

УДК 7.03

ИТОГИ НАУЧНОГО СЕМИНАРА «ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ ПРИКЛАДНЫХ КУЛЬТУРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ» 08 ДЕКАБРЯ 2022 ГОДА (МУЗЕЙНЫЙ ЦЕНТР «ПЛОЩАДЬ МИРА», КРАСНОЯРСК) В РАМКАХ I НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «СИБИРСКОЕ СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО»

*Наталья Петровна Копцева*

*Александра Александровна Ситникова*

*Елизавета Павловна Лисавина*

*Наталья Витальевна Верхотурова*

*Софья Ивановна Юферова*

*Вера Павловна Козырева*

*Арина Арифовна Пригода*

*Яна Александровна Моисеева*

*Александра Алексеевна Саклакова*

*Регина Евгеньевна Хуснуллина*

*Александра Александровна Кузнецова*

*Санг Мао*

*Мария Владимировна Тарасова.*

Сибирский Федеральный Университет, Красноярск, Россия

*Илья Владимирович Куклинский*

Красноярский краевой краеведческий музей, Красноярск, Россия

**Аннотация.** В настоящем тексте представлены краткие итоги работы учебно-научно-методического семинара «Теории и практики прикладных культурных исследований» (08 декабря 2022, Красноярск, Музейный центр «Площадь Мира»), организованный кафедрой культурологии и искусствоведения Гуманитарного института Сибирского федерального университета, который стал частью I научно-практической конференции «Сибирское современное искусство». Семинар был посвящен презентации актуальных искусствоведческих исследований в соответствии с памяtnыми датами для мира культуры и искусства: 1) 235летие со дня рождения французского художника и изобретателя Луи Дагера; 2) 265летие со дня рождения английского поэта и художника Уильяма Блейка; 3) 95летие со дня рождения российского режиссера Эльдара Рязанова; 4) 390летие со дня рождения голландского художника Яна Вермеера Делфтского, также в ходе семинара были представлены доклады на тему «Феномен китайского документального кино» и «Особенности диалога произведения искусства и зрителя».

**Ключевые слова:** Сибирское современное искусство, дагеротип, Уильям Блейк, Эльдар Рязанов, Ян Вермеер, китайское документальное кино, Обри Бёрдсли.

**Для цитирования:** Копцева Н. П., Ситникова А. А., Куклинский И.В., Лисавина Е.П., Верхотурова Н.В., Юферова С.Ю., Козырева В.П., Пригода А.А., Моисеева Я.А., Саклакова А.А., Хуснуллина Р.Е., Кузнецова А.А., Мао С., Тарасова М.В. Итоги научного семинара

«Теории и практики прикладных культурных исследований» 08 декабря 2022 года (Музейный центр «Площадь Мира», Красноярск) в рамках I научно-практической конференции «Сибирское современное искусство» // Сибирский искусствоведческий журнал. - 2023. - Т. 2, № 1. - С. 8-35.

RESULTS OF THE SCIENTIFIC SEMINAR "THEORY AND PRACTICE OF APPLIED CULTURAL RESEARCH" ON 8<sup>th</sup> DECEMBER 2022 (MUSEUM CENTER " PLOSHCHAD MIRA ", KRASNOYARSK) AS PART OF THE I SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE "SIBERIAN CONTEMPORARY ART"

