

Содержание

- [0.1 Примитивный алгоритм анализа:](#)
- [1 Подробнее:](#)
 - [1.1 План анализа живописного произведения](#)
 - [1.2 Конкретика:](#)
- [2 Описание и анализ памятников архитектуры](#)
- [3 Описание и анализ памятников скульптуры](#)
- [4 Описание и анализ произведений живописи](#)
- [5 Описание и анализ графических произведений](#)
- [6 Описание и анализ произведений декоративно-прикладного и народного искусства](#)

Принципы анализа произведений изобразительного искусства
Enottt

Основные принципы анализа и описания произведений изобразительного искусства

Примерный объем того, что нужно знать, есть [здесь](#)

- - **Введение в изучение дисциплины «Описание и анализ произведения искусства».**

Ключевые понятия дисциплины: искусство, художественный образ; морфология искусства; вид, род, жанр искусства; пластические временные, синтетические виды искусства; тектонические и изобразительные; стиль, «язык» искусства; семиотика, герменевтика, художественный текст; формальный метод, стилистический анализ, иконография, иконология; атрибуция, знаточество; эстетическая оценка, рецензирование, количественные методы в искусствоведении.

- - Эстетическая теория искусства: художественный образ – универсальная форма искусства и художественного мышления; строение художественного произведения; пространство и время в искусстве; историческая динамика видов искусства; синтез искусств в историко-культурном процессе.
- - Морфология искусства: классификация видов искусства; жанр как категория художественной морфологии.
- - Специфические особенности пластических искусств как видов: архитектура, скульптура, графика, живопись.
- - Семиотика и герменевтика искусства в контексте описания и анализа произведения искусства: языки искусства, знаковый подход к изучению искусства, произведение искусства как текст, герменевтическое понимание текста.
- - **Методологические основы анализа художественного текста: формально-**

стилистический, иконографический, иконология.

Как и любая наука, теория искусствознания имеет свои методы. Назовем основные: иконографический метод, метод Вельфлина, или метод формально-стилистического анализа, иконологический метод, метод герменевтики.

Основоположниками иконографического метода были русский ученый Н.П. Кондаков и француз Э. Маль. Оба ученых занимались искусством Средневековья (Кондаков — византист, Маль изучал западное Средневековье). В основе этого метода лежит «история образа», изучение сюжета. Смысл и содержание произведений можно понять, изучив, что изображено. Понять древнерусскую икону можно только глубоко исследовав историю появления и развития образов.

Проблемой не что изображено, а как изображено занимался известный немецкий ученый Г. Вельфлин. В историю искусства Вельфлин вошел как «формалист», для которого понимание искусства сводится к исследованию его формальной структуры. Он предлагал проводить формально-стилистический анализ, подходя к изучению художественного произведения как «объективного факта», который следует понять прежде всего из него самого.

Иконологический метод анализа произведения искусства выработал американский историк и теоретик искусства Э. Панофский (1892-1968). В основе данного метода лежит «культурологический» подход к раскрытию смысла произведения. Для постижения образа, по мнению ученого, необходимо не только использовать иконографический и формально-стилистический методы, создав из них синтез, но и быть знакомым с существенными тенденциями духовной жизни человека, т.е. мировоззрением эпохи и личности, философией, религией, социальной ситуацией — всем тем, что называют «символами времени». Здесь от искусствоведа требуются огромные знания в области культуры. Это не столько способность к анализу, сколько требование синтезирующей интуиции, ибо в одном произведении искусства как бы синтезирована целая эпоха. Так, Панофский блестяще раскрыл смысл некоторых гравюр Дюрера, работ Тициана и др. Все эти три метода со всеми плюсами и минусами можно использовать для понимания классического искусства.

Сложно понимать искусство XX в. и особенно второй половины XX в., искусство постмодернизма, которое а priori не рассчитано на наше понимание: в нем отсутствие смысла и есть смысл произведения. В основе искусства постмодернизма лежит тотальное игровое начало, где зритель выступает неким соавтором процесса создания произведения. Герменевтика — это понимание через интерпретацию. Но еще И. Кант говорил о том, что всякая интерпретация является объяснением того, что не очевидно, и что в основе ее лежит насильственный акт. Да, это так. Для того чтобы понять современное искусство, мы вынуждены включиться в эту «игру без правил», и современные теоретики искусства создают параллельные образы, интерпретируя увиденное.

Таким образом, рассмотрев эти четыре метода понимания искусства, нужно отметить, что каждый ученый, занимающийся тем или иным периодом истории искусства, всегда старается найти свой подход к раскрытию смысла и содержания произведения. И в этом заключается главная особенность теории искусства.

- - **Фактографическое изучение искусства. Атрибуция произведения искусства: атрибуция и знаточество, теория атрибуции и история ее формирования, принципы и методы атрибуционной работы.**

История знаточества ярко и подробно описана отечественными учеными-искусствоведами **В.Н. Лазаревым** (1897-1976) («История знаточества»), **Б.Р. Виппером** (1888-1967) («К проблеме атрибуции»). В середине XIX в. появляется новый тип «знатока» искусства, целью которого является атрибуция, т.е. установление подлинности произведения, времени, места создания и авторской принадлежности. Знаток обладает феноменальной памятью и знаниями, безупречным вкусом. Он видел много музейных коллекций и, как правило, имеет свою методику атрибуции произведения. Ведущая роль в развитии знаточества как метода принадлежала итальянцу **Джованни Морелли** (1816-1891), впервые попытавшемуся вывести некоторые закономерности построения произведения живописи, создать «грамматику художественного языка», которая должна была стать (и стала) основой атрибуционного метода. Морелли сделал ряд ценнейших открытий в истории итальянского искусства. Последователем Морелли был **Бернард Бернсон** (1865-1959), который утверждал, что единственным подлинным источником суждений является само произведение. Бернсон прожил долгую и яркую жизнь. В.Н. Лазарев в публикации об истории знаточества восторженно описал весь творческий путь ученого. Не менее интересен в истории знаточества немецкий ученый **Макс Фридендер** (1867-1958). Основой атрибуционного метода Фридендер считал первое впечатление, полученное от увиденного произведения искусства. Лишь после этого можно приступать к научному анализу, в котором может иметь значение малейшая деталь. Он допускал, что любое исследование может подтвердить и дополнить первое впечатление или, наоборот, отвергнуть его. Но оно никогда его не заменит. Знаток, по Фридендеру, должен обладать художественным чутьем и интуицией, которые «как стрела компаса, несмотря на колебания, указывают нам путь». В отечественном искусствознании многие ученые и музейные работники занимались атрибуционной работой, слыли знатоками. Б.Р. Виппер различал три основных случая атрибуции: интуитивный, случайный и третий — основной путь в атрибуции, — когда исследователь с помощью разных приемов приближается к установлению автора произведения. Определяющим критерием метода Виппера являются фактура и эмоциональный ритм картины. Под фактурой подразумеваются краска, характер мазка и т.д. Эмоциональный ритм — это динамика чувственного и духовного выражения в картине или любом другом виде изобразительного искусства. Умение разбираться в ритме и фактуре суть правильное понимание и оценка художественного качества. Таким образом, многочисленные атрибуции и открытия, сделанные знатоками, музейными работниками, внесли неоспоримый вклад в историю искусства: без их открытий мы бы не узнали истинных авторов работ, принимая подделки за подлинники. Настоящих знатоков всегда было

мало, о них знали в мире искусства и их деятельность высоко ценилась. Особенно возросла роль знатока-эксперта в XX в., когда арт-рынок в силу огромной востребованности произведений изобразительного искусства заполнился подделками. Ни один музей, коллекционер не купит произведение без тщательной экспертизы. Если первые знатоки делали свое заключение на основе знания и субъективного восприятия, то современный эксперт опирается на объективные данные технико-технологического анализа, а именно: просвечивание картины рентгеновскими лучами, определение химического состава краски, определение возраста холста, дерева, грунта. Тем самым удается избежать ошибок. Таким образом, открытие музеев и деятельность знатоков имели огромное значение для формирования истории искусства как самостоятельной гуманитарной науки.

