

EDN: JZNDXE
УДК 75.01

Formal-Stylistic Method as the Basis for Interpreting Works of Painting (Based on the Artistic Legacy of the People's Artist of Russia A.M. Znak)

Marina V. Moskalyuk*

*Siberian Federal University
Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
Krasnoyarsk, Russian Federation*

Received 24.01.2024, received in revised form 28.01.2024, accepted 14.05.2024

Abstract. There is an analysis and interpretation of the paintings of Anatoly M. Znak (the People's Artist of Russia, corresponding member of the Russian Academy of Arts and Professor) based on the formal stylistic method in this study. The objective of the study is to empirically identify the modern possibilities of formal stylistic analysis and the problems of further development of this method in the context of interdisciplinarity of humanities. The thematic justification of this research's area lies in modern interpretive practices when art historians move away from a specific artistic text so the methods of formal construction of a work remain on the periphery of scientific knowledge. The study emphasizes that the identification of artistic value is a multi-layered interpretation, which is impossible without an analysis of all the formal components of the artistic language. There is the history of the emergence and development of the formal stylistic method and the processes of its transformation over more than a century of development briefly examined. This scientific method is constantly enriched in the process of communication with works of art and depends on the goals set, on the experience and individual qualities of the researcher. The art historical analysis of the A. M. Znak's paintings concludes that the significance of the formal-stylistic method is important in the analysis of art works. The directions of interpretation and deepen the meaningful points could be further expand on the basis of the artistic text of work art due to the use of methodological tools from other areas of humanities.

Keywords: Formal and stylistic analysis, Anatoly Markovich Znak, interpretation, methods of art criticism, interdisciplinarity of humanities.

Research area: Theory and History of Culture and Art

Citation: Moskalyuk M. V. Formal-stylistic method as the basis for interpreting works of painting (Based on the artistic legacy of the people's artist of Russia A. M. Znak). In: *J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci.*, 2024, 17(7), 1277–1285. EDN: JZNDXE



Формально-стилистический метод как основа интерпретации произведений живописи (на примере творческого наследия народного художника России А.М. Знака)

М.В. Москалюк

*Сибирский федеральный университет
Сибирский государственный институт искусств
имени Дмитрия Хворостовского
Российская Федерация, Красноярск*

Аннотация. В данном исследовании на основе формально-стилистического метода проведен анализ и интерпретация живописных произведений народного художника России, члена-корреспондента Российской академии художеств, профессора Анатолия Марковича Знака («Нежность», 1997. «Майский натюрморт», 1998. «Весенний пейзаж», 1997). Задача исследования – эмпирическим путем выявить современные возможности формально-стилистического анализа и проблемы дальнейшего развития данного метода в контекстах междисциплинарности гуманитарного знания. Актуализация данного направления исследования связана с тем, что в современных интерпретационных практиках искусствоведы зачастую уходят от конкретного художественного текста, от профессионального языка мастера, приемы формального построения произведения остаются на периферии научного знания. В исследовании подчеркивается, что фундаментальной основой, ядром искусствоведческой науки, как предыдущих этапов, так и современности, является выявление художественной ценности/антиценности, многослойная интерпретация, которая невозможна без анализа всех формальных составляющих художественного языка.

Кратко рассмотрена история возникновения и сложения формально-стилистического метода и процессы его трансформации на протяжении более чем столетнего развития. Красной нитью через исследование проходит тезис, что сам научный метод никогда не может быть догмой, а постоянно обогащается в процессе общения с произведением искусства, зависит от поставленных целей, от опыта и индивидуальных качеств исследователя. После проведенного искусствоведческого анализа произведений А. М. Знака делается вывод о том, что значимость формально-стилистического метода при анализе произведения искусства для искусствоведческой науки остается незыблемой. Только на основе художественного текста самого произведения можно далее расширять направления интерпретации, углублять содержательные моменты. И в данном процессе весьма актуально использование методологического инструментария других областей гуманитарного знания.

Ключевые слова: формально-стилистический анализ, Анатолий Маркович Знак, интерпретация, методы искусствоведения, междисциплинарность гуманитарного знания.

