

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ЛУГАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ ИМЕНИ МИХАИЛА МАТУСОВСКОГО»

Кафедра теории искусств и эстетики

РАБОЧАЯ ПРОГРАММА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ
«ИСТОРИОГРАФИЯ И МЕТОДОЛОГИЯ ИСТОРИИ ИСКУССТВ»

Уровень высшего образования – магистратура

Направление подготовки – 50.04.04 Теория и история искусств

Программа подготовки – История искусств и современные арт-практики

Форма обучения – очная

Год набора 2024 года

Луганск – 2024

Рабочая программа составлена на основании учебного плана с учётом требований ОПОП и ФГОС ВО направления подготовки 50.04.04 Теория и история искусств, утверждённого приказом Министерства образования и науки Российской Федерации № 562 от 15.06.2017.

Программу разработала _____ В. В. Патерыкина, профессор кафедры теории искусств и эстетики, доктор философских наук, профессор.

Рассмотрено на заседании кафедры культурологии Академии Матусовского.

Протокол № 1 от 30.08.2024 г.

Зав. кафедрой _____ И. Н. Цой

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Дисциплина «Историография и методология истории искусств» входит в обязательную часть учебного плана и адресована студентам II курса (III семестр) по направлению подготовки 50.04.04 – «Теория и история искусств» Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского». Дисциплина реализуется кафедрой теории искусств и эстетики.

Дисциплина логически и содержательно-методически связана с дисциплинами: «Философия культуры», «Морфология искусства» и «Семиотика искусства».

Освоение дисциплины будет необходимо при прохождении научно-исследовательской, музейной и преддипломной практики, а также при подготовке к процедуре защиты и защите выпускной квалификационной работы.

Дисциплина «Историография и методология истории искусств» посвящена изучению теоретических и методологических основ истории искусств как науки. Она исследует ключевые этапы становления искусствоведения, включая развитие различных подходов к анализу и интерпретации искусства. В рамках дисциплины рассматриваются вопросы источниковедения, методологии исследования художественных памятников, а также различные научные традиции и школы. Особое внимание уделяется эволюции методов и концепций, от формализма и иконологии до социологических и психоаналитических подходов, что позволяет формировать целостное представление о теоретическом базисе истории искусств.

Программой дисциплины предусмотрены следующие виды контроля: текущий контроль успеваемости в форме:

– текущий контроль успеваемости в устной (доклад по результатам самостоятельной работы) и письменной (выполнение практических заданий) форме;

– итоговый контроль в форме экзамена.

Общая трудоемкость освоения дисциплины составляет 4 зачётных единиц, 144 часа.

Программой дисциплины предусмотрены: лекционные занятия – 16 часов, практические занятия – 14 часа, самостоятельная работа – 78 часа, контроль – 36 часов.

2. ЦЕЛЬ И ЗАДАЧИ ИЗУЧЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ

Цель преподавания дисциплины: формирование у студентов глубокого понимания теоретических основ и методов, применяемых в изучении истории искусств. Дисциплина направлена на развитие аналитического мышления, критического подхода к интерпретации художественных произведений и освоение инструментов исследования, позволяющих анализировать искусство в контексте исторических, культурных, социальных и философских процессов. Дисциплина также помогает понять эволюцию искусствоведения как науки, научиться оценивать и применять различные подходы и методики в зависимости от исследуемого объекта и научных задач.

Задачи дисциплины:

- изучение историографических и методологических основ истории искусств, развитие понимания различных подходов к анализу искусства;
- анализ ключевых художественных направлений и стилей в мировом искусстве, их философских и культурных предпосылок;
- освоение методов анализа и интерпретации произведений искусства в контексте их исторического и культурного развития;
- развитие навыков критического мышления и научного подхода при работе с художественными источниками и искусствоведческой литературой;

– формирование междисциплинарной компетенции через интеграцию знаний из философии, истории, социологии, психологии и других областей в искусствоведческий анализ.

3. МЕСТО ДИСЦИПЛИНЫ В СТРУКТУРЕ ОПОП ВО

Дисциплина «Историография и методология истории искусств» входит в обязательную часть учебного плана и адресована студентам II курса (III семестр) по направлению подготовки 50.04.04 – «Теория и история искусств» Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского». Дисциплина реализуется кафедрой теории искусств и эстетики.

Дисциплина логически и содержательно-методически связана с дисциплинами: «Философия культуры», «Морфология искусства» и «Семиотика искусства».

Освоение дисциплины будет необходимо при прохождении научно-исследовательской, музейной и преддипломной практики, а также при подготовке к процедуре защиты и защите выпускной квалификационной работы.

4. ТРЕБОВАНИЯ К РЕЗУЛЬТАТАМ ОСВОЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ

Изучение дисциплины направлено на формирование следующих компетенций в соответствии с ФГОС ВО направления подготовки 50.04.04 Теория и история искусств: ПК-1; ПК-4; ПК-5.

Формируемые компетенции:

№ компетенции	Содержание компетенции	Результаты обучения
ПК-1	Способен самостоятельно определять цели и задачи, разрабатывать план научных исследований в области теории и истории искусства, определять теоретическую основу и методологию на основе современных, в том числе междисциплинарных, подходов.	Знать: <ul style="list-style-type: none">– основные этапы развития историографии искусства, включая ключевые концепции, подходы и школы;– современные методологические подходы и теоретические концепции в истории и теории искусства;– принципы научного анализа и интерпретации произведений искусства в культурно-историческом контексте;– особенности междисциплинарного подхода в исследовании искусства, включая интеграцию знаний из истории, философии, социологии и культурологии;– методы историографического анализа: изучение источников, выявление тенденций и формулирование выводов;– принципы формулирования целей и задач научных исследований в области истории искусств. Уметь: <ul style="list-style-type: none">– самостоятельно формулировать цели и задачи научных исследований, связанные с изучением теории и истории искусства;

		<ul style="list-style-type: none"> – разрабатывать план научного исследования, – – включая формирование структуры, этапов работы и подбор методов анализа; определять теоретическую основу исследований, используя актуальные концепции и методологии; – проводить историографический анализ, систематизировать и критически осмысливать научную литературу и источники; – применять междисциплинарные подходы для более глубокого изучения произведений искусства и исторических явлений; – выявлять и анализировать тенденции в историографии искусства, формулировать их значение для современных исследований. <p>Владеть:</p> <ul style="list-style-type: none"> – методами историографического анализа и критического осмысления источников и литературы по истории искусства; – приёмами интерпретации произведений искусства в историко-культурном контексте; – технологиями составления научных планов и программ исследования в области искусства; – навыками применения междисциплинарных подходов, объединяющих теорию искусства с другими гуманитарными науками; – техниками представления результатов научного исследования: подготовки публикаций, докладов, презентаций; – способами выявления научных проблем и разработки предложений для их решения в рамках историографического и методологического подхода.
ПК-4	Способен разрабатывать и реализовывать комплекс мероприятий в соответствии со стратегией развития учреждений культуры и искусства, образовательных организаций.	<p>Знать:</p> <ul style="list-style-type: none"> – основные методологические подходы и концепции анализа произведений искусства; – современные тенденции в искусствоведческом и культурологическом анализе. <p>Уметь:</p> <ul style="list-style-type: none"> – проводить критический анализ художественных произведений в контексте историко-культурной среды; – применять методологические принципы для решения проблемных ситуаций в области культурного наследия. <p>Владеть:</p> <ul style="list-style-type: none"> – навыками системного анализа художественных и культурных явлений.
ПК-5	Способен разрабатывать и	Знать:

	<p>практически использовать современные методики в педагогической деятельности по преподаванию специальных и общих курсов дисциплин, охватывающих различные аспекты мировой художественной культуры, теории и истории искусства, современных творческих процессов в организациях системы среднего общего образования, среднего профессионального образования, дополнительного профессионального образования.</p>	<p>– современные методологические подходы к изучению истории и теории искусства, а также их применение в образовательной деятельности;</p> <p>– принципы интеграции знаний об искусстве в педагогическую практику на разных уровнях образования (среднее общее, среднее профессиональное, дополнительное профессиональное);</p> <p>– дидактические подходы к преподаванию специальных дисциплин, связанных с историей искусства и мировой художественной культурой;</p> <p>– особенности формирования учебных программ, охватывающих аспекты мировой художественной культуры и современных творческих процессов.</p> <p>Уметь:</p> <p>– разрабатывать образовательные программы, курсы и занятия, основываясь на современных методологических подходах и историографическом анализе;</p> <p>– применять методы анализа и интерпретации произведений искусства в педагогической деятельности;</p> <p>– использовать современные технологии и методики преподавания для создания интерактивного, мультимедийного и творческого образовательного процесса;</p> <p>Владеть:</p> <p>– навыками проектирования образовательных программ и учебных курсов, соответствующих требованиям ФГОС и запросам образовательных учреждений;</p> <p>– навыками междисциплинарного подхода к преподаванию, связывая историю искусства с философией, культурологией и другими дисциплинами;</p> <p>– современными методами популяризации искусства через преподавание, включая создание образовательных проектов, конкурсов, выставок и других культурных инициатив.</p>
--	--	---

