

ЛАКУНЫ В ЭСТЕТИКЕ ХХ ВЕКА: ЭПИСТЕМОЛОГИЧЕСКИЕ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ АТРИБУЦИИ ЖИВОПИСИ

ИРИНА ЧЕРНЯЕВА
ГАЛИНА БУЛГАЕВА

Ирина Валерьевна Черняева – кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой искусств, Алтайский государственный университет, Барнаул, Россия.

E-mail: gurkina-22@mail.ru

Галина Дмитриевна Булгаева – кандидат искусствоведения, доцент, научный сотрудник, Алтайский государственный университет, Барнаул, Россия

E-mail: BulgaevaGD@yandex.ru

В статье анализируется феномен лакун в эстетическом знании – смысловых и информационных пробелов в теории и источниках, затрудняющих целостное понимание искусства. Показано, как эти лакуны влияют на процессы атрибуции, идентификации и интерпретации живописи XX века. Особое внимание уделено практическому аспекту: тому, как лакуны проявляются в работе художественных экспертов при установлении авторства и как их можно восполнить с помощью современных оптико-физических методов и цифровых технологий (спектральный анализ, оптическая визуализация, базы данных и др.). Методологическую основу исследования составляют идеи М. С. Кагана, Ю. М. Лотмана, А. Ф. Лосева, Б. Р. Вилпера, обоснованы философско-методологические аспекты внедрения научно-технических методов в искусствознание. Отмечается недостаточность источников и фрагментарность визуального и текстового материала по искусству XX века,

обосновывается необходимость междисциплинарного подхода, сочетающего эстетическую теорию, искусствоведение и методы естественных наук. В качестве эмпирической базы приведены исследования живописи сибирских художников XX века (И. В. Черняева, Г. Д. Булгава), демонстрирующие, как оптико-физические методы и цифровые архивы позволяют восполнить лакуны знаний об авторах, технике и подлинности произведений. Интеграция классических методологий искусствоведения и современных технологий показала свою эффективность в преодолении лакун, обеспечивая более обоснованную атрибуцию и глубокую интерпретацию произведений живописи XX столетия.

Ключевые слова: лакуна, эстетика, художественная экспертиза, атрибуция, идентификация, интерпретация, оптико-физические методы, цифровые технологии, живопись XX века, междисциплинарный подход.

Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда в рамках научного проекта № 24-28-00692 «Технологические особенности произведений живописи XX века: комплексный анализ».

LACUNAE IN 20TH-CENTURY AESTHETICS: EPISTEMOLOGICAL AND METHODOLOGICAL ASPECTS OF PAINTING ATTRIBUTION

Irina V. Chernyaeva – Candidate of art history, associate professor, Altai State University, Barnaul, Russia

E-mail: gurkina-22@mail.ru

Galina D. Bulgaeva – Candidate of art history, associate professor, research associate, Altai State University, Barnaul, Russia

E-mail: BulgaevaGD@yandex.ru

This article analyzes the phenomenon of lacunae in aesthetic knowledge – semantic and informational gaps in theory and sources that hinder a holistic understanding of art. It examines how these lacunae affect the processes of attribution, identification, and interpretation of 20th-century painting. Particular attention is paid to the practical dimension: how such gaps manifest in the work of art experts when establishing authorship, and how they can be addressed through modern optical-physical methods and digital technologies (including spectral analysis, optical visualization, databases, and more). The methodological framework is based on the ideas of M. S. Kagan, Yu. M. Lotman, A. F. Losev, and B. R. Vipper, and considers the philosophical and methodological aspects of integrating scientific and technical methods into art history. The study highlights the insufficiency of the source base and the fragmentary nature of visual and textual

material related to 20th-century art, arguing for the necessity of an interdisciplinary approach that combines aesthetic theory, art history, and methods from the natural sciences. As an empirical foundation, the article draws on studies of Siberian 20th-century painting (by I. V. Chernyaeva and G. D. Bulgaeva), demonstrating how optical-physical techniques and digital archives help to fill gaps in knowledge about authorship, technique, and authenticity. The integration of classical methodologies in art history with contemporary technologies has proven effective in overcoming such lacunae, leading to more substantiated attribution and deeper interpretation of 20th-century painting.

Keywords: lacuna; aesthetics; art expertise; attribution; identification; interpretation; optical-physical methods; digital technologies; 20th-century painting; interdisciplinary approach.