- - Эмоционально-эстетическая оценка произведения искусства. Жанровые формы, методы искусствоведческого исследования.

Примитивный алгоритм анализа:

Алгоритм анализа произведений живописи

1. Сведения об авторе. Какое место занимает это произведение в его творчестве?
2. Принадлежность к художественной эпохе.
3. Смысл названия картины.
4. Жанровая принадлежность.
5. Особенности сюжета картины. Причины написания картины. Поиск ответа на вопрос: донес ли автор свой замысел до зрителя?
6. Особенности композиции картины.
7. Основные средства художественного образа: колорит, рисунок, фактура, светотень, манера письма.
8. Какое впечатление оказало это произведение искусства на ваши чувства и настроение?
9. Какие ассоциации вызывает художественный образ и почему?
10. Где находится данное произведение искусства?

Алгоритм анализа произведений архитектуры

1. Что известно об истории создания архитектурного сооружения и его авторе?
2. Указать принадлежность данного произведения к культурно-исторической эпохе, художественному стилю, направлению.
3. Какое воплощение нашла в этом произведении формула Витрувия: прочность, польза, красота?

4. Указать на художественные средства и приемы создания архитектурного образа (симметрия, ритм, пропорции, светотеневая и цветовая моделировка, масштаб), на тектонические системы (стоечно-балочная, стрельчато-арочная, арочно-купольная).
5. Указать на принадлежность к виду архитектуры: объемные сооружения (общественные: жилая, промышленная); ландшафтная (садово-парковая или малых форм); градостроительная.
6. Указать на связь между внешним и внутренним обликом архитектурного сооружения, на связь между зданием и рельефом, характером пейзажа.
7. Как использованы другие виды искусства в оформлении его архитектурного облика?
8. Какое впечатление оказало произведение на Вас?
9. Какие ассоциации вызывает художественный образ и почему?
10. Где расположено архитектурное сооружение?

Алгоритм анализа произведений скульптуры

1. История создания произведения.
2. Сведения об авторе. Какое место занимает это произведение в его творчестве?
3. Принадлежность к художественной эпохе.
4. Смысл названия произведения.
5. Принадлежность к видам скульптуры (монументальная, мемориальная, станковая).
6. Использование материала и техника его обработки.
7. Размеры скульптуры (если это важно знать).
8. Форма и размер пьедестала.
9. Где находится данная скульптура?
10. Какое впечатление оказало данное произведение на Вас?
11. Какие ассоциации вызывает художественный образ и почему?

Подробнее:

Примерные вопросы для анализа произведения искусства

Эмоциональный уровень:

- • Какое впечатление производит произведение?
- • Какое настроение пытается передать автор?
- • Какие ощущения может испытывать зритель?
- • Каков характер произведения?
- • Как помогают эмоциональному впечатлению от произведения его масштаб,

Принципы и методы анализа произведений изобразительного искусства | 6
формат, горизонтальное, вертикальное или диагональное расположение частей, ,
использование определенных архитектурных форм, использование определенных
цветов в картине и распределение света в архитектурном памятнике?

Предметный уровень:

- • Что (или кто) изображено на картине?
- • Что видит зритель, стоя перед фасадом? В интерьерах?
- • Кого вы видите в скульптуре?
- • Выделите главное из того, что вы увидели.
- • Попробуйте объяснить, почему именно это кажется вам главным?
- • Какими средствами художник (архитектор, композитор) выделяет главное?
- • Как в произведении скомпонованы предметы (предметная композиция)?
- • Как в произведении проведены основные линии (линейная композиция)?
- • Как в архитектурном сооружении сопоставляются объемы и пространства (архитектурная композиция)?
- Сюжетный уровень:
- • Попробуйте пересказать сюжет картины.
- • Попробуйте представить, какие события могут чаще происходить в данном архитектурном сооружении.
- • Что может сделать (или сказать) данная скульптура, если она оживет?

Символический уровень:

- • Есть ли в произведении предметы, которые что-либо символизируют?
- • Носят ли символический характер композиция произведения и ее основные элементы: горизонталь, вертикаль, диагональ, круг, овал, цвет, куб, купол, арка, свод, стена, башня, шпиль, жест, поза, одежда, ритм, тембр и т.д.?
- • Каково название произведения? Как оно соотносится с его сюжетом и символикой?
- • Что, по-вашему хотел передать людям автор произведения?

План анализа живописного произведения

1. Автор, название произведения, время и место создания, история замысла и его воплощение. Выбор модели.
2. Стиль, направление.
3. Вид живописи: станковая, монументальная (фреска, темпера, мозаика).
4. Выбор материала (для станковой живописи): масляные краски, акварель, гуашь, пастель. Характерность использования данного материала для художника.
5. Жанр живописи (портрет, пейзаж, натюрморт, историческая живопись, панорама, диорама, иконопись, марина, мифологический жанр, бытовой жанр). Характерность жанра для работ художника.
6. Живописный сюжет. Символическое содержание (если есть).
7. Живописные характеристики произведения:

- • цвет;
- • свет;
- • объем;
- • плоскостность;
- • колорит;
- • художественное пространство (пространство, преобразованное художником);
- • линия.

8. Детали.

9. Личное впечатление, полученное при просмотре произведения.

Конкретика:

- **Композиционная схема и её функции**
 - размер
 - формат (вертикально и горизонтально вытянутый, квадратный, овальный, круглый, соотношение изображения и формата)
 - рама
 - геометрические схемы
 - основные композиционные линии
 - равновесие, соотношение частей изображения друг с другом и с целым,
 - последовательность рассматривания
- **Пространство и его функции.**
 - Перспектива, точки схода
 - плоскостность и глубина
 - пространственные планы
 - дистанция между зрителем и произведением, место зрителя в пространстве картины или вне его
 - точка зрения и наличие ракурсов, линия горизонта
- **Светотень, объём и их роль.**
 - объём и плоскость
 - линия, силуэт
 - источники света, время суток, эффекты освещения
 - эмоциональное воздействие света и тени
- **Цвет, колорит и его функции**
 - преобладание тонального или локального колорита
 - тёплый или холодный колорит
 - линейность или живописность
 - основные цветовые пятна, их отношения и их роль в композиции
 - тон, валеры
 - рефлексы
 - эмоциональное воздействие цвета

- **Фактура поверхности (Мазок).**

- характер мазка (открытая фактура, гладкая фактура)
- направленность мазков
- размер мазка
- лессировки

А вообще рекомендую просто посмотреть несколько курсовых работ по сравнительному анализу.

Описание и анализ памятников архитектуры

Тема 1. Художественный язык архитектуры.

Архитектура как вид искусства. Понятие «художественная архитектура». Художественный образ в архитектуре. Художественный язык архитектуры: понятие о таких средствах художественной выразительности как линия, плоскость, пространство, масса, ритм (аритмия), симметрия (асимметрия). Канонические и символические элементы в архитектуре. Понятие о плане здания, экстерьере, интерьере. Стиль в архитектуре.

