**Что мы критикуем?**

**Художественный критик, обозреватель газеты «Коммерсантъ» Валентин Дьяконов продолжает дискуссию о роли критики.**

На протяжении последних месяцев на сайте «Артгид» развернулась интереснейшая заочная дискуссия о роли критики. Начала ее [Анна Матвеева](http://www.artguide.com/posts/672), предложившая заново определить сферу компетенции и ареал распространения критического письма: «Критике предстоит обратиться к собственным истокам, поставить под вопрос свою способность суждения, правомочность этого суждения — и тщательно и детально ответить на свой же вопрос».

Продолжил [Глеб Напреенко](http://www.artguide.com/posts/676) советом выйти за рамки эстетического: «…акт суждения… возможен только при контакте с чем-то третьим, — с данностью, несводимо инородной и искусству, и критике… данностью политической, идеологической, исторической, психоаналитической, швы и противоречия которой мы можем распознать в нас самих как субъектах — и, благодаря этому, в искусстве».

Ни в коем случае не собираясь спорить с уважаемыми коллегами, хочу вставить в этот разговор пару слов о том, что остается за скобками и одновременно вызывает «скуку», «клаустрофобию» (Напреенко) или «чувство беспомощности» (Матвеева). Что же мы критикуем? Какова ситуация, в которой приходится выносить критическое суждение?

У художников сегодня профессиональная деформация та же, что и у, например, балетных или театральных людей, хоть и другой интенсивности. Особенно это касается тех, кто занимается живописью: она находится на перекрестке больших исторических повествований, которые через нее больше не реализуются в общественном сознании или бессознательном и существуют только как остаточная радиация, как знание и чтение, но не зрелище.

Слово «зрелище» я, с одной стороны, использую в смысле, близком «спектаклю» Ги Дебора: «…спектакль, взятый в своей тотальности, есть одновременно и результат, и проект существующего способа производства». Но есть и более характерный для разговоров об искусстве смысл (связанный со зрелищем как сценичностью, драматургией, картиной как овеществлением так называемой четвертой стены или инсталляцией как декорацией к кино), который здесь тоже присутствует. Ведь многие признаки «общества спектакля» можно найти и в других исторических периодах, помимо современного Дебору западноевропейского капитализма. Он сам пишет об эпохе барокко как отправной точке для таких обществ. Пример, который приведу, скорее, ради собственного удовольствия, нежели точности: Венеция XVIII века в картинах Пьетро Лонги и еще в более примитивных панорамах Габриэле Беллы, где события государственной важности и репрезентация общественной жизни слиты в едином торопливом перечислении мизансцен. (В недавней истории России аналогом Беллы может считаться примитив Павла Леонова, через которого проходило незамутненное критичностью видение базового, иерархического и даже в чем-то деисусного порядка идеологии.)

Два этих смысла синтезируются, до определенного предела, в размышлениях Жака Рансьера о «разделении чувственного», возникших как раз-таки по поводу театра, с одной стороны, и платоновской модели полиса, с другой. Для Платона, как замечает Рансьер, «письмо и живопись были… равноценными поверхностями немых знаков, лишенных дыхания, которое одушевляет и восхищает живую речь. Плоское не противостоит в этой логике глубокому в смысле третьего измерения. Оно противостоит “живому”». И модернистский поворот к эмансипации поверхности Рансьер связывает с «торжеством романной страницы над театральной сценой», что как раз и возвращает нас к «чтению и знанию» как современным техникам восприятия искусства.

Тут есть один важный момент, связанный с коллективным опытом. Роман, конечно, лишен дыхания, но только до того момента, пока о нем не говорят и описанные в нем события/состояния/психологические типы не войдут в повседневный обиход на правах социальных масок или существ, которые физически отсутствуют лишь потому, что фиктивны. С картиной сложнее, и вписывать искусство в этот поворот Рансьер готов только в его авангардистском или тотальном проекте, то есть в единстве декоративного, станкового, архитектурного мышления. Собственно, тоска по этому — вполне мифическому, если вдаваться в детали и восстанавливать по источникам художественную инфраструктуру, — единству (например, под ярлыком «пролетарская культура» или «коллективная чувственность») и является сегодня одним из двигателей интеллектуального развития.

Наверное, в любых плоскостных медиа можно найти уровень живого, когда они становятся партитурами для наших бесед и обсуждений. (Здесь следует вспомнить и практику официальных худсоветов, и нонконформистские сборища-обсуждения картин в мастерских Юло Соостера и Ильи Кабакова.) В момент коллективного осмысления картина теряет объектность, выбивается из товарного ряда. Но тут есть сложность (по крайней мере относительно искусства, осознающего свою связь с авангардистским открытием двухмерности). Она заключается в том, что художник как производитель такого рода объектов еще с 1910-х годов рассчитывает на зрителя, который мог бы стать автором его работы. Подчеркиваю, не соавтором — о «диалоге» и роли зрителя в том, чтобы художественное событие состоялось, мы много наслышаны, и почти все, что говорится об этом, неверно. Именно автором — поскольку зритель должен знать об обстоятельствах возникновения работы и ее функциях не меньше, чем художник. Повествовательная живопись делает из зрителя персонажа через те или иные приемы навязанной идентификации. Вещественное искусство предполагает в зрителе знатока производственного процесса, способного выстроить предысторию и пережить вместе с автором («в качестве автора») актуальность появления работы. (Об этом — легендарный диалог Пикассо и нацистского офицера по поводу «Герники»: «Это вы сделали?» — «Нет, вы».)