5. СТРУКТУРА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

Названия разделов и тем	Количество часов									
	очная форма					заочная форма				
	всего	в том числе				всего	в том числе			
		л	с	сп	к		л	с	сп	к
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Раздел I. Проблемы отечественного искусства XIV-XVII вв. (I семестр)										
Тема 1. Введение в историографию и методологию истории искусств. Формирование искусствознания как самостоятельной дисциплины	18	2	2	10	4					
Тема 2. «Археология искусства». Методы первичной обработки художественного памятника (знаточество).	19	2	2	10	5					
Тема 3. Формальный и формально-стилистический метод. Венская школа искусствознания.	18	2	2	10	4					
Тема 4. Иконографический анализ.	19	2	1	10	5					
Тема 5. Иконологический анализ. Варбургский кружок.	18	2	1	10	4					
Тема 6. Появление светских тенденций в искусстве XVII века	19	2	2	10	5					
Тема 7. Декоративно-прикладное искусство XIV–XVII вв.: ремесла и орнаментика	17	2	2	9	4					
Тема 8. Становление национального искусства: от средневековой традиции к светскому началу	16	2	2	9	5					
ВСЕГО часов в дисциплине / семестре:	144	16	14	78	36					

6. СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

6.1. Лекционный материал

Тема 1. Введение в историографию и методологию истории искусств. Формирование искусствознания как самостоятельной дисциплины.

Историография и методология истории искусств берут свое начало из широкого круга теоретических, философских и культурных предпосылок. Искусствознание, формируясь как научная дисциплина, впитало в себя эпистемологические, эстетические и философские концепции, обращаясь к творческой интуиции, литературно-лингвистической критике и принципам рационального анализа. Рассматривая искусствознание как своеобразный «языковой» комментарий к художественной практике, исследователи стремились понять природу искусства и его выразительную сущность. Уже в ранних работах, связанных с анализом пропорций (пифагореизм), подражания (Платон, Аристотель) и зарождения биографического жанра (Ксенократ Афинский, Дурий Самосский), складывалась традиция осмысления искусства не только как предмета восхищения, но и как источника теоретических обобщений. Со временем это привело к осознанию междисциплинарного характера изучения искусства, тесно связанного с историей, философией, психологией, социологией, лингвистикой и религиоведением.

На протяжении Средневековья и Возрождения тексты, посвященные искусству (экфрасисы, трактаты о живописи, биографии художников), постепенно приобретают аналитический и историко-критический характер. От позднеантичных авторов (Плиний Старший, Павсаний) к средневековым мыслителям (Евсевий Кесарийский, Теофил) и до эпохи Возрождения (Альберти, Леонардо да Винчи, Рафаэль Санти, Пьетро Аретино) накапливались фактические и концептуальные знания, позволившие оформить мысль об искусстве как о развивающемся процессе. Особую роль сыграли «Жизнеописания» Джорджо Вазари, которые, хотя и сохраняли житийный жанр, уже стремились к исторической периодизации, выводу закономерностей и созданию представления о стиле и «манере» эпохи. В эту же эпоху формировались археологические подходы, заложенные в работах Рафаэля Санти, а также выявлялось значение критики, обсуждения «спора об искусствах» и диалога с северноевропейской историей искусства (Иоганн Нойдорфер, Карел ван Маандер, Иоахим фон Зандрарт).

В барокко и классицизме, а затем в эпоху Просвещения история искусства постепенно перешла от нормативной эстетики и ретроспективной биографической традиции к концепции развития стиля и историзма. Теоретики вроде Джованни Пьетро Беллори и Ролана Фреара де Шамбре стремились к установлению идеалов, соразмерных античной классике, или же к классификации художников по критериям рисунка и колорита (Роже де Пиль). К середине XVIII века усилился интерес к соотношению искусства с общественными и философскими категориями. Вклад Иоганна Иоахима Винкельмана оказал решающее влияние: он рассмотрел искусство как процесс становления художественных форм, связанных с социальными, политическими и природными факторами. Его «История искусств древности» (1764) заложила основы систематического искусствознания, связав развитие художественных стилей с культурно-историческим контекстом.

Немецкая классическая философия (Лессинг, Гёте, Кант, Гегель) расширила горизонты методологии, привнеся в историю искусства понятия о стиле как высшей форме творческой свободы, о соотношении временных и пространственных искусств, о диалектике символического, классического и романтического этапов развития художественной деятельности. В XIX веке берлинская школа (Вааген, Пассавант, Куглер, Шнаазе) и ученые вроде Я. Буркхардта занялись систематизацией огромного фактического материала и поиском логики исторического процесса, придавая важную роль социальному и культурному контексту. На этом этапе искусствознание постепенно выделяется в самостоятельную

дисциплину, сочетающую историко-филологические, эстетические, философские и культурно-исторические методы.

Методы позитивизма и культурно-исторической школы укрепили представление о том, что искусство – это продукт расово-этнических, социальных и культурных условий (Ипполит Тэн), тесно связанных с эволюционной логикой развития стилей и направлений. Строительные формы анализировались как детерминированные определенными материалами и технологиями (Готтфрид Земпер, Э. Виолле-ле-Дюк), а работа с архитектурными памятниками и анализ декоративно-прикладных форм расширили границы дисциплины. Возникли концепции «интеллектуальных карт» искусства, развиваемые культурологами и историками ментальностей, что подготовило почву для междисциплинарных подходов рубежа XIX–XX веков.

Наконец, начало XX века ознаменовалось становлением искусствознания как самостоятельной научной области, впитавшей идеи структурно-лингвистического анализа, феноменологии, психологии восприятия, когнитивных и семиотических теорий. Под влиянием импрессионистов, символистов, модернистов, а также благодаря усилиям художественной критики (Бодлер, Золя) и философов искусства (Фуко, представители школы «Анналов») дисциплина обрела собственный методологический аппарат. Она перестала быть простым приложением к художественной практике и стала полноправной гуманитарной наукой, открытой к диалогу с другими областями знания и способной к теоретической рефлексии, самопроверке и применению многообразных исследовательских техник в конкретных историко-культурных контекстах.

Тема 2. «Археология искусства». Методы первичной обработки художественного памятника (знаточество).

Источниковедческие методы в истории искусства позволяют рассматривать художественные произведения как исторические документы, требующие критического анализа и контекстуальной интерпретации. Вопрос о том, что считать первичным источником – изначальный замысел автора или завершённый результат, – лежит в основе методологической дискуссии. Текстологические и палеографические приёмы применяются к анализу художественных памятников, помогая установить подлинность, определить дату создания, художественную школу и географическую принадлежность. Примером может служить комплексный подход к отбору и критике источников, сочетающий непосредственный визуальный контакт с произведением, сравнительный метод описания и «вчувствование» в художественную форму.

Знаточество, формирующееся как особый метод первичной обработки памятника, опирается на интуитивное «суждение глаза» – способность атрибутировать произведения искусства на основе визуальных особенностей, стиля и «манеры». В отличие от обобщающих теоретических систем, знатоки сосредоточены на конкретных предметах и деталях. Эта традиция восходит к антикварному менталитету, когда собирание древностей и деятельность первых музеев требовали систематизации артефактов. Так, братья Буассере, вдохновлённые эпохой романтизма, уделяли особое внимание северному и неклассическому искусству, способствуя расширению круга исследуемых памятников.

Серьёзный толчок развитию знаточеских методов придал Джованни Морелли (1816–1891) со своими «Художественно-критическими трудами по итальянской живописи» (1890–1893). Его метод, напоминавший криминалистическую экспертизу, основывался на сравнении характерных деталей живописной манеры, что стало альтернативой культурно-историческим и архивным подходам. Дж. А. Кроу (1825–1896) и Дж. Б. Кавальказелле (1819–1897) продолжили эту линию в своих работах: «Ранняя фламандская живопись» (1852), «Новая история живописи в Италии...» (1864–1866) и «История живописи в Северной Италии» (1871). Они систематически перепроверяли данные «Жизнеописаний» Вазари, восполняя пробелы при помощи зарисовок и архивных материалов.