Тема 2. Основные типы архитектурных сооружений

Памятники градостроительного искусства: исторические города, их части, участки древней планировки; архитектурные комплексы, ансамбли. Памятники жилой архитектуры (усадебные купеческие, дворянские, крестьянские, доходные дома и т. п.) Памятники гражданской общественной архитектуры: театры, библиотеки, больницы, учебные здания, административные здания, вокзалы и др. Культовые памятники: храмы, часовни, монастыри. Оборонное зодчество: остроги, башни крепостные и др. Памятники промышленной архитектуры: заводские комплексы, корпуса, кузницы и др.

Садово-парковые памятники, садово-ландшафтное искусство: сады и парки.

Тема 3. Описание и анализ архитектурного памятника

План здания, строительный материал, композиция внешнего объема. Описание уличного и дворового фасада, дверных и оконных проемов, балконов, декоративного убранства экстерьера и интерьера. Вывод о стиле и художественных достоинствах архитектурного памятника, его месте в историко-архитектурном наследии города, села, региона.

МЕТОДЫ МОНОГРАФИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ПАМЯТНИКА АРХИТЕКТУРЫ

1. Анализ конструктивных и тектонических систем предполагает:

а) графическое выявление на перспективных или ортогональных проекциях памятника его конструктивной основы (например, нанесение пунктиром очертаний сводов и

куполов, «проявление» на фасаде внутренней структуры, своего рода, «совмещение» фасада с разрезом, штриховку поверхностей на разрезах с целью прояснения структуры интерьера и т. д.)

б) выяснение степени близости и взаимосвязанности конструктивных элементов и соответствующих тектонических архитектурных форм (например, выделение на разрезах подпружных арок, сводов и определение, их влияния на формы закомар, кокошников, трехлопастных арок и т. д.)

в) составление тех или иных тектонических схем памятника (например, схема сводчатого покрытия травей готического собора или схема-«слепок» внутреннего пространства бесстолпного храма — в аксонометрии и т. д.);

2. Анализ соразмерностей и пропорций проводится, как правило, в ортогональных проекциях и складывается из двух моментов:

а) поиски кратных соотношений (например, 2:3, 4:5 и т. д.) между основными размерными параметрами памятника, с учетом того, что эти соразмерности в свое время могли быть использованы при строительстве для откладывания в натуре необходимых величин. При этом многократно встречающиеся в памятнике размерные величины (модули) следует сопоставить с историческими мерами длины (футами, саженьями и т. д.);

б) поиски более или менее постоянной геометрической связи размеров основных форм и членений памятника на основе закономерных отношений элементов простейших геометрических фигур (квадрат, двойной квадрат, равносторонний треугольник и т. д.) и их производных. Выявленные пропорциональные соотношения не должны противоречить логике построения тектонических форм памятника и очевидной последовательности возведения его отдельных частей. Анализ может завершиться увязкой размеров исходной геометрической фигуры (например, квадрата) с модулем и с историческими мерами длины.

В учебном упражнении не следует стремиться к выявлению слишком большого количества соотношений, гораздо важнее обратить внимание на качество выделенных соразмерностей и пропорций, т. е. на их композиционную значимость, на их связь с размерными отношениями основных тектонических членений объемов и на возможность их использования в процессе возведения памятника.

3. Анализ метро-ритмических закономерностей может проводиться как на ортогональных чертежах, так и на перспективных изображениях памятника (рисунках, фотоснимках, слайдах и т. д.). Сущность метода сводится к графическому подчеркиванию (линией, тоном, штриховкой или цветом) на любом изображении памятника метрических и ритмических рядов форм как по вертикали, так и по горизонтали. Выделенные таким образом метрические ряды (например, колоннады, оконные проемы, раскреповки карнизов и т. п.) и ритмические ряды (например,

убывающие по высоте ярусы, изменяющиеся пролеты арок и т. п.) позволяют выявить «статичность» или «динамичность» архитектурной композиции данного памятника. При этом, выяснение закономерности изменения членов ритмического ряда форм тесно сопрягается с анализом пропорций. В результате исследования составляются условные схемы, отражающие особенности построения метро-ритмических рядов форм данного памятника архитектуры.

4. Графическая реконструкция позволяет воссоздать утраченный облик памятника на любом этапе его исторического существования. Реконструкция выполняется либо в виде ортогонального чертежа (план, фасад), когда имеется соответствующая подоснова, либо в форме перспективного изображения, сделанного по рисунку с натуры или фотоснимку (слайду). В качестве источника для реконструкции следует использовать опубликованные старинные изображения памятника, различного рода исторические описания, а также материалы по аналогичным памятникам той же эпохи.

Студенту в учебных целях предлагается сделать лишь эскизную реконструкцию, только в общих чертах передавшую характер первоначального или измененного облика памятника.

В ряде случаев студент может ограничиться сопоставлением вариантов реконструкции одного и того же памятника, выполненных различными исследователями. Но тогда необходимо дать этим вариантам обоснованную оценку и выделить наиболее вероятный из них. Свой выбор студент должен графически обосновать изображением аналогичных памятников или их фрагментов.

Особый вид реконструкции — воссоздание первоначальной и впоследствии утраченной окраски памятника — выполняется на основе ортогональных фасадов или перспективных изображений с возможным включением исторического градостроительного окружения.

При выполнении задания по графической реконструкции может быть широко использован способ дорисовки и фотомонтажа.

5. Построение архитектурных картин — прием анализа памятников с развитой объемной композицией, рассчитанной на постепенное восприятие во времени, таких например, как Эрехтейон в Афинах или Покровский собор в Москве. При обходе такого памятника зритель, вследствие закрывания одних объемов другими, воспринимает множество перетекающих одно в другое перспективных изображений, которые и называют архитектурными картинками.

Задача студента — выделить качественно различные группы архитектурных картин, обозначить на плане зоны восприятия этих групп картин и проиллюстрировать каждую группу одной, характерной, в виде перспективного рисунка или фотоснимка (слайда).

Число качественно различных картин обычно не превышает пяти-шести.

6. Анализ масштаба и масштабности складывается из выявления масштабной роли членений архитектурного объема и графического выделения на ортогональных или перспективных изображениях памятника характерных деталей — «указателей масштаба», таких, как ступени, балюстрада и пр. Особое внимание следует обратить на роль ордера как универсального инструмента архитектурной масштабности.

МЕТОДЫ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА ПАМЯТНИКОВ АРХИТЕКТУРЫ

1. Сравнение объемной композиции двух памятников проводится путем сопоставления планов, фасадов или разрезов, приведенных к общему масштабу. Очень эффективен прием наложения или совмещения планов, фасадов и разрезов; иногда при совмещении проекций двух памятников бывает полезно привести их к какому-либо общему размеру, например, к одинаковой высоте или ширине (в этом случае сравниваются также и пропорции памятников).

Возможно также сопоставление в целях сравнения перспективных изображений памятников в форме рисунков с натуры или фотографий. В этом случае рисунки или снимки должны быть сделаны в сходных ракурсах и с таких точек, откуда раскрываются характерные особенности объемно-пространственной композиции памятников. Следует проследить, чтобы по своим относительным размерам изображения памятников приблизительно соответствовали соотношениям их размеров в натуре.

При всех случаях сравнительных сопоставлений различие памятников обычно выступает яснее, чем моменты их сходства. Поэтому необходимо графически подчеркнуть то, что сближает сопоставляемые объекты, например, идентичность композиционных приемов, аналогию в сочетании объемов, схожий характер членений, расположение проемов и т. д.

