

Культура и искусство

*Правильная ссылка на статью:*

Попов Д.А. К вопросу о периодизации истории западного искусствоведения // Культура и искусство. 2024. № 7. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.7.71039 EDN: RBVGFL URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=71039](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71039)

## К вопросу о периодизации истории западного искусствоведения

**Попов Денис Александрович**

доктор искусствоведения

профессор; кафедра теории, истории и педагогики искусства; Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского

410012, Россия, Саратовская область, г. Саратов, ул. Астраханская, 83

✉ [pvden@yandex.ru](mailto:pvden@yandex.ru)



[Статья из рубрики "Искусство и искусствознание"](#)

### DOI:

10.7256/2454-0625.2024.7.71039

### EDN:

RBVGFL

### Дата направления статьи в редакцию:

16-06-2024

**Аннотация:** Предметом исследования является западная историография истории искусства с середины XIX века по настоящее время, закономерности, определявшие характер ее развития, общекультурные и общенаучные факторы, влиявшие на смену парадигм в искусствоведении. Временные рамки исследования определяются, с одной стороны, появлением научного искусствознания, с другой – утверждением постмодернистского мировоззрения, отрицающего возможность научного изучения любых художественных произведений, интерпретируемых как "тексты". В работе рассматриваются характеристики каждого из выделенных этапов, а также их связь с общими тенденциями развития гуманитарного знания на каждом из них. Тем самым история искусства помещается в широкий контекст общенаучных и общекультурных процессов, что позволяет выявить и изучить движущие силы, определяющие ход его развития. Основным методом исследования является метод периодизации, критерием для которой выступает преобладание той или иной методологии на конкретном историческом этапе развития искусствознания. В работе предложена следующая периодизация истории искусствознания: 1. Донаучное искусствоведение (до сер. XIX

века). 2. Культурно-исторический этап (сер.- кон. XIX века). 3. Формально-стилистический этап (I пол. XX века). 4. Иконологический этап (II пол. XX века). 5. Постнаучное искусствоведение (нач. XXI века). Данная классификация позволяет представить историю научного искусствознания как закономерный и последовательный процесс смены доминирующих методологий начиная с формирования научного подхода к изучению искусства и до настоящего времени, когда сама возможность его применения была поставлена под сомнение постмодернистским мировоззрением. Главным фактором, определяющим смену этапов в развитии искусствоведения, выступает изменение общекультурной ситуации, а также смена господствующих парадигм в гуманитарном знании.

#### **Ключевые слова:**

Искусствоведение, периодизация, методология, культурно-историческая школа, формальная школа, иконология, историография, история истории искусства, этапы развития искусствоведения, постмодернизм

Создание периодизации развития какой-либо науки — одно из свидетельств ее зрелости и важный методологический прием, позволяющий отрефлексировать ее исходные основания и исследовательские принципы. Для любой научной дисциплины критическая оценка эволюции собственных исследовательских установок, проводимая на историческом материале, является одним из главных способов доказательства статуса «научности», поскольку наука остается наукой, лишь постоянно сверяя трансформацию собственных парадигм, взглядов, теорий и исследовательских приемов с идеалами и критериями научности.

Самоанализ в исторической науке имеет давние традиции и проявляет в себя, в первую очередь, в виде создания масштабной историографии, которая представляет собой не только описание трудов выдающихся предшественников, но их анализ, а также классификацию и периодизацию на основании смены ведущих методологических установок. Освоение историографии по какому-либо историческому вопросу является обязательным условием его изучения историком, при этом он должен понимать логику смены одних исторических концепций другими и движущие силы данного процесса.