Бернард Беренсон (1865–1959) развил идеи Морелли, предложив две модели знаточеской практики: «количественный» метод, подробно изложенный в его «*Rudiments of Connoisseurship*» (1902), и «эстетический» подход, нашедший выражение в монументальном труде «Итальянские живописцы Ренессанса» (1894–1907). Если в первом случае внимание концентрировалось на деталях, их функциональности и «иерархии важности», то во втором – на «тактильных ценностях» и чувственно-эмоциональном восприятии формы. Тем самым Беренсон стремился научить читателя «переживать» художественную личность автора через его творения. Эта линия развития получила продолжение у итальянских знатоков: так, Адоно Вентури в «Мадонне» (1900) и многотомной «Истории итальянского искусства» (1901–1940) сосредоточил внимание на иконографической и персоналистической истории, а Роберто Лонги (1890–1970) разрабатывал собственный литературный стиль анализа, также занимаясь организацией выставок как формой научной практики.

Деятельность Вильгельма фон Боде (1845–1929) продемонстрировала роль знатока как музейного и государственного деятеля. В «Истории немецкой пластики» (1887) Боде показал, что точная атрибуция и определение места произведения в художественной традиции важнее широких философских обобщений. Его «методологический минимализм» – фокус на локализации и установлении школы, авторства и датировки – стал образцом для музейного дела и формирования собраний. Боде, подобно Морелли, исключал влияние современной ему художественной критики, доходя до отрицания новейших художественных течений (например, импрессионизма) даже в 1920-е годы.

Макс Фридлиндер (1867–1958), возглавляя берлинские музеи (1924–1933) и занимаясь проблематикой искусства эпохи Возрождения, в своей серии «Ранняя нидерландская живопись» (1924–1937) сделал акцент на интуитивном выявлении «почерка» мастера. Его работы, а также эссе «Об искусстве и знаточестве» (1942 – англ., 1946 – нем. изд.), подчеркивали важность индивидуальных черт художника, отражающих его темперамент, привычки и мировоззрение. Таким образом, знаточество, начиная от антикварной практики и заканчивая научными методами Морелли, Беренсона, Боде и Фридлиндера, сформировалось в самостоятельную методологическую ветвь истории искусства, укрепляя позиции дисциплины как полноценно научного исследования художественного наследия.

Тема 3. Формальный и формально-стилистический метод. Венская школа искусствознания.

Проблема «формы» в искусствознании имеет глубокие корни, восходящие к античной философии, где уже различали соотношение формы и материи, а позднее, начиная с эпохи Канта и завершая философией Гегеля, развивали идею формы и содержания как категорий, определяющих характер художественного произведения. Эти различия были связаны с представлением о том, что форма не просто оболочка, а особый «язык» искусства, вписанный в культурно-исторический контекст. К концу XIX века рост интереса к зрительному восприятию привёл к пониманию истории искусства как истории зрения и порождению формализма. Важную роль сыграли исследования в области психологии и развития изобразительного искусства, заложившие предпосылки для формирования новой методологии. К. Фидлер («Об оценке произведений изобразительного искусства», 1876; «О происхождении художественной деятельности», 1887) и А. Гильдебрандт («Проблема формы...», 1893) рассматривали произведение искусства как самодовлеющую визуально-пространственную реальность, создаваемую духом и воспринимаемую зрением как особый инструмент познания.

Формально-стилистический метод получил яркое воплощение в трудах Г. Вёльфлина («Пролегомены к психологии архитектуры», 1886; «Ренессанс и барокко», 1888; «Основные понятия истории искусства», 1915), который, будучи учеником Я. Буркхарда, утверждал, что история искусства – это история зрительных установок и образных форм. Он выявлял имманентные законы стилистического развития, рассматривая эпохи Возрождения и барокко как выражения разных «видов зрения». Оппозиции вроде линейного и живописного или

замкнутой и открытой формы позволяли рассматривать стили без оценочного пафоса, выявляя их внутреннюю логику. Вёльфлин тем самым обосновал методологическую специфику искусствознания, независимую от внешних факторов, что имело значительное влияние на последующие поколения исследователей.

Альтернативные теории художественной формы развивались в рамках формально-стилистических методик других школ. Так, А. Шмарзов («Основные понятия искусствознания», 1902) настаивал на философско-эстетической базе анализа, а В. Пиндер («Проблема поколения в европейской истории искусства», 1926) трактовал историю искусства как историю духовных настроений и убеждений, сталкиваясь с проблемой «полифонии эпохи» и неодновременности процессов развития стилей. Вильгельм Воррингер («Абстракция и вчувствование», 1907; «Проблемы формы в готике», 1909) заложил основы теоретического обоснования абстрактного искусства через идею абстракции как первичной универсальной психической потребности. Й. Гантнер («Ревизия истории искусства», 1932) предлагал искать истоки творчества «внутри» художника и утверждал идею «префигурации» как внепредметного начала формообразования.

Венская школа искусствознания (Фр. Викгоф, А. Ригль, М. Дворжак, Ю. фон Шлоссер, Й. Стржиговский) внесла значительный вклад в развитие формального метода. Викгоф («Венская книга Бытия», 1895) сочетал подходы Морелли с историко-художественным комментарием. Ригль («Вопросы стиля», 1893; «Позднеримская художественная индустрия...», 1901) разработал теорию «художественной воли», интерпретируя стилистическое развитие через чередование «гаптических» и «оптических» форм. Дворжак пытался увидеть историю искусства как историю духа, преодолевая материализм культурно-исторического подхода. Шлоссер («Литература об искусстве») рассматривал искусство как экспрессию душевных состояний, а Стржиговский («Orient oder Rom?») – искал альтернативный формальный язык за пределами классической традиции.

Развитие формального анализа продолжилось во Франции и Англии. А.-Ж. Фоссийон («Жизнь форм», 1934), вдохновляясь идеями Вёльфлина, развивал концепцию вневременного характера художественного мышления. Во Франции Э. Фор («История искусства», 1909-1921; «Дух форм», 1927) попытался объединить витальные ритмы художественного развития с традициями позитивизма. В Англии Р. Фрай («Зрение и форма», 1919) и К. Белл («Искусство», 1914) сосредотачивались на «значимой форме» как независимой от содержания, а Г. Рид («Значение искусства», 1931; «Философия современного искусства», 1952) развивал идеи Воррингера и Баухауза, рассматривая искусство как средство социальной трансформации.

К середине XX века структурализм (А. Ригль в числе предшественников, далее работы К. Леви-Стросса, Р. Барта, М. Фуко) и феноменология обогатили формально-стилистические методы новыми подходами к анализу формы как системы отношений элементов. Дж. Кублер («Форма времени», 1962) расширил границы анализа, предложив смотреть на формы как на исторические последовательности, предшествующие символическому содержанию. В странах Восточной Европы и России идеи формализма и структурализма получили творческое развитие (М. Алпатов, В.Н. Лазарев, Б.Р. Виппер), нередко стремясь к синтезу эстетического, исторического и социокультурного анализа. В итоге формальный метод, пройдя путь от классического формализма к структуральным и постструктуральным парадигмам, стал неотъемлемой частью методологического инструментария современной истории искусства.

Тема 4. Иконографический анализ.

Семантический подход в истории искусства, в основе которого лежит стремление к пониманию смыслового содержания произведения, берет свое начало в иконографической методике. Иконография, восходящая к исследованию предметных (буквальных) значений изображения, была изначально связана с религиозными мотивами и библейскими сюжетами. Столкновение с прерыванием культурной традиции, процессом секуляризации и потерей

навыков чтения символики привели к необходимости дешифровки скрытых смыслов. Эта задача требовала выхода за пределы чистой истории искусства в сферы богословия, истории идей, литургики, религиозной жизни и духовной антропологии. Иконографический подход особенно актуален для средневекового церковного искусства, где канон, нерукотворный образ и символика первообраза определяют структуру и смысл композиции.

Изучение христианской иконографии связано со сферой церковной археологии, осмысляющей произведения искусства как историко-богословские документы. Бернар де Монфокон («Истолкованная и запечатленная в картинах античность», 1719) предложил систематизировать античный материал как исторический памятник, а движение мавристов и болландистов (Ж. Болланд) подготовило почву для научной иконографии. Создание «церковной археологии» и понятия «монументальной теологии» (Ф. Пипер) открыли путь к пониманию раннехристианского искусства через литургические тексты, символику церковных зданий и развитие культовых практик. Важными фигурами этого направления стали Дж. де Росси («Христианский подземный Рим»), Фр. Кс. Крауз («История христианского искусства»), Й. Вильперт («Живопись катакомб», «Римские мозаики и фрески»), Й. Зауэр («Символика христианского церковного здания») и Й. Браун («Христианский алтарь», «Реликварий»).