Описание и анализ памятников скульптуры

Художественный язык скульптуры

При анализе произведений скульптуры необходимо учитывать собственные параметры скульптуры как вида искусства. Скульптура – это вид искусства, в котором реальный трёхмерный объём взаимодействует с окружающим его трёхмерным пространством. Главное в анализе скульптуры – объём, пространство и то, как они взаимодействуют. Материалы скульптуры. Виды скульптуры. Жанры скульптуры.

Описание и анализ произведения скульптуры.

Примерный план:

1. Каков размер этой скульптуры? Скульптура бывает монументальная, станковая, миниатюрная. Размер влияет на то, как она взаимодействует с пространством.

2. В каком пространстве располагалось анализируемое произведение (в храме, на площади, в доме и т. д.)? На какую точку зрения оно было рассчитано (издали, снизу, вблизи)? Является ли оно частью архитектурного или скульптурного ансамбля или это самостоятельное произведение?
3. Насколько рассматриваемое произведение охватывает трехмерное пространство (круглая скульптура и скульптура, связанная с архитектурой; архитектурно-скульптурная форма, горельеф; рельеф; барельеф; живописный рельеф; контррельеф)
4. В каком материале она выполнена? Каковы особенности этого материала? Даже если Вы анализируете слепки, важно помнить, из какого материала был сделан оригинал. Сходите в залы подлинников, посмотрите, как выглядит скульптура, выполненная в интересующем вас материале. Какие особенности скульптуры продиктованы её материалом (почему для этого произведения был выбран именно этот материал)?
5. Рассчитана ли скульптура на фиксированные точки зрения, или полностью раскрывается при круговом обходе? Сколько законченных выразительных силуэтов у этой скульптуры? Каковы эти силуэты (замкнутый, компактный, геометрически правильный или живописный, разомкнутый)? Как силуэты связаны друг с другом?
6. Каковы пропорции (соотношения частей и целого) в данной скульптуре или скульптурной группе? Каковы пропорции человеческой фигуры?
7. Каков рисунок скульптуры (разработка и усложнение отношений между большими композиционными блоками, ритм внутренних членений и характер разработки поверхности)? Если речь идет о рельефе – как меняется целое при смене угла зрения? Как варьируется глубина рельефа и выстроены пространственные планы, сколько их?
8. Какова фактура скульптурной поверхности? Однородная или разная в разных частях? Гладкая или «эскизная» видны следы прикосновения инструментов, натуроподобная, условная. Как эта фактура связана со свойствами материала? Как фактура влияет на восприятие силуэта и объема скульптурной формы?
9. Какова роль цвета в скульптуре? Как взаимодействует объем и цвет, как они влияют друг на друга?
10. К какому жанру принадлежит эта скульптура? Для чего она предназначалась?
11. Какова трактовка мотива (натуралистическая, условная, продиктованная канонам, продиктованная местом, занимаемым скульптурой в ее архитектурном окружении или ещё какая-то).
12. Ощущаете ли Вы в произведении влияние каких-то других видов искусства: архитектуры, живописи?

Описание и анализ произведений живописи

Художественный язык живописи

Понятие живописи. Средства художественной выразительности: художественное пространство, композиция, колорит, ритм, характер красочного мазка. Материалы и техники живописи: масло, темпера, гуашь, акварель, смешанная техника и др. Живопись станковая и монументальная. Разновидности монументальной живописи: фреска, мозаика, витраж и др. Жанры живописи: портрет, пейзаж, бытовой жанр, натюрморт, анималистика, исторический и др.

Описание произведений живописи

Определение базовых параметров произведения: автор, дата создания, размер картины, формат картины: вытянутый по горизонтали или вертикали прямоугольник (возможно, со скруглённым завершением), квадрат, круг (тондо), овал. Техника (темпера, масло, акварель и т.д.) и на какой основе (дерево, холст и т.д.) выполнена картина и др.

Анализ произведений живописи

Примерный план анализа:

1. Есть ли в картине сюжет? Что изображено? В какой среде располагаются изображённые персонажи, предметы?
2. На основании анализа изображения Вы можете сделать вывод о жанре. К какому жанру: портрет, пейзаж, натюрморт, обнажённая натура, бытовой, мифологический, религиозный, исторический, анималистический, — принадлежит картина?
3. Как Вам кажется, какую задачу решает художник - изобразительную? выразительную? Какова степень условности или натурализма изображения? Тяготеет ли условность к идеализации или к экспрессивному искажению? Как правило, с жанром связана композиция картины.
4. Из каких составляющих складывается композиция? Каково соотношение объекта изображения и фона / пространства на полотне картины?
5. Насколько близко к картинной плоскости размещены объекты изображения?
6. Какой угол зрения выбрал художник - сверху, снизу, вровень с изображёнными объектами?
7. Как определена позиция зрителя - вовлекается ли он во взаимодействие с изображённым на картине, или ему отводится роль отстраненного созерцателя?
8. Можно ли назвать композицию уравновешенной, статичной, или динамичной? Если присутствует движение, как оно направлено?
9. Как построено картинное пространство (плоскостно, неопределенно, выгорожен

пространственный слой, создано глубокое пространство)? За счёт чего достигается иллюзия пространственной глубины (различие в размере изображенных фигур, показ объема предметов или архитектуры, с помощью градаций цвета)? Композиция разрабатывается средствами рисунка.

10. Насколько выражено в картине линейное начало?
11. Подчеркнуты или скрадены контуры, отграничивающие отдельные предметы? Какими средствами достигается этот эффект?
12. До какой степени выражен объём объектов? Какими приёмами создаётся иллюзия объёма?
13. Какую роль в картине играет свет? Какой он (ровный, нейтральный; контрастный, лепящий объём; мистический). Прочитывается ли источник/направление света?
14. Читаются ли силуэты изображенных фигур / объектов? Насколько они выразительны и ценны сами по себе?
15. Насколько детализировано (или наоборот обобщено) изображение?
16. Передаётся ли разнообразие фактур изображённых поверхностей (кожа, ткани, металл и т.д.) ? Колорит.
17. Какую роль играет в картине колорит (подчинён рисунку и объёму или наоборот подчиняет себе рисунок и сам выстраивает композицию).
18. Является ли цвет просто окраской объёма или чем-то большим? Является ли он оптически достоверным или экспрессивным?
19. В картине преобладают локальные цвета или тональный колорит?
20. Различимы ли границы цветовых пятен ? Совпадают ли они с границами объёмов и предметов?
21. Художник оперирует большими массами цвета или маленькими пятнами-мазками?
22. Как написаны теплые и холодные цвета, пользуется ли художник сочетанием дополнительных цветов? Для чего он это делает? Как переданы наиболее освещенные и затенённые места?
23. Есть ли блики, рефлексы? Как прописаны тени (глухо или прозрачно, цветные ли они)?
24. Можно ли выделить ритмические повторы в использовании какого-либо цвета или сочетания оттенков, можно ли проследить развитие какого-либо цвета? Есть ли доминирующий цвет/ сочетание цветов?
25. Какова фактура живописной поверхности - гладкая или пастозная? Различимы ли отдельные мазки? Если да, то какие они — мелкие или длинные, жидкой, густой или почти сухой краской нанесены?

Описание и анализ графических произведений

Художественный язык графики

Графика как вид изобразительного искусства. Основные средства художественной

выразительности графики: линия, штрих, пятно и др. Рисунок линейный и светотеневой. Гравюра, виды гравюры: ксилография, литография, линогравюра, офорт, монотипия, акватинта и др. Станковая графика. Книжная графика. Искусство плаката, афиши. Прикладная графика.