Понятие лакуны (от лат. *lacuna* – пробел, пустота) широко используется в гуманитарных науках для обозначения пропуска, перерыва или отсутствия значимого фрагмента в системе знаний. В истории и теории искусства лакуны могут означать как неполноту теоретической модели (неразрешённые вопросы эстетики), так и пробелы в источниках и данных об объекте искусства. Моисей Самойлович Каган указывал на важность рассмотрения искусства как эстетической целостности, где все элементы художественного процесса связаны воедино; соответственно, разрыв между этими элементами (теорией и практикой, формой и содержанием, автором и зрителем) ведёт к утрате целостного понимания произведения.

В XX в. искусство пережило череду авангардных революций, смену эстетических парадигм и социальных потрясений, что привело к возникновению множества лакун в понимании художественного процесса. Юрий Михайлович Лотман структурно-семиотическим подходом подчёркивал, что произведение искусства следует рассматривать как текст в рамках семиосферы культуры; полнота понимания этого «текста» требует знания кода и контекста. Если же часть «текста» утрачена или код неизвестен, интерпретация неизбежно сталкивается с лакунами смысла.

Алексей Фёдорович Лосев, исследуя символику и художественную форму, показывал диалектическое единство формы и содержания; утрата хотя бы одного компонента разрушает смысловую целостность художественного образа.

Историк искусства Борис Робертович Виппер, один из основоположников отечественной методологии искусствознания, в работе «К проблеме атрибуции» указывал, что атрибуция произведения – это сложный многоступенчатый метод, требующий синтеза стилистического анализа и документальных данных. (Vipper, 1970) Он подчёркивал, что пробелы (недостаток сведений о происхождении, подписи, дате) могут приводить к ошибкам в определении авторства, если не применять строгую методологию и не учитывать весь комплекс доступной информации. Таким образом, ведущие теоретики и методологи искусствоведения признавали: лакуны в знаниях об искусстве и его теории представляют серьёзную проблему, преодоление которой требует как развития самой теории, так и привлечения новых методов исследования.

В современном искусствознании проблема лакун особенно актуальна при работе с художественным наследием XX века. Во-первых, многие художники и течения этого периода до сих пор изучены неравномерно: существуют «белые пятна» в истории искусства, связанные с отдалёнными регионами, малоизвестными авторами, запрещёнными в своё время направлениями. База источников по ряду художников оказывается фрагментарной: утрачены архивы, отсутствуют достоверные каталоги работ, сохранились лишь разрозненные упоминания. Во-вторых, само искусство XX века характеризуется экспериментами, уходом от канонов, и порой сознательным разрывом с традицией, что создаёт лакуны уже на уровне эстетической коммуникации – между намерением автора и восприятием зрителя. В-третьих, динамика реставрации и музейного дела в XX-XXI вв. приводит к тому, что часть произведений перемещается, меняет владельцев, а информация об их происхождении рассеивается. Все эти факторы затрудняют атрибуцию (установление авторства и датировки), идентификацию (определение объекта, сюжета, стиля) и интерпретацию (раскрытие замысла и смысла) произведений искусства.

Однако, как показывает опыт, каждая лакуна может быть не только проблемой, но и стимулом к развитию новых методов исследования. С одной стороны, необходимость восполнения

пробелов в знаниях обусловила обращение к междисциплинарным подходам. С другой – бурный прогресс науки и техники предоставил исследователям искусства принципиально новые инструменты. В последние десятилетия в практику искусствоведческой экспертизы вошли оптико-физические методы анализа живописи (рентгенография, инфракрасная рефлекто графия, ультрафиолетовая съемка, спектральный анализ пигментов и др.), а также цифровые технологии (электронные базы данных, цифровые архивы изображений, алгоритмы сравнения и даже элементы искусственного интеллекта). Возникает вопрос: в какой мере эти методы помогают преодолевать лакуны в понимании живописи XX века? Какие методологические проблемы сопровождают их применение, и как соотносятся данные научно-технических анализов с эстетической интерпретацией произведения? Настоящая работа посвящена анализу этих вопросов на основе как теоретических концепций, так и конкретных исследований сибирской живописи XX столетия, в которых оптико-физические и цифровые методы применены на практике.

Методология данного исследования опирается на синтез классических эстетических теорий и современных междисциплинарных подходов. Прежде всего, используется концепция эстетической целостности М. С. Кагана, согласно которой, каждое произведение искусства и художественная культура в целом представляют собой сложную систему, элементы которой (художественный образ, форма, содержание, контекст, восприятие) взаимосвязаны. Эпистемологическая лакуна в эстетике возникает, когда из этой системы выпадает существенный компонент – будь то знание о фактах (например, неизвестен автор картины), метод понимания (отсутствует адекватный теоретический подход) или ценностное измерение (утрачено понимание эстетической значимости явления). В подобных случаях нарушается эстетическая целостность восприятия: искусствовед или зритель не могут синтезировать разрозненные фрагменты в осмысленное целое. Методологическим следствием идей Кагана для нашего исследования является требование комплексности: анализ живописи должен объединять различные уровни –

от материально-технического до смыслового – чтобы восполнить недостающие звенья и воссоздать цельную картину художественного процесса.