Иконографический метод как таковой в истории искусства начал формироваться у А.-Н. Дидрона («История Бога или иконография священных лиц», 1843; «История Господа нашего, представленная в памятниках искусства», 1864) и в трудах Анны Джеймсон и Элизабет Истлейк. Они изучали средневековые памятники Франции, греческие образцы и афонские сборники для восстановления литературных, богословских и литургических источников художественных сюжетов. А. Шпрингер («Иконографические очерки», 1860) способствовал включению иконографии в искусствоведческий арсенал, рассматривая ее как вспомогательную источниковедческую дисциплину, помогающую понять внутреннюю логику исторического и духовного контекста.

Существенный вклад в систематическую иконографию внес Эмиль Маль. Его «иконаграфическая тетралогия» («Религиозное искусство Франции 13 века», 1898; «Религиозное искусство Франции 12 века», 1922) представила первый опыт синтеза иконографического анализа и истории религиозной жизни. Маль подчеркивал важность литературных и богословских источников для понимания средневековой образности, связанной с духовным театром, схоластическими суммами и индивидуальным благочестием. Его полемика с Й. Зауэром относительно значения текстуальных источников и их оценки подчеркнула важность междисциплинарного подхода. В это же русло вписываются работы А. Грабаря («Император в византийской живописи», 1936; «Христианская иконография...», 1968), выявляющие неоплатонические корни христианской символики и ее лингвистические аналогии.

Важную роль в международном развитии иконографического метода сыграли Луи Рео («Иконография христианского искусства», 1955–1959), объединивший исследование религиозных сюжетов с историей вандализма, и О. Демус («Византийская мозаичная декорация», 1948), соединивший методы венской школы (Стржиговский, влияние Вёльфлина и Ригля) с теологически-экзегетической интерпретацией. Р. Краутхаймер, анализируя архитектуру («возведенное сообщение»), связал каноны храма с логикой иконописного образца, обосновав архитектурную типологию как систему визуальных знаков, понимаемых в богослужебном и теологическом контексте.

Отечественная школа иконографического исследования развивалась в русле византиноведения и церковной археологии. Работы графа А.С. Уварова, Ф.И. Буслаева («Исторические очерки русской народной словесности и искусства», 1861; «Общие понятия древнерусской иконописи», 1866), Н.П. Кондакова («История византийского искусства и иконографии...», 1876; «Лицевой иконописный подлинник...», 1905; «Иконография Богоматери», 1914) и Н.В. Покровского («Евангелие в памятниках иконографии», 1892; «Происхождение древнехристианской базилики», 1880) заложили фундамент отечественной

иконографической школы. В этих трудах иконография рассматривалась как способ исторического познания, связанный с филологией, богословием, архитектурой и культурной антропологией. Иконографический метод, таким образом, утвердился как полноправный подход к пониманию скрытых смыслов искусства, объединяя дух эпохи, тексты, ритуалы и образ, создавая комплексное представление о художественном творении.

Тема 5. Иконологический анализ. Варбургский кружок.

Иконология, возникшая как попытка синтезировать формальный анализ с культурно-историческим подходом, представляет собой расширение иконографического метода за пределы внешнего, буквального содержания. На ее формирование повлияли философия неокантианства, работы Э. Кассирера о «символических формах», гештальт-психология и лингвистика. В фокусе иконологии – понимание символа как ключа к различным сферам человеческой жизни, о чем писала Сьюзан Лангер, вводя понятие «отмыкающего символа». Термин «иконология» восходит к Чезаре Рипе и применялся ранее в области медицины для распознавания внешних симптомов скрытых патологий, что дало методологическую подсказку для анализа внутренних смыслов в искусстве.

Одним из основателей иконологического подхода стал Аби Варбург (1866–1929). Под влиянием В. Вундта и И. Гербарта, а также впечатлений от трудов Я. Буркхарда, он отказался от взгляда на искусство как автономное явление. Центральное место в его работах занимала идея «миграции образов» – прослеживание пути, по которому античные и даже доисторические символы, жесты и мотивы сохраняются, трансформируются и переосмысляются в ренессансном, средневековом и новом времени. Исследование фресок Палаццо Скифаноия в Ферраре (1912) стало одним из ключевых этапов в разработке этой концепции. Варбург показал, что скрытые античные элементы продолжают «жить» в искусстве поздних эпох, создавая «силовое поле» культурной памяти, где символы не просто сохраняются, но обретают новый смысл и энергию в различных исторических контекстах.

Одной из наиболее значимых работ Варбурга стал его незавершённый «Атлас Мнемозины» (*Mnemosyne Atlas*), над которым он трудился в последние годы жизни. «Атлас» представлял собой своеобразный визуальный банк данных – собрание фотографий, репродукций и графических материалов, систематизированных на специальных панелях. Это не было книгой в привычном смысле, а скорее инструментом для постижения динамики культурной памяти. Располагая изображения рядом, Варбург стремился наглядно показать, как античные мотивы, жесты, позы и символы переходят из одной эпохи в другую, как меняется их функциональный и смысловой контекст, и каким образом они «вспоминаются» новыми поколениями, обретая актуальность в разных исторических ситуациях.

Вокруг идей Варбурга сложился «Варбургский кружок» – сообщество ученых, работавших сначала в Библиотеке Варбурга в Гамбурге, а впоследствии в лондонском Институте Варбурга, куда коллекция была перенесена после смерти исследователя. Здесь трудилась группа выдающихся историков искусства и культурологов, среди которых Фриц Заксль, Эрвин Панофский, Эдгар Винд и другие. Они разделяли варбургскую убежденность в том, что искусствоведение должно быть междисциплинарным, опираться на философию, историю религии, антропологию, психологию восприятия и лингвистику. Используя подходы Варбурга, они развивали иконологию – метод, позволяющий выходить за рамки формально-стилистического анализа, раскрывая глубокие культурные, духовные, мифопоэтические и психологические уровни художественных образов.

Среди последователей Варбурга выделялся Фриц Заксль (1890–1949), соединивший традицию Венской школы (Викгоф, Дворжак) с варбургизмом. Заксль выпускал «Доклады Библиотеки Варбурга», издавал латинские астрологические рукописи и исследовал мифологические образы, проникшие в средневековое и ренессансное искусство. Эрвин Панофский (1892–1968), вдохновленный Варбургом и Кассирером, разрабатывал иконологию как многоуровневую интерпретацию: от формального анализа и иконографии к глубинному внутреннему смыслу. В работах «Идея», «Перспектива как символическая

форма» и других Панофский демонстрировал, что понять стиль иконологически – значит раскрыть фундаментальные человеческие проблемы, скрытые в художественных формах.

Эдгар Винд (1900–1971), являясь первым дипломником Панофского, расширил границы иконологии, обращаясь к философии Гуссерля и Хайдеггера, а также к идеям Кассирера и Ч.С. Пирса. Его книга «Языческие мистерии в эпоху Возрождения» (1958, расш. изд. 1967) исследовала иррациональные, «анархичные» аспекты творческих процессов. Параллельно Й. Бялостоцкий (1921–1988) адаптировал иконологический метод к искусству Нового времени, вводя понятия «модуса» и «обрамляющей темы», прослеживая их генеалогию от сакральных образцов к светским формам, вплоть до 19 века.

Иконология нашла продолжение в исследовательских практиках Курта фон Тольная (1899–1981) и Рудольфа Виттковера (1901–1971). Тольная, работая над многостраничными исследованиями о Микеланджело и других мастерах, подчеркивал социально-культурный контекст символов, а Виттковер («Архитектурные принципы в эпоху гуманизма», 1948) исследовал архитектуру как риторику в камне, используя иконологию для раскрытия скрытых ценностно-идеологических пластов. Герберт Бандманн («Иконология архитектуры», 1951) показал эволюцию значений архитектурных форм в связи с историческим сознанием и типологией мышления. Подходы Ганса Зедльмайра и Вилли Хофманна применяли иконологию к анализу новейшего искусства, рассматривая ее как герменевтический способ обнаружения визуальной симптоматики духовных процессов.

В конце концов иконология трансформировалась, подвергаясь критике и модификациям. Герменевтика искусства (П. Рикёр) стремится преодолеть неоплатоническую тенденцию сводить образ к слову, а О. Пэйт, Э. Гомбрих и Дж. Кублер указывали на опасность редукционизма. Некоторые теоретики (К. Бадт, Л. Диттманн) критиковали герменевтический подход с хайдеггерианских позиций, а М. Имдал, развивая идею «иконики», сосредоточился на «работе глаза» – визуально-перцептивном и перформативном аспекте интерпретации. Таким образом, иконология из узко специализированного метода дешифровки символов превратилась в широкую методологическую программу, исследующую место произведения искусства в истории человеческих идей, ценностей и представлений.