Описание произведений графики

Определение базовых параметров произведения: автор, дата создания, размер листа, формат, техника.

Анализ произведений графики

Примерный план анализа:

1. Общее определение пространственной ситуации, характеристики изображенного пространства. Пространство — глубокое или нет, замкнутое или открытое, на каком плане сосредоточены акценты. Преобладающие (наиболее существенные для этого произведения) средства построения глубины и их использование. Например: характер линейной или воздушной перспективы (если она использована). Характеристики изображенного пространства. Целостность/расчлененность пространства. Деление на планы, распределение внимания (выделенность тех или иных планов или равномерность восприятия). Точка зрения. Взаимодействие зрителя и изображенного пространства (этот пункт необходим, даже если нет изображения глубинного пространства).
2. Расположение, соотношение, взаимосвязи элементов на плоскости и в пространстве.

Определение типа композиции — если это возможно. В дальнейшем- уточнение: как именно этот тип композиции воплощен в данном графическом произведении, каковы нюансы его использования. Характеристики формата (размер пропорции). Соотношение формата и композиции: изображение и его границы. Распределение масс в пределах листа. Композиционный акцент и его расположение; его соотношение с другими элементами; доминирующие направления: динамика и статика. Взаимодействие основных элементов композиции с пространственной структурой, расстановка акцентов.

3. Анализ графической техники.
4. Итог анализа — выявление принципов построения формы, ее выразительных качеств и воздействия. Исходя из формальных и выразительных качеств произведения, можно ставить вопрос о его смысле (содержании, идее) т.е. переходить к его интерпретации. При этом необходимо учитывать сюжет (как трактован сюжет в этом произведении?), специфику изображения персонажей (в сюжетной картине и портрете — позы, жесты, мимика, взгляд), символику (если она имеется) и т. д., но в то же время — средства изображения и следовательно,

воздействие картины. Возможно так же соотнесение выявленных индивидуальных особенностей произведения с требованиями вида и жанра, к которым оно принадлежит, с более широким художественным контекстом (творчество автора в целом: искусство эпохи, школы и т. д.). Из этого может следовать вывод о ценности и значении произведения, его месте в истории искусства.

Описание и анализ произведений декоративно-прикладного и народного искусства

Виды декоративно-прикладного и народного искусства

Роспись по дереву, металлу и др. Вышивка. Ковроткачество. Ювелирное искусство. Резьба по дереву, кости. Керамика. Художественные лаки и др.

Описание памятников декоративно-прикладного и народного искусства

Вид декоративно-прикладного искусства. Материал. Особенности его обработки. Размеры. Назначение. Характеристика цвета, фактуры. Степень соотношения утилитарной и художественно – эстетической функций предмета.

Анализ памятников декоративно-прикладного и народного искусства

Примерный план анализа

1. Для чего подобный предмет предназначен?
2. Каковы его размеры?
3. Как располагается декорация предмета? Где размещаются зоны фигуративных и орнаментальных украшений? Как связано размещение изображений с формой предмета?
4. Какие типы орнаментов используются? На каких частях предмета они располагаются?
5. Где располагаются фигуративные изображения? Они занимают больше места, чем орнаментальные или являются просто одним из орнаментальных регистров?
6. Как строится регистр с фигуративными изображениями? Можно ли сказать, что здесь используются приемы свободной композиции или используется принцип рядоположенности (фигуры в одинаковых позах, минимум движения, повторяют друг друга)?
7. Как изображаются фигуры? Они подвижные, застывшие, стилизованные?
8. Как передаются детали фигур? Они выглядят более естественно или орнаментально? Какие приемы используются для передачи фигур?
9. Загляните, если возможно, внутрь предмета. Есть ли там изображение и орнаменты? Опишите их по выше приведенной схеме.
10. Какие основные и дополнительные цвета используются в построении орнаментов

и фигур? Каков тон самой глины? Как это влияет на характер изображения - делает его более орнаментальными или, наоборот, более естественным?

Лирика:

Анализ произведения — сложная работа интеллекта, требующая многих знаний и умения.

Существует множество подходов, приемов, способов анализа, но все они укладываются в несколько сложных действий:

- 1) раскодирование информации, заключенной в ткани самого произведения,
- 2) аналитическое исследование процесса и обстоятельств создания произведения искусства, помогающее углубить и обогатить его понимание,
- 3) изучение исторической динамики художественного образа произведения в индивидуальном и коллективном восприятии.

В первом случае идет работа с произведением как самоценностью — «текстом»; во втором мы рассматриваем текст в контексте, выявляя в художественном образе следы влияния внешних импульсов в третьем — изучаем изменения художественного образа в зависимости от того, как меняется его восприятие в различные эпохи.

Каждое художественное произведение в силу своеобразия диктует свой путь, свою логику, свои приемы анализа.

Тем не менее, на несколько общих принципов практической аналитической работы с произведением искусства хотелось бы обратить ваше внимание и дать несколько советов.

«Эврика!» (интрига анализа). Первое и самое главное: произведение искусства само подсказывает, по какому пути можно проникнуть в глубины смысла художественного образа. Существует своего рода «зацепка», которая захватывает сознание возникшим вдруг вопросом. Поиск ответа на него — во внутреннем ли монологе, в общении ли с сотрудниками или учениками — нередко приводит к озарению (Эврика!). Потому и беседы такого рода — вы обязаны научиться вести их с группой — называются эвристическими. С таких вопросов обычно и начинается аналитическая работа в музее или архитектурной среде — «раскодирование» информации, заложенной в художественном «тексте».

Задать вопрос часто гораздо труднее, чем найти ответ на него.

— Почему у «Нагого мальчика» Александра Иванова такое трагическое лицо?

— Почему фигура юноши, поднимающего расслабленного в картине «Явление Мессии» того же Иванова, одета в одежды Христа?

— Почему пуст киот в картинке К.С. Петрова-Водкина «Мать» 1915 года?

— Почему П.Д. Федотов во втором варианте картины «Сватовство майора» убирает люстру — деталь, которую искал так долго?

— Почему в скульптурном бюсте Ш.И. Махельсон работы Шубина мрамор отшлифован до жирного лоска, в то время как в большинстве случаев «кожа» лиц на его же портретах кажется матовой?

Таких вопросов можно припомнить множество, все они — свидетельство уникального, личностного видения, присущего каждому человеку. Намеренно не даю здесь ответов — попытайтесь найти их сами.

В аналитической работе с произведением искусства вам поможет не только способность увидеть его свежим глазом, воспринимать непосредственно, по и умение абстрагироваться, вычлняя те или иные моменты восприятия и элемента формы и содержания.

Если речь идет о пластических искусствах, это композиционные, схемы, аналитические зарисовки, колористические «раскладки», анализ пространственного построения, «проигрывание» аксессуаров и т. д. Все эти и иные средства могут быть использованы в работе. Но следует помнить одно: любой аналитический прием — это прежде всего способ истолкования элементов формы, их осмысления. Измеряйте, раскладывайте, чертите схемы, но не ради самих этих схем, а во имя понимания их смысла, ибо в истинно художественном образе нет «пустот» — и сам материал, и размер, и формат вплоть до фактуры, т. е. поверхности предмета искусства — исполнены смысла. Иными словами, речь идет о языке искусства.

Несмотря на свою неповторимость, уникальность, произведения искусства поддаются типологизации, их можно сгруппировать, естественно, прежде всего по видам искусства.

Проблема типологизации станет предметом изучения для вас в курсах теории искусства и эстетики, а в начале обучения мы бы хотели обратить внимание на те ее аспекты, которые играют важную роль в анализе, особенно истолковании искусства. Кроме того, мы получаем возможность оговорить смысл основополагающих понятий (о значимости этой работы упоминалось выше).