Научная специальность: 5.10.1. Теория и история культуры, искусства

Цитирование: Москалюк М. В. Формально-стилистический метод как основа интерпретации произведений живописи (на примере творческого наследия народного художника России А. М. Знака). Журн. Сиб. федер. ун-та. Гуманитарные науки, 2024, 17(7), 1277–1285. EDN: JZNDXE

Введение

Отличительной особенностью современного искусствоведения является плюрализм, существование полноправных, часто независимых друг от друга методологических подходов к исследованию. В данной области гуманитарной науки такая ситуация складывается с начала XX века, когда в изобразительном искусстве формируется множество стилистических направлений, требующих новых способов рефлексии. Высокая динамика развития искусства XX–XXI веков – существенный вызов искусствovedческой науке, безусловно, способствующий активизации теоретической мысли. Современный методологический инструментарий гуманитарных наук в целом и искусствovedения в частности обладает гибкостью и интенсивностью развития. При этом фундаментальная основа, ядро искусствovedческой науки, как предыдущих этапов, так и современности, есть выявление художественной ценности/антиценности и многослойная интерпретация произведения искусства. «С самого начала встает вопрос о различении “истинных” и “ложных”, “хороших” и “плохих” произведений. Вопросы, касающиеся их ранга и ценности, неотделимы от вопроса об их структуре». «По мере того как в процессе созерцания углубляется наше понимание произведения, его внутреннего строения и его “закономерности”, суждение о его ранге становится более устойчивым, а большего и требовать нельзя» (Zedlmayr, 2020).

В процессе ассимиляции всегда существуют искусствovedческие исследования, стремящиеся к классической чистоте понимания объекта и предмета, к сохранению устоявшихся традиций, к осторожному обращению с наукообразными конструкциями по отношению к произведению искусства. Такое развитие науки, «как и академическое искусство, основано на профессиональном мастерстве, внимательном изучении природы и человека, высокой художественной культуре, содержательности, принципах гуманизма и эстетики» (Gracheva, 2020).

Базовым методом искусствovedения является формально-стилистический, который в современном понимании подразумевает прежде всего описание и анализ художественной формы, её внешнего облика и элементов, определяющих её внутреннюю организацию. Для живописного произведения составляющими художественной формы являются все компоненты профессионального языка художника – композиция, колорит, свет, цвет, рисунок, фактура, ритм. Под стилем подразумевается система выразительных средств, принадлежащих как отдельному художественному произведению, так и индивидуальному творчеству того или иного мастера, а также школе, эпохе. Выбирая для исследования формально-стилистический метод, мы ставим задачу раскрыть многообразие его возможностей для современного анализа произведений реалистической направленности и стремимся понять, в каких аспектах интерпретации необходимо обогащение данного метода инструментарием современного научного знания.

Требуется особо подчеркнуть, что методология – это всегда поиск, и даже если мы обращаемся к давно апробированным, можно сказать, академическим методам искусствознания, то применяем их на уровне собственной компетентности и в соответствии с поставленными при анализе произведения задачами.

Формально-стилистический метод в истории и современности

С формально-стилистического метода начинается обучение современного искусствоведа анализу произведений искусства, мало того, рождение современного искусствovedения как научной дисциплины многие теоретики связывают с выходом в 1893 году двух фундаментальных научных трудов: «Проблемы стиля. Основы истории орнамента» основоположника венской искусствovedческой школы Алоиза Ригля (1858–1905) и «Проблема формы в изобразительном искусстве» Адольфа фон Гильдебрандта (1847–1921), а собственно историю формально-стилистического

метода можно отсчитывать с книги Генриха Вельфлина (1864–1945) «Основные понятия истории искусств: проблема эволюции стиля в новом искусстве», вышедшей в 1915 году. Вельфлин в виде оппозиций (линейное/живописное, плоскость/глубина, замкнутая/открытая форма, множественность/единство, ясность/неясность) называет признаки, по которым можно определить формальные стилистические элементы и определённым образом сгруппировать произведения искусства.

При своей глубокой содержательности в целом теория Вельфлина весьма противоречива, о чем в российском и западном искусствоведении неоднократно писалось. Но именно с данного труда произведение изобразительного искусства стало оцениваться со стороны его визуальных составляющих, о чем совершенно справедливо заявляет Жозеф Базен (1091–1990), знаменитый французский историк искусства: «Вслед за Вельфлиным огромное число ученых стало рассматривать произведения искусства не через призму идеи, не как иллюстрации, а как оптические феномены. Даже те, кто без конца вопрошал о содержании произведений искусства, не могли отныне не опираться на предварительный анализ зрительных впечатлений» (Bazen, 1994).

