

Содержание

- [1 Методы художественного анализа произведения искусства:](#)
- [2 Теоретические и эмпирические методы исследования:](#)
 - [2.1 Иконографический анализ](#)
 - [2.2 Формальный метод](#)
 - [2.3 Стилистический анализ](#)
 - [2.4 Иконология](#)
 - [2.5 Работа по атрибуции памятников искусства](#)
 - [2.6 Знаточество](#)
 - [2.7 Количественные методы в искусствоведении](#)
 - [2.8 Формально-стилистический метод](#)

В описании и анализе памятников искусства за основу берется методика формально-стилевого анализа, в наибольшей степени способствующего раскрытию эстетических особенностей пластических искусств.

Особенности интерпретации художественного произведения: научный и критический подходы.

Специфика художественной интерпретации: трансформация смысла, художественных образов, способов воздействия на читателя (зрителя, слушателя), обусловленная природой искусства и мироощущением художника. Исторические сдвиги в интерпретации. Зависимость интерпретации от эпохи, социального статуса и возраста читателя.

Основные методологические принципы анализа произведения искусства: эстетический, искусствоведческий, культурологический, структурно-семиотический, психоаналитический и др.

Методы художественного анализа произведения искусства:

Доделать!!!

- фактографически-систематизаторский (Ф. Куглер),
- иконографический (А. Шпрингер, Ф. Буслаев, Н. Кондаков),
- культурно-исторический (Я. Буркхардт),
- «формальный» (А. Гильдебрандт),
- формально-психологический (Г. Вельфлин),
- историко-психологический (Ф. Викгофф, А. Ригль и венская школа),

- символично-культурологический (Л. Варбург),
- «иконологический» (Э. Панофский),
- социологический (А. Риттер), методы.
- Герменевтический метод интерпретации художественного произведения.

Искусство как текст. Семиотический метод интерпретации художественного произведения.

Язык искусства как формосмысл. Структура знака.

Коммуникативные аспекты произведения искусства. Культурологический метод интерпретации художественного произведения.

Историко- культурные смыслы художественного произведения.

Психоаналитический метод интерпретации художественного произведения.

Теоретические и эмпирические методы исследования:

Общенаучные методы:

- восхождение от абстрактного к конкретному;
- анализ исторического и логического;
- метод аналогий;

Метод историзма, в основу которого положен гегелевский закон о неравномерности развития видов искусства в каждую конкретную историческую эпоху;

Проблемно-логический метод позволил расчленить данную проблему на ряд более узких проблем, каждая из которых рассматривается в логической последовательности, и выделить основные концептуальные положения «художественной картины мира» в контексте гуманитарно-искусствоведческого знания;

Типологически-системный, позволяющий нарисовать образ «художественной картины мира», показать специфические особенности взаимосвязи и синтеза искусств отдельного периода. Суть его не только в анализе отдельных эпох и творческих направлений, но и в установлении «мостов» между ними. Главное, что названный метод «адекватен» исследуемому материалу.

Искусствоведческие методы предполагают исследование культурно-искусствоведческих явлений с учетом условий их возникновения и взаимовлияния, как единство многообразных их составляющих элементов. Они означают отыскание конкретных причин, породивших определенные события в развитии историко-культурного пространства, расширение проблематики, появление новых, ранее не

освещавшихся вопросов, условия формирования новых идей, выводов, обобщений; искусствоведческий анализ произведений разных видов искусства в контексте «художественной картины мира»; **первостепенное значение имели формально-стилистический, семиотико-герменевтический и иконологический метод интерпретации.**

Метод сравнительного анализа, при помощи которого были сделаны определенные выводы в специфике евразийского пространства «художественной картины мира» номадов (казахов).

Семиотико-герменевтический метод, обеспечивающий знаковый подход к художественному тексту и его герменевтическое осмысление.