Итак, **произведение искусства может принадлежать к одному из видов**, которые разделяются на: односоставные (моноструктурные), синтетические и технические.

- Односоставные — живопись, графика, скульптура, архитектура, литература, музыка, декоративно-прикладное искусство.
- Синтетические — театрально-зрелищные искусства.
- Технические — кино, телевидение, компьютерная графика.

Односоставные искусства делятся, в свою очередь, на:

- пространственные (архитектура, живопись, графика, декоративно-прикладное искусство)
- временные (литература, музыка),

а также на изобразительные (живопись, графика, скульптура) и неизобразительные (архитектура, декоративно-прикладное, литература, музыка).

Поскольку в классификации искусств существуют различные точки зрения и поскольку все эти определения имеют не абсолютный, а относительный характер, оговорим их, и прежде всего остановимся — очень коротко — на проблеме пространства и времени в искусстве, ибо она не так проста, как может показаться на первый взгляд, и весьма значима при анализе произведения.

Прежде всего отметим, что разделение искусств на пространственные и временные весьма условно и опирается на особенности бытия произведения: материальные носители пространственных искусств действительно предметны, занимают место в пространстве, а во времени лишь стареют и разрушаются. Но ведь материальные носители музыкальных и литературных произведений тоже занимают место в пространстве (ноты, пластинки, кассеты, наконец, исполнители и их инструменты; рукописи, книги, журналы). Если же говорить о художественных образах, то они «занимают» некое духовное пространство и во всех искусствах развиваются во времени.

Поэтому попытаемся, отметив существование этих категорий как классификационных, поговорить о них с позиций аналитических, для нас — в данном случае — более важных.

Выше мы отметили, что всякое произведение искусства как материально-идеальное явление существует в пространстве и времени, причем материальная его основа так или иначе связана прежде всего с пространством, а идеальная — со временем.

Однако художественное произведение соотносится с пространством и в иных аспектах. Природное пространство и его переживание человеком оказывают на художественный образ огромное влияние, порождая, например, в живописи и графике различные системы пространственных построений, определяя особенности решения пространственных задач в архитектуре, изображение пространства в литературе. Во всех искусствах различимы «пространство вещи», «пространство человека», «пространство социума», природное — земное и космическое — пространство, и наконец, пространство высшей духовной реальности — Абсолюта, Бога.

Меняется видение мира, за ним — система художественного мышления; это движение от старой системы к новой знаменуется изменениями в пространственной концепции. Так, перенос центра внимания с высшей духовной реальности — Бога, Горнего мира в XVII веке на человека в русском искусстве XVII века словно бы сузило горизонт

художника, и бесконечность обратной перспективы сменилась ограниченностью прямой.

Так же подвижно и многопланово время.

Это реальное время материального носителя, когда желтеют ноты, размагничиваются пленки, чернеют проолифленные доски, и время художественного образа, бесконечно развивающегося, практически бессмертного. Это и время иллюзорное, существующее внутри художественного образа, время, в котором живут изображенные вещь и человек, общество, человечество в целом. Это время создания произведения, историческая эпоха и период жизни, наконец, возраст автора, это время — протяженность действия и время «пауз» — перерывов между изображаемыми эпизодами. Наконец, это время подготовки к восприятию, восприятия в контакте с произведением, переживания и осмысления воспринятого художественного образа.

В каждом из искусств пространство и время отображаются по-разному, и об этом — в последующих главах, каждая из которых посвящена особому виду искусства с присущим ему строением художественного образа.

Совсем не случайно я написала «отображается», а не «изображается», потому что нам необходимо развести и эти понятия.

Отобразить- значит найти образный эквивалент явлению реальности, вплести его в ткань художественного образа, изобразить — создать визуальный — зримый, вербальный — словесный или звуковой — аудиальный аналог вещи. Искусства делятся, как сказано выше, на изобразительные и неизобразительные не потому, что в музыке невозможно изобразить, например, шум поезда или крик петуха (а то и целый птичий двор), а в литературе — описать практически любой видимый или слышимый объект. И в музыке и в литературе это возможно: в первом случае мы имеем дело со звукоподражанием, во втором — с описанием. Более того, талантливый автор, глубоко переживший контакт с произведением живописи, скульптуры, музыки, может найти такие слова, что его описание станет полноценным и высокохудожественным вербальным (словесным) аналогом произведения изобразительного или музыкального искусства.

Архитектурные произведения (не говоря об их частях: лотосообразных колоннах египетских храмов, корах, атлантах, рельефных и иных декоративных скульптурных элементах) тоже могут являть собою изображения: так, в 1930-е годы в Советском Союзе модно было строить дома в форме машин или иных предметов. В Ленинграде была даже построена школа в форме серпа и молота, хотя видеть это можно только с высоты птичьего полета. А различные сосуды в форме птиц, рыб, человеческих фигур и т. д. в неизобразительном — декоративно-прикладном искусстве!

И напротив, произведения изобразительного искусства нередко «ничего не изображают», как абстрактная живопись и скульптура.

Так что и этот классификационный признак оказывается относительным. И все же он существует: есть визуально, т. е. зрением воспринимаемые «изобразительные искусства», в основе которых лежит изображение явлений мира, и неизобразительные, словесные и музыкальные.

Искусство всегда условно и не может (не говоря уж о том, что и не должно) сотворить полное подобие того или иного явления живой жизни. Художник не удваивает существующую реальность, он создает художественно-образные модели мира или его элементов, упрощая и преобразуя их. Даже живопись, самое «иллюзорное» из искусств, казалось бы, способное уловить и передать на полотне все богатство многоцветья мира, обладает крайне ограниченными возможностями подражания породе.

Очень люблю КС. Петрова-Водкина. На одной из выставок его «Богоматерь — Умиление злых сердец» — сияние чистых алого, синего и золотого — была помещена в зале Русского музея на стене рядом с окном.

Многие годы картина была спрятана в запасниках, и теперь, когда она оказалась в зале, сидеть и смотреть на нее можно было, казалось, до бесконечности. Космически глубоким, пронзительно чистым светом небесных глубин сиял фон, оттеняя вместе с алым мафорием прекрасный кроткий лик Богоматери...

Я просидела долго, на улице стемнело, зимний вечер светился в окне — и каким потрясением для меня было тихое свечение скромных зимних петербургских сумерек в окне — они смотрелись рядом с синим на картине Петрова-Водкина, как сияющий сапфир рядом с синей бумажкой, которой оклеивают спичечные коробки. Вот когда довелось не узнать, а увидеть и почувствовать, как действительно ограничены возможности искусства в подражании жизни, если судить о нем, исходя из любимого критерия наивного зрителя: похоже или не похоже изображение на оригинал. И совсем не в том его сила, чтобы воспроизводить явления жизни максимально похоже, предельно миметически.

Художественный образ — не простое повторение жизни, и его правдоподобие — словесное или зрительное — совсем не главное качество. Искусство — это один из способов освоения мира: его познания, оценки, преобразования человеком. И каждый раз в художественном образе — по-разному в разных видах искусства и в разных художественных системах — соотносятся явление(то, что воспринимается чувствами человека, явлено ему) и сущность (суть явления, совокупность его существенных свойств), отобразить которую и признано искусство.