Но если историческая наука в целом давно сделала историографические исследования обычной практикой и выделение отдельных этапов собственного развития для нее стало привычным методологическим приемом, позволяющим уяснять смену исходных парадигм и их причины, то в области изучения истории искусства мы наблюдаем некоторое отставание. И если создание периодизаций истории искусства — давняя искусствovedческая традиция, то рефлексией по поводу собственного развития искусствovedение стало заниматься относительно недавно. Работа Ж. Базена по истории истории искусства датируется, к примеру, концом XX века (1986) [\[1\]](#), а аналогичные труды отечественных авторов, В. Г. Арсланова (2003) [\[2\]](#) и В. П. Шестакова (2008) [\[3\]](#) вышли уже в начале XXI-ого.

Само появление данных трудов можно считать знаковым, благодаря им искусствovedение начало переход от простого изучения своего предмета к рефлексии по поводу собственных методологических оснований. Однако очевидно, что мы находимся только на первом этапе создания настоящей историографии истории искусства. Прежде всего, рассматриваемые работы носят эмпирический, т. е. описательный характер, что,

разумеется, неизбежно на первом этапе становления историографии. Их «история истории искусства» — это история имен отдельных выдающихся искусствоведов, их концепций и взглядов. Вместе с тем, настоящая научная история начинается там, где вместо описания достижений отдельных выдающихся авторов и их индивидуального вклада в исследуемый процесс начинают видеть более широкие закономерности, имеющие социокультурное происхождение. Рассматриваемые работы не проводят демаркацию научного и ненаучного искусствоведения, как следствие, в них представлена широкая панорама самых разных подходов к изучению искусства, в том числе не опирающихся на научную методологию. Кроме того, данные работы не ставят своей задачей увидеть развитие искусствознания в более широком контексте, выявить те общекультурные и общенаучные факторы, которые определяли собой смену его парадигм. И, наконец, в связи личностным характером «истории истории искусства» в ней закономерно отсутствует периодизация.

Конечно, создание историографии истории искусства — длительный процесс. Однако уже сейчас представленный в этих фундаментальных работах материал дает возможность предложить определенную периодизацию истории искусствознания, учитывающую более широкие контексты развития гуманитарного знания, в частности масштабные общенаучные и общекультурные процессы, во многом задававшие импульс для его развития.

Один из первых вариантов периодизации истории искусствознания можно найти в трудах Г. Зедльмайра, который выделяет четыре стадии становления истории искусства как науки: 1) история искусства внутри общей истории (XIX век); 2) история искусства как история стилей (1900-1925/30); 3) история искусства на основе структурного анализа (1930-1950); 4) современная история искусствознания (с 1950 года) [\[4, с. 21-26\]](#). Однако эта периодизация решала достаточно специфичные задачи, с ее помощью Г. Зедльмайр обосновывал свою собственную методологию как некий итог развития всей искусствоведческой мысли, и, разумеется, к настоящему времени она устарела.

Необходимо сразу подчеркнуть, что любая периодизация изначально условна, поскольку носит идеально-типический характер и нивелирует многообразие индивидуальных авторских взглядов на историю искусства. Вместе с тем она упорядочивает материал, задавая опорные точки для его видения. В нашем случае критерием, позволяющим выделять отдельные периоды в истории искусствознания, является преобладание того или иного методологического подхода, который, в свою очередь, определяется сменой общенаучных парадигм в гуманитарном знании.

Отметим также, что предложенный нами подход не является единственно возможным и допускает существование иных периодизаций, продиктованных другими исследовательскими целями и задачами.

Предложенный нами методологический критерий позволяет сразу же отсеять «донаучный» этап искусствоведения от «научного». Условным рубежом между ними становится приблизительно середина XIX века. До середины XIX века вопрос о научном статусе искусствоведения не стоял вообще, и те, кто писал об искусстве, в большинстве случаев не воспринимали себя как ученых. С точки зрения методологии данный период характеризуется отсутствием или хаотичностью применяемых исследовательских методов, которые только с большой условностью могут быть охарактеризованы как «научные».