Совокупность методов:

- аналитико-синтетический метод на основе принципа историзма;
- теоретический индуктивный метод позволяет сделать выводы закономерностей на основе обобщения многих отдельных фактов;
- теоретический дедуктивный метод, напротив, движет от общего к частному, в данном исследовании – это правильно осуществленный логический вывод, каким образом введение феномена «художественная картина мира» влияет на целостность гуманитарно-искусствоведческого знания;
- метод эмпирического анализа – в данном случае этот метод необходим во избежание внесения в научное исследование ошибок и получении неоднозначных или вводящих в заблуждение выводов, так как гуманитарно-искусствоведческое знание – процесс творческой деятельности, создающий качественно новые духовные ценности или итог создания субъективно нового, которое не поддается конкретике узконаправленной трактовки;

Иконографический анализ

Иконография — система вариантов изображения определенного персонажа, лица, события, трактовки сюжета. В древности и в средние века на основе магических представлений и религиозных воззрений сложились строго определенные иконографические каноны, которым художники скрупулезно следовали, по возможности не допуская своеволия. Создавались специальные руководства типа иконописных подлинников (в станах византийского круга), где содержались нормативные схемы изображения лиц и событий сакральной истории. Отношения между канонической, сверхличной программой и личным творчеством в сфере иконографии (где и прежде допускались многочисленные неканонические дополнения) становятся несравненно более свободными с эпохи Возрождения, когда художники зачастую начинают выступать как полноправные творцы сюжетов собственных произведений. Однако до сих пор иконография остается непреложной частью художественного процесса, определяя темы и символы, характерные для различных религиозных, философских и политических мировоззрений и групп.

Иконографией также называется раздел искусствознания, изучающий темы, символы и сюжеты искусства, рассматриваемые отдельно (но не изолированно) от истории стиля и средств художественного выражения.

Иконографический метод состоит в описании и классификации тем, сюжетов, мотивов, персонажей изобразительного искусства, художественного направления, течения, стиля и школы, способов и средств художественного выражения. Особенно важное значение, в связи со сложностью толкования библейских источников, получила иконография христианского искусства. Её начало связано с трудами Дионисия Ареопагита из Афин, последователя св. Апостола Павла. Имя Ареопагита упомянуто в «Деяниях Апостолов» (17:34). Его ошибочно отождествляют с Дионисием, епископом Парижским. Известен текст рукописи «О небесной иерархии» (IV-X вв., лат. Hierarhia Celesti), составленный от имени Дионисия, но в иную эпоху и другим человеком, приверженцем неоплатонизма. Поэтому автора трактата принято условно именовать Псевдо-Дионисием. Корпус «Ареопагитик» включает собственно трактат «О небесной иерархии» с описанием персонажей горнего мира, трактаты «О церковной иерархии», «О божественных иерархах» и др. На тексты Псевдо-Дионисия ссылались все христианские авторы и деятели церкви, один из первых на Западе – Папа римский Григорий I Великий (590-604). В 757 году список «Ареопагитик» был прислан Папой Павлом I королю Людовику I Благочестивому. Наиболее известный перевод текста на латынь осуществил Иоанн Скотт Эригена (?-880). К этому переводу обращался аббат Сугерий (1081-1151), когда возводил собор Сен-Дени в духе символики «Небесной иерархии»: он стремился выразить в архитектуре идею анагии (восхождения), устремления к небу как «источнику невидимого Солнца». Строитель-иконограф пытался создать в камне свою «Небесную иерархию» («Слабый разум поднимается к истине через познание материального»). Это не что иное, как утверждение принципа иконопочитания и изобразительного символизма архитектуры. В трактате П-Д называются Девять чинов ангельских – в триадах: Серафимы, Херувимы, Престолы; Господства, Силы, Власти; Начала, Архангелы, Ангелы. Разъясняется также, что небесное и Божественное может быть выражено « через неподобные ему символы», означающие «зримые отображения ангельских сил». К этим разъяснениям обращались христианские экзегеты (толкователи) библейских текстов для составления протографов – основы канонических изводов — «оригиналов», «подлинников» персонажей Священного писания, на которые ориентировались живописцы, иконописцы, скульпторы. Примером такого текста можно считать «Светильник» Гонория Августодунского. В рельефе тимпана собора в Больё (1120-30-е гг.) Христос одновременно и сидит на троне, и распят – это очевидная иллюстрация следующего момента из текста: «Каким явится Христос?» — «На горе, каким он был на кресте». Другим источником такого толка являются «Бестиарии» и их предшественник – «Александрийский Физиолог». Энциклопедией средневекового искусства считается «Всемирное зеркало» – сборник христианской иконографии, составленный монахом Винсентом из Бовэ в годы царствования Людовика IX Святого (1126-1270). Для восточно-христианского искусства характерны своды прорисей и большие иконы, включающие иногда 160-180 малых изображений чудотворных икон БМ. Выдающимся исследователем православной иконографии был Н.Кондаков (1844-1925), автор