*Natalia Petrovna Koptseva*

*Aleksandra Aleksandrovna Sitnikova*

*Elizaveta Pavlovna Lisavina*

*Natalya Vitaljevna Verhoturova*

*Sofya Ivanovna Yuferova*

*Vera Pavlovna Kozyreva*

*Arina Arifovna Prigoda*

*Yana Aleksandrovna Moiseeva*

*Aleksandra Alekseevna Saklakova*

*Regina Evgenjevna Husnullina*

*Aleksandra Aleksandrovna Kuznetsova*

*Sang Mao*

*Maria Vladimirovna Tarasova*

Siberian Federal University, Krasnoyarsk, Russian Federation

*Ilia Vladimirovich Kuklinskiy*

Krasnoyarsk Regional Museum of Local Lore

**Abstract.** *This article presents a summary of the work of the educational, scientific and methodological seminar "Theories and Practices of Applied Cultural Research" (December 08, 2022, Krasnoyarsk, Museum Center "Ploshchad Mira"), organized by the Department of Cultural Studies and Art History of the Humanitarian Institute of the Siberian Federal University, which became part I scientific-practical conference "Siberian contemporary art". The seminar was devoted to the presentation of topical art studies in accordance with memorable dates for the world of culture and art: 1) 235th anniversary of the birth of the French artist and inventor Louis Daguerre; 2) 265th anniversary of the birth of the English poet and artist William Blake; 3) 95th anniversary of the birth of the Russian director Eldar Ryazanov; 4) 390th anniversary of the birth of the Dutch artist Jan Vermeer of Delft, also during the seminar, reports were presented on the topic "The Phenomenon of Chinese Documentary Film" and "Features of the Dialogue between the Work of Art and the Spectator".*

**Key words:** *Siberian contemporary art, daguerreotype, William Blake, Eldar Ryazanov, Jan Vermeer, Chinese documentary film, Aubrey Beardsley.*

**For citation:** Koptseva N. P., Sitnikova A. A., Kuklinskiy I.V., Lisavina E.P., Verhoturova N.V., Yuferova S.I., Kozyreva V.P., Prigoda A.A., Moiseeva Ya.A., Saklakova A.A., Husnullina R.E., Kuznetsova A.A., Mao S., Tarasova M.V. Results of the scientific seminar "Theory and practice of applied cultural research" on 8<sup>th</sup> December 2022 (Museum center " Ploshchad Mira ", Krasnoyarsk) as part of the I scientific and practical conference "Siberian contemporary art". In Siberian art journal. 2023. 2 (1), pp. 8-35. [in Russian]

---

### ***Введение***

8 декабря 2023 года в Красноярском музейном центре «Площадь Мира» прошла первая научно-практическая конференция «Сибирское современное искусство». Конференция была посвящена как обсуждению актуальных вопросов развития современного искусства и креативных индустрий в Сибирском регионе, так и развитию искусствоведческой науки в Красноярске. Кафедра культурологии и искусствоведения является одним из лидеров в Красноярске по проведению исследований искусствоведческой направленности, поэтому исследования сотрудников и студентов кафедры были представлены на конференции отдельной секцией.

Традиционно учебно-научно-методический семинар «Теория и практика прикладных культурных исследований» включал в себя доклады, посвященные юбилейным датам в сфере культуры и искусства.

Зам. директора Красноярского краевого краеведческого музея по экспозиционно-выставочной работе и маркетингу И.В. Куклинский представил коллекцию дагеротипов из музейного собрания в честь юбилея Л. Дагера. Студенты кафедры культурологии и искусствоведения ГИ СФУ – Лисавина Е., Верхотурова Н., Юферова С., Козырева В. исследовали аллюзии на произведения У. Блейка в современной культуре, а также проанализировали одну из его известнейших гравюр – «Навуходносор». Студенты Пригода А., Саклакова А. и Моисеева Я. рассуждали о причинах неизменной популярности фильмов Э. Рязанова у российской зрительской аудитории. Студентка Хуснуллина Р. представила исследование избранных произведений Я. Вермеера. Студентка направления «Искусства и гуманитарные науки» Кузнецова А. инициировала введение раздела, посвященного современной китайской документалистике и рассмотрела творчество режиссера Ван Бина. Это исследовательское направление было поддержано китайской аспиранткой

Санг Мао. В заключение семинара свою доклад про особенности диалога зрителей и произведений искусства представила доцент кафедры искусствоведения и культурологии Тарасова М.В.

### ***Обсуждение***

**К 235летию со дня рождения французского художника и изобретателя фотографии Луи Дагера (1787 – 1851)**

*Илья Владимирович Куклинский, зам. директора Красноярского краевого краеведческого музея по экспозиционно-выставочной работе и маркетингу.*

**Коллекция дагеротипов Красноярского краевого краеведческого музея**

В фондах Красноярского краевого краеведческого музея сохранилось пять уникальных дагеротипов, изготовленных еще на заре фотографической эры в середине XIX века. Историю одного из них еще предстоит установить, а о четырех точно известно, что они поступили в музей в 1914 г. (2 штуки), 1916 г. (5 штук) и 1919 г. (1 штука) от дочери знаменитого красноярского купца и мецената Петра Ивановича Кузнецова – Елизаветы Петровны Пассек (1854-1932). Всего в эти годы из семьи Кузнецовых поступило 8 дагеротипов, однако, к настоящему моменту в фондах музея находится только 5 дагеротипов. Местонахождение других дагеротипов из семьи Кузнецовых пока невозможно установить.