Ситуация в социально-гуманитарных науках радикальным образом меняется в середине XIX века с появлением позитивизма, выдвинувшего идею научного изучения общества, в

том числе и его художественной культуры как неотъемлемой составляющей. Знаковыми для первого периода научного изучения искусства являются работы Ипполита Тэна и культурно-исторической школы, возникшей под его влиянием. Хотя культурно-историческая школа концентрировалась в первую очередь на изучении литературы, а потому довольно часто не рассматривается исследователями как «искусствоведческая», в тех случаях, когда она обращалась к изучению изобразительных искусств, она придерживалась своей, достаточно строгой научно-исследовательской программы.

Характерными для данного этапа развития искусствознания являются:

1. Доминирование историко-генетического метода, выведение особенностей искусства из общих факторов среды, расы, момента, культурной ситуации, исторических обстоятельств и т.д.
2. Эволюционизм как господствующая парадигма в общественных науках определяет видение развития искусства как «прогрессивного», постоянно накапливающего художественные достижения и переходящего каждый раз на новую, более высокую ступень вместе во всем обществом.
3. Фактография, сбор всевозможных фактов о художнике, школе, направлении, произведении с целью возможного выстраивания в дальнейшем объединяющих их причинно-следственных цепочек.
4. Повышенное внимание к второстепенным авторам, с помощью которых легче иллюстрировать причинно-следственные связи в развитии искусства.
5. «Литературоцентризм», когда развитие литературы и закономерности, обнаруживаемые в нем, становятся эталонными и для других искусств.

Господство культурно-исторической школы сопровождается преобладанием в искусстве второй половины XIX века натурализма и реализма, поскольку сами искусства воспринимают себя как обусловленные «реальностью», отражающие ее и взаимодействующие с ней. Сама система искусств в этот период «литературоцентрична», т. е. литература диктует свои эстетические принципы другим искусствам, выстраивая их вокруг себя [\[5\]](#).

Рубежом между первым и вторым этапом развития научного искусствознания становится граница XIX и XX веков. Смена столетий отмечена кризисом прямолинейной позитивистской парадигмы в социальных науках, а также определенной усталостью от реализма и натурализма, распространением идей «автономии» искусства, «искусства для искусства», поиском внутренних, а не внешних стимулов его развития. Осознание самостоятельности пластических искусств как особой сферы художественной деятельности приводит исследователей к выводу о том, что они должны изучаться исходя из собственной специфики, а не по аналогии с литературой или другими искусствами.

Второй этап развития научного искусствознания связан, таким образом, с преобладанием методологии формально-стилистической школы, вытесняющей культурно-историческую.

Деятельность формально-стилистической школы ознаменована рядом важных достижений. Ее часто считают первой настоящей научной школой в искусствоведении, поскольку она сосредоточила свое внимание именно на изобразительных искусствах, подчеркивая своеобразие своего предмета и необходимость учитывать его в

исследовательских стратегиях. Характерными чертами ее методологии являются:

1. Поиск и выделение специфических особенностей пластических искусств, которые определяются как «художественная форма».
2. Отказ от изучения культурной детерминации «художественных форм», либо использование имманентно присущих самому искусству импульсов для объяснения его развития (художественная воля А. Ригля) [\[6\]](#).
3. Вместо историко-генетического метода используется формальный анализ, художественная форма отделяется от содержания и рассматривается как единственный достойный изучения предмет.
4. Отказ от эволюционизма, история искусства предстает как смена внеисторичных вечных художественных форм, каждая из которых самодостаточна и закончена. Отсюда неизбежный циклизм в описании истории искусства, который приходит на смену «прогрессизму».
5. Замена «биографической» истории искусства «стилистической», поскольку сведение истории искусства к чередованию одних и тех же «вечных форм» выводит личность художника «за скобки» исследования. Художественные формы ведут независимое от конкретного творца существование и не нуждаются в нем.