Структурно-семиотический подход Ю. М. Лотмана помогает рассматривать произведение искусства как текст, встроенный в культурный контекст. Ученый подчеркивал роль памяти культуры в понимании этого текста. Отсутствие тех или иных элементов контекста (символов, знаков, аллюзий) порождает семиотические лакуны, делающие интерпретацию неполной или искажённой. Например, живописное полотно авангардиста может содержать визуальную цитату или символ, понятный современникам, но ставший непонятным зрителю через несколько десятилетий – без комментария или знания культурного кода смысл оказывается утерян. Структурно-семиотический метод в сочетании с искусствоведческим анализом позволяет выявлять такие «пустоты смысла» и искать способы их заполнения – через привлечение внешних сведений (комментариев, аналогий, расшифровку символов), либо через поиск внутренних связей произведения с другими «текстами» культуры. В данной работе мы исходим из идеи Ю. М. Лотмана о необходимости учета системы знаков и контекстов для адекватной идентификации и интерпретации художественного образа.

Философско-эстетические взгляды А. Ф. Лосева ценные для методологии тем, что акцентируют диалектику единичного и всеобщего в искусстве. А. Ф. Лосев вводит понятие символа как особой целостности, где единичный художественный образ указывает на всеобщие идеи. (Losev, 1976) Для атрибуции и интерпретации картины важно уловить этот символический пласт: например, стиль художника может рассматриваться как символическая система, выражающая определённую идею эпохи. Лакуна возникает, когда исследователь видит лишь единичное (формальные характеристики) без всеобщего (идейного содержания), или – наоборот. Применение идей А. Ф. Лосева означает, что методология должна соединять формальный анализ (цвет, композиция, техника) с философским осмыслением (какие идеи и ценности отражены). Подобный подход актуален и при применении

научных методов: данные физического анализа полотна (пигменты, слои краски) сами по себе *немы*, если не осмыслены в художественно-историческом контексте. Диалектическое сочетание количественного и качественного подходов позволяет приблизиться к истине об авторстве и значении произведения.

Основываясь на работах Б. Р. Виппера, мы учитываем историко-генетический метод и принципы атрибуции, разработанные классическим искусствознанием. Б. Р. Виппер настаивал, что атрибуция должна опираться на строгий анализ стиля, сравнение с эталонными произведениями (творчество, бесспорно принадлежащее определенному автору), а также на тщательное изучение происхождения вещи (*provenance*). (Vipper, 1970, 556) В его трудах подчёркивается необходимость системного подхода: любой отдельный признак – манера письма, материал, подпись, историческое свидетельство – может быть ошибочно интерпретирован вне контекста других данных. Такой подход созвучен и современному междисциплинарному методу: новые технические сведения (например, химический состав краски) должны быть включены в общую систему знаний об авторе и эпохе. Если этого не сделать, остается методологическая лакуна между «традиционным» искусствоведческим знанием и научными данными. Поэтому в методологии исследования современного искусства важно заложить принципы интеграции: каждый новый факт (будь то найденный в архиве документ или спектр пигmenta) должен быть осмыслен в рамках целостной историко-эстетической модели.

Таким образом, методологические основания нашей работы включают идею эстетической целостности и требование комплексности М. С. Кагана (Kagan, 1997), учет структуры и семиотического контекста произведения Ю. М. Лотмана (Lotman, 1970), соединение формального и философского анализа А. Ф. Лосева (Losev, 1976) и системно-атрибутивный подход Б. Р. Виппера. (Vipper, 1985) Опираясь на этот теоретический фундамент, перейдём к анализу того, как лакуны проявляются на практике и какими методами они преодолеваются.

Атрибуция произведения искусства подразумевает установление авторства, времени и места создания, а также подлинности картины. В идеале атрибуция опирается на совокупность стилистических признаков и документальных подтверждений. Лакуны в атрибуции возникают, когда эта совокупность оказывается неполной: отсутствуют архивные данные (например, не выявлены, утрачены документы о происхождении картины), либо не сохранилась подпись, либо стиль произведения выбивается из привычной эволюционной линии). В искусстве XX века такие ситуации нередки. Многие художники работали в условиях, когда документация была скучной или утеряна (особенно в военные и послевоенные годы). Кроме того, однозначную идентификацию произведения затрудняет смена стиля в течение творческого пути художника (характерная для эпохи модернизма): картина, отличающаяся по манере, может не признаваться современниками как принадлежащая тому же автору, что создает лакуну понимания между автором и публикой.