Тема 6. Семиотика в искусствоведении.

Семиотический подход в искусствоведении исходит из представления об искусстве как о знаковой системе, в которой изображение, форма и композиция выступают носителями значений. Семиотика как наука о знаках опирается на структурно-лингвистические модели и позволяет анализировать произведение искусства в терминах синтаксиса (организации визуальных элементов), семантики (соотношения между этими элементами и значением) и прагматики (связи с восприятием и использованием). Важным моментом является различие между означающим и означаемым, а также вопрос о референции: семиотика сознательно отказывается от прямого анализа реального объекта, сосредотачиваясь на механизмах означения.

В центре внимания семиотики – проблема кода и сообщения. В искусстве кодами могут выступать не только стилевые каноны или жанровые конвенции, но и визуальные формулы, иконографические схемы, способы репрезентации пространства, цвета, света и тени. Особый интерес вызывает понятие «иконического знака» – образа, который кажется похожим на свой референт, однако в семиотике он также рассматривается как результат социальных и культурных кодов восприятия. Анализ такой репрезентации требует понимания, как «воображаемые» и «иллюзорные» объекты формируют смысловые поля без опоры на прямую предметную действительность.

Семиотика искусства рассматривает произведение как текст, состоящий из связей и отношений визуальных элементов. Синтагматические связи образуют структуру произведения в его последовательной организации (например, композиция картинного пространства), тогда как парадигматические отношения связаны с потенциалом замещения

или выбора определённых изобразительных средств из доступного «репертуара». Коннотативные и денотативные уровни значения взаимодействуют в «игре означающих», формируя различные смысловые перспективы. Понять произведение – значит декодировать его структуру, выявить уровни и смысловые пласты.

Семиотический анализ активно использует понятия «поэтической функции», «очуждения» и «риторики» применительно к изобразительному искусству. Подобно литературе, изобразительные тексты могут владеть приёмами троп, метафор и символов. Визуальные нарративы изучаются через призму повествовательных стратегий, а риторическая природа искусства ставит вопрос о средствах убеждения и воздействия на зрителя. Исторические построения, предложенные М. Фуко, или семиотические интерпретации фотографии у Р. Барта, помогают понять, как визуальные коды меняются в зависимости от дискурсивных практик и культурных контекстов.

Применение семиотики к архитектуре (У. Эко) подчёркивает многомерность пространства: архитектурные объекты можно рассматривать как «экзистенциалы» – базовые элементы синтаксиса сооружения, задающие первичную структуру восприятия. В отечественной традиции семиотику внедряли представители Тартусской школы (Ю. Лотман, Б.А. Успенский), разрабатывавшие интертекстуальные подходы, постструктуралистские методы (деконструкция, интертекстуальность) и расширяя анализ искусства до системного культурологического синтеза. Вклад В. Хофмана («Земной рай», 1960) с его идеей «полифокальности» интерпретации показывает, что анализ искусства не сводится к одному смысловому центру, а предполагает множественность точек зрения.

Рассуждения Г. Бельтинга о «конце истории искусства» (1984) и его «Антропология образов» (2000) указывают на трансформацию искусства в эпоху постмодерна: семиотика становится одним из инструментов переосмысления визуального наследия. Телесность, восприятие зрителя, роль культурных традиций – все это теперь анализируется в терминах смысловых кодов и дискурсивных практик. Философ искусства А. Данто подчеркнул, что историческое толкование искусства является нарративным и концептуальным процессом, где семиотические методы помогают выявить не только то, что изображено, но и как, зачем и для кого это «значение» сформировано. Таким образом, семиотика в искусствознании не просто расширяет аналитический инструментарий, но и позволяет глубже проникнуть в культурно-историческую ткань художественной коммуникации.

Тема 7. Художественная критика: её подходы и формы.

Критический и эмоционально-чувственный подход к искусству переосмысляет его восприятие, вводя понятия субъективной оценки, нравственных критериев и духовных ценностей. В противовес чисто формально-историческому анализу, здесь на первый план выходит эмоциональный отклик зрителя, эмоционально-чувственный элемент созерцания и критицизм как метод оценки. Критика способна актуализировать историческое искусство, трансформируя его в современный опыт. Такая «интермодальность» предполагает использование любой методологии (формализм, иконография, иконология, социология искусства и т.д.), если это помогает осознать нравственную или духовную значимость произведения. Таким образом, критик выступает как «актуальный знаток», ориентируясь не на строгую научную объективность, а на ценностные суждения и культурные ассоциации.

Английский эссеизм, возникший в середине XIX века, оказал одним из первых направлений, чутко уловившим потребность в эмоционально-критическом восприятии искусства. Джон Рёскин («Современная живопись», 1843; «Камни Венеции», 1851-1853) ввёл идею «духовных качеств» искусства, противопоставляя естественную правду эстетике иллюзорного мастерства. Он рассматривал средневековую готику как эпоху свободы духа, а Ренессанс – как проявление индивидуальной гордыни. Искусство для Рёскина – не украшение, а наставник человеческой души. Его идеи вызвали реакцию у Уолтера Патера и Вернона Ли, по-своему переосмысливших границы нравственного и эстетического начала.

Уолтер Патер («Ренессанс: очерки по искусству и поэзии», 1873) подчеркнул личностный и духовный аспект восприятия искусства, став одним из родоначальников доктрины «искусства для искусства». Для него важна эмоциональная и интеллектуальная сопричастность зрителя и художника. Вернон Ли («Belcaro», 1881; «Красота и уродство», 1897) продолжила эту линию, обращая внимание на психофизические основы эстетического восприятия и на возможность искусства создавать счастье вне всякой морализаторской задачи. Принципы импрессионизма и внеисторизма у Ли раскрывают относительность эстетических оценок и свободу интерпретации.

В XX веке Кеннет Кларк (1903-1983) стал ярким примером критика и историка искусства, стремившегося популяризировать искусство для широких масс. Директор Лондонской Национальной галереи, автор «Готического возрождения» (1925), «Пейзажа в искусстве» (1949) и серии телепередач «Цивилизация» (1960), Кларк видел в искусстве систему символов, способную выражать гуманистические идеалы любви, человечности и исторической преемственности. Он скептически относился к музеям как к изолированным «хранилищам красоты» и подчёркивал роль бессознательной философии эпохи в формировании стилей и художественных направлений.

Эссеизм и критическое осмысление искусства характерны и для других национальных традиций. Французские литераторы (Гюйсманс, Пруст, Клодель, Валери, Элюар, Мальро, Бонфуа) разрабатывали эстетическую прозу, соединяя личные впечатления, философскую глубину и лирическую интонацию. В немецкоязычном пространстве (Р.-М. Рильке, В. Беньямин, Г. Брех) и испаноязычной культуре (Ортега-и-Гассет) критический эссеизм развивался как рефлексия над искусством на грани философии, истории идей и поэтики восприятия. Современные попытки осмысления экспериментов в искусстве (феминизм, деконструктивизм, психоанализ – у Р. Краус) указывают на расширение критического арсенала и возрастание роли субъективного мнения.

Российская традиция эссеизма в истории искусства (Н. Врангель, П.П. Муратов, А.Н. Бенуа, В.В. Розанов, А.А. Эфрос, Я. Тугенхольд) также подчеркивала эмоциональный и оценочный подход: искусство воспринималось как часть национальной и духовной культуры, а не только как исторический феномен. Таким образом, эмоционально-критический подход в искусствознании, сформировавшийся во многом под влиянием английского эссеизма, открывает путь к переосмыслению искусства в контексте нравственных, философских и психологических ценностей, позволяя видеть в художественном произведении не музейный экспонат, а живой и актуальный «учитель жизни».

Тема 8. Междисциплинарные подходы современного искусствознания.

Современное искусствознание активно внедряет междисциплинарные подходы, расширяя границы анализа искусства за счет смежных наук – психологии, социологии, религиоведения и философии. Одним из важнейших векторов стало обращение к перцептуальным истокам художественной формы: гештальт-психология, исследования восприятия (Р. Арнхейм, Дж. Гибсон, Р. Грегори) и теория «схематизма» перцепции подчеркивают, что структура произведения искусства неотделима от когнитивных процессов, задействованных в его восприятии. Искусство понимается как комплексная деятельность, связанная с уровнями человеческой активности – от чувственного восприятия к интеллектуальному мышлению и социальному поведению.

Гештальт-подход в работах Рудольфа Арнхейма («Искусство и визуальное восприятие», 1960; «Динамика архитектурных форм», 1977) заложил основы для анализа формы как целостной, упорядоченной структуры, воспринимаемой зрителем. Психологические аспекты формы он рассматривает с позиции феноменологии и критически пересматривает теорию стиля, указывая на необходимость учитывать психологический фундамент художественного восприятия. Тем самым он прокладывает дорогу интеграции психологических теорий восприятия в искусствоведческую методологию.