Доминирующее положение формальной школы в этот период не означает, что сторонники прежнего подхода полностью утратили свои позиции. Конечно, в прежнем виде культурно-историческая школа существовать больше не могла, однако, распавшись, она породила ряд исследовательских направлений, продолжавших многие из ее методологических традиций. Прежде всего, в XX веке формируется и активно развивается марксистское искусствознание, унаследовавшее многое из методологии культурно-исторической школы: эволюционизм, взгляд на искусство как продукт внехудожественных (в данном случае, экономических, политических и социальных) реалий, внимание к отражению в искусстве разнообразных социальных и культурных процессов.

Возникает как отдельное исследовательское направление социология искусства, целью которого становится изучение художественной деятельности в широком социальном контексте, ее взаимосвязь с различными социальными явлениями и процессами.

Появятся также искусствоведческие концепции, пытающиеся примирить и согласовать культурно-исторический и формально-стилистический взгляды на искусство, к примеру, подобный синтез предложил Арнольд Хаузер [\[7\]](#).

Наконец, будут возникать и модели развития искусства, стоящие особняком по отношению к как формально-стилистическому, так и культурно-историческому подходу, здесь можно вспомнить работы Макса Дворжака [\[8\]](#).

Вместе с тем, все вышесказанное не отменяет доминирующего положения формальной школы в рассматриваемый период, поскольку все остальные концепции будут так или иначе учитывать ее опыт, ее наработки и отталкиваться от них. Даже марксистское искусствознание будет утверждать себя в полемике с «формализмом», под которым понимались как искусствоведческие концепции формальной школы, так и близкие им художественные явления.

В художественной жизни рассматриваемого периода искусство переживает пик чистого формотворчества, достигшего предела своего развития в супрематизме и абстрактном искусстве. Взгляды на искусство Казимира Малевича [\[9, с. 108\]](#) и Василия Кандинского [\[10, с. 14\]](#), выступивших не только в роли художников, но и в роли теоретиков, неожиданно смыкаются с представлениями академического искусствознания данного периода, сводившего художественную деятельность к преобразованию форм.

Переход к третьему этапу развития научного искусствознания происходит в середине XX века. К 50-м гг. прошлого столетия наметился кризис формального искусствоведения, связанный с обнаружением бессодержательности форм и однобокостью, узостью формального взгляда на искусство исключительно как на «формотворчество». В это же время наблюдается радикальное изменение общекультурной ситуации, связанное с началом эпохи постмодерна и завершением в искусстве периода авангардных экспериментов. В гуманитарных науках набирает силу «лингвистический поворот» [\[11\]](#), выразившийся в повышенном внимании к языку и интерпретации культуры как языкового феномена и «интертекста». Предпосылки «лингвистического поворота» складываются еще в начале XX века, когда структуры языка начали интерпретироваться как универсальные феномены, обнаруживаемые во всех областях культурной деятельности. Однако если ранее при изучении языка акцент делался на его «формах» и «структурах», то теперь на передний план выходят «значения» его отдельных единиц. Как универсальная исследовательская программа в науках о культуре утверждается семиотика, а в искусствознании ее аналогом становится иконология, поскольку последняя занялась не только исследованием эволюции образов, но и их содержанием.

Таким образом, третий этап развития научного искусствознания можно охарактеризовать как иконологический. Его особенностями являются:

1. Доминирование герменевтического метода и интерпретации как исследовательской стратегии.
2. Целью исследования становится выяснение глубинных смыслов, заложенных в произведении через выявление разнообразных значений художественных образов.
3. История искусства становится «историей образов», их трансформаций, а также трансформаций их значений.
4. Главным инструментом, позволяющим правильно интерпретировать художественный образ, становится контекст, позволяющий обнаружить его и понять его смысл: религиозные и литературные первоисточники, мемуары, письма, дневники, самые разнообразные тексты, принадлежащие эпохе, и т.д.

Расцвету иконологической школы в искусствоведении сопутствует утверждение постмодернизма как общекультурного и художественного феномена с его бесконечными поисками смыслов и генерацией новых.