Идентификация связана с определением того, что изображено, и какой жанр или школу представляет произведение. Идентификация живописи XX века порой осложняется экспериментальным характером искусства. Абстрактные и авангардные течения намеренно уходили от однозначности сюжета, бросая вызов традиционным классификациям. В результате искусство-вед может столкнуться с лакунами в идентификации: неясно, к какому направлению отнести произведение, как расшифровать его содержание (например, абстрактная композиция – это просто беспредметная игра форм или закодированный пейзаж)? Без надлежащих теоретических инструментов (новых понятий, категорий) интерпретатор словно оказывается перед *немым* изображением. Здесь лакуна методологическая – недостаток адекватных понятий для описания нового искусства. Эту проблему осмысливал Ю. М. Лотман (Lotman, 1970), отмечая, что появление новых художественных языков требует расширения семиотического словаря исследователя: старых категорий может не хватать, тогда возникает разрыв понятийного аппарата.

Интерпретация живописи – раскрытие ее смысла, символики, эмоционального и идейного содержания – также подвержена влиянию лакун. Если об истории создания произведения

мало сведений, если утрачены комментарии автора или контекст его замысла, интерпретация строится на неполной основе. Классический пример – работы сюрреалистов или символистов: без знания философских и личных идей художника некоторые образы остаются загадкой. Лакуна может быть и в самих визуальных рядах: полотно могло быть частью диптиха или серии, а вне этого ансамбля его смысл читается не полностью. Во многих музеях хранятся живописные фрагменты, отделённые от первоначальной композиции (скажем, часть росписи или алтаря) – эти фрагменты являются буквальными лакунами в визуальном поле, которые исследователь пытается мысленно восполнить, реконструируя целое. В XX веке, с его тягой к монтажности, коллажу, фрагментации образа, проблема интерпретации усложняется: художник мог намеренно оставить *пустоты* для домысливания, как, например, в концептуальном искусстве. Граница между авторской лакуной (как приёмом) и непреднамеренной лакуной (незнанием зрителя) бывает размыта. Методологически важно различать: мы имеем дело с запланированной недосказанностью, либо с пробелом наших знаний.

В сфере художественной экспертизы произведений (искусствоведческой, технической) лакуны ощущаются особо остро. Эксперт, исследующий картину для установления автора или подлинности, опирается на ряд данных: стилевой анализ, технологические характеристики (материалы, пигменты, грунт, подпись), происхождение. Лакуна в любом из этих данных ослабляет уверенность вывода. Например, отсутствие чёткой *провенансной* цепочки (истории бытования работы) – распространенная лакуна, особенно по отношению к произведениям, находящимся в частных собраниях или пострадавшим в годы войны. Другой пример – подпись: если подпись неразборчива, повреждена или отсутствует, теряется, казалось бы, прямое указание на автора, и экспертиза должна компенсировать это другими методами. Б. Р. Виппер (Vipper, 1970, 543) указывал, что даже наличие подписи не всегда снимает вопросы авторства, если стилистически работа не соответствует руке мастера – то есть могут быть лакуны в стилистическом соответствии (например, подделка с настоящей подписью или

ученическая копия). Следовательно, процесс атрибуции должен уметь работать в условиях неполноты данных, заполняя пробелы путем логически выверенных гипотез и дополнительного поиска информации.

Современное искусствознание реагирует на эти вызовы развитием междисциплинарного подхода. Когда традиционных искусствоведческих методов (стилистический, иконографический анализ, архивный поиск) недостаточно, на помощь приходят методы естественнонаучные и цифровые. В следующем разделе мы рассмотрим, как оптико-физические исследования и цифровые технологии практически применяются для преодоления лакун в атрибуции и интерпретации живописи XX в., и какие методологические вопросы при этом возникают.

Внедрение научно-технических методов в изучение живописи открыло новые возможности для получения информации о произведении, недоступной невооруженному глазу или традиционному анализу. Оптико-физические методы включают широкий спектр подходов: от давно применяемых рентгенографии и ультрафиолетовой флуоресценции до современных высокочувствительных спектрометров и инфракрасных камер. Эти методы позволяют заполнить лакуны на уровне материальных данных о картине – понять, как она создана, какие изменения претерпевала, что скрыто под поверхностью. Рассмотрим некоторые из них и их значение для атрибуции и интерпретации.