Каждая система художественного мышления формирует свой метод познания сущности — творческий метод. В школе вы уже познакомились с такими конкретными европейскими творческими методами, как барокко, классицизм, сентиментализм, романтизм, реализм, символизм, модернизм, социалистический реализм, сюрреализм и др. Вы, конечно, помните, что каждый метод создавался во имя понимания, оценки,

преобразования человека и мира в целом и отдельных их качеств. Вспомните, как последовательно «собирается» знание о человеке: барокко изучает и отображает мир бурных, необузданных чувств человека; классицизм — его все измеряющий уравновешенный разум; сентиментализм утверждает право человека на частную жизнь и возвышенные, но сугубо личные чувствования; романтизм — красоту свободного развития личности «в хорошую или дурную сторону», ее проявления в «роковые минуты» мира; реализм отображает социальные основы формирования и жизни человека; символизм снова устремляется в таинственные глубины человеческой души, а сюрреализм пытается проникнуть в глубины подсознания и т. д. Так что у каждой из названных творческих систем свой предмет изображения, вычленяемый в едином объекте — человеке. И свои функции: утверждение идеала, изучение, разоблачение и т. д.

В соответствии с этим вырабатывается и способ преобразования объекта, позволяющий выявить его актуальное содержание: это идеализация объекта — преобразование, художественное освобождение «несовершенной действительности от ее несовершенства», уподобление ее идеалу (Краткая философская энциклопедия. М., 1994) в таких методах, как барокко, классицизм, романтизм, которые разнятся между собой тем, что сам идеал понимают по-разному; это типизация, характерная для реализма, и символизация, которые использовало человечество на разных этапах художественного освоения мира.

Взглянув на историю развития искусства на очень высоком уровне обобщения, можно сказать, что оно развивается между двумя полюсами художественно-образного моделирования мира: от стремления создать его предельно, до иллюзии правдоподобное воспроизведение к предельному обобщению. Эти два способа можно соотнести с работой двух полушарий мозга: левым аналитическим, расчленяющим явление на части во имя его познания, и правым — обобщающим, имагинарным, создающим целостные образы (совсем не обязательно художественные) с той же целью.

На Земле существуют зоны, в которых преобладают люди с заметным преимуществом в развитии одного из полушарий. Можно даже, разумеется, весьма условно, сказать, что понятия «Восток», «человек Востока» — связываются с правополушарным — имагинарным (образным) мышлением, в то время как «Запад», «человек Запада» с левополушарным, аналитическим, научным.

И вот здесь мы сталкиваемся с видимым парадоксом.

Вспомним: левое полушарие курирует абстрактно-логическое, вербальное, аналитическое мышление; правое — конкретное, образное, невербальное, обобщающее.

На первый взгляд, легко определить, что более конкретно: портрет, передающий облик и характер определенного лица или, скажем, человек на фонаре светофора —

предельно обобщенное обозначение человека, виноградная гроздь, написанная в голландском натюрморте, или бесконечная лоза в восточном орнаменте, состоящая из множества условных, доведенных до уровня элементов орнамента листьев и гроздей.

Ответ очевиден: миметические образы — портрет, натюрморт — конкретны, орнаментальные обобщения более абстрагированы. В первом случае нужны понятия «этот человек», «эта гроздь», во втором достаточны — «человек», «гроздь».

Несколько сложнее понять, что портрет и натюрморт, будучи художественными образами, в то же время более аналитичны — «лево-полушарны», нежели элементы орнамента. В самом деле, представьте себе, сколько слов понадобится для описания портрета — вербальный «перевод» этого образа будет достаточно длинным и более или менее скучным, в то время как лоза в орнаменте определяется одним, в крайнем случае, тремя словами: орнамент вьющейся лозы. Но, зарисовав с натуры лозу, автор орнамента повторил это изображение не один раз, добиваясь предельного обобщения, позволяющего дойти ли уровня символа, содержащего не одно, а множество значений.

Если хотите побольше узнать о западном — аналитическом (миметическом, подражательном) и восточном обобщенном (орнаментальном) способах создания зрительного образа, прочитайте прекрасную книгу Л.А. Лелекова «Искусство Древней Руси и Восток» (М., 1978). Рассуждая о двух системах художественно-образного мышления, автор противопоставляет два ряда высказываний.

Первое принадлежит Сократу: «Живопись есть изображение того, что мы видим».

Второе — Будде: «Художник приготовил краски, дабы создать картину, которую нельзя увидеть в цвете».

В античной легенде о состязании двух искусных живописцев — Зевксиса и Паррасия — рассказывается о том, как один из них написал виноградную ветвь и как к этой картине слетались птицы, чтобы склевать изображенные на ней ягоды — так велика была иллюзия наполняющей ее жизни. Второй обманул глаз своего собрата, изобразив на холсте занавеску, которой якобы была прикрыта картина, с таким искусством, что тот попросил поскорее ее отдернуть. Создание иллюзии — подражание видимому — для каждого из соперников было высшей целью.

О совершенно иной цели говорит Будда: зримое изображение, написанное красками, — лишь носитель образа, который рождается в душе человека. Будде вторит христианский философ Иоанн Дамаскин: «Всякий образ есть откровение и показание скрытого».

В самом деле, лоза, украшающая столпы иконостасов, — это символ жизни и плодородия, райского сада (вертограда Христова), символ вечности.

Вот как пишет Л.А. Лелеков о другом орнаменте: переплетения чередующихся плода и цветка, весьма распространенные в орнаментах Востока, обозначают «понятия

единства причинно-следственной обусловленности и вечности бытия, темы творения и непрерывного обновления жизни, взаимосвязи прошлого и будущего, столкновения противоположностей» (Там же. С. 39).

Но как между сравнительно немногочисленными группами выраженных «левополушарников» — ученых и «правополушарников» — художников существует преобладающее по количеству множество переходных типов, так и между натуралистическим — равным самому себе, самоценным и не имеющим скрытых смыслов, иллюзорным изображением видимости (явления) и чистым орнаментом, содержащим множество смыслов, лежит обширное пространство, занимаемое образами смешанного типа, — о них-то мы и говорили выше.

Может быть, наиболее гармоничный среди них — образ реалистический, когда художник стремится к воплощению сущности явления, к символизации видимого. Так, Ал. Иванов, открывая законы пленэра и разрабатывая метод воплощения внутренних свойств и качеств личности в ее внешнем облике, наполнял свои творения глубоким символическим смыслом.

Художники-абстракционисты XX века, развеивая, распрямив свои картины, отказавшись от создания на полотне «второй», иллюзорной реальности, обращались к сфере сверхсознания человека, пытались уловить образ в его первоизданности, в глубинах души человеческой или, напротив, конструировали его.

Поэтому в анализе вам придется, следуя интриге возникшего первым вопроса, задуматься и над тем, каков «пространственно-временной континуум» художественного образа произведения, предмет изображения, способ и средства преобразования объекта. И еще один немаловажный вопрос встает перед вами: каковы элементный состав и связь — структура художественного образа.

Художественный образ произведения — целостность, и как всякая целостность, может быть представлен, описан как система, состоящая из элементов (каждый из которых, в свою очередь, тоже целостен и может быть представлен в виде системы) и их связей между собой. Структурированность и достаточное число элементов обеспечивают функционирование художественного образа как целостности подобно тому, как наличие необходимых деталей и их верная сборка — связь, структура, обеспечивают ход и своевременный звон будильника.