Три из 5 сохранившихся дагеротипов представляют для истории г. Красноярска большую историческую ценность, так являются портретными изображениями членов семьи Кузнецовых. К сожалению, в настоящее время дагеротипы находятся в удовлетворительном состоянии, изображения на них слабо прочтываются. Дагеротипы никогда не подвергались реставрации. Вопрос о целесообразности проведения реставрационных работ требует привлечения специалистов из Москвы и Санкт-Петербурга.

### ***Дагеротип***

***Иван Кириллович Кузнецов***

Датировка: 1850-е гг.

Место съемки: Российская империя

Материал: металл, бумага, стекло

Размеры: 15 x 12,5 см

Старый номер: Отдел XV №72.

Описание: Дагеротип находится в специальной рамке с черным паспарту с золоченым орнаментом. Спереди дагерротип закрывается стеклом. Частично сохранилась черная бумага, которой рамка дагерротипа была оклеена по контуру. Сзади рамки имеется откидная картонная ножка.

Иван Кириллович Кузнецов (1792-1847), красноярский купец 1-ой гильдии. Происходил из тобольских мещан. Занимался золотопромышленностью, торговал пушниной и чаем. Дважды избирался городским головой г. Красноярска. Его сын - Пётр Иванович Кузнецов (1818-1878) успешно продолжал дело отца, занимался добычей золота, трижды избирался городским головой города.

Дагеротип представляет собой пересъемку с живописного портрета И.К. Кузнецова в молодости (1820-30-е гг.). Автором портрета считается Карл Павлович Брюллов. В монографии М.А. Волошина о Сурикове цитируются слова художника об этом портрете – «[Петр Иванович] Кузнецов - золотопромышленник был. Он меня перед отправкой [в Петербург] к себе повел, картины показывал. А у него тогда и Брюллова был портрет его деда [на самом деле портрет отца П.И. Кузнецова – Ивана Кирилловича Кузнецова]. Мне те картины понравились, которые не гладко написаны».

Также об этом портрете упоминает в своей автобиографии художник Дмитрий Иннокентьевич Каратанов: «Между другими произведениями живописи у них (Кузнецовых) имелся, написанный масляными красками портрет отца П.И. Кузнецова, в натуральную величину, с руками, лежащими на коленях, работы К. Брюллова, писанный им с натуры».

В фондах КККМ за номером КККМ о/ф 3246/4 хранится фотография интерьера гостиной комнаты в доме Евдокии Петровны Кузнецовой в 1900-е годы, где можно видеть висящий на стене большой портрет И.К. Кузнецова, с которого и был сделан этот дагеротип. Очевидно, что

именно об этом портрете упоминают В.И. Суриков и Д.И. Каратанов. В настоящее время оригинальный портрет И.К. Кузнецова хранится в фондах Государственного исторического музея, куда был продан с другими предметами в 1952 году Сергеем Иннокентиевичем Дараганом (1871 – после 1952), правнуком И.К. Кузнецова.

Дагеротип поступил в музей в 1919 году от Елизаветы Петровны Пассек (урожд. Кузнецовой).

Сохранность: Края рамки дагерротипа сильно потрепаны. На дагеротипе есть потертости. Закрывающее дагеротип стекло имеет загрязнения.

**Дагеротип**

**Кузнецова Александра Федоровна с сыном Иннокентием**

Датировка: 1853-1956 гг.

Место съемки: Российская империя

Материал: металл, бумага

Размеры: 15 x 13 см

Старые номера: Коллекция 48 №2.

Описание: Дагеротип находится в специальной рамке с черным паспарту с золоченым орнаментом. Частично сохранилась черная бумага, которой рамка дагерротипа была оклеена по контуру. К верхней части рамки приделано стальное кольцо, на которое дагерротип можно повесить на стену. Сзади рамки имеется откидная картонная ножка.

Кузнецова Александра Федоровна (1820-1887) - жена красноярского купца и мецената Петра Ивановича Кузнецова (1818-1878). Их сын - Иннокентий Петрович Кузнецов (Кузнецов-Красноярский) (1851-1916), известный историк-археолог и этнограф, автор ряда работ по истории Сибири, друг В.И. Сурикова.