«Истории византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей» (1876), «Иконографии Господа нашего Иисуса Христа» (1905), «Иконографии Богоматери» (1910-1915). Основой для его исследований стал метод подхода к изучаемому материалу и его обработки, который получил в науке название «иконографический метод Н.П. Кондакова». Основы его были заложены еще Ф.И. Буслаевым, но в своем законченном и совершенном виде он получил воплощение именно в трудах Никодима Павловича, а впоследствии в несколько измененном и углубленном виде в трудах его учеников. Суть этого метода можно сформулировать следующим образом: полная внутренняя связь созданного произведения с той средой, в которой оно возникло. Отсюда то большое внимание и самого Н. П. Кондакова к культуре того или иного периода в целом во всех формах ее проявления. Отсюда же и неприятие чисто формального сопоставления произведений, взятых изолированно от среды в широком смысле слова, в которой эти произведения были созданы. «Ключ христианской иконографии» (ненапечатанный, в 28 томах) создавал русский археолог П. Севастьянов (1811-1867), чьей основной заслугой следует считать то, что он первый положил у нас твердое основание науке христианских древностей, главным образом греко-русских. По его инициативе и указаниям впервые правительство приняло активное участие в собирании церковных древностей, снарядив в 1859 г. особую экспедицию, под руководством Севастьянова, на Афон, откуда тогда же было вывезено одних рукописей свыше 5000. Затем Севастьянову принадлежит честь образования первых в России двух археологических собраний церковных древностей в Москве (в Московском публичном музее) и в Санкт-Петербурге (христианский музей в Академии Художеств).

В эпоху Возрождения своеобразной Библией живописцев стали «Метаморфозы» Овидия, книги Плутарха и Тита Ливия. Овидий очень удобен для художников, так как представляет собой «игру общих мест с заданными мотивами...сознательное нивелирование различных мифологических сюжетов до полной однородности, с одинаковой степенью иронии и фривольности» (Аверинцев С.С.). В искусстве итальянского Возрождения художники наряду с поэтами и философами сами стали иконографами, инвенторами – сочинителями программ своих композиций. В эпоху Барокко символика изображений, в которой окончательно спутались античные и христианские персонажи, олимпийские боги и св. апостолы, настолько усложнилась, что потребовалась отдельная наука. В 1593 году в Риме было опубликовано сочинение Чезаре Рипы «Iconologia». Антонис Ван Дейк в 1630-х годах создал светскую «Иконографию» гравированных портретов современников.

Иконографию западноевропейского средневекового искусства с 1890-х годов изучал Эмиль Маль (1862-1954). Он сопоставлял скульптуру готических соборов с малоизвестными религиозными текстами. Это было началом научной систематической иконографии. Затем Э.Маль исследовал скульптуру раннего романского средневековья и от него перешел к искусству барокко, показав преемственность изобразительных форм, чем заложил основу иконологии. Иконографию византийского искусства, его связи с античностью изучал А.Грабар, Л.Брейе, Г.Вайзе. В своей книге «Император в византийском искусстве» Андре Грабар открывает целый пласт византийского

искусства — светского, официального, единственная тема которого есть император и его власть. В книге рассматривается влияние искусства Древнего Рима, восточных империй на изображения византийских василевсов, сложение новых иконографических форм императорского репертуара и их влияние на религиозное искусство, формирование канонов изобразительного искусства всего православного мира. Свой метод разрабатывал Б. Бернсон (1865-1959), создатель «индексов», позволивших систематизировать произведения итальянских живописцев эпохи Возрождения по школам. О каждом конкретном художнике автор рассуждает применительно к принадлежности его к одной из четырех итальянских школ той эпохи — флорентийской, венецианской, североитальянской или среднеитальянской, блестяще определяя их стилистические особенности.

Во многих университетах на кафедрах истории искусства создаются иконографические указатели в качестве «базы данных» для работы исследователей. При атрибуции производится анализ иконографии по данной теме, сюжету и составляется «генеалогическое древо» родственных изображений.