Психоанализ, восходящий к идеям З. Фрейда, добавляет к пониманию искусства элементы бессознательного, иррационального, фантазийного. Внимание к сублимации, онейризму, проекции, а также к роли зрителя как «пациента» или «аналитика» открывает возможности рассматривать искусство в качестве симптоматики культурных и личностных конфликтов. Теории О. Ранка, Д. Винникотта или юнгианский анализ архетипов и символов (К.Г. Юнг) позволяют глубже проникнуть в мифопоэтические корни художественной образности и увидеть в ней структурные элементы коллективного бессознательного.

Французский психоаналитик Жак Лакан рассматривает искусство как форму «письма бессознательного». Стадия зеркала и понятие «инстанции буквы» переносятся на визуальное творчество, трактуя художественный образ как «фикцию», которая требует «фикционального анализа» – интерпретации рецептивной эстетикой. Это расширяет поле применения психологии восприятия, затрагивая семиотический анализ визуальных знаков и символов. Э. Крис, Р. Юиг, Э. Гомбрих, обращаясь к психологии, пытаются найти баланс между сугубо эстетическими и психологическими компонентами в творчестве и восприятии искусства.

С другой стороны, социология искусства рассматривает произведение как продукт и отражение социально-исторической среды. Исследователи неомарксистского толка (Ф. Анталь, А. Хаузер) и мыслители вроде В. Беньямина и П. Франкастеля вводят анализ экономических, политических и идеологических факторов художественного производства и восприятия. Патронаж, заказ, структура общества, массовая культура, воздействие техники и рекламы – все это понимается как комплексный контекст, без которого стиль, форма и значение искусства остаются неполными. В то же время социологические объяснения нередко критикуются за редукционизм и упрощение сложной духовно-творческой реальности.

Наконец, религиозные подходы (неотомизм Ж. Маритена, христианская экзистенциальная эстетика Г. Марселя, богословско-культурные исследования П. Флоренского, С. Булгакова, Н. Бердяева) рассматривают искусство как форму сакрального выражения, связанного с культовыми, мистериальными, символическими корнями человеческой духовности. Интерес к традиционализму, теософии, антропософии (Р. Штайнер, Р. Генон) расширяет горизонты искусствоведческого знания, возвращая искусству его культовую, духовную, мировоззренческую основу. Так междисциплинарность современного искусствознания позволяет синтезировать психологию, социологию, религиоведение, философию и другие науки, создавая целостное представление о художественном творчестве как сложном духовно-культурном феномене.

6.2. План семинарских занятий

Семинар 1. Историография и методология истории искусств

1. Истоки искусствознания: от античности до эпохи Возрождения.
2. Исторический контекст развития теории искусства: влияние философии и культуры.
3. Основные этапы становления искусствознания как научной дисциплины.
4. Дискуссия: что определяет междисциплинарность искусствознания?
5. Современные подходы к изучению искусства: теоретическая рефлексия и практика.

Семинар 2. Археология искусства и методы знаточества

1. Исторические методы первичной обработки памятников искусства.
2. Знаточество: теория и практика атрибуции произведений.
3. Вклад Джованни Морелли и Бернарда Беренсона в искусствознание.
4. Дискуссия: интуиция против эмпирики в работе искусствоведа.
5. Примеры использования метода знаточества в музейной практике.

Семинар 3. Формальный метод и венская школа искусствознания

1. Формально-стилистический метод Генриха Вёльфлина: ключевые понятия.
2. Венская школа: теория художественной воли Алоиса Ригля.
3. Критика формализма: ограничения и возможности метода.
4. Дискуссия: универсальность категории "стиля" в искусствознании.
5. Примеры применения формального метода к разным эпохам искусства.

Семинар 4. Иконографический и иконологический анализ

1. Основы иконографии: дешифровка скрытых смыслов в религиозных сюжетах.
2. Варбургский кружок: миграция образов и "Атлас Мнемозины".
3. Многоуровневый подход Эрвина Панофского.
4. Дискуссия: иконология как ключ к культурной памяти.
5. Примеры иконографического анализа произведений искусства.

Семинар 5. Семиотика в искусствознании

1. Искусство как знаковая система: уровни синтаксиса, семантики и прагматики.
2. Понятие "иконического знака" в искусстве.
3. Структурные методы анализа: синтагматические и парадигматические связи.
4. Дискуссия: возможности и ограничения семиотического подхода.
5. Примеры семиотического анализа визуальных произведений.

Семинар 6. Художественная критика и эссеизм

1. История и формы художественной критики: от Рёскина до современности.
2. Эмоционально-чувственный подход к искусству.
3. Жанр эссе в искусствознании: особенности и значимость.
4. Дискуссия: субъективность и объективность критики.
5. Анализ современных критических текстов.

Семинар 7. Междисциплинарные подходы в современном искусствознании

1. Психологические аспекты анализа искусства: гештальт и психоанализ.
2. Социологический взгляд на искусство: идеология и культурный контекст.
3. Религиозные и философские подходы в интерпретации искусства.
4. Дискуссия: искусство как средство социальной трансформации.
5. Примеры междисциплинарного анализа произведений искусства.

7. СОДЕРЖАНИЕ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

Самостоятельная работа студентов обеспечивает подготовку студента к текущим аудиторным занятиям. Основными формами самостоятельной работы студентов при изучении дисциплины «Современные тенденции изучения региональной культуры» является работа над темами для самостоятельного изучения и подготовка докладов к практическим занятиям.

СР включает следующие виды работ:

- работа с лекционным материалом, предусматривающая проработку конспекта лекций и учебной литературы;
- поиск и обзор литературы и электронных источников информации по индивидуально заданной проблеме курса;
- выполнение домашнего задания в виде подготовки презентации, доклада по изучаемой теме;
- изучение материала, вынесенного на самостоятельную проработку;
- подготовка к практическим занятиям;
- подготовка к экзамену.

К каждому практическому (семинарскому) занятию обучающийся готовит устный доклад на 10-15 минут, сопровождающийся презентацией на 10-15 слайдов (при необходимости), на одну из предложенных тем.

7.1. Темы и задания для подготовки к семинарским занятиям

Семинар 1. Историография и методология истории искусств

1. Прочитайте отрывки из трудов Платона и Аристотеля, касающиеся теории подражания, и подготовьте сравнительный анализ их взглядов на искусство.
2. Изучите «Жизнеописания» Джорджо Вазари. Какие подходы к анализу художников и их творчества он использует?
3. Напишите краткий эссе на тему: «Междисциплинарность как ключевая характеристика искусствознания».
4. Подготовьте доклад о том, как искусствознание зависит от философии и эстетики разных эпох.
5. Составьте хронологию ключевых событий, повлиявших на становление искусствознания как науки.

Семинар 2. Археология искусства и методы знаточества

1. Найдите примеры атрибуции произведений искусства Джованни Морелли. На основе его методов проанализируйте выбранное произведение.
2. Подготовьте презентацию о влиянии знаточества на развитие музейного дела.
3. Изучите работы Бернарда Беренсона о ренессансной живописи и составьте карту его подходов.
4. Проведите анализ картины, используя метод «вчувствования» (интуитивный подход).
5. Подготовьте дискуссионный тезис: интуиция и эмпирика в искусствоведении – противоположности или союзники?

Семинар 3. Формальный метод и венская школа искусствознания

1. Прочитайте книгу Г. Вёльфлина «Основные понятия истории искусства». Подготовьте объяснение одного из понятий (например, «линейное и живописное») с примерами.
2. Найдите работы Алоиса Ригля о «художественной воле» и подготовьте доклад о её значении для искусствознания.
3. Сравните формальный метод Вёльфлина с культурно-историческим подходом. Напишите эссе на тему: «Может ли искусство существовать без культурного контекста?».
4. Приведите примеры анализа конкретных эпох или художников с использованием формального метода.
5. Подготовьте список вопросов для дискуссии о границах применимости формального подхода.

Семинар 4. Иконографический и иконологический анализ

1. Подготовьте иконографический анализ религиозного произведения (например, картины эпохи Возрождения).
2. Ознакомьтесь с концепцией «миграции образов» Аби Варбурга. Найдите примеры античных символов в ренессансном искусстве.
3. Прочитайте работы Эрвина Панофского, связанные с многоуровневым анализом. Примените метод к конкретному произведению искусства.
4. Составьте таблицу с уровнями анализа (формальный, иконографический, иконологический) для выбранного произведения.