Дагеротип поступил в музей в 1916 году от Елизаветы Петровны Пассек (урожденной Кузнецовой).

Сохранность: Рамка дагерротипа не имеет укрывающего переднего стекла. Края рамки сильно потрепаны. Дагеротип угас, загрязнен и имеет потертости

**Дагеротип**

**Марфа Кирилловна Бронникова**

Датировка: 1850-е гг.

Место съемки: Российская империя  
Материал: металл, бумага, стекло,  
бархатная ткань

Размеры: 14,5 x 12,5 см

Старый номер: Коллекция 24 №18

Описание: Дагеротип находится в специальной бархатной рамочке. Сзади рамки имеется откидная картонная ножка. Марфа Кирилловна Бронникова (в девичестве Кузнецова) (годы жизни неизвестны), родная сестра известного красноярского купца Ивана Кирилловича Кузнецова (1792-1847).

Дагерротип поступил в музей в 1914 году из семьи Кузнецовых, наследников знаменитого красноярского купца и мецената Петра Ивановича Кузнецова (сына Ивана Кирилловича Кузнецова). Имя дарителя в книге поступлений не указано, но, вероятно, это Елизавета Петровна Пассек (1854-1932).

Сохранность: Рамочка потерта. Нижняя часть изображения угасла.

#### *Дагеротип*

#### *Неизвестный мужчина в мундире*

Датировка: 1850-1870-е гг.

Место съемки: Российская империя

Материал: бумага, металл

Размеры: 15 x 13 см

Старый номер: Коллекция 48 №4

Описание: Дагеротип находится в специальной рамке с черным паспарту с золоченым орнаментом. Частично сохранилась черная бумага, которой рамка дагерротипа была оклеена по контуру. Сзади рамки имеется откидная картонная ножка.

Дагеротип представляет поколенный портрет мужчины монголоидной внешности, который сидит, опираясь левой рукой на столик. Мужчина одет в мундир. Мундир мужчины раскрашен красочным пигментом бледно-желтого цвета. На шее у мужчины висит наградная золотая медаль «За усердие», наградная серебряная медаль «За усердие», а на груди - нагрудная медаль «За усердие» восьмигранной формы.

Дагеротип поступил в музей в 1916 году от Елизаветы Петровны Пассек (урожденной Кузнецовой).

Сохранность: Края рамки потрепаны. На дагеротипе есть незначительные точечные

утраты и загрязнения. Рамка не имеет переднего стекла, закрывающего дагеротип.

#### *Дагеротип*

#### *Неизвестная женщина*

Датировка: 1850-1870-е гг.

Место съемки: Российская империя

Материал: металл

Размеры: 10,2 x 8 см

Старый номер: предположительно  
Коллекция 48, №?

Описание: На дагеротипе изображена сидящая женщина, которая опирается правой рукой на стол. На столе стоит горшок с цветком.

Клейма, марки: На обороте надпись с номером дагеротипа осыпалась и практически не читается.

Сохранность: Углы погнуты, изображение угасло, многочисленные потертости.

#### **К 265летию со дня рождения английского поэта и художника Уильяма Блейка (1757 – 1827)**

*Елизавета Павловна Лисавина, Наталья Витальевна Верхотурова, студентки 4 курса направления «Культурология» кафедры культурологии и искусствоведения ГИ СФУ*

#### ***Творчество Уильяма Блейка в языке современной визуальной и аудиовизуальной культуры.***

**Введение.** Уильям Блейк – одна из самых загадочных и оригинальных личностей искусства рубежа XVIII-XIX веков. В отечественном искусствознании художественное творчество У. Блейка стало изучаться более детально намного позже, чем в зарубежной науке. Постепенное признание творчества Блейка началось еще в 1860-х годах, когда шотландец Александр Гилкрист опубликовал фундаментальное исследование «Жизнь Блейка». В СССР имя Уильяма Блейка стало известно широкой публике только в 1957 году после того, как весь мир отметил двухсотлетие со дня рождения поэта.

Фигура английского поэта, философа, художника и гравера считается ключевой в истории поэзии и изобразительного искусства романтической традиции, хотя при жизни

Блейк не получил признания современников.

Считая миссию художника романтически-мистической, мастер наделил свои философские творения формой «пророческих книг». Блейк не рисовал с натуры, хотя черты антропоморфности в его образах видны. Он обратился к образам, созданным своими видениями и фантазией. Свою философию Блейк облек в художественные тексты визуального характера. Он считал, что творческий процесс «живописания мыслей» есть особый глубинно сакрализованный акт.

