

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

В.Б. КОШАЕВ

Профессор, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории декоративного искусства и дизайна РГХПУ им. С.Г. Строганова, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства МГУ имени М.В. Ломоносова
e-mail: koshaev@gmail.com

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

V.B. KOSHAEV

Doctor of arts, professor department «History and theory of decorative arts and design» of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts, professor Department «Semiotics and General Theory of Art», Lomonosov Moscow State University
e-mail: koshaev@gmail.com

РАЗМЫШЛЕНИЯ О НАУЧНЫХ КРИТЕРИЯХ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ

REFLECTIONS ON THE SCIENTIFIC CRITERIA OF ART CRITICISM

В статье изложены научные особенности предмета художественной критики (ХК), объектом которой, в отличие от истории и теории искусства, являются животрепещущие вопросы новых произведений, новых явлений, тенденций искусства и их порождающие идеалы. В этом случае ХК есть проект истории искусства. Но также очевидно, что художественная критика — это передовое звено методологии искусства, так как стоит также вопрос формирования, а иногда изменения точек зрения на общепринятые положения методологии и истории искусства. Однако новые явления часто не могут быть оценены в дидактике существующих приемов анализа. Тогда художественный критик создает особую предметную ткань в направлениях описания, анализа, интерпретации и оценки произведений. Так формируются и новые содержательные ракурсы. Стоит еще вопрос жанровой природы ХК и форм творческого вопрошания в личном суждении. При этом важное значение имеет вопрос построения текста в приемах писательства. Кроме того, основной формой высказывания в художественной критике часто становится эссе как открытая жанровая форма, которая складывается в конкретное время и в конкретной тематике вопроса. В общем виде это зависит от объекта и цели, которые ставит автор, а также от субъектов и других заинтересованных в критике сторон, для которых пишется текст.

Соответственно, научный контекст ХК представляет собой оболоченную феноменальность заострения актуальных аспектов содержания искусства, с точки зрения процессов культуры и академического знания. При этом критическое высказывание опосредует решение прикладных вопросов темы в образовании, музееведении и др.

The article presents scientific features of the subject of art criticism (AC), the object of which, unlike the history and theory of art, is the new phenomena and tendencies of art that are vital for the time of the work and the ideals that generate them. In this case, AC is a project of art history. Also, AC is an advanced link in the methodology of art, since there is also a question of forming, and sometimes changing points of view on the generally accepted provisions of the methodology and history of art. AC retains the cultural-historical and formally stylistic aspects of the study. However, new phenomena often cannot be assessed in the didactics of existing methods of analysis. Then the art critic creates a different subject fabric in the directions of description, analysis, interpretation and evaluation of works. In this way, new substantive angles are formed. There is also a question of the genre nature of AC and the forms of creative questioning in personal judgment. At the same time, the issue of constructing a text in writing techniques is of great importance. In addition, the main form of expression in AC is often an essay as an open genre form that develops at a specific time and in a specific topic of the issue. In general, this depends on the object and goal set by the art critic, as well as on the subjects and other parties interested in criticism for whom the text is written. Accordingly, the scientific context of HC is a separate phenomenonality of sharpening the current aspects of the content of art from the point of view of cultural processes and academic knowledge. At the same time, the critical statement mediates the solution of applied issues of the topic in education, museology, etc.

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

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

Относительно художественной критики важно отметить три аспекта: ее научность, историческую целесообразность как самостоятельного жанра искусствоведения и предмет критики.

Прежде всего, отметим вопрос научности. Художественная критика является порождающим само искусствоведение раздумьем, нача-

лом, благодаря которому вначале нечеткие, но, с течением времени, все более осознанные суждения приводят к оформлению исторического и теоретического знания, то есть художественная критика изначально занимается поиском приемлемых масштабных понятий, которые со временем позволяют создать необходимый для каждого направления искусствоведения ее специфический научный и общественный тезаурус.

Вторая тема — вопрос целесообразности критического сектора. Здесь возникает образ того, как человек осмеливается вступить в океан неизведанных еще понятий, образом которых является стихия с ее непредсказуемыми законами, где «гладь», «рябь» или «девятый вал» художественной экспрессии творцов рассекает он в построенном им же челне и выхватывает из бездны чувственных состояний основные смыслы творчества и одним только словом укрощает бушующие волны, даруя будущим поколениям правила «мореходства».