Рентгенография. Один из первых научных методов в искусствознании, применяемый еще с середины XX века. Рентгеновские лучи способны проходить через слои краски и холста, фиксируя плотные элементы. Метод позволяет увидеть подрисовки, исправления, предварительный рисунок, а также выявляет трещины, реставрационные вставки и даже разные фрагменты, если картина писалась на составном холсте. В контексте лакун рентгенография ценна тем, что восполняет пробелы о творческом процессе: например, обнаруживает, что под финальным изображением скрыт другой композиционный вариант, или, что художник изменил первоначальный замысел. Это даёт ключ к атрибуции – сравнение подрисунка с манерой художника может подтвердить его авторство либо

указать на другую руку. Л. И. Башмаков в 1970-х гг. демонстрировал эффективность рентгенографического исследования при анализе живописи. (Bashmakov, 1971, 6) Его работы показали, что рентгенограмма может выявить несоответствия подписи и манеры письма, указывающие на фальсификацию, либо подтвердить подлинность за счёт совпадения техники подмалёвка с другими произведениями атрибуируемого мастера. В случае живописи XX века, где подделки распространены (например, под именами известных художников русского авангарда в обращении было немало фальшивок), рентгенография помогает устраниТЬ лакуну подлинности, предоставляемую объективное свидетельство технологии, которое трудно подделать полностью.

Инфракрасная рефлекто графия (ИК). Инфракрасные лучи проникают через многие тёмные пигменты и позволяют увидеть то, что скрыто под верхними слоями, особенно карандашный или угольный набросок, сделанный художником на грунте. Этот метод незаменим при поиске подписи или датировки, покрытой позднейшими записями, а также для чтения надписей и авторских отметок, выцветших или ставших невидимыми в видимом спектре. Например, атрибуционная экспертиза часто сталкивается с тем, что подпись автора могла быть намеренно удалена мошенниками или поверх неё написана другая (чтобы выдать работу за чужую). ИК-съемка нередко выявляет остаточные следы оригинальной подписи под слоем краски. Таким образом, она восполняет лакуну фактического указания автора. Кроме того, инфракрасный анализ показывает изменения композиции – *пентименто* (от итал. pentimento – раскаяние) художника, когда он изменил уже нарисованные детали. Зная характерные пентименто определенного мастера, эксперт может укрепиться во мнении о его авторстве. С другой стороны, отсутствие подрисунка там, где он ожидался, может сигнализировать, что перед нами не оригинал, а копия (копии часто делались без творческого наброска, переводом готового изображения). В любом случае, технология ИК помогает заполнить лакуны знаний о процессе создания картины, что важно и для ее интерпретации (понимания, как формировался замысел).

Ультрафиолетовый анализ. Облучение картины ультрафиолетом вызывает свечение некоторых веществ. Этот простой в применении и относительно недорогой метод широко используется реставраторами и экспертами. Он позволяет выявить зоны позднейших записей и реставраций: старый лак светится определенным образом (люминесцирует), новые красочные вставки – иначе. Таким образом, УФ-съемка обнаруживает фрагменты несоответствующие оригиналу, заполняя лакуны в истории бытования произведения. Например, если картина поновлена, мы можем неосознанно интерпретировать ретушированные части как авторские – УФ-подсветка покажет, что на покрывном авторском слое присутствуют поновления. Для атрибуции это сигнал, что часть изображения не принадлежит кисти предполагаемого художника. Также ультрафиолет выявляет стертую или выцветшую авторскую надпись (например, дату, посвящение), помогающую идентифицировать работу. В методологическом плане УФ-анализ учит исследователя видеть стратиграфию произведения – различные временные пласти – и тем самым восстанавливать целостную картину. Лакуна хронологическая (что и когда было добавлено) заполняется: мы лучше понимаем, как выглядел оригинал в момент создания и какие изменения он претерпел.

Спектроскопия и химический анализ. Современные спектральные методы (рентгенофлуоресцентный анализ – РФА, инфракрасная спектроскопия, РФ-дифракция) дают сведения о химическом составе пигментов, грунтов, связующих веществ. Эта информация полезна сразу на нескольких уровнях. Во-первых, для датировки: каждый пигмент имеет период использования (например, титановая белила появились в промышленности в 1920-е гг., а свинцовые белила использовались с древности до настоящего времени; некоторые синтетические пигменты вошли в употребление только во второй половине XX века). Если в картине, предположительно написанной в 1910-е гг., обнаруживаются пигменты, синтезированные после 1950-х, это лакуна-диссонанс, которая может указывать на ошибочность атрибуции или подделку. Во-вторых, для географической привязки: состав грунта или лака мог различаться по школам и мастерским. Выяснив, что холст загрунтован

смесью определенного типа, можно сопоставить его с практикой того или иного региона (для произведений раннего периода или локальных центров). Это помогает заполнить лакуну знаний о месте создания произведения. В-третьих, спектральный анализ выявляет авторские предпочтения в материалах, как части художественного образа. Узнав, какие пигменты любил художник, мы восполняем лакуну в понимании его техники и даже эстетических предпочтений (скажем, приверженность органическим пигментам вместо промышленных может говорить об определенной эстетической позиции).