Постмодернистская традиция обращения и реинтерпретации искусства прошлых эпох в XXI веке открывает нам новые стороны его творчества.

#### **Характеристика творчества.**

Уильям Блейк – живописец, гравёр, поэт, философ, и список этот достаточно внушителен. Свое обучение художественному ремеслу начал с гравюры. В Европе того времени уже существовали образовательные учреждения. Но Блейк понял, что академическое образование, по его мнению, ограничивало и загоняло в рамки. У него был конфликт с директором академии, и это пример не просто разногласия двух художников, это классический пример глубокого конфликта между классицизмом и романтизмом. И это непринятие отображено в творчестве Блейка как представителя романтического направления живописи.

У. Блейк отрицает действительность, его отчуждает современная повседневность: он не рисует портреты или пейзажи. Он находится за гранью повседневности и реального мира. Известно, что Уильям Блейк дружил с художником Иоганном Генрихом Фюсли, автором серии «Ночной кошмар». Фюсли пишет то, что ему приснилось, то, что существует в параллельной реальности, а не в настоящем. И в этом Блейк и Фюсли схожи. Уильям Блейк отказывается писать с натуры, ему кажутся значительными более высокие материи. Он запечатлевает видения. Одно из видений – «Призрак

блохи» (1818-1819). Почему призрак? Блейк изображает чудовище, облизывающегося демона, в руке которого мы наблюдаем чашу для кровопускания (как мы знаем, блоха – кровососущее существо). Художник изображает сущность, которая невидима никому кроме художника. И в этом смысле Блейка называют художником-визионером, провидцем. Он действительно говорил, что его посещали видения – религиозные персонажи и герои из Библии. У Блейка были сложные отношения с домочадцами, но младший брат Роберт был любимцем, и в юном возрасте ребенок умирает. Блейк говорил, что призрак брата на протяжении всей жизни посещал его, разговаривал с ним и давал советы.

Уильям Блейк изобрел новую технику гравировки, которая позволила ему помещать текст и изображения на одну страницу. В качестве примера стоит рассмотреть обложку его книги «Пророчества» и иллюстрации. Тексты он помещает в окошко – фрейм в виде облачка. Блейк иллюстрирует собственные поэтические произведения: два цикла стихотворений «Песни невинности» и «Песни опыта» (1780-е). Первый цикл наполнен юношескими надеждами, а второй отображает жизненные трудности, с которыми художнику и поэту случилось столкнуться. В 1825 году делает переиздание сочинений – единый сборник «Песни невинности и опыта» (1825), где произведению первой книги соответствовала другое стихотворение из второй. В этом сборнике он показывает дуализм мира.

Песнь об Агнце и Песнь о Тигре – известнейшие произведения цикла. Агнец – мальчик, чистая душа. Тигр – хищник, который охотится на жертву. Блейка беспокоит, что два противоположных создания могли быть созданы одной рукой, одним Создателем. Он был глубоко-верующим человеком. Трактовка добра и зла с библейской позиции, обращение к основам мироздания были характерны для него. Тем не менее, он восхищается красотой Тигра, несмотря на его дьявольскую природу.

И в этом смысле Блейк важен для современной культуры как один из зачинателей жанра графического романа и комиксов. Английский писатель Алан Мур цитирует Блейка в своих комиксах «V значит Вендетта» (1982–1985) и «Хранители» (1986–87). Многие авторы ссылаются на Уильяма Блейка как прародителя и вдохновителя.

Живописи Блейка присущи силуэтность изображения и графичность. «Ангелы охраняют Христа в гробнице» (1805) – сначала мы не видим, что это ангелы. Первое, что бросается в глаза – это силуэт белого цветового пятна, подкрепляемый контрастом с черным фоном. Силуэт гибок и фигуры замкнуты.

«Сатана призывает свои легионы» (1804). Фигура стоит на месте, тела восстают из адского пламени. Жуткое изображение, темная монохромная гамма. Фигура весьма плотна (хотя Блейк говорит о духовных сущностях). Сатана идеально сложен (как Дорифор), его поза – усиленный классический греческий контрапост (чуть смещен, но основа античная). Это и красиво, и возвращает к предыдущим эпохам (Блейк же был романтиком).