К сожалению, именно «анализ зрительных впечатлений» часто остается на периферии современной интерпретации. При этом профессиональная природа, сама специфика изобразительного искусства требуют понимания и анализа всех составляющих художественного языка того или иного произведения. Искусствознание есть научное сопровождение художественной практики, поэтому только объективный анализ формальной стороны искусства, профессионального мастерства конкретного художника и конкретного произведения обуславливает, формирует дальнейший содержательный анализ – идеи, художественного образа, ценности/антиценности произведения.

Современный процесс интеграции искусствоведения с другими науками многими учеными воспринимается как кризис-

ное явление. Так, Г.В. Вдовин (1961–2021) на одном из круглых столов полемично отметил: «Отечественное искусствознание давно потеряло из поля своего зрения главный предмет гуманитарии – человека, его мысль и его чувство. Отсюда наши стенания об универсальном методе, завистливые взгляды на философию, историю, литературоведение, торопливые и вороватые набеги к соседям за герменевтикой, экзистенцией, семиотикой, гештальтом, истерическая ревность к непрофессионалам, зашедшим на нашу территорию» (Sarabyanov, 1995). С нашей точки зрения, расширение искусствознания за счет методов других наук – явление в современных контекстах необходимое и позитивное. Проблема заключается в том, что зачастую за модными наукоёмкими построениями исследователи теряют саму основу изобразительного искусства – его формальный язык, на котором строится художественный образ, через который формируются идеи, дух, аура произведения.

Секреты мастерства Анатолия Знака

Живопись. Живописность. Живописать... Слово, по сути своей обозначающее, что надо не просто запечатлеть что-либо, но наполнить, напитать живой жизнью и душой материальные составляющие живописного искусства, а именно холст и краски. Подлинное искусство всегда одухотворено. Но как это достигается художником? Встреча с творчеством Анатолия Знака всегда незабываема, с полотен, оставленных нам мастером, нескончаемым потоком льется светлое и чистое чувство красоты и полноты жизни. В неповторимых знаковых мазках кисти, в переливающейся всеми цветами радуги живописной фактуре собраны высочайшее мастерство и высочайшая духовность (Moskalyuk, 2018, 2023). Словесный пересказ живописи Анатолия Марковича невозможен, как, впрочем, и любого настоящего произведения искусства. Но, говоря о художнике, разве можно избежать искушения заглянуть в его творческую лабораторию, попытаться понять, как ему удаётся создать на холсте эту магию живого пространства и живого чувства?

Обратимся к холсту «Нежность» (1996, холст, масло. 50x70), то ли портретного, то ли тематического характера. Художник пишет свою супругу Валентину Семеновну с внуком Федором на руках. Мастер ничего не придумывает, он запечатлевает знакомый ему до мельчайших подробностей сюжет. Достаточно скромный уголок жилого пространства: коричневато-золотистые обои с ампирическим рисунком, плотное по цвету сине-красное покрывало, настенный календарь, зеркало. Мягкий свет широким потоком падает на чуть сдвинутые к левому краю композиции фигуры, окутывает их легким облаком. Зритель умиляется пухлым ножкам и надутым щекам серьезного малыша, не может отвести глаз с чуткого, заботливого жеста рук женщины, аккуратно поддерживающей ребенка, и её головы с пушистыми волосами, опущенной к внуку. На небольшом холсте перед нами момент жизни семьи художника, в нем нет ничего патетического, сверхъестественного. Композиция вычищена от всего случайного, спокойна и уравновешенна. За счет чего же столько тепла, столько чуткой тишины и высоких чувств дарит нам эта сцена, запечатленная кистью живописца?

Анатолий Маркович называет свою картину не портрет, не бабушка и внук, а одним словом – «Нежность». И именно нежность, хрупкое, чаемое каждым из нас, проникающее в самые трепетные уголки души чувство, буквально пронизывает всю красочную поверхность, сохраняя ее живой и одухотворенной. Перед нами настоящая, подлинная нежность, ведь ее невозможно ни с чем спутать... Но также невозможно и объяснить словами. Однако кисть художника, его мастерство, ум и сердце сделали видимыми, реальными душевные порывы, не имеющие физических параметров.