Необходимо иметь четкое представление об иконографическом анализе как о системе вариантов изображения определенного персонажа, лица, события, трактовки сюжета. В древности и в Средние века сложились строго определенные иконографические каноны, которым точно следовали художники. Создавались специальные руководства — иконописные подлинники (в странах византийского круга), где содержались нормативные схемы изображения лиц и событий сакральной истории. В эпоху Возрождения неканонические дополнения становятся свободными. Однако до сих пор иконография остается важной частью художественного процесса, определяющей темы и символы, характерные для различных религиозных и философских воззрений. Иконографией также называют раздел искусствознания, изучающий темы, символы и сюжеты искусства, рассматриваемые отдельно (но не изолированно) от истории стиля и средств художественного выражения.

Описательный метод

Должен обосновать его красоту (!) и указать особенности стиля; закономерность стиля; наконец, генетическое его объяснение, сведение к обуславливающим его «причинам» — и за всем этим взгляд на всеобщую историю стиля как историю духа. *Но это не точно.* Про описание произведений искусства — [тут](#).

Формальный метод

Формальный метод — направление в искусствознании последней четверти XIX — первой трети XX в., изучающее художественную форму, воспринятую как собственно эстетический фактор в искусстве. Немецкий эстетик Конрад Фидлер выдвинул теорию «абсолютного зрения», преодолевающего хаос эмпирических впечатлений и создающего «чистую форму», своего рода «идеальную действительность». Швейцарский искусствовед Г. Вёльфлин оформил взгляды членов кружка К. Фидлера в

последовательную «науку об искусстве», разработал методику «формального анализа».

Швейцарский искусствовед Генрих Вёльфлин оформил взгляды в последовательную «науку об искусстве», разработал методику «формального анализа», который был развит и обогащен учениками Г. Вёльфлина и создателями новых учений о «художественной воле» (Алоиз Ригль) и «истории духа» (Макс Дворжак), критиковавший односторонность формального метода.

В «Истории искусства как гуманитарной дисциплине» Э. Панофский особо подчеркивал значение и роль формального анализа. С самого начала своей научной карьеры он в равной степени интересовался как формой, так и содержанием произведений искусства, видя в них выражение основных тенденций в развитии человеческой мысли. С его точки зрения, содержание и форма в равной степени выражают историческое самочувствие эпохи. В подходе к реальному произведению искусства все три уровня анализа являются взаимосвязанным и неразрывным процессом. Тем не менее в анализе последнее слово остается за иконологией, которая использует «панорамное зрение». Э. Панофский считал формальный метод принципиально важным на пути к точной интерпретации, подчеркивая, что только из единства формального и иконологического методов может родиться верное понимание произведения искусства как «символической формы».

Стилистический анализ

Стилистический анализ – один из основных методов анализа произведений пластических искусств в классическом европейском искусстве конца XIX – начала XX в. Цель стилистического анализа – выявить систему устойчивых форм, выразительных качеств, присущих данному стилю; выделить в структуре отдельного произведения те содержательные и формальные признаки, которые позволяют отнести его к тому или иному стилю, направлению, творчеству художника. Важнейшие аспекты стилистического

анализа – анализ композиции, иконографии, колорита, пластических качеств, индивидуальной манеры, материала, техники, характера отдельных формальных элементов. Конечная цель стилистического анализа – выявление духовных ценностей, актуальных для культуры. Стилистический анализ имел огромное значение для становления европейского искусствознания, объяснения эволюции стиля. Труды Г. Вёльфлина, А. Ригля, М. Дворжака, в России – М.В. Алпатов, Н.Н. Пунина, Б.Р. Виппера стали важными вехами в развитии этого метода. На современном этапе границы и возможности стилистического анализа значительно расширены благодаря применению структурного анализа и семиотики.

Иконология

Научным методом, во много определившим лицо современной истории искусства, является *иконология* – направление в искусствознании, сложившееся в 1-й половине

XX века и поставившее целью раскрытие исторически обусловленного образно-символического содержания произведения искусства (представители: немецкие ученые Аби Варбург и Эрвин Панофский). Принципы иконологии определились в противовес формальному методу, сосредоточенному на зримом облике, а не на глубинном смысле художественного произведения. С другой стороны, критическое отношение иконологов вызвала и традиционная иконография, чисто описательный подход к проблемам сюжета и символа.