Одновременно третий этап научного искусствоведения оказывается и его последним этапом. Постмодернизм, первоначально способствующий утверждению «икологического» видения искусства, изначально враждебен научности, его интересует не истинный смысл произведения (которого в пространстве постмодернистского сознания не существует), а бесконечное генерирование смыслов, каждый из которых имеет право на существование. Иконология как научное направление быстро столкнулась с проблемой различных способов «прочтения»

произведения, а также с проблемой достоверности и обоснованности своих интерпретаций. От первоначального стремления выявить истинный смысл образов, заложенный автором, иконология постепенно переходила к анализу всех возможных способов прочтения произведения публикой, а затем и просто к произвольным трактовкам. Одновременно снижался и уровень достоверности ее выводов: от однозначных утверждений о смысле к постепенному преобладанию «вероятного», «предположительного», а затем и к отказу от однозначных утверждений. «Смерть автора», провозглашенная постмодернизмом, и вовсе обесмыслила иконологическое исследование произведения: если изначально никакого смысла в художественные образы автором не вкладывалось, как его можно «научно» и «объективно» установить?

В настоящее время можно говорить о «постнаучном» искусствоведении, которое само насквозь является постмодернистским. Оно не анализирует произведение, а деконструирует его [\[12\]](#) и достраивает по своему усмотрению, являясь уже не научной, а творческой деятельностью.

Вместе с тем нельзя сказать, что история научного искусствоведения завершилась. Оно продолжает функционировать, опираясь на опыт всех предшествующих школ и использует его в своей работе. В качестве примера можно указать на синтетический подход Г. Зедльмайра, рассматривавшего все сформировавшиеся научные подходы к изучению произведения искусства как исследование отдельных его аспектов, которое ведет в конечном итоге к обнаружению его «центра» [\[4, с. 149\]](#). Исствоведение продолжает использовать общенаучные методы и процедуры в своей работе, устанавливая факты, связанные с искусством, причинно-следственные связи, выявляя общее и особенное в произведениях искусства. Вместе с тем научный подход в современной постмодернистской культуре становится лишь одним из возможных способов освоения искусства, уступая отчасти место другим, «ненаучным» способам взаимодействия с ним. В перспективе подобная ситуация сохранится в связи с продолжением эпохи постмодерна.

Предложенная нами периодизация в конечном итоге выглядит следующим образом:

1. Донаучное искусствоведение (до сер. XIX века).
2. Культурно-исторический этап (сер.- кон. XIX века)
3. Формально-стилистический этап (I пол. XX века).
4. Иконологический этап (II пол. XX века).
5. Постнаучное искусствоведение (нач. XXI века).

Данная классификация позволяет представить историю научного искусствознания как закономерный и последовательный процесс смены доминирующих методологий начиная с формирования научного подхода к изучению искусства до настоящего времени, когда сама возможность его применения была поставлена под сомнение постмодернистским мировоззрением. Она может оказаться полезной для осмысления истории искусствознания и перспектив его дальнейшего развития.

## Библиография

1. Базен Ж. История истории искусства: От Вазари до наших дней. М.: Прогресс-Культура, 1994. 528 с.
2. Арсланов В. Г. История западного искусствознания XX века. М.: Акад. проект, 2003.



765 с.

3. Шестаков В. П. История истории искусства: от Плиния до наших дней. М.: ЛЕНАНД, 2015. 336 с.

4. Зедльмайр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства. СПб.: Аxiōта, 2000. 272 с.

5. Мутья Н. Н. Литературоцентризм как ведущая тенденция демократической линии живописи второй половины XIX века // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2014. № 2. С. 90-102.

6. Ригль А. Позднеримская художественная промышленность // Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия. М.: Прогресс-Традиция, 2008. С. 518-533.