Такой тип художественного производства оказывается выключен из деборовского «спектакля» ровно потому, что больше не существует как всепоглощающая и бессознательная форма социального представления. К практикам объектного искусства в этом разрезе принадлежат, например, студенты Института «База», которые под руководством Анатолия Осмоловского исповедуют последовательный луддизм относительно массовой культуры. Их фигуративные опыты нарочито любительские, а абстракция столь же подчеркнуто элементарна — не в том смысле, что проста, а в том, что состоит из умопостигаемых элементов и алгоритмов. Предъявлением простейших основ и приемов творчества они продолжают разработку идей Осмоловского о нонспектакулярном искусстве.

На другом полюсе находится теперь не коммерческое, галерейное искусство, альтернативой которому задумывалась нонспектакулярность, а перформативные, активистские и театральные формы, практикующиеся самыми разными политически ангажированными художниками (вспомним акции Петра Павленского, выставку Хаима Сокола «Спартак. Times New Roman» на «Фабрике», u/n multitude на площадке «Старт» и, конечно же, коллектив «Что делать»). Эти художники пользуются средствами производства, максимально задействованными идеологией, среди которых — видео, документация, использующаяся СМИ, митинг и массовое, вовлекающее действие.

Кажется, что второй подход ближе к «хореографическому» проживанию общественной жизни как формы искусства, идеализированному Платоном. Между тем, обе формы художественной практики находятся под защитой институций, ориентированных на знание и чтение (музеи, галереи, независимые площадки). Оттого-то так легко приводить в пример художников ангажированных — они находятся в самом центре этого клубка противоречий, который отнюдь не ограничивается искусством, основанном на стремлении к социальной справедливости. Стремясь к ответственному действию в эстетической сфере, институционально они располагаются на площадке, где действие невозможно, где с той секунды, когда объект появляется перед взором зрителя, начинается инерция ретроспективизма — поиск предыстории, подходящего ряда вещей. Эта инерция включает в себя превращение искусства в товар, но им далеко не ограничивается: она ведет к дальнейшему уплощению языка и скрывает возможности рассмотрения произведения как партитуры для живого исполнения. Каждый зритель (и критик) по мере сил борется с инерцией, но ее невозможно победить на том фоне ежесекундной музеефикации, которую выстраивают разнообразные виды репрезентации, от музея до аккаунта в [Instagram](http://www.artguide.com/posts/767%22%20%5Ct%20%22_blank).

Институции и сдерживают эту энтропию зрительного материала, и способствуют ей. Сдерживают постольку, поскольку являются трехмерными метафорами и анахронизмами общественных отношений, порождающих историю искусства. Взяв на себя роль дворца образцов, институция формирует маршрут и напряженность внимания, предоставляя зрителю возможность для театрализованной и подчас терапевтической идентификации с прошлым или современным. Инерционное движение, превращающее ряды изображений в кашу, в России сильнее, ровно потому, что до «общества спектакля» в его бесшовном варианте страна еще не развилась (и, скорее всего, не разовьется). Оттого велик соблазн закрывать искусством (и не только) цивилизационные дыры — «дорогое произведение» вместо рынка, благоговеющее предстояние перед фактом искусства вместо человеческого достоинства, учет художественного урожая вместо анализа. Это интересная специфика, дающая широкий коридор для иконоборчества и крупноформатной критики. Для художников, выбравших в качестве медиа улицу (того же Павленского, Кирилла Кто или замечательной питерской группы Gandhi), посредника между властью и общественными представлениями о прекрасном не существует: они работают прямо там, где действует реальное законодательство. Их безусловная яркость, правда, не сопровождается даже минимальным соцпакетом и ready-made аудиторией, как в случае художников и выставок в институциях.

Собственно, в противостоянии инерции и заключается творческая работа, и вестись она может по нескольким направлениям — как со стороны зрелища (то есть драматизации искусства и его раскрытия к тотальности и неразделенности нашего существования на независимые политическую, сексуальную, эстетическую сферы), так и со стороны знания и чтения (глубокого исторического и формального анализа). Специально созданных для этого институций мало, и, следовательно, всем придется взять на себя роль «коллективного организатора» — если, конечно, мы хотим понять, чем и зачем мы занимаемся. Это включает необходимость видеть цельность в сообществе, даже если на первый взгляд ее и нет, предполагать и поощрять общее в сотнях частных лиц. Но и требования к ним должны быть радикальными, иначе мы опять свалимся в энтропию бесконечных рядов, сравнений и интерпретаций. Ну, а если вдруг окажется, что мы больше не занимаемся искусством (это может случиться при условии, что оболочка институциональных привилегий сделается совсем тонкой), так тому и быть.

<https://artguide.com/posts/771>