Исследования живописи сибирских художников XX в. с помощью оптических методов показали, что их техника крайне разнообразна и включает широкий спектр технологий – оптико-физические методы позволили выявить особенности живописи художников Сибири, ранее не известные исследователям. (Bulgaeva, 2024, 1382) Комплексный анализ восполняет существенные пробелы, и исследователи лучше понимают индивидуальность местной художественной школы, технологические традиции, которые ранее могли оставаться вне поля зрения столичных искусствоведов. Применение оптико-физических методов уже привело к целому ряду открытий в сфере атрибуции и исследования живописи XX века. Например, в коллекции художественной галереи «Универсум» Алтайского государственного университета были исследованы полотна ряда сибирских мастеров середины XX века. (*Ibid.*, 1383) Ещё один прикладной эффект – обнаружение реставрационных вмешательств середины XX века на картинах авангарда. Эти вмешательства зачастую меняли колорит или частично дописывали утраченные фрагменты, что вводило искусствоведов в заблуждение при интерпретации произведения. Оптико-физические методы помогают отделить оригинал от позднейших добавлений, вернув нам подлинный замысел автора – тем самым устраняется лакуна художественного смысла, вызванная искажением произведения реставраторами.

Вместе с тем, использование научных методов ставит и методологические вопросы. Во-первых, как интегрировать новые данные в художественный анализ? Наличие спектральной диаграммы – еще не гарантия правильной атрибуции,

если ее неправильно интерпретировать. Тут особенно важна коллaborация искусствоведов с химиками и физиками: требуется выработка общего языка и понимания возможностей и ограничений метода. Во-вторых, как избежать новых лакун, возникающих уже на стыке дисциплин? Например, результаты оптического исследования есть, но искусствоведческие выводы не сделаны, или наоборот – данные получены, но не опубликованы должным образом. Чтобы избежать этого, в последние годы практикуется создание специализированных баз данных, аккумулирующих результаты технических исследований произведений искусства.

Цифровая революция ярко проявилась в гуманитарных науках, предоставив новые средства хранения, обработки и распространения информации. Для преодоления лакун – как в корпусе источников, так и в методологии – ключевую роль играет создание электронных архивов и баз данных по художественному наследию. В частности, в области атрибуции и экспертизы живописи XX века реализуются проекты, нацеленные на систематизацию накопленных знаний и их доступность исследователям.

Одно из перспективных направлений – сбор в единую базу данных всех сведений, полученных как традиционным искусствоведческим путем, так и с помощью оптико-физических методов, по конкретному кругу объектов (например, по живописи художников определенного региона или периода). На кафедре искусств Алтайского государственного университета инициировано создание электронной базы данных по живописи художников Сибири XX века, куда заносятся результаты оптических и спектральных анализов картин, информация об авторах, стилях, провенансе. (Chernyaeva, 2024, 212) Авторы подчёркивают, что подобная база позволит выявить общие закономерности техники и материалов, используемых художниками данного региона, и значительно облегчит процесс атрибуции новых обнаруженных произведений. В частности, включение в базу подписанных авторских произведений – то есть работ с несомненно установленным авторством – создаёт эталонный материал для сравнений. Если ранее эксперту приходилось опираться на разрозненные

публикации и собственную память о виденных полотнах, то теперь цифровой банк данных обеспечивает доступ к систематизированной информации о десятках и сотнях произведений: их техническим параметрам, изображениям в разных лучах, результатам экспертиз.

Опыт проектирования таких баз показывает, что помимо чисто прикладной пользы (быстрой сверки данных) они имеют и серьезное эпистемологическое значение. Во-первых, они подтверждают или опровергают гипотезы о художниках. Например, накопив в базе сведения о пигmentах, использованных десятком разных художников одной школы, можно обнаружить, что все они пользовались схожей палитрой – это может указывать на общие источники материалов, традиции обучения или на взаимодействие между художниками. Таким образом, база данных не только хранит информацию, но и помогает выявлять лакуны и аномалии в наших представлениях. Во-вторых, создание базы указывает на пробелы: например, мы видим, что по одним художникам собрано 50 образцов, а по другим – лишь 5. Значит, нужны усилия по поиску и исследованию именно недостающих звеньев (возможно, экспедиций по региональным музеям, оцифровка частных коллекций и т. д.). База данных в данном случае выполняет диагностическую функцию, показывая направления поиска.