Проявление искренней нежности свойственно человеку, но нежность в сердце бабушки несопоставима ни с чем. И художник пытается это чудесное чувство не расплескать, сконцентрировать на холсте, чтобы поделиться им со всеми нами. Яркость и звучность знаковой палитры здесь как бы приглушена до звучания спо-

койной колыбельной, теплые коричневатые оттенки отливают золотистым и бронзовым, символически усиливая одухотворенность момента. В тихих лучах бабушкиной нежности пространство комнаты становится волшебным: сгущаются тени в правом углу; в зеркале, отражающем окно, чуть намечен прорыв в иные миры. Обыденный, каждодневный, простой момент вырастает до вечных тем и высоких смыслов человеческого существования – женщина и ребенок, бабушка и внук, продолжение жизненного круга, продолжение жизни...

Одухотворенность присуща практически всем холстам Анатолия Марковича – будь то серьезные исторические полотна или камерные натюрморты и пейзажи. Одухотворенность у мастера может быть широкого диапазона – патетической, строгой, спокойной или динамичной, в ней не счесть эмоциональных и душевных оттенков. Мы убеждены, что умение вдохнуть жизнь в холст и краски идет от внутреннего мира художника, от души мастера, полной, раскрытой, вбирающей в себя все самое доброе и красивое, что есть в нашем мире.

Вместе с одухотворенностью рождается живописность (от слова «живо-писать»), они неразрывны. И здесь хочется привести слова Николая Михайловича Тарабукина (1889–1956), философа и искусствоведа, точно подметившего, что есть существенная разница между колористичностью (несомненно, что живописец Знак был высокопрофессиональным мастером колорита!) и живописностью: «Колористичность – формально-техническая категория. Живописность есть стиль, то есть выражение мироощущения... Живописное, в противоположность колористическому, – результат органического мироощущения, особый способ ориентировки, приобретающий через свет, как формально-стилистический фактор, внешнее выражение... Предметом живописности служит образ, а не вещественный мир сам по себе». «... Не цветом ограничивается живопись. Увлечение техникой само по себе не редко идет в ущерб глубине образа». «В моем представлении живописное шире и глубже, чем одни

формально-технические приёмы... За поверхностным *sfumato* я жду образа, т.е. содержательности». «Только действительность может подсказать художнику его же собственный путь, научить его видеть мир и понимать самого себя» (Tarabukin, 2003).

Пытаясь разгадать секреты одухотворенности живописного наследия Анатолия Марковича Знака, вспомним, что у каждого профессионального художника для создания образа есть определенный набор изобразительных средств: цвет, ритм, светотень, композиция, пространство... Но у каждого применение и смысл формального языка живописи будет индивидуальным, личностным. «Картина, как и всякое произведение искусства, – индивидуалистична. Зритель видит в ней прежде всего субъективное выражение личности художника, его мыслей, представлений, его отношение к изображаемому объекту. В предельном смысле всякое художественное произведение есть автопортрет его мастера» (Тарабукин, 1999: 76).

В профессиональном языке искусства важнейшее значение принадлежит композиции, т.е. умению сочинять, сопоставлять, складывать, располагать различные элементы, чтобы выразить смысл, создать художественный образ. Завершенность, ясность, логичность композиционных построений – залог полноценного восприятия художественного образа зрителем. Работы Анатолия Марковича всегда отзывчиво и тепло воспринимаются зрителем, что подтверждает его композиционное мастерство.

Возьмем, например, достаточно «простой» и часто встречающийся в живописи мотив – изображение цветущих гроздьев черемухи («Майский натюрморт». 1992. 90x100). Безусловно, «черемуха душистая» – прекрасный повод для вдохновения многих живописцев, и Анатолий Маркович явно был воодушевлен весенним цветением. Богатая зелень молодой листвы и белоснежные грозди цветов заполняют буквально всё пространство холста. Вспомним, как полупустое пространство композиции «Нежность» дарило нам ощущение тишины, чистоты и покоя. Здесь же, напротив,