И третья тема — это предметная ипостась художественной критики, которая объясняет научное содержание отечественных и мировых разысканий и раскрывает ее жанровые особенности и природу.

Но, прежде чем охарактеризовать эти тематические направления, позволим себе проиллюстрировать критический жанр на двух примерах.

Первый пример — это фрагмент текста, посвященный Валентину Серову, замечательному живописцу, одной из самых значимых фигур русского искусства. Представление его как автора важно с точки зрения его личности, и, скажем так, в предлагаемом тексте-эссе сделан акцент на экзистенциальной стороне его личности, что позволяет отъединить уникальную природу его художественно-образного сознания, его натуру от тривиально понимаемой шкалы мирового искусства, основываясь на присущих только ему биографических и чувственных деталях живописного метода.

Итак: Золотов А.А. Валентин Серов. Мысли на выставке в Третьяковской галерее, короткий фрагмент [2, с. 34].

«...Валентин Серов — большой русский художник. Очень большой. Со своею тайной и своим, рождающим чувство восторга, несравненным Обаянием, обнимающим пространство вокруг нас и возводящим его в неприкасаемую и недосягаемую художественную сущность.

Так и хочется включить его в круг великих наших художников, но что-то останавливает.

Не потому останавливает, что опасаясь некоей чрезмерности, а потому, что, сказав о Серове “великий”, кажется, уйдешь от него самого.

Что-то за этим обязывающим словом встает такое, что от Валентина Серова уводит, отвлекает, делает его, в ряду признанно великих, “младшим” и тем самым чуть-чуть, и совсем незаслуженно, обиженным. А вот обидеть Серова — уже грех.

Быть может, назвали его Валентином по настоянию матери или из желания сделать приятное матери — Валентине, женщине молодой, исключительной энергии, даровитому музыканту.

Отца не стало, когда Валентину Александровичу было едва шесть лет. Материнское влияние стало определяющим. Но и отец — Александр Николаевич Серов (признанный, высокоталантливый композитор, выдающийся музыкальный критик, культурный деятель), и мать — Валентина Семеновна Бергман (пианистка, композитор), каждый по-своему, наследственно “внушили” сыну-художнику редкостно насыщенный генетический артистический склад души и все себе подчиняющую, гармонизирующую бесконечный драматизм жизни, структуру притягивающей, располагающей к себе, магнетической художественной личности».

Задача авторского высказывания касается самой личности художника, которая существует вне шкалы таланта, но сам талант имеет удивительный источник — творческое дыхание семейной среды — сада красоты, гармонии и любви как предтечи искусства, где в особом дыхании артистического стиля среды формировался будущий большой мастер. Это важно для того, чтобы, с одной стороны, можно было сказать, что «Валентин Серов — великий Артист в русской и мировой живописи, впитавший итог искусства XIX столетия...» и он «претворил в архиталантливых своих работах с изумляющей открытостью, живым интересом и еще свободой от новых “учений” и давления их на живое художество...», а с другой — это ответ на драматургическую установку обозначенного вначале обстоятельства в вопросе тайны его художнического обаяния, «обнимающим про-странство вокруг нас и возводящим его в неприкасаемую и недосягаемую художе-ственную сущность» [2, с. 34].

Это важно увидеть все и сразу, чтобы осознать сколь важна в отношении к вопросу места и времени в истории искусства именно личность. Не погрешим против истины, если отметим, что именно духовные истоки формирования личностного самоощущения должны стать ключом раскрытия сути поисков, например, в отношении категории неоклассицизма в XX столетии. Не сами по себе изобразительно-пластические «изобретения», так или иначе проявленные в творческой манере всяко-

