесь я снова возвращаюсь к В.В. Стасову. О нем замечательно написал в своих воспоминаниях Стравинский. Описывая похороны Стасова, композитор приводит слова петербургского дирижера Направника: «Отсюда выносят кусок истории» [4, с. 28].

Так, если критик может стать «куском истории», значит, он что-то уловил, значит, он что-то сформулировал.

Еще в художественной критике очень важна интуиция. Почему нам так интересны высказывания самих художников об искусстве? Почему мы, искусствоведы, критики, высоко ценим эти высказывания художников об искусстве? Да потому что они, как правило, невероятно искренни, очень профессиональны, точны, и они скромны.

Чего стоит одна фраза Стендаля о Моцарте: «Моцарт не умел шутить с любовью» Грандиозно! Одна фраза. Или: «Никогда так стихийно не открывалась душа гениального человека» («Письмо о Моцарте Монтичелло», 29 августа 1814 г.) [2]. Допустим, слово «никогда» можно обсуждать, и выяснится, что когда-то что-то было после всех наших «никогда». Но, тем не менее, именно «стихийно», не как-нибудь, открывается душа гениального человека.

Приведем еще несколько примеров, раскрывающих значение отмеченной «стихийности» творческого ощущения.

В письме Льва Толстого скульптору И.Я. Гинцбургу есть несколько замечательных строк: «...милая, непосредственная, горячая и вместе с [тем] детская, по ясности и по простоте натура Владимира [Васильевича] была такова, что я не мог не поддаваться его внушению (именно внушению — А.З.) и не любить его без всяких соображений о различии наших взглядов. Всегда с умилением вспоминаю наши хорошие дружеские отношения» [4, с. 59]. Это написано в 1907 году уже после кончины Стасова.

Как-то в очередной раз побывав в Ясной Поляне, я заметил то, чего раньше не замечал: в библиотеке Толстого на самом верху стоит маленькая гипсовая фигурка. Я всмотрелся — это Стасов. Дело в том, что ведь Стасов когда-то первым написал добрый отзыв об «Анне Карениной» Толстого, и писатель пришел знакомиться с ним в Публичную библиотеку; то есть, критик — это человек, который ставит искусство, художника на особое место и отдает себя ему. Часто неблагодарно — художники нас не всегда ценят. Многим важно, чтобы о них просто было что-то написано, а оценить, что написано, не каждому дано и не каждый дает себе труд этим заняться.

Но если вспомнить, что критик работает не только, для того чтобы объективно представить полноту соделанного автором художественного произведения — это в общем-то удел будущей совокупности суждений разных авторов, стремящихся определить место того или иного феномена в истории искусства, а еще он остро и часто судьбоносно (как перспективы) художественный критик понимает и поднимает на щит, скажем так, жертвенный подвиг мастера произведения. То есть, чтобы понять как критика связывает с художником общую цель искусства, предлагаю сосредоточиться на таком еще понятии, как писатель об искусстве. И не только потому, что многие писатели — Гоголь, Тургенев, Гаршин, Блок (список можно продолжить) — оставили такие чудесные, глубочайшие высказывания, явили такое тонкое независимое понимание художественного творчества и личности художника, но и потому, что литературный дар и интуиция в той или иной степени, желательно и даже непременно, должны быть свойственны художественному критику, отсюда рождается художественность.

Именно поэтому, когда я говорю о писателе об искусстве, я имею в виду присутствие литературного дара и в нашем писании, в нашей фантазии и проникновении в искусство и жизнь художника. Надо сказать, что настоящие крупнейшие художественные критики всегда давали нам еще и пример широчайшей образованности и открытости к разным искусствам.

Мне посчастливилось в юные годы общаться с А.Г. Габричевским, который потрясающе знал музыку. Одна из его лучших, совершенно замечательных, статей публицистического, критического характера, написанная в 1947 году, посвящена Д.Д. Шостаковичу. Приведу один особенно знаменательный для нашей темы фрагмент. Он писал, что «Между автором и читателем должно быть как можно меньше недоразумений, в особенности, когда речь идет о третьем заинтересованном лице». В данном случае о нашем славном современнике — Шостаковиче. Поэтому я начну с признания — музыку Шостаковича мы любим страстно, любим настолько, что не можем представить себе ни жизни, ни мира без нее. Все мысли, образы и интонации его художественного языка близки и понятны. Всегда кажется, что он говорит именно то, что сказал бы нам, и именно так, как это сказали бы мы, будь мы наделены чудесным даром музыкальной речи. Такова сила его стихийной выразительности (заметьте, стихийной выразительности (это замечательно тонко сказано — А.З.)). Вот почему Шостакович для нас самый современный из моих современников, «вот почему я счастлив и горд тем, что мы современники» [4, с. 59].