5. Подготовьте тезисы для обсуждения: актуальна ли иконология в анализе современного искусства?

Семинар 5. Семиотика в искусствознании

1. Найдите произведение искусства и разберите его на уровне синтаксиса, семантики и прагматики (по семиотическим принципам).
2. Изучите работу Умберто Эко «Отсутствующая структура». Как её идеи можно применить к анализу искусства?
3. Подготовьте пример использования понятий коннотативного и денотативного значений в искусстве.
4. Напишите эссе на тему: «Влияние культурных кодов на восприятие искусства».
5. Проведите семиотический анализ архитектурного объекта (например, готического собора).

Семинар 6. Художественная критика и эссеизм

1. Прочитайте эссе Джона Рёскина и напишите анализ его подхода к интерпретации искусства.
2. Выберите современную критическую статью о произведении искусства и сравните её с текстами XIX века.
3. Напишите эссе о своем восприятии конкретного произведения искусства, опираясь на эмоциональный отклик.
4. Проведите анализ критики Кеннета Кларка с точки зрения её значимости для популяризации искусства.
5. Подготовьте аргументы для дискуссии: как субъективный подход влияет на научность искусствоведческого анализа?

Семинар 7. Междисциплинарные подходы в современном искусствознании

1. Изучите работы Рудольфа Арнхейма и подготовьте краткий доклад о применении гештальт-психологии к искусству.
2. Найдите пример произведения, которое можно интерпретировать через социологический анализ. Опишите его.
3. Примените юнгианский анализ архетипов к анализу сюжета или персонажа в искусстве.
4. Напишите эссе на тему: «Религиозные корни искусства: традиция и современность».
5. Проведите сравнительный анализ произведения искусства с позиций двух разных междисциплинарных подходов (например, психоанализа и социологии).

8. ОЦЕНОЧНЫЕ СРЕДСТВА ДЛЯ КОНТРОЛЯ УСПЕВАЕМОСТИ СТУДЕНТОВ

8.1. Вопросы для экзамена

1. Какое место занимает методология в системе знаний об искусстве?
2. Какие проблемы возникают при анализе искусства как научной дисциплины?
3. Как античные философы определяли искусство, и что такое экфрасис?
4. Как изменилось понимание искусства в Средние века?
5. Как литература эпохи Возрождения повлияла на развитие искусствознания?
6. Как «Жизнеописания» Джорджо Вазари повлияли на традицию изучения искусства?
7. Как североевропейские исследователи анализировали искусство?
8. Какие изменения в подходах к искусству произошли в эпоху барокко?
9. Как идеи Винкельмана отразили эпоху Просвещения в искусствознании?
10. Как Гёте и Лессинг связаны с романтизмом в искусствознании?
11. Как идеи Гегеля повлияли на берлинскую школу истории искусства?
12. Как позитивизм и культурно-исторический подход изменили изучение искусства?
13. Как вклад Якоба Буркхардта изменил подход к искусству и культуре?
14. Что такое «археология искусства», и как она связана с знаточеством?
15. В чём заключается метод Джованни Морелли и его значение?
16. Как знаточество применяли Кроу, Кавальказелле, фон Боде и Вентури?
17. Какие идеи Макса Фридендера связаны с развитием знаточества?
18. В чём заключаются основы формально-стилистического метода?
19. Какие категории анализа искусства предложил Генрих Вёльфлин?
20. Как немецкие формалисты интерпретировали художественную форму?
21. В чём особенности французского формализма, предложенного Фромом и Фоссийоном?
22. Как английские формалисты Р. Фрай и К. Белл анализировали искусство?
23. Какие подходы определили традицию венской школы искусствознания?
24. Как теория «художественной воли» Алоиса Ригля влияет на анализ искусства?
25. Как Михаэль Дворжак интерпретировал искусство через понятие «история духа»?
26. В чём суть антиклассицизма в подходе Йозефа Стржиговского?
27. Как Юлиус фон Шлоссер повлиял на развитие венской школы?
28. Как структурный подход применяется в истории искусства?
29. Как идеи Ханса Зедльмайра повлияли на развитие структурного анализа?
30. Каковы основные принципы иконографического метода?
31. Как традиция церковной археологии повлияла на развитие иконографии?
32. Какие ключевые фигуры развивали иконографический подход?
33. Как Рихард Краутхаймер анализировал архитектуру с точки зрения иконографии?
34. Какие достижения характерны для отечественной иконографической школы?
35. Какова сущность иконологического метода в искусствознании?
36. Какие идеи Варбурга легли в основу варбургского кружка?
37. Как Эрвин Панофский интерпретировал иконологию?
38. Как Я. Бялостоцкий адаптировал иконологический метод к новому времени?
39. Какие проблемы интерпретации символов поднимал Рудольф Виттковер?
40. Как иконология архитектуры рассматривает визуальные символы (Г. Бандманн и др.)?
41. Каковы основные положения семиотики в искусствознании?
42. Как идеи Эрнста Гомбриха повлияли на семиотику искусства?
43. В чём заключается методология художественной критики?
44. Какие идеи Джона Рёскина лежат в основе английского эссеизма?
45. Как Уолтер Патер и Вернон Ли развивали эмоциональный подход в искусствознании?
46. Какие подходы использовали Г. Рид и К. Кларк в художественной критике?
47. Как художественная критика отразилась на восприятии современного искусства?

48. Как французские литераторы анализировали искусство в своих произведениях?
49. Как немецкий эссеизм (Рильке, Беньямин и др.) сочетал философию и искусствоведение?
50. Какие особенности характерны для традиции отечественного эссеизма?
51. Как междисциплинарность влияет на современное искусствознание?
52. Как психологические теории помогают анализировать искусство?
53. Как социология объясняет влияние общества на искусство?
54. Как религиозный взгляд интерпретирует искусство?
55. Как теории искусства формируют методологию искусствознания?

9. МЕТОДЫ ОБУЧЕНИЯ

В процессе обучения для достижения планируемых результатов освоения дисциплины используются следующие методы образовательных технологий:

- методы ИТ – использование Internet-ресурсов для расширения информационного поля и получения профессиональной информации;
- междисциплинарное обучение – обучение с использованием знаний из различных областей (дисциплин), реализуемых в контексте конкретной задачи;
- проблемное обучение – стимулирование студентов к самостоятельному приобретению знаний для решения конкретной поставленной задачи;
- обучение на основе опыта – активизация познавательной деятельности студента посредством ассоциации их собственного опыта с предметом изучения.

Изучение дисциплины «Современные тенденции изучения региональной культуры» осуществляется студентами в ходе прослушивания лекций, участия в семинарских занятиях, а также посредством самостоятельной работы с рекомендованной литературой.

В рамках лекционного курса материал излагается в соответствии с рабочей программой. При этом преподаватель подробно останавливается на концептуальных темах курса, а также темах, вызывающих у студентов затруднение при изучении. В ходе проведения лекции студенты конспектируют материал, излагаемый преподавателем, записывая подробно базовые определения и понятия.

В ходе проведения семинарских занятий студенты выступают с докладами по теме семинарского занятия, выступления сопровождаются обсуждением и оценением доклада.

10. КРИТЕРИИ ОЦЕНИВАНИЯ ЗНАНИЙ СТУДЕНТОВ

10.1. Критерии оценки эссе/доклада

Оценка	Характеристика знания предмета и ответов
Отлично (5)	Ответ полностью соответствует заданному вопросу, демонстрирует глубокое знание материала. Приведены точные и аргументированные примеры, теоретические положения связаны с практическими аспектами. Логика изложения безупречна, отсутствуют ошибки или неточности. Студент демонстрирует высокий уровень самостоятельности и креативности, умеет делать выводы.
Хорошо (4)	Ответ в целом соответствует заданному вопросу, демонстрирует хорошее знание материала. Приведены основные теоретические положения и примеры, но имеются незначительные неточности или пропуски. Логика изложения выдержана, но могут встречаться небольшие нарушения структуры. Студент в основном проявляет самостоятельность, но уровень анализа и выводов ниже, чем для оценки «отлично».