го художника. Они не могут быть мерою таланта. Речь идет о культурной матрице отечественного искусства, создав которую Валентин Серов всею своею жизнью и всем своим творчеством убедил уже и современников, но и нас в том, что в искусстве нет первенства, то только откровение, и создал ли автор Сад Любви как замечательное свое художественное пространство жизни или нет. И еще можно отметить характерную черту это изысканный намек на благородство автора в ощущении происходящих изменений. Ибо крайне важно обозначить «гармонизирующую бесконечный драматизм жизни, структуру притягивающей, располагающей к себе, магнетической художественной личности» [2, с. 34] поскольку этот момент не только важен на фоне жарких новых веяний первой трети XX века, когда русскому искусству предстояло много пострадать, но именно личная стезя, и тогда, и сегодня, есть верстовой столб, что не сбиться с пути национального искусства, во всяком случае в том, что в русском искусстве невозможно разъятие присущей культуре образности художественного мышления.

Иной ракурс драматургического обличья можно увидеть в отношении творчества Павла Корина в тексте: Золотов А.А. У Павла Корина в день 100-летия [2, с. 35].

«Эти слова произносятся и ложатся на газетный лист в утро 7 июля 1992 года. Должно быть, именно в эти минуты в историческом русском селе Палех идет в местной церкви торжественная служба в память и честь Павла Корина. Этот большой русский художник, человек праведной жизни, в скромности, тишине, мудром размышлении и могучем (микеланджеловском) неистовстве, трудившийся в мировом искусстве XX века все отмеренные ему 75 лет жизни, родился здесь, в Палехе, 7 июля ровно 100 лет назад.

Михаил Васильевич Нестеров в одном из писем от апреля 1929 года писал другу: “Корин или Корины — особое дело! Эта порода людей сейчас вымирает и, быть может, обречена на полное уничтожение. И, однако, пока они существуют, я не устану ими любоваться. Любоваться моральными, душевными их свойствами... Павел Дмитриевич имеет почти все, чтобы быть большим художником, мастером, художником с большим специальным умом и сердцем. У него есть все, что ценилось в мое время, что было в лучших художниках моей эпохи. И что, надеюсь, еще когда-нибудь и как-нибудь вернется, как неизбежная реакция... салонной болтовне и всяческому моральному безразличию. Как ни велики силы зла, но и добро могутственно...”.

Столетие Павла Корина подошло хоть и неожиданно, но воспринимается естествен-но, даже радостно, оно воспринимается в освещении золотых лучей его юности и зре-лых лет, погруженное в интенсивное течение современного художества, но и как бы вычлененное из него духом и этикой его личного существования. Художник трагический, исключительной судьбы, он не роптал в творчестве, но создавал, собирал по крупицам подлинную жизнь и возводил ее в образах, недоступно правдивых, на пьедестал своего искусства — совершенного, уникального, неотразимо воздействующего духовным внушением и художественной плотью, какая могла состояться только в России и только в XX столетии, на перепутье избороздивших сердце человеческое дорог из прошлого в будущее, предвосхищающих пути к истине. Таково коринское искусство — монументальное, но сплошь из живых нервных клеток. Святослав Рихтер в связи с коринским портретом пианиста Игумнова заметил: “Павел Дмитриевич Корин — художник блестящего мастерства и острого реального видения. Его портреты предельно досказаны, они, если можно так выразиться, архитектурны, поэтому они так убеждают. Я никогда не забуду мою встречу с ним в его мастерской...”.

В московской мастерской Корина — затерявшемся среди высоких новых домов маленьком флигеле, перестроенном стараниями Максима Горького из бани-прачеч-ной под дом для Павла Дмитриевича, — черный рояль стоит в одной из жилых комнат, в той именно, где обитает редкое коринское собрание древнерусского искусства. В какой-то момент может даже показаться, что магические взоры с икон устремлены к роялю и охраняют его. В жизни и творчестве Павла Корина дух и культура повенчаны. В кругу живых коринских героев, вызванных к долгой жизни его острым зрением и даром символической многозначности в мыслях о “Руси уходящей”, и знаменитых его воплощений Максима Горького и Василия Качалова, неожиданно просто по праву трагического единства вставших в один ряд с героями “сочиненными”, хотя и писанными с натуры, — я простоял в этот раз не менее целого часа и не сразу отметил это: время здесь переживается интенсивно, а суэта и смятение в одеждах повседневного беспокойства остаются ждать тебя за порогом коринского дома на Малой Пироговской. Павел Дмитриевич писал свои этюды-картины к “Руси” (конечно же, они под стать этюдам-картинам Александра Иванова к “Явлению Мессии” и — совсем в ином измерении — этюдам-картинам Рахманинова) в окружении Венеры Милосской (копия), микеланджеловских Давида и Моисея, своих

удивительно красивых итальянских пейзажей и классических копий: поездка в Италию в 30-х годах, устроенная все тем же Горьким, переменяла жизнь и этого русского художника!