Что же может быть обозначено как элементы художественного образа? Рифма, гармония, цвет, объем и т. д.? Это элементы формы. Предмет изображения, объект, сущность, явление? Это элементы содержания. Логически рассуждая, следует, очевидно, признать, что элементы художественного образа произведения — это тоже образы: человека во всем диапазоне от простейшего знакового изображения в петроглифах до психологического портрета; вещногопредметного мира в неисчислимом многообразии рукотворных вещей, совокупность которых нередко именуют цивилизацией или «второй природой»; социальных связей, начиная с

семейных и кончая общечеловеческими; природы нерукотворной во всех ее проявлениях и формах: одушевленный мир животных, неодушевленный мир — ближний, планетарный и космический; наконец, того высшего духовного порядка, который присутствует во всех художественных системах и который мудрецами разных эпох именуется по-разному: Высший разум, Абсолют, Бог.

Каждый из названных образов по-разному реализуется в разных искусствах и имеет надвидовой, родовой характер.

Обретая конкретность в пределах художественного произведения, такой образ может входить как составляющая в систему более сложного целого (например, образы природы занимают важное место и в романах Тургенева, и в операх Римского-Корсакова, и в картинах Репина). Один из образов может занять центральное место, подчиняя себе остальные (таковы моноструктурные жанры изобразительного искусства — портретные, пейзажные и т.д.), а может и сформировать обширный пласт художественных произведений — от серий в творчестве одного мастера (например, «Петриада» В.А. Серова) I до таких гигантских образований, как «Лениниана» в советском искусстве.

Так что в процессе анализа произведения можно выделить образные элементы и установить связи между ними. Нередко такая работа помогает более глубоко разобраться в замысле автора, и отдать себе отчет в испытанных в общении с произведением чувствах, лучше понять и истолковать художественный образ.

Подводя итоги этого небольшого раздела, посвященного **анализу произведения искусства как самостоятельной целостности «текста»**, отметим самое важное:

- 1) анализ есть лишь одна из операций, включающихся в систему работы с произведением искусства. Один из важнейших вопросов, на которые вы должны ответить в процессе аналитической работы, звучит следующим образом: как, каким способом и какими средствами художник смог добиться именно того впечатления, которое вы пережили и осознали в доаналитическом общении с художественным образом?
- 2) анализ как операция разъятия целого на части (хотя и предполагающая элементы синтеза) — не самоцель, а способ более глубокого проникновения в смысловую сердцевину художественного образа;
- 3) каждое произведение искусства уникально, неповторимо, поэтому методически верно — и для учителя весьма важно — отыскать «интригу анализа» — ключевой вопрос, который повлечет за собой, особенно при коллективной работе, цепочку, а точнее, систему вопросов, ответы на которые и сложатся в целостную картину анализа;
- 4) всякое произведение искусства есть художественно-образная модель мира, в которой отражаются актуальные грани, части, аспекты мира и его основных элементов: человека, общества, цивилизации, природы, Бога. Эти грани, части, аспекты Бытия составляют содержательную основу — предмет

изображения, который, с одной стороны, уже объективной реальности, поскольку составляет лишь ее часть, а с другой изначально богаче, потому что несет в себе отношение автора, обогащается и творческом процессе, дает приращение знания о мире в объективированной форме, в произведении искусства, и наконец, актуализируется в процессе творчества. В аналитической работе вы должны ответить на вопросы: каков объект изображения в данном произведении? каков предмет изображения? что нового мы узнаем о мире путем усвоения художественного образа произведения?

5. 5) каждое художественное произведение принадлежит к одному из видов искусства, в соответствии с которым формируется способ преобразования предмета изображения, формирования художественного образа, специфический язык искусства.
6. 6) искусство в целом и отдельное произведение как явление материального мира существуют в пространстве и времени. Каждая эпоха, каждая эстетическая система разрабатывает свою художественную концепцию времени и пространства соответственно своему пониманию этих реалий и своим целям. Поэтому анализ особенностей воплощения пространства и времени в произведении — необходимая аналитическая операция;
7. 7) художественно-образная модель мира может быть изобразительной (визуальной) или неизобразительной (аудиальной, вербальной или визуально-конструктивной). Подражание жизни (вплоть до стремления создать иллюзию-«обманку») или, напротив, полное «распредмечивание» изображения, так же как все промежуточные формы, не бывает самоцелью, оно всегда осмысленно, служит воплощением целеполагания, вскрываемого в анализе. При этом устанавливается соотношение между явлением и сущностью, постижение и освоение которой в конечном итоге составляет одну из основных функций искусства. Так что в процессе анализа необходимо разобраться в том, какое явление лежит в основе художественного образа (объект изображения), какие свойства, качества, аспекты объекта интересовали художника (предмет изображения), как, каким способом шло преобразование предмета и каково строение — элементный состав и структура — появившегося в итоге художественного образа. Отвечая на эти вопросы, можно достаточно хорошо разобраться в смысле произведения искусства, в том, какова сущность, просвечивающая сквозь ткань художественного образа.

Прежде чем закончить разговор об анализе и его месте в работе с произведением искусства, позволю себе дать вам два совета.

Первый касается смысла анализа. Независимо от того, близко или внутренне чуждо вам то или иное произведение искусства, анализ — истолкование поможет вам понять автора, а в разговоре о произведении обосновать свою оценку. В отношениях с искусством «нравится — не нравится» лучше заменить иными формулировками:

«Понимаю и принимаю» или «Понимаю, но не принимаю!» И при этом всегда быть готовым обосновать свое мнение.

Второй совет особенно пригодится вам в том случае, если придется работать на выставке современного искусства или в гостях у художника — в его мастерской.

Для всякого нормального человека присутствие автора — фактор сдерживающий, поэтому на выставке современного искусства всегда работайте так, словно автор стоит рядом, — это вполне реальная возможность.

Но главное: раз и навсегда отрешитесь от представления о том, что существует «правильное» и «неправильное» искусство, «хорошее» и «плохое». Произведение искусства подлежит оценке: ведь его создатель может быть мастером, а может быть и чванливым дилетантом, супер-адаптивным конъюнктурщиком, спекулянтom.

Но в зале выставки не стоит торопиться выступать в роли прокурора, лучше сначала постараться понять, почему произведение вызвало у вас вместо ожидаемой радости такое раздражение: в том ли дело, что вы интуитивно ощутили дисгармонию образа, его общую разрушительную силу, волны отрицательной энергии, идущей от него, или в том, что, в силу особенностей своей личности Вы не попали в «резонанс» с теми, образно выражаясь, вибрациями, которые вызвал художественный образ.

Насколько по-разному мы все воспринимаем искусство — и в его элементах, и в целом — я почувствовала совершенно неожиданно возле экрана телевизора. ...Очень люблю Коломенское — с его спокойной белой церковью Казанской Божьей Матери, стремительно возносящимся над Москвой-рекой стройным шатром храма Вознесения Христова, золочеными маковками собора Иоанна Предтечи в Дьякове на горе за оврагом, С купами дерев, старинными столпами и заветными камнями в густой зеленой траве. Много лет в курсе истории искусства рассказываю студентам об этих чудесных творениях XVI—XVII веков. Но небольшой сюжет в «Клубе путешественников» по телевидению был для меня откровением. Священнослужитель — ведущий показал и доказал, что метрически сложившийся ансамбль воплощал в природных и архитектурных формах образ иконы Софии — Премудрости Божией. Никогда мне, человеку со сложившимся рациональным сознанием, не удалось бы так увидеть это чудо. Но теперь, разумеется, со ссылками на первоисточник, буду предлагать студентам среди прочих и эту трактовку.

Литературы:

Виппер

Вёльфлин

Даниэль

Волков

Коган

Вазари?

Янсон Х.В., Янсон Э.Ф. Основы истории искусств — найти. Нашёл. Выложить. И
Гомбриха тоже.