Методологические основы научной деятельности Э.Панофского определили воззрения А. Варбурга; «знакомство с философией «символических форм» Эрнста Кассирера оказало воздействие на содержание его метода и конечные цели исследовательских усилий. Между методом А.Варбурга и Э.Кассирера много общего: оба рассматривают жизнь форм в их исторической перспективе, с тем, чтобы прийти к созданию целостной картины мира.

Главной работой Э.Панофского стали «Этюды по иконологии: гуманистические темы в искусстве Возрождения» (1933), в которых достаточно полно репрезентируются возможности нового метода. Стремясь установить научные критерии иконологического анализа, Панофский выделяет три уровня интерпретации произведений искусства. Первый уровень носит эмпирический характер и является предиктографическим описанием того, *что* и *как* изображено, то есть предполагает определение первичных художественных и сюжетных мотивов произведения. Второй уровень представляет собой собственно иконографический анализ в традиционном значении этого слова: это интерпретация «вторичного, или условного, значения», определение сюжета изображения на основе знания традиций и правил изображения тех или иных тем, образов, аллегорий, символов. Третий уровень интерпретации, Э.Панофский определяет как «*иконологический*», позволяющий связать данную творческую индивидуальность и конкретное произведение искусства с более широким кругом значений, имеющим отношение к «нации, периоду, классу, религиозным и философским представлениям эпохи». Для того чтобы понять природу произведения искусства и его смысл на третьем, «иконологическом» уровне, историку искусства необходимо обладать обширной эрудицией в самых разных областях гуманитарного знания, уметь вычлнить из потока явлений «основные тенденции гуманистической мысли», понять, как они соотносятся с конкретными историческими обстоятельствами культуры и с личной психологией творца. Последнее с необходимостью подразумевает знание и понимание литературных и визуальных «текстов» и традиций. Понимая чистые формы, мотивы, образы, первичные символы и аллегории как утверждение основополагающих принципов культуры, историк искусства призван интерпретировать все эти элементы в категориях философии «символических форм» Кассирера. По Панофскому, иконология в отличие от иконографии является методом интерпретации, исходящим, более из синтеза, чем из анализа. Уровень интерпретации – иконологический – требует от интерпретатора высшего профессионального мастерства и обладания «синтезирующей интуицией». Для искусствоведа Э.Панофского иконология является методом интегральной интерпретации произведения искусства во всей полноте исторического контекста, но с анализом содержания как ее главной

цели.

Выявляются цели и принципы иконологии – направления в искусствознании, сложившегося в 1-й половине XX в. и поставившего целью раскрытие исторически обусловленного образно-символического содержания произведения искусства (А. Варбург, Э. Кассирер и Э. Панофский). Стремясь открыть в произведениях существенные мировоззренческие установки, «культурные симптомы» своей эпохи, а также культурные связи («диалоги») разных эпох, прежде всего Античности и Возрождения, представители иконологии значительно обогатили методологию искусствознания, укрепили его связь с историей, философией, филологией и другими гуманитарными дисциплинами. Внимание к контексту произведения, условиям сложения его знаковой структуры роднит иконологию со структурализмом, с которым она в последнее время активно взаимодействует.

Фактографический метод

Связан с атрибуцией, про неё ниже.

Работа по атрибуции памятников искусства

Цель такой работы – определить время, место создания, школу, авторство по отношению к тем произведениям искусства, о которых до настоящего времени этих сведений не имеется. Работа по атрибуции требует большой самостоятельности. Ее важнейшие части: поиск информации об изучаемом предмете; сравнительный анализ с аналогичными, но подписанными автором или ранее атрибутированными произведениями. Поиск информации ведется разными путями: в краеведческой литературе, экспозиции и фондах музея изобразительного и декоративно-прикладного искусства, в архивах, путем бесед с мастерами, искусствоведами и знатоками искусства. Ценность работы состоит во введении в искусствоведение новых, ранее неизвестных материалов и в овладении методикой самостоятельного поиска и анализа произведений искусства, спецификой атрибуционной работы.