Все уживалось в этом доме и в этой жизни — Россия и мир, дух и культура...

...Прасковья Тихоновна, верная спутница всей коринской жизни, прошла к старинному комоду, отперла ящик, достала фотографию: для “Известий”...

Павел Корин стоял среди своих спутников жизни и сам уже казался творением величайшего из художников — Жизни. А белое огромное полотно, натянутое на подрамник, приготовленное для “Руси уходящей”, оставил он нетронутым.

Быть может, будущие русские художники угадают пути России...».

Это иной мир, и высказывание строится по законам музыкального жанра: сонатно-симфонической формы, которой присуща общее эпическое звучание. Сама же форма состоит из четырех частей. И в первой части, которую иногда называют «сонатным аллегро», предлагается и емкая и мощная характеристика Павла Корина как человека «праведной жизни, в скромности, тишине, мудром размышлении и могучем (микеланджеловском) неистовстве...» [2, с. 35], и предлагается посмотреть на художника и его творчество как бы извне — в обратной перспективе. Не экзистенциальной самой по себе, как у Серова, с интересом к состоянию, лицемерию естественной драматургии жизни в формах изобретенной им трепетно одухотворенной телесности. Обратная перспектива — это намек на символический, иконный дух его образов через то, что Павел Корин палешанин. И сразу следует сообщение о нашем присутствии в жизни Корина, и что Корин среди нас, так как служится литургия, а в литургии нет времени, но все время.

Затем вступает в права экспозиция и очерчивается масштаб личности в том, как Павел Корин воспринимается современниками — Михаилом Нестеровым, Святославом Рихтером — и как отблеск величия Корина отражен в отношении к художнику Максима Горького и Василия Качалова. Это позволяет уловить масштаб, вызывающий образ и чувство в восприятии времени и места: на перепутье избороздивших сердце человеческое дорог из прошлого в будущее, предвосхищающих пути к истине. Это уже не оставляет сомнений в масштабе представлений о том,

как должно художнику быть в национальном самочувствии, остром как лезвие бритвы, а драматургическая мера взята музыкально в нескольких узлах-смыслах: остановившемся времени и уточнения художественного масштаба: этюдов-картин к «Руси» Павла Дмитриевича, которые под стать этюдам-картинам Александра Иванова, но и невозможности выразиться (белый холст)...

Далее вступает в права реприза: «Прасковья Тихоновна, верная спутница всей коринской жизни, прошла к старинному комоду, отперла ящик, достала фотографию: для “Известий”...» [2, с. 36], и завершается эссе кодой, прибавлением к основной теме гигантского белого холста: «Быть может, будущие русские художники угадают пути России...» [2, с. 36], и мы уже не сомневаемся, что так именно движется отечественная живопись, и уже читатель ищет имена, которые он знает: А. Дейнеку, Г. Коржева, А. Иванова..., и он уже втянут и сам в это действие, без чего он остался бы только зрителем, но теперь он сотоварищ гения.

1. О научности. Итак, сегодня все то же, как и прежде. И вполне законно осознавать, что первым, кто сталкивается с необходимостью объяснения «пластических истин», является художественный критик. Так было всегда, но до поры, то, что ныне именуется искусствоведением в трех его разделах: художественной критики, истории искусства и общей теории искусства, это имело вид некоторого общего интеллектуально-чувственного состояния. До поры не было необходимости в выделении разделов, да и самих оговоренных понятий искусствоведения.

И сегодня критик вынужден действовать на свой страх и риск, часто в отсутствие понятного системного тезауруса искусства, и, очевидно, поэтому возникают сомнения в научности художественно-критических идей.