7. Hauser A. The sociology of art. Chicago; London: Univ. of Chicago press, Cop. 1982. 776 p.

8. Дворжак М. История искусства как история духа. СПб.: Гуманитар. агентство "Акад. проект", 2001. 331 с.

9. Кандинский В. В. О духовном в искусстве (Живопись). Л.: Фонд "Ленингр. галерея", 1989. 68 с.

10. Малевич К. С. Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой // Собр. соч.: в 5-ти т. Т. 3. М.: «Гилея», 2000. С. 68-324.

11. Волков А. В. Лингвистический поворот в философии XX века и методология социально-гуманитарных наук // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2008. № 1 (91). С. 92-99.

12. Гайнутдинов Т.Р. Деконструкция в окрестностях искусства. Проблема живописи в философии Жака Деррида. // Философия и культура. 2022. № 10. С. 54-65. DOI: 10.7256/2454-0757.2022.10.39020 EDN: IDJRUW URL: [https://e-notabene.ru/fkmag/article\\_39020.html](https://e-notabene.ru/fkmag/article_39020.html)

## Результаты процедуры рецензирования статьи

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Культура и искусство» статье, как автор указал в заголовке («К вопросу о периодизации истории западного искусствоведения»), является периодизация истории западного искусствоведения. Объект исследования (история «истории искусства») определяется автором во вводных разъяснениях как слабо разработанная область науковедения, ограниченная дисциплинарной тематикой трудов по искусствоведению. В целом с аргументацией автором выделения части объективной реальности (т. е. объекта исследования) с опорой на труды Ж. Базена, В. Г. Арсланова и В. П. Шестакова в форме некоторого корпуса искусствоведческих трудов, точные границы которого в виде конкретного перечня автором не определены, можно согласиться, как и с общей целью – проблематизации изучения предмета исследования (периодизации истории западного искусства как научной отрасли гуманитарного знания).

Автор приводит достаточно аргументов в пользу его собственной теоретической разработки периодизации научной отрасли теории и истории искусства. Более того, можно даже предполагать, что предложенная автором разработка может пригодиться и в конкретных научных исследованиях определенного толка (правда, по мнению рецензента, такое применение существенно ограничено самой предложенной моделью периодизации).

В целом признавая достаточность уровня теоретической проработки представленной



статьи для публикации в научном журнале и право автора отстаивать собственную позицию, рецензент считает необходимым обратить внимание на ряд методологически спорных моментов, существенно ограничивающих практическое применение предложенной автором модели периодизации.

Поскольку речь в статье идет о периодизации истории именно западного искусствоведения, хотя границы этой «западности» автором также не определены, рецензент в качестве основания критики авторской периодизации предлагает опереться на типологию эпистемологической критики австрийско-американского методолога науки второй половины XX в. Пола Фейерабенда, который усмотрел по существу два критических подхода: 1) аристотилевский (или схоластический), подразумевающий критику какой-либо теоретической концепции исключительно с теоретических позиций данной концепции; 2) копернианский (или сравнительный), подразумевающий критику какой-либо теоретической концепции с иных теоретических позиций, в таком случае критические позиции могут опираться на иную традицию, а сравнение различных традиций хоть и предполагает получение нового теоретического знания, но не исключает справедливость всех сравниваемых концепций (на том, собственно, и основывается эпистемологический анархизм П. Фейерабенда). Соответственно, во-первых, рассмотрим продуктивность авторской периодизации, исходя из авторской логики; во-вторых, укажем на возможные расширения авторской оптики с опорой на конкретную практику современного российского искусствоведения.