Знаточество

Искусствоведческое направление, определившееся в конце 19 — начале 20 века. Представители знаточества (голландцы К. Хофстеде де Грот, итальянцы Р. Лонги, А. Вентури и Дж. Морелли, американцы Б. Бернсон, М. Фридлендер и В. Боде) ставят своей целью определение ценности произведений искусства (а также открытие новых), внимательно их изучая, используя атрибуцию (прибегая к помощи художественной интуиции, накопленного зрительного опыта и знания фактического материала), систематизируя и описывая данные произведения. Знаточеская экспертиза — часть научно-исследовательской музейной работы.

Таким образом, примерно столетие назад, в среде ценителей искусства возник тип искусствоведа-профессионала, так называемого знатока. Переезжающий из страны в

страну, из музея в музей, много видевший, обладавший великолепной зрительной памятью, необыкновенно восприимчивый к искусству, знаток делал своей специальностью атрибуцию художественных произведений. Накопленные знания и выработанная интуиция позволяли знатоку делать «если не всегда безошибочный, то обычно достаточно точный вывод о подлинности и авторстве того или иного произведения».

«Знатока нового типа, — писал Б. Виппер, — мало интересуют законы развития искусства, или специфика жанров, или общие проблемы художественной культуры эпохи, его мало занимает даже личность того или иного художника. Его интересует преимущественно данное произведение искусства с точки зрения того, насколько оно подлинно (т.е. оригинал ли, копия или подделка), когда оно создано и кто является его автором».

Книга знатока Б. Бернсона «Ведущая роль в развитии «знаточества» как метода изучения искусства принадлежала итальянцу Дж. Морелли, впервые попытавшемуся вывести некоторые закономерности построения произведений живописи, создать «грамматику художественного языка», которая, по его мнению, должна была стать основой атрибуционного метода. Атрибуционный метод Морелли заключался в изучении деталей художественной формы для выяснения специфики индивидуальной манеры мастера. Метод Морелли и его атрибуции оказали сильное влияние на историков искусства разных стран Европы.

Что касается теоретического наследия Морелли, оно было развито его последователем Б. Бернсоном. Как и Морелли, Бернсон делит источники определения произведения на три вида: документы, традиция и сама картина. Однако, он признавал, что так как ни документы, ни традиции не в состоянии дать достоверные сведения о произведении, остается «единственный подлинный источник суждения» — само произведение, а из способов проверки — единственно надежный — «метод художественного распознавания», основанный на предположении, что тождество характеристик при сравнении произведений искусства между собой с целью установления их взаимного родства указывает на тождественность происхождения, — предположении, основанном в свою очередь на определении характеристик как черт, отличающих одного художника от другого.

Бернсон признает, однако, что рассматриваемые им признаки, по которым можно отождествить картину с творчеством определенного мастера или отвергнуть это тождество, настолько тонки, что польза, которую они могут принести при исследованиях, зависит от личной восприимчивости исследователя. Еще в 20-х годах Фридлиндер писал, что знаток создает и уничтожает ценности, располагая благодаря этому известным могуществом; ему верят независимо от того, прав он или нет. Действительно, в большинстве случаев дело решает лишь доверие и авторитет.

Подделка в стиле Франса Халса. Имя знатока придает вес картине, определяет ее цену, являясь в то же время гарантией для покупателя. При этом знаток вовсе не обязан

аргументировать свое заключение. Напомним одну из самых громких сенсаций нашего времени — историю с атрибуцией картины «Ученики в Эммаусе». Доктор Бредиус, общепризнанный авторитет, знаток голландской живописи, назвал это полотно первоклассным произведением Вермера Делфтского.

Восторг, с которым была встречена эта «вершина четырехсотлетнего развития голландской живописи», статьи искусствоведов и манифестации зрителей явились тем фоном, на котором десять лет спустя разыгрался один из самых грандиозных скандалов за всю историю искусства. Оказалось, что «Ученики в Эммаусе», как и четырнадцать других произведений «классической голландской живописи» (Терборха, Халса и Вермера), «открытых» и проданных между 1937 годом и концом второй мировой войны, — подделка голландского художника Яна ван Меегерена.