мы встречаемся с плотной наполненностью «Майского натюрморта», где ветви черемухи становятся главным, доминирующим персонажем. Повторяемость зеленых ритмов свежих, недавно распустившихся листьев и практически невесомых, воздушных соцветий передают приподнятое настроение, наполняют созерцание праздничностью. Пушистые желтые подснежники и нежно голубые незабудки, пристроившиеся в круглой вазочке под раскидистыми ветвями, вносят в художественный образ бурного весеннего великолепия трогательные акценты. В данном натюрморте композиционные линии считаются не сразу, кажется, что всё просто растекается по поверхности холста бело-зеленым кружевом. Но все-таки тактично и одновременно уверенно композиционные линии собирают черемуху в диагонально расположенный, почти равнобедренный треугольник, лишь одна непослушная ветвь выбивается из плотного букета и закрепляет диагональ в правом нижнем углу. При тяготеющем к квадрату, фактически статичном формате холста подобные диагональные сдвиги не нарушают гармонии в целом, но создают ощущение внутренней динамики, внутренней жизни изображаемых предметов. Через композиционные построения художник оживляет, одухотворяет изображение, мы опять вспоминаем волшебное слово «живописать». Это состояние одухотворенности Знак подчеркивает введением в композицию натюрморта неслучайных, «говорящих» о многом изображений, размещая в левом верхнем углу репродукцию со святыми с золотыми нимбами на ярко голубом фоне, а в правом – старинный портрет в фигурной раме. Ненавязчивые параллели с миром духовности и миром искусства делают цветочный натюрморт глубоким по содержанию, наполненным мировоззренческими ценностями.

Композиционной и смысловой завершенностью отличаются практически все работы Анатолия Знака. Здесь сказывается не только профессиональное мастерство и внутреннее чутье художника, но и особенности его личности. Нам кажется, его

макро- и микрокосмос, внешнее и внутреннее находилось в неразрывном единстве, полнота мира отзывалась полнотой души. Плотность, насыщенность изображениями различных предметов во многих портретных фонах и натюрмортных пространствах, которые у другого художника могли бы вызвать ощущение перегруженности, дробности, избыточности, у Знака никогда не раздражают. Изобилие собственно и передает наполненность и целостность мироощущения живописца, для него красиво и значимо всё окружение. Но если требует образ, художник может быть и сдержанными, и строгим. Показывая зрителям полноту принятия окружающего нас мира, сибирский художник Анатолий Знак в полной мере совпадал с мироощущением великого француза Огюста Родена: «Для художника прекрасно все, поскольку во всем сущем его взгляд обнаруживает характер, то есть внутреннюю правду, проступающую сквозь форму. А в ней-то и кроется красота. Изучайте ее с религиозным тщанием, и вы не упустите найденной красоты, так как встретите правду» (Rodén, 2000).

Какие же ещё художественные средства присущи живописному языку Знака? Ощущение дыхания, вибрации живописной поверхности идет от приема наложения краски, от умения артистично пользоваться как кистью, так и мастихином, нередко и пальцем руки. Фактура того или иного произведения создается зачастую острым, быстрым характером знаковского мазка. Но не всегда знаковский след прикосновения к холсту энергичный и динамичный. Например, в рассмотренной выше композиции «Нежность» Знак переходит к бережной живописной кладке. Художник идет от замысла произведения, от его образности, при этом артистичная разработка фактуры у него «поэтизирует» живописную поверхность, одухотворяет и оживляет ее. Ритм, как чередование отдельных элементов, объемлет многое. Ритмы выстраиваются Анатолием Марковичем прежде всего цветом, цветовыми пятнами. Но сразу подчеркнем, что он был и великолепным рисовальщиком, владел линией и штрихом

не менее мастерски, чем цветом. Однако именно цветовые ритмы поддерживают живописную композицию, позволяют понять её логику. Во многих произведениях цвет Знака насыщенный, звонкий, а колорит полон чувственной экспрессии. При этом художник никогда не отходит от реалистического метода, в колористическом построении своих произведений идет от натуральных впечатлений. «Самой же главной целью искусства, согласно В.В. Кандинскому, является выражение через краски и форму души. Именно душа позволяет придать движению произведению. Именно поэтому художнику предписывается познавать, беречь и развивать свою душу, свои мысли» (Koptseva, 2023).