1. Особенностью предложенной в статье периодизации, позволяющей ей претендовать на оригинальность, является выделение «донаучного искусствоведения» (до сер. XIX в.) и «постнаучного искусствоведения» (с нач. XXI века). Рецензент обращает внимание автора на то, что эстетика семантической арки («донаучное» и «постнаучное» искусствоведение) входит в логическое противоречие с претензией автора на научность разработки по причине её включенности в «постнаучный» период. Следуя логике автора, необходимо признать, либо что авторская разработка не является научной, либо что она не может быть применена научным искусствоведением, оставшимся в прошлом веке. Разрешить это противоречие можно лишь признав, что продолжительный «донаучный» период, который, кстати включает в себя и классические труды античных авторов (того же Аристотеля), на деле является не совсем до-научным, а «постнаучный» — не совсем пост-научным. Соответственно, фундаментальную проблему авторской разработки составляет авторское понимание пределов научности искусствознания. В частности, следуя логике автора, до середины XIX в. западное искусствознание не существовало как наука, а начиная с XXI в. перестало существовать. В какую же науку тогда автор пытается внести свой посильный вклад?

2. Российское искусствоведение несколько отличается существенной степенью консерватизма. Его лишь в незначительной степени коснулась постмодернистская критика. Можно считать, что российское искусствоведение остается на позициях классического европейского искусствоведения, в центре внимания которого находится не обезличенный производитель или потребитель искусства (не тренды и иные процессы), а произведения искусства, его виды и их история, а также личность и творческое наследие художника в общем контексте исторического процесса. Рецензент обращает внимание автора, что в классическом искусствоведении типология и периодизация истории искусствоведения осуществляется практически во всех исследованиях, поскольку носит не фундаментальный, а прикладной характер формирования релевантного исследовательского инструментария (в частности сложно считать достаточно проработанной кандидатскую диссертацию, если в ней не предложено видение диссертантом периодизации конкретной отрасли искусствоведения: литературоведения, театроведения, музыковедения, киноведения, хореографии и

проч.). Исходя из сложившейся в отечественной науке практики квалификационных (диссертационных) исследований, обязательным квалификационным разделом которых остается систематизация истории изучаемой отрасли искусствоведения, конкретный корпус эмпирического материала, на основе которого автору следовало бы осуществлять достойные доверия теоретические обобщения относительно предмета исследования (периодизация истории западного искусствоведения) должен насчитывать статистически релевантный объем литературы. Соответственно, предложенная автором периодизация истории западного искусствоведения пока не может носить фундаментального общетеоретического характера (не рассмотрен релевантный объем эмпирического материала), поскольку её ценность может быть определена лишь в рамках непосредственного её применения к анализу конкретного предмета искусствоведческого исследования.

Методологии представленного исследования автор не уделяет специального внимания, очевидно упуская из вида, что рассмотрение науковедческих вопросов искусствоведения (к каким относится периодизация её истории), также нуждается в фундировании базовых методологических принципов. По существу, методология автора опирается на субъективную оценку им истории искусствоведения и теоретическое моделирование (предложенная автором модель периодизации). Для ознакомления читателей с авторской разработкой в статье представлено достаточно аргументов, а её прикладная ценность (эффективность) может быть выявлена только в практике её применения в дальнейших исследованиях.

Актуальность выбранной темы автор пояснил тем, что решение науковедческих проблем конкретной науки свидетельствует о степени её (науки) саморефлексии, т. е. о «ее зрелости». Тезис в принципе приемлемый, хотя и рассмотрен автором поверхностно.

Научная новизна исследования, выраженная в предложенной автором модели периодизации западного искусствоведения, заслуживает теоретического внимания, как и дальнейшей теоретической критики.

Стиль автором выдержан научный. Структура статьи соответствует логике изложения результатов исследования.

Библиография раскрывает проблемную область исследования, по мнению рецензента, несколько односторонне (автор слабо раскрыл включенность проблемы систематизации истории западного искусствоведения, в том числе и вопросов периодизации, в квалификационные требования кандидатских и докторских диссертаций).

Апелляция к оппонентам вполне корректна, хоть и слабо выражена (автор не вступает в острые дискуссии).

Статья представляет определенный интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство» и может быть рекомендована к публикации.