Удовлетворительно (3)	<p>Ответ соответствует заданному вопросу лишь частично, продемонстрированы базовые знания материала. Присутствуют существенные пропуски в теоретических аспектах, ограниченное количество примеров. Логика изложения нарушена, ответ неструктурирован, допускаются ошибки и неточности. Уровень самостоятельности не высок, студент слабо демонстрирует способность к анализу и выводам.</p>
Неудовлетворительно (2)	<p>Ответ не соответствует заданному вопросу, продемонстрированы поверхностные или ошибочные знания. Примеры отсутствуют или приведены неверные, наблюдаются значительные логические ошибки. Студент не способен выстроить четкий и связный ответ, отсутствует самостоятельный анализ. Выявлено полное или частичное непонимание изучаемого материала.</p>

10.2. Критерии оценки ответа на экзамене

Оценка	Характеристика знания предмета и ответов
Отлично (5)	<p>Студент глубоко и в полном объеме владеет программным материалом. Грамотно, исчерпывающе и логично излагает его в устной или письменной форме. Ответ на вопрос или задание аргументирован, логически выстроен, полный, демонстрирует знание основного содержания дисциплины и её элементов в соответствии с прослушанным лекционным курсом и учебной литературой. Студент владеет основными понятиями, законами и теориями, необходимыми для объяснения явлений, закономерностей и т. д., умеет устанавливать междисциплинарные связи между объектами и явлениями, демонстрируя способность творчески применять знания теории для решения профессиональных практических задач.</p> <p>Студент демонстрирует полное понимание материала, приводит примеры, проявляет способность к анализу и сопоставлению различных подходов.</p>
Хорошо (4)	<p>Студент знает программный материал, грамотно и по существу излагает его в устной или письменной форме, допуская незначительные неточности в утверждениях, трактовках, определениях и категориях, либо незначительное количество ошибок. При этом он владеет необходимыми умениями и навыками для выполнения практических задач. Студент демонстрирует хорошее владение терминологией и понимание поставленной задачи. Он предпринимает попытки анализа альтернативных вариантов, но с некоторыми ошибками и упущениями. Ответы на поставленные вопросы или задания получены, но недостаточно аргументированы. Студент демонстрирует достаточную степень самостоятельности и оригинальность в представлении материала. Ответ в целом структурирован и логически выстроен без нарушения общего смысла, но примерам и личному опыту уделено недостаточное внимание.</p>
Удовлетворительно (3)	<p>Студент знает только основной программный материал, допускает неточности, недостаточно четкие формулировки, а также непоследовательность в ответах, излагаемых в устной или письменной форме. При этом он недостаточно владеет умениями и навыками для выполнения практических задач. Студент имеет слабое владение терминологией и плохое понимание поставленной задачи,</p>

	либо полное её непонимание. Ответ не структурирован, нарушена логика изложения.
Неудовлетворительно (2)	Студент не знает значительной части программного материала, допускает принципиальные ошибки в доказательствах, трактовке понятий и категорий, проявляет низкую культуру знаний, не владеет основными умениями и навыками для выполнения практических задач. Он отказывается от ответов на дополнительные вопросы. Понимание нюансов и причинно-следственных связей крайне слабое или полностью отсутствует. Полностью отсутствует анализ альтернативных способов решения проблемы. Ответы на поставленные вопросы не получены, отсутствует аргументация изложенной точки зрения, а также собственная позиция.

11. МЕТОДИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ, УЧЕБНАЯ И РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Основная литература:

1. Вельфлин, Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. – М.: Изд. Шевчук, 2013. – 290 с.
2. Виппер, Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. – М.: Изд. Шевчук, 2013. – 367 с.
3. Шестаков, В. П. История эстетических учений: учеб. пособие / В. П. Шестаков. – М.: Книжный дом "Либроком", 2009. – 407 с.
4. Самосознание культуры и искусства XX века: Западная Европа и США / Пер. С. С. Аверинцева и др.; Отв. ред. и сост. Р. А. Гальцева. – М.; СПб.: Университетская книга: Культурная инициатива, 2000. – 637 с.
5. Preziosi, D. The Art of Art History: A Critical Anthology. 2nd ed. – New York: Oxford University Press, 2009. – 592 p. Доступ: ProQuest e-library.
6. Черняева, Е. Н. 55 книг для искусствоведа. Главные идеи в истории искусств. – М.: Бомбора, 2022. – 304 с.

Дополнительная литература:

1. Античность. Средние века. Новое время: проблемы искусства / Редкол. М. Я. Либман и др. – М.: Наука, 1977. – 257 с.
2. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие: пер. с англ. – М.: Архитектура-С, 2007. – 392 с.
3. Арсланов, В. Г. Теория и история искусствознания: в 5 т. – М.: Наука, 2015.
4. Арсланов, В. Г. История западного искусствознания XX века: учеб. пособие для вузов. – М.: Академический Проект, 2003. – 766 с.
5. Вазари, Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Д. Вазари; Вступ. ст., пер. с итал. А. Дживелегова, А. Эфроса. – Ростов н/Д: Феникс, 1998. – 541 с.
6. Ванеян, С. С. Гомбрих, или Наука и иллюзия: очерки текстуальной прагматики. – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2015. – 302 с.
7. Вентури, Л. От Мане до Лотрека / Пер. с итал. Ц. И. Кин. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 351 с.
8. Даниэль, С. М. Европейский классицизм. – СПб.: Азбука-классика, 2003. – 301 с.
9. Даниэль, С. М. Сети для Протея: Проблемы интерпретации формы в изобразительном искусстве. – СПб.: Искусство-СПб, 2002. – 303 с.

10. Зедльмайр, Г. Искусство и истина: теория и метод истории искусства / Пер. с нем. Ю. Н. Попова. – СПб.: Аxiома, 2000. – 271 с.
11. Леон Баттиста Альберти / В. Н. Лазарев, Л. М. Брагина, В. П. Зубов и др.; Отв. ред. В. Н. Лазарев. – М.: Наука, 1977. – 192 с.
12. Лиманская, Л. Ю. Теория искусства в аспекте культурно-исторического опыта: исследования по теории и методологии искусствознания. – М.: РГГУ, 2004. – 223 с.
13. Муратов, П. П. Образы Италии: в 3 т. – СПб.: Азбука-классика, 2009.
14. Панофски, Э. Idea: к истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма / Пер. с нем. Ю. Н. Попова. – 2-е изд., испр. – СПб.: Андрей Наследников, 2002. – 236 с.
15. Певзнер, Н. Английское в английском искусстве / Пер. с англ. О. Р. Демидовой. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 319 с.
16. Рескин, Дж. Камни Венеции / Пер. с англ. А. В. Глебовской, Л. Н. Житковой. – СПб.: Азбука-классика, 2009. – 350 с.
17. Свицерская, М. И. Пространственные искусства в западноевропейской художественной культуре XIII–XIX веков: в 2 кн.: учеб. пособие для вузов. – М.: Галарт, 2010. – 927 с.
18. Фридлиндер, М. Об искусстве и знаточестве / Пер. с нем. М. Ю. Кореновой; Под ред. А. Г. Наследникова. – СПб.: Андрей Наследников, 2013. – 245 с.
19. Хогарт, У. Анализ красоты. – Л.: Искусство, 1987. – 254 с.
20. Якимович, А. К. Новое время. Искусство и культура XVII–XVIII веков. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 437 с.
21. Art history and emergency: crises in the visual arts and humanities / Ed. by D. Breslin, D. English. – Williamstown: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2016. – 148 с.
22. Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks. By Matthew Rampley, Thierry Lenain, Hubert Locher, Andrea Pinotti, Charlotte Schoell-Glass, and C.J.M. Zijlmans. – Brill's Studies on Art, Art History, and Intellectual History Ser. Brill Pubbl. Vol. 4. – 1st ed. – 2014. Доступ: ProQuest e-library.
23. Eldridge, R. An introduction to the philosophy of art. – 2nd ed. – Cambridge [etc.]: Cambridge University Press, 2014. – 312 с.
24. Gombrich, E. H. Art and illusion: a study in the psychology of pictorial representation. – 6th ed. – London; New York: Phaidon Press, 2010. – 386 с.
25. Hatt, M., Klonk, C. Art history: a critical introduction to its methods. – Manchester; New York: Manchester University Press, 2013. – 250 с.
26. Mansfield, E. Art History and Its Institutions: The Nineteenth Century. – London; NY: Routledge, 2002. – 344 p.
27. Versteegen, I. A realist theory of art history. – London; New York: Routledge, 2013. – 168 с.
28. Winckelmann, J. J. Essays on the philosophy and history of art: in 3 vol. / With an introduction and notes by C. Bowman.

12. МАТЕРИАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ И ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ

Учебные занятия проводятся в аудиториях согласно расписанию занятий. Для проведения лекционных и практических занятий используются специализированное оборудование, учебный класс, который оснащён аудиовизуальной техникой для показа визуальных методических материалов и презентаций студенческих работ.

Для самостоятельной работы студенты используют литературу читального зала библиотеки Академии Матусовского, имеют доступ к ресурсам электронной библиотечной системы Академии Матусовского, а также возможность использования компьютерной техники, оснащённой необходимым программным обеспечением, электронными учебными пособиями и законодательно-правовой и нормативной поисковой системой, имеющий выход в интернет.