Непосредственностью видения мира, натурностью (отнюдь не натуралистичностью) отличаются пейзажи художника. «Весенний пейзаж» 1997 года (холст, масло. 50x40) воспринимается как застывший кадр, как окно в мир, устремленный к небу, к обновлению. Только-только сошел зимний снег, и первое долгожданное тепло пробудило к жизни ветви молодых берез, они переплетаются друг с другом, танцуют в праздничном хороводе, окутанные светом и прозрачным воздухом. Свободными мазками белого, коричневого, черного, голубого, зеленого выстраиваются праздничные ликующие ритмы. Цветовые пятна накладываются друг на друга, разбегаются по всему холсту. Белый, сконцентрированный в стволах и ветвях молодых берез, рассыпается пятнами на прошлогодней пожухшей траве, бликами вспыхивает в синей округлой проталине, наполняет светом голубое небо. Светоносные ритмы белого и голубого напитывают небольшой холст весенней надеждой, одухотворяют его.

Тайна восприятия произведений искусства – это тайна безмолвного диалога. В процессе созерцания картины мироощущение зрителя начинает резонировать с мироощущением художника. Одушевление, одухотворение изображений на холсте выстраивается зрителем также индивидуально (на основе собственного опыта, собственных эмоциональных порывов,

личного круга ассоциаций), как и процесс написания картины художником. «Дружеское» сближение происходит в душевных сферах, мы лишь попытались приблизиться к секретам художественного языка, которым Анатолий Маркович Знак говорил и говорит с нами.

Заключение

В представленном выше опыте формально-стилистического анализа произведений Анатолия Марковича Знака мы обращали особое внимание на его профессиональное мастерство (композиционные построения работ, особенности цветовых построений, фактурное богатство живописи, умелое использование ритмов в организации художественного пространства). При этом мы столкнулись с тем, что в интерпретации произведений невозможно отделить формальные приемы от художественно-образной наполненности, ведь именно они обуславливают одушевленность и содержательность той или иной композиции художника. Как пишет О.А. Кривцун: «Художественная реальность – это реальность, которая больше себя самой. В этом известном тезисе акцентировано свойство одушевленности любой вещественности в искусстве, богатство ее подспудных смыслов». Или ещё: «Одухотворенность произведений искусства как наиболее общее качество художественности воспринимается человеком через множество более частных измерений: как ток эмоциональности картины, как воздействие ее скрытой символики, как гипнотизм цвета, света, рисунка, всей визуальной архитектоники холста» (Krivtsun, 2010).

Проблема рационального (формальные элементы живописного языка) и иррационального (художественный образ, духовность) – вечная проблема искусства. «Опыт восприятия живописи доказывает, что ее язык устроен необычным образом – мы зачастую способны брать из него куда меньше, чем в него вложено. Очевидна способность пластически-цветовых отношений выводить воспринимающего за круг его собственных мыслей и переживаний,

размещать в его индивидуальном мире лакуны, сквозь которые проникают мысли и чувства Другого. Язык искусства в таком понимании перестает быть простым средством для сообщения: он уже не слуга значений, а сам акт означения, своеобразный симбиоз и души, и тела живописца одновременно» (Krivtsun, 2010).

Возвращаясь к поставленным в нашем исследовании задачам, подчеркнем, что значимость формально-стилистического анализа, который за более ста лет существования далеко ушел от логичных, однако во многом условных построений Генриха Вельфлина, остается неизменной. Именно полновесный анализ формы и стиля произведения позволяет современным исследователям объективно углублять интерпретацию, привлекая при необходимости для раскрытия новых, более глубоких смыслов методологические подходы семиотики, структурализма, постструктурализма, психологии искусства и других гуманитарных наук. Важно лишь одно: «Верной будет интерпретация, позволяющая понять такие детали художественного произведения, которые другие интерпретации были вынуждены просто принимать как таковые. Исходным пунктом подлинной истории искусства являются художественные произведения. “Из творений познается творчество, а не наоборот” (Т. Khekker). Не поняв произведений искусства, я не пойму и художественного процесса, не пойму также и самой истории. Не приватное мнение о произведении должно получить слово, но само произведение должно заговорить. И эта потребность, будучи подлинной, относится действительно к позитивным и ценным чертам нашего времени, даже если она и существует лишь в пределах ограниченного круга» (Zedlmaуr, 2000).