Отказывать художественной критике в научности было бы глубочайшим заблуждением, ибо существует путаница в понимании того, что является действительным научным ядром искусствоведения. Это очевидно хотя бы потому, что различия теории искусства, общей теории искусства, теории общего художественного процесса практически неуловимы.

Не погрешим против истины, если скажем, что история искусства есть сложившийся дидактический взгляд на искусство. Он известен, и его изучают со школьной скамьи и в художественном образовании.

Когда говорят о теории или общей теории, то речь о дидактике анализа, которая отлична от методологии, так как формируется всякий раз заново под новые обстоятельства во взглядах на искусство и художественный процесс, который постоянно обновляется. При этом часто происходит аберрация. Например, теория постмодернизма возникла раньше, нежели были сформированы для этого методологические условия.

Очевидно, что вследствие неточного понимания научной природы знания об искусстве очень часто происходит смысловое размытие понятий, когда, например, дидактика истории искусства объявляется научным методом, а художественная критика исключается из научного поля. Но ХК является началом и истории искусства и теории искусства. Она составляет основу, которой созависимо само искусствознание. И, находясь в глубине любого художественного высказывания, художественно-критический аспект принимает на себя роль не только порождающего понятия, а удостоверяющего форму искусствоведения и саму его необходимость.

Путаница объясняется просто. Объектом исследования искусствоведения и всех трех его разделов является произведение, но предметная область в каждом случае специфична и, без сомнения, уникальна.

В истории искусства — это вопросы, объясняющие эмпирические законы художественной формы в средствах изображения и выражения, призванные сформировать эмоционально-историческую память на основе идей и культурных обстоятельств времени.

В общей теории искусства устанавливается порядок общественных значений искусства — законов и причин художественной деятельности и заодно ее специфические жанровидовые правила, которые, например, воплотились в паспортах дисциплин художественного образования.

В художественной критике на первое место выдвигается инсайт — фактур переживания искусства, которые облакаются критиком в форму целесообразных перспектив и характеристику интуитивных пластических устремлений и причин их появления. Не из абстрактных побуждений, а из специфики культурологического состава истории и философии. Тогда высвечивается масштаб художественных высказываний, имеющих мета-научное основание, сформированное общегуманитарной целесообразностью в ее не только психологических и социальных, культурологических и философских аспектов, но и иных факторов в целях предстоящего учреждения правил государственного регулирования в профессиональных институциях. Это важно не только для перспектив среды академического

творчества, но и художественного образования, воспитания, музейной и галерейной деятельности и др. И в силу отсутствия проработанных понятийных обстоятельств и глоссария критика находит опору для этого в художественном слове.

Возможно, именно поэтому Валерий Николаевич Прокофьев, профессор московского университета в работе «Художественная критика, история искусства, теория общего художественного процесса» художественную критику поставил на первое место [9, с. 266–279].

2. Тема исторической целесообразности критического сектора рождает вопрос о том, как причины самой критики соотносятся с ее жанровой природой.

Основой жанра критики традиционно выступают два обстоятельства: тема абсолютных этических норм национальной культуры и текущие выплески-напряжения в тот или иной момент времени в аспекте происходящих социальных трансформаций. Благодаря причудливому сплетению двух факторов и некоторых ментальных причин, также желаниями творцов формируется психологические предпочтения человека на фоне красоты национального искусства.

Следует сказать, что существующие сегодня части искусствоведения длительное время не имели того, что порождает их специфику как инструментов понимания искусства. В античности у Платона есть понятие «прекрасное» так: «...я называю это прекрасным не по отношению к чему-либо... но вечно прекрасным самим по себе, по своей природе» [7, с. 66].

Джорджо Вазари, фактически первый историк искусства нового времени, определял общий художественный характер в категориях культуры: это колебание между «варварством» и «культурой». А основоположник критики французский общественный деятель Дени Дидро (1713–1784) подчеркнул субъективность как добродетель критика [5, с. 14–15].