Для интерпретации и идентификации огромное значение имеет доступность визуального ряда для сравнения. Еще в прошлом веке историки искусства собирали фототеки – сейчас их заменяют цифровые коллекции изображений в высоком разрешении. Оцифровка картин и их публикация в онлайн-коллекциях закрывает лакуны доступности: исследователь из одного города может изучать произведение, находящееся за тысячи километров, не выезжая на место. Это особенно важно для сибирского и регионального искусства, которое долгое время оставалось менее доступным для широкого научного сообщества. Цифровые архивы позволяют проводить стилистические сравнения и иконографические параллели гораздо быстрее. Например, при возникновении сомнения в атрибуции можно мгновенно сопоставить спорную работу с десятками работ предполагаемого автора, увеличивая

масштаб до мазка, сравнивая подписи, фактуру. То, что раньше требовало поездок и личного просмотра, теперь решается за минуты – разумеется, при условии, что в цифровом архиве есть качественные фотографии. Это снимает часть субъективности и опоры на память (где всегда есть риск лакун). Однако, следует учитывать и ограничения: цифровое изображение не передает всех нюансов фактуры, цвета, не заменяет «живого» осмотра. Поэтому цифровые технологии выступают помощником, но не полной заменой традиционного визуального анализа.

В последние годы начались эксперименты с применением алгоритмов машинного обучения для атрибуции живописи. Создаются программы, обучаемые на большом количестве оцифрованных картин, которые пытаются распознать манеру кисти, характерные композиционные приемы и выдавать предположения об авторстве. Это направление пока находится в стадии становления, но уже появились успешные precedents атрибуции ранее не идентифицированных работ с помощью нейросетевого анализа больших данных о живописи. (Bourached, 2019, 2021) Можно прогнозировать, что подобные инструменты со временем помогут закрыть лакуны субъективности в атрибуции: если машина, проанализировав тысячи изображений, находит близкие черты между спорной картиной и работами определенного автора, это весомый аргумент в пользу атрибуции. Конечно, методологически важно понимать, что алгоритм оперирует визуальными данными, но не историческим контекстом, поэтому его выводы всегда требуют верификации экспертом-человеком. Тем не менее, это пример плодотворного междисциплинарного союза, где цифровой анализ дополняет эстетическое суждение.

Отдельно стоит отметить роль новых технологий в образовательной среде. Подготовка искусствоведов теперь включает знакомство с основами технической экспертизы, работы с базами данных, цифровой обработки изображений. Это формирует новое поколение специалистов, мыслящих междисциплинарно и способных самостоятельно восполнять лакуны, обращаясь к различным источникам информации. Опыт применения технологий в учебном процессе (в том числе на базе

упомянутых сибирских исследований) показал, что студенты, вовлечённые в проекты оцифровки коллекций, лучше понимают сложность и многослойность произведения искусства. У них формируется навык критического мышления: они видят, как из отдельных фрагментов исследований – результатов визуальных, оптико-физических исследований, архивных изысканий – складывается целостная картина. В методологическом плане это воспитывает ту самую установку на эстетическую целостность анализа, о которой писал М. С. Каган (Kagan, 1997), но уже с учётом реалий XXI века.

Таким образом, проблема лакун в эстетике и искусствознании XX века имеет двойственную природу. С одной стороны, лакуны – это объективные разрывы и недостатки: пробелы в информации об авторах и произведениях, утраты контекста, незавершённость теорий. Они затрудняют атрибуцию, идентификацию и интерпретацию, ставя исследователя перед неопределённостью. Но с другой стороны, осознание наличия лакун становится стимулом для развития новых методов и подходов. В процессе исследования установлено, что преодоление лакун возможно через сочетание классических методологических принципов и новейших технологий. Опираясь на философско-эстетические идеи, современное искусствознание стремится сохранять целостный взгляд на произведение, даже когда изучает его по частям. Новые методы – оптико-физические исследования – не противопоставляются традиционному анализу, а дополняют его, внося недостающие звенья в цепочку доказательств. Мы рассмотрели, как рентгенография, ИК – и УФ-методы, спектральный анализ восполняют лакуны фактического знания о материальной стороне картины, тем самым подкрепляя атрибуцию объективными данными.