«Радостный день» или «Восстание Альбиона» (1820). Блейк часто повторяет сюжеты в разных техниках (даже в акварели и темпере), делает вариации. Фигура со вскинутыми руками, опора на одну ногу, а другая отставлена, идеальное телосложение юноши. Другое дело, что он отличается свечением. Мотив свечения характерен, и с помощью этого знака можно в какой-то степени отличить божественных или благословенных Богом персонажей. Альбион – древнее название Британии, а в мифологии Блейка Альбион – древняя божественная первая сущность, стоящая у истоков всего. Работу трактовали во времена Блейка как призыв к революции в Британии.

«Красный дракон и женщина» (1803-1805), «Великий красный Дракон и женщина, одетая в Солнце» (1805-1810) – трактовка сюжета Апокалипсиса. На переднем плане первого произведения спиной к зрителю изображено огромное

чудовище. Блейк отрицает классическую композицию: на переднем плане негативный персонаж, и в дополнение стоящий спиной. Но он прекрасен: мощный, развитой мускулатурой. Это трагическая история, но оторваться от красоты невозможно. Об этом сюжете подробнее мы поговорим ниже. На втором изображении мы видим божественное свечение женщины. Мы видим, что она в положении. Ее руки симметричны в своем положении с демоном. Женщина находится в позиции поражения, но собирается взмыться вверх. А Демон будто падет. Характерный прием – строгие контрасты, строгий рисунок: контраст света и цвета, форм (лучи-волосы и спирально закрученный хвост).

«Видение дочерей Альбиона» (1793). Блейк бесконечно обращается к библейским сюжетам. И все же, даже если он затрагивает реальные проблемы, то делает это иносказательно. Его действительно волновала проблема положения женщины в современном британском обществе. Он был защитником прав женщин: критиковал брак не по любви, угнетение женщины в семье, чувства женщин никого не интересовали. На одной из иллюстраций, перед нами предстает фигура женщины, прикованной к мужчине – что также является одним из мотивов творчества художника.

«Адам и Ева находят тело Авеля» (1825-1826). Убийство Авеля Каином – классический сюжет религиозной живописи, но классические художники не трактовали его так, как это сделал Уильям Блейк. Он находит новую, практически семейную сцену Убивающаяся Ева, Адам шокирован, а Каин бежит с места преступления. Багряное солнце и туча его догоняют. Поза его театральная – это не настоящий бег, но он отделен от трех фигур – семьи. Изгнанник, преследуемый обжигающим Солнцем – гневом Господа.

Несмотря на любовь к Библии, Блейк страшно критикует церковь. «Папа Георг III на троне» – иллюстрация к поэме «Европа: Пророчество» (1794). Он критикует зло своей эпохи: лицемерие церкви, расовое угнетение и положение

женщин. У Папы крылья летучей мыши, ослиные уши. Блейковская композиция – темный фон и выступающее светлое пятно, фигура зловещего папы занимает пространство. Критика церкви и современного общества у Блейка так же связаны с критикой рациональности и канона. «Исаак Ньютон» (1795-1805). Предположительно сидит на дне океана, он не взаимодействует с миром, он одинок и замкнут.

В творчестве Блейка персонажи реальны, но художник помещает их в вымышленные обстоятельства, в фантазийный мир, он уходит от портретных черт. Блейк делает духовные портреты – изображает суть, внутреннюю сущность людей и героев. Блейк рисует портреты сущностей, которые приходят ему в видениях.

«Сотворение Адама» (1795-1805). Сравним с работой Микеланджело: у Блейка Адам связан, Бог касается его и дает жизнь. Но Адам уже обвит змеем, распластан в позе Христа. Есть некое отчаяние и обреченность.

«Богохульник» (1800) – библейский сюжет добывания камнями. Возможно, что это автопортрет. Блейк идет против системы и канонов, общества и церкви, отрицает композицию и создает новую технику гравировки. Он один, мы видим руки с занесенными камнями. Герой пал, но еще не повержен, полон мощи.

**Визуальный язык У. Блейка как вдохновение для современных художественных образов.** Творчество Блейка охватывает разные виды искусства, такие как сборники стихов, иллюстрации к ним. В музыкальной культуре стихи Блейка часто использовались и продолжают использоваться как идейная база. Современные классические композиторы также продолжали ставить произведения Блейка. Композитор Уильям Болком в 1984