Более активное возрастание критики произошло позднее, когда «блестящая и свободная романтическая критика Э. Делакруа, Г. Планша, Г. Гейне, Ш. Бодлера» обнаружила косность академической критики «французских салонов в 1820–40-х гг.», и тогда «начала складываться и критика, обосновывавшая демократическое реалистическое искусство, во главе с Т. Торе» [4].

В России «с начала 19 в. растет интерес к истории национального искусства (И.А. Акимов, П.П. Свинын, И.М. Снегирев) и к его гражданской программе (А.Х. Востоков, А.А. Писарев). Противовесом академиче-

ской теории и критике (И.И. Виен, А.Н. Оленин, В. И. Григорович), в 1830-х гг. воспринявшим консервативные стороны романтических теорий (П.П. Каменский, Н.В. Кукольник, С.П. Шевырёв), стали критические этюды К.Н. Батюшкова, Н.И. Гнедича, В.К. Кюхельбекера, основанные на живом общении с художественными произведениями, взгляды А. С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Н.И. Надеждина, утверждавших философское значение, жизненность и народность искусства. В.Г. Белинский, А.И. Герцен, Н.П. Огарев, преодолевая идеалистическую методологию, дали русскому искусству глубоко обоснованную реалистическую программу; её воздействие сказалось в статьях В.П. Боткина, В.Н. Майкова, А.П. Баласогло. И.И. Свиязев и А.К. Красовский высказали ряд прогрессивных для своего времени положений о природе и задачах архитектуры» [4]. То есть установилось суждение, что на поверхности предмета критики просматривается то, что критик призван обозревать события современного ему художественного процесса как посредник между искусством и обществом и направлять этот процесс в то русло, которое ему кажется наиболее перспективным. Однако до сегодняшнего времени художественная критика не имеет точного научного определения и самоопределения.

Вместе с тем, мы не можем сказать, что имеется полноценный и развитый художественно-критический сектор в истории искусства, что связано с отсутствием научного обоснования и промежуточным состоянием художественной критики как самостоятельной дисциплины или научного направления. Это важно обсудить, но пока ХК существует как тема самоопределения критика, а критический текст объясняется как род писательства и как художественное слово, которое не нуждается в том, что именуется наукой и, соответственно, нецелесообразно. Предполагается, что художественный критик создает тексты, напоминающие публицистические, но это справедливо только формально. Речь должна идти о том, что, собственно, в высказывании критика классическая связь вещь и понятие о вещи должна быть осознана в целесообразности ее как научного феномена — это важно. Именно вещь и понятие о вещи в природе различных факторов образуют особую ткань критического текста, исходя из задач его достоверной характеристики, что позволяет отметить критический текст как особую научно-художественную форму высказывания.

При этом следует подчеркнуть жанровую специфику художественной критики, которая не имеет, строго говоря, общепринятых договоренностей в научном смысле, и мы не погрешим против истины, если

скажем, что художественная критика есть, собственно, сам искусствоведческий жанр, только в специфике отмеченных выше предметных значений. Это происходит через самоопределение автора в «актуальности высказывания» и подборе «инструментов высказывания», но только для того, чтобы скрытая в тексте научность удерживала масштаб значений высказывания.

Еще одним существенным обстоятельством является вопрос научности и структуры самого высказывания, который предполагает обыкновение во всяком случае трех факторов:

а) осведомленности автора в разнообразии направлений текущего момента художественной жизни;

б) в связи с этим важна расстановка смысловых акцентов высказывания важных для адресата (художника-автора, его почитателей и др.);

в) и, кроме того, более сложных обстоятельств высказывания, предполагающих раскрытие онтологических правил (истинности) экзистенциального созерцания темы.

При этом последнее чаще всего определяется важностью социального измерения и общей этической нормой художественных намерений. То есть правила художественной критики не могут означать консервации раз и навсегда общего порядка и путей сообщения. И художественная критика расположена на этаже, где самоопределение критика-личности превращается в самостоятельное художественное направление.