Дело одесского ювелира И. Рухомовского, разоблачение подделок итальянского скульптора А. Доссены, процесс по делу О. Ваккера, скандал, связанный с ван Меегереном, и множество других историй о фальсификации в области искусства говорят о том, что эксперты, ограничивающиеся исключительно особенностями стиля и внешними признаками картины, оказываются по отношению к мастерски исполненным имитациям удивительно несостоятельными.

Однако не только эксперты и историки искусства попадали в подобное положение. Известно немало случаев, когда сами художники не могли сказать, ими ли выполнена та или иная картина. Широкую известность приобрела в свое время в Париже история Клод Латур. Художница, известная под именем Zize de Monpamasse, охотно копировала картины современных мастеров, которые ее партнер сбывал за огромные деньги. Когда в 1948 году обман был раскрыт и на суде попросили Утрилло указать подделки, он попал в неловкое положение, не зная, им или Латур были выполнены предъявленные картины. Эти случаи отнюдь не единичны. Когда Вламинк не смог отличить свои подлинные картины от подделок, он в оправдание рассказал, что однажды написал картину в стиле Сезанна и тот объявил ее своим произведением.

Эстетическая оценка

Субъективна по природе своей. Выявляются функции эмоционально-эстетической оценки в профессиональных суждениях об искусстве. Эмоционально-эстетическая оценка активно влияет на процесс реализации художественного произведения, его восприятие (идеалы, сотворчество, формирование собственных установок, мироотношения).

Рецензирование

Рецензирование – одно из направлений научно-исследовательской и творческой деятельности. Вместе с тем это область художественной критики, предъявляющая требования к личности рецензента, автора рецензии, его знание жанров и методов рецензирования. Рецензент четко представляет цели и задачи рецензирования:

критический анализ и синтез художественного процесса. Критическая интерпретация предполагает взаимосвязь и взаимообусловленность семиотики, герменевтики и художественной критики. Рецензия – статья, цель которой – критический разбор какого-либо научного или художественного произведения, выставки, а также спектакля, кинофильма. Жанры статьи могут быть самыми разнообразными: эссе, очерк, творческий портрет художника, интервью, «обращение», «речь», «письмо» и др. Методы рецензирования: опрос, анкетирование, интервьюирование, наблюдение, анализ картин, дневников художников и т.п. Рецензирование – специфическая область деятельности, формирующая профессиональную, искусствоведческую и эстетическую культуру будущего специалиста.

Количественные методы в искусствоведении

При изучении количественных методов в искусствоведении могут быть использованы материалы, накопленные исследователем В.М. Петровым, который рассматривает различные аспекты применения данных методов при изучении произведения искусства: живописи, музыки, поэзии, прозы. Он показывает роль количественных методов исследования в области художественного творчества; «практический выход» количественных методов при установлении авторства художественных произведений. С этой целью исследователь использует две основные составляющие: модели, отображающие изучаемые явления; методы измерения. Интересны следующие области исследования: пространство художественного мира; ареалы национальных школ: национальная специфика видов, родов и жанров искусства (эмпирическая база исследования); «собственное» пространство живописи: размеры картин и их пропорции, зоны предпочтений; эстетическая ценность формы, визуальные предпочтения: формулы «эстетической меры». Посредством количественных методов прогнозируется будущее развитие искусства.

Формально-стилистический метод

И.-И. Винкельмана принято считать одним из основоположников методики искусствоведческого анализа. Он предложил схему исторического развития древнегреческого искусства («древнейший стиль», «высокий стиль», «изящный стиль», «стиль подражательный и упадок искусства»), опирающуюся на выделенные пять ступеней, соответствующих «началу, развитию, состоянию, убыли и окончанию» любого явления [Винкельман 1935, с. 356], определил черты, характеризующие разные стадии античного искусства («древнейший стиль» он назвал прямым и жёстким, энергичным, мощным, но лишённым грации, «высокий стиль» — возвышенным и угловатым, стремившимся к идеализации, уравновешенности и невозмутимости, «изящный стиль» — изящным и плавным, грациозным, «подражательный стиль» охарактеризовал как эклектичный, натуралистичный, утративший гармонию, старательный в отделке, мелочный в детализациях), чем и заложил основы формально-стилистического метода

Семиотико-герменевтический методы

Методология истории искусства (методичка) есть в документах. Но вообще методология будет на третьем курсе, так что пока можно не беспокоиться.