Общение со многими художниками из разных искусств — музыкальных, живописных, архитектурных — о одаривает какими-то очень большими, яркими, сильными, проникновенными высказываниями, при всей, может быть, даже их мгновенности, краткости. Удивительно отметил это в разговоре с А.А. Золотовым Е.Е. Моисеенко высказался о Е.А. Мравинском, что он напоминает ему Гойю, испанца страстного. Это очень впечатляет, потому что многие считали Мравинского и суховатым, и очень сдержанным, и он, действительно, был очень сдержан... Но художник Моисеенко ощутил его внутреннюю страсть и сравнил, сопоставил его с Гойей, испанцем страстным.

Или Г.В. Свиридов, который очень хорошо знал не только музыку, но и литературу, изобразительное искусство. Он общался со многими художниками, дружил с А.А. Мыльниковым, Е.Е. Моисеенко, с М.К. Аникушиным, Г.М. Коржевым и целым рядом художников, более и менее известных. Он однажды сказал в нашей беседе: «Искусство несет в себе божественную тревогу». Замечательно сказано!

Мне хотелось бы еще привести одно соображение Гете, который в период так называемого веймарского классицизма назвал искусство как замкнутого в себе художественного мира: «Если опера хороша, — писал Гете в статье “О правде и правдоподобию в искусстве” (1797), — то она, конечно, является как бы маленьким мирком для себя, в котором все совершается по известным законам и который требует, чтобы о нем судили по его собственным законам, ощущали бы его соответственно с его собственными качествами» [1, с. 144]. Дите эпохи Просвещения, И.В. Гете стремился к точности, краткости и позиционности высказывания, что при всей поэтичности отмечало в нем именно рациональную основу мышления. Рациональное в этой идее было то, что схватывать, проникать в суть — это сущность всякого искусства.

И конечно схватывать, проникать в сущность — это особый дар, особая художественная составляющая.

Мы не призываем к отказу от оценок, это было бы и наивно, и смешно, но все-таки не думаем, что художественная критика должна надевать на себя судейскую мантию... Может, стоит, как призывал Пушкин, судить художника по законам, им самим над собой поставленным... Это дело сложное. Сначала следовало бы понять, что художник хотел, и потом уже высказаться о том, насколько то, что он хотел, ему удалось сделать, а не предложить свое видение вместо видения самого художника.

#### Список литературы:

1. Гете И. О правде и правдоподобию в искусстве // Избранные философские произведения. — Москва, 1964.
2. Стендаль Фредерик. Собрание сочинений в пятнадцати томах. Том 8. Глава 7. — Москва: Правда, 1959. — URL: <http://henri-beyle.ru/books/item/f00/s00/z0000007/st032.shtml> (дата обращения: 18.03.2025).
3. Дескриптивный от дескрипция (от лат. *describere* — описывать) — описание, описательное высказывание, являющееся истинным или ложным / Философия: Энциклопедический словарь / под редакцией А.А. Ивина. — Москва: Гардарики, 2004.
4. Золотов А.А. Сад Дебюсси. Эпические мгновения из жизни искусства. Книга критика. В 2 ч. Часть I. — Москва: Прогресс-Традиция, 2021. — 520 с: ил.
5. Золотов А.А. Твоя жизнь в искусстве // Комсомольская правда. — 1967. — № 99.
6. Кошаев В.Б., Ганцева Н.Н. Системность и целостность в теории искусства // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2020. — № 4. — С. 21–35.
7. Ломоносов Михаил. Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния. — URL: <https://www.culture.ru/poems/37587/vechernee-razmyshlenie-o-bozhiem-velichestve> (дата обращения: 18.03.2025).
8. Репин Илья. В защиту новой Академии художеств // История русской живописи: отечественное изобразительное искусство с древности до зарождения модерна / Гнедич П.П., Врангель В.В., Муратов П.П., Никольский В.А., Стасов В.В. — Москва: Эксмо, 2023. — 608 с.
9. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений. — Москва: «Локид-Пресс». Вадим Серов. 2003. — URL: [https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic\\_wingwords/2931/Художника](https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_wingwords/2931/Художника) (дата обращения: 18.03.2025).