Естественно, рациональный подход в виде формально-стилистического метода анализа произведений искусства никогда не исчерпает и не раскроет всех граней содержания и особенностей социального бытования произведения в каждой исторической эпохе. Но считать и интерпретировать внутренние духовные смыслы художествен-

ного послания мы можем исключительно через внешние, визуальные качества произведения. Не только в творчестве художника, но и в процессе работы искусствоведа, в процессе анализа произведения имеет место интуиция и озарение, но одновременно не менее важны логика, знание, прочный фундамент понимания формальных особенностей изобразительного языка.

Ни один метод искусствоведения, как и других гуманитарных наук, не обладает абсолютным характером, постоянно обогащается в процессе общения с произведением искусства, зависит от поставленных целей, от опыта и индивидуальных качеств исследователя. Однако критерием

научности всегда является правильная методология. Авторская свобода интерпретации всегда условна, она ограничена уже сложившейся структурой научного знания и реальным художественным текстом произведения, включающим в себя разнообразные формальные качества.

Приложения / Applications



Список литературы / References

Bazen Z. H. *Istoriya istorii iskusstva: Ot Vazari do nashikh dney [History of art history: From Vasari to the present day]*. Moscow, Progress, 1994, 528.

Gracheva S. M. Boundaries and horizons of realism in modern St. Petersburg painting [Granitsy i gorizonty realizma v sovremennoy peterburgskoy zhivopisi]. In: *Vyp. 10 Aktualnyye problemy teorii i istorii iskusstva [Current problems of theory and history of art: collection. scientific articles]*. Saint Petersburg, NP-Print, 2020, 535–545.

Koptseva N. P., Seredkina N. N., Degtyarenko K. A. *Esteticheskiye transformatsii kak ideynaya osnova sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva 1917–1922 gg. [Aesthetic Transformations as the Ideological Basis of Soviet Fine Arts in 1917–1922]*. In: *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*. 2023, 16(4), 522–535.

Krivtsov, O. A. *Aura proizvedeniya iskusstva: uznayemoye i uskolzayushcheye [Aura of a work of art: recognizable and elusive]*. In: *Chelovek*, 2010, 2, 95–106.

Moskalyuk, M. V. *Zhivopisets Anatoliy Znak – uchitel i chelovek [Painter Anatoly Znak – teacher and person] in Vospominaniya... K 40-letiyu Krasnoyarskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv [Memoirs... To the 40th anniversary of the Krasnoyarsk State Institute of Arts]*, Krasnoyarsk, 2018, 17–22.

Moskalyuk, M. V., Ponomareva M. V. *Znak i znakovtsy: fenomen Uchitelya [Znak and his followers: the phenomenon of the Teacher]*. In: *Fine arts of the Urals, Siberia and the Far East*, 2018, 3(16), 8–17.

Roden O.: *Mysli ob iskusstve. Vospominaniya sovremennikov [Rodén O.: Thoughts on art. Memoirs of contemporaries]*. Moscow, Resp, 2000, 364.

Sarabyanov D. V. *Nekotoryye metodologicheskiye voprosy iskusstvovedeniya v situatsii istoricheskogo rubezha [Some methodological issues of art history in the situation of a historical milestone]*. In: *Art history*, 1995, 1–2, 5–40.

Tarabukin N. M. *Smysl ikony [The meaning of the icon]*. Moscow, Izdatelstvo Pravoslavnogo Bratstva Svyatitelya Filareta Moskovskogo, 1999, 176.

Tarabukin N. M. *Koloristichnost i zhivopisnost v rabotakh khudozhnika Mikhaila Sokolova [Colorism and picturesqueness in the works of the artist Mikhail Sokolov]*. In: *New Art history*, 2023, 1, 95–116.

Velflin G. *Osnovnyye ponyatiya istorii iskusstv. Problema evolyutsii stilya v novom iskusstve [Basic concepts of art history. The problem of style evolution in new art]* Moscow, V. Shevchuk, 2009, 289.

Wolfflin, Heinrich. *Das Erklaren von Kunstwerken [Explaining works of art]*. Leipzig, 1921, 1942. 29.

Zedlmayr, G. *Iskusstvo i istina: Teoriya i metod istorii iskusstva [Art and Truth: Theory and Method of Art History]*. Saint Petersburg, Axioma, 2000, 272.