Примеры исследований живописи сибирских художников XX века показали, что такая интеграция методов приносит результаты: раскрыты ранее неизвестные технические приёмы, идентифицированы авторы анонимных работ, уточнена датировка произведений. (Bulgaeva, 2024, 1380) Эти эмпирические данные служат подтверждением методологической идеи о необходимости междисциплинарных

подходов в современном искусствоведении. Цифровые технологии помогают систематизировать и распространить знание, не дать ему потеряться, тем самым предотвращая появление новых лакун. Создание электронных баз данных результатов исследований позволяет фиксировать каждый новый факт и делать его достоянием научного сообщества. (Chernyaeva, 2024, 210) Включение в такие базы эталонных образцов (например, подписных картин) задаёт прочный фундамент для последующих исследований, экономя время на сбор исходной информации и позволяя сосредоточиться на аналитической работе. Междисциплинарные базы данных по искусству превращаются в своеобразные «коллективные памяти» культуры, о которых говорил Ю. М. Лотман (Lotman, 1970), – они хранят контекст и делают его доступным, снижая риск ошибочной интерпретации из-за незнания. Разумеется, остаются и вызовы. Методологическая рефлексия должна сопровождать каждый этап внедрения новых методов. Необходимо продолжать задаваться вопросами: не превращается ли где-то технический анализ в самоцель, не теряется ли за данными живое содержание искусства? Философы искусства и культурологи осмысляют это, говоря о гуманитарных смыслах технологии. Оптимальным представляется путь, при котором технические данные включены в общую нарративную сеть истории искусства: каждый пиксель снимка, каждый спектр обретает значение лишь в контексте человеческой культуры и творчества. Поэтому взаимодействие между гуманитариями и естествоиспытателями должно строиться на взаимном уважении методов и стремлении к общей цели – постижению истины о произведении.

Таким образом, лакуны в эстетике – не статичное препятствие, а движущая сила, побуждающая к росту знаний. Там, где традиционная эстетическая мысль останавливается перед неизвестным, на помощь приходит научный эксперимент; где данные эксперимента недостаточны для смысла, туда вновь вступает теория, чтобы интерпретировать и связать их. Пример изучения живописи XX века, с его сочетанием художественного анализа, архивных изысканий, оптической техники и цифрового моделирования, демонстрирует преимущества

интегративного подхода. Заполнение лакун часто приводит к появлению новых качественных уровней понимания.

Современное искусствознание, вооруженное междисциплинарными методами, все более успешно преодолевает эпистемологические и методологические лакуны. Это способствует более точной атрибуции – сохранению исторической справедливости в отношении авторства; более глубокой интерпретации – обогащению нашего восприятия искусства; более надежной идентификации – сохранению культурного наследия с его подлинными связями. Философско-эстетическое осмысление этого процесса позволяет не раствориться в частностях, а удерживать в фокусе целостный облик искусства, где каждый фрагмент значим. Таким образом, преодоление эстетических лакун в живописи XX века – это путь к восстановлению и приумножению эстетической целостности нашей культуры.

REFERENCES

- Bashmakov, L. I. (1971). X-Ray Examination of Painting Works. In I. P. Gorin (Ed.), *Reports of the All-Union Central Research Laboratory for the Conservation and Restoration of Museum Valuables* (pp. 2-26). (Vol. 27). Moscow: AUCRLCR Publ. (In Russian)
- Bourached, A., & Cann, G. (2019). *Raiders of the Lost Art. arXiv preprint arXiv:1909.05677*. Retrieved May 15, 2025, from <https://arxiv.org/abs/1909.05677>.
- Bourached, A., Cann, G., Griffiths, R.-R., & Stork, D. G. (2021). Recovery of Underdrawings and Ghost-paintings via Style Transfer by Deep Convolutional Neural Networks: A Digital Tool for Art Scholars. In *Proceedings IS&T Int'l. Symposium on Electronic Imaging: Computer Vision and Image Analysis of Art*, 33, 42-1-42-10. doi: 10.2352/ISSN.2470-1173.2021.14.CVAA-042.
- Bulgaeva, G. D. & Chernyaeva, I. V. (2024). Optical-physical Methods in the Study of Siberian XX century Painting: Results and Prospects. *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*, 17 (7), 1376-1385. (In Russian)
- Chernyaeva, I. V., Bulgaeva, G. D., Aikhler, N. A., & Kalinnikova, A. D. (2024). Optical-Physical Studies in Art History: Creating Electronic Databases. *Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts*, 69, 208-214. (In Russian)

- Kagan, M. S. (1997). *Aesthetics as a Philosophical Science: University Lecture Course*. St. Peterburg: Petropolis. (In Russian)
- Losev, A. F. (1976). *The Problem of the Symbol and Realistic Art*. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Lotman, Y. M. (1970). *The Structure of the Artistic Text*. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Vipper, B. R. (1985). *Introduction to the Historical Study of Visual Art*. Moscow: Izobrazitelnoe iskusstvo Publ. (In Russian)
- Vipper, B. R. (1970). On the Problem of Attribution. In B. R. Vipper (Ed.), *Articles about Art* (pp. 541-560). Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)