3. Вопрос предмета художественной критики. Прежде всего, и мы не ошибемся в нашем рассуждении, если скажем, что методы искусствоведения как целой и единой в своей ипостаси дисциплины, предметом которой является художественное произведение наличествуют, но специальной методологии художественной критики в отношении красивой вещи не существует, поскольку методология обращена не просто к предмету, а существованию его образа в сознании автора и современников, часто еще не устоявшегося в действительном значении. На понимание художественной вещи влияют впечатления участников художественного процесса: самого автора и круга его современников, в их числе — зритель, очень разного в художественных предпочтениях, к тому же инерционно не всегда готового отказаться от устоявшихся представлений о должном. Это требует онтологических опор знания национальной культуры и причин новизны пластической структуры, автором и изобретателем которых выступает художник. Этот аспект, как представляется, важно учредить как проблемную актуальную программу исследований. То есть

при отсутствии представлений о методах художественной критики, если не иметь ввиду самого критика как «живого метода», что не исключает именно такого понимания дела, важным следует признать две величины критики: общественную цель и правила построения высказывания.

Леонид Петрович Гроссман в 20-е годы прошлого столетия с некоторым сожалением отмечал, что «в истории русской критики давно уже не все обстоит благополучно. Точнее — изучение нашей обширной и богатой критической литературы, выдвинувшей ряд классических писателей с длительным и глубоким влиянием, производится по совершенно случайным принципам и направляется по произвольному выбору. До сих пор здесь не определен точно предмет изучения и не выработаны его основные приемы» [1]. В семи разделах своей книги он обозначил противоречия, которые образуют потребность духовного высветления результатов художественных усилий.

Но парадокс Гроссмана в том, что его текст есть калька с его же сентенций о произвольности, а понимание научной основы критической формы сообщения заключено в том, что сама научность не обязательно фигурирует на поверхности авторского высказывания, она представляет или должна представлять его глубинный и в общем виде системный культурологический базис, раскрывающий актуальные специфические признаки, на котором и только на котором возможно построение понимание текста ХК как научного.

В связи с этим, еще раз отметим специфику предмета художественной критики в том, что, во-первых, ХК в понимании общегуманитарной целесообразности материала действует в системе междисциплинарного нарратива суждений, связанных с тенденциями национальной культуры, со знанием коллективного психологического портрета современников, соответственно социальной потребности и философского подтекста времени, а формой его сообщения является художественный язык, формирующий также драматургический подтекст высказывания, родственный, например, четырехчастному построению сонатной формы.

Полагаем, что у нас еще будет возможность обсудить эти вопросы.

Список литературы:

1. Гроссман Л.П. Жанры художественной критики. — Москва: Никитинские субботники, 1927. — 340 с. — URL: http://az.lib.ru/g/grossman_l_p/text_1927_zhanry_hudozhestvennoy_kritiki.shtml (дата обращения: 24.01.2025).

2. *Золотов А.А.* Сад Дебюсси. Эпические мгновения из жизни искусства. Книга критика: в двух частях. Часть 1. — Москва: Прогресс-Традиция, 2021. — 518 с.
3. *Золотов А.А.* Сад Дебюсси. Эпические мгновения из жизни искусства. Книга критика: в двух частях. Часть 2. — Москва: Прогресс-Традиция, 2021. — 576 с.
4. Искусствознание // Большая советская энциклопедия. — Москва: Советская энциклопедия. 1969–1978. — URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/91381/Искусствознание> (дата обращения: 24.01.2025).
5. *Кошаев В.Б.* Отдельные вопросы искусствознания // Теория и история искусства: Выпуски 1/2 / Гл. ред. А.П. Лободанов. — Москва: Издательство «БОС», 2017. — 320 с.
6. *Лившиц М.А.* Диалектика в истории искусства / Собрание сочинений в трех томах. Том 1. — Москва: Изобразительное искусство, 1984–1988. — С. 223–241.
7. *Майданский А.Д.* Эстетика Михаила Лифшица и современность. Лекция для Aleksanteri Institute Cultural Forum (University of Helsinki, 2010). — URL: <http://caute.ru/am/text/lifsovr.html> (дата обращения: 24.01.2025).
8. *Платон.* Сочинения. В 3 томах. Том 3. Часть I.— Москва, 1971.
9. *Прокофьев В.Н.* Об искусстве и искусствознании // Статьи разных лет. — Москва, 1985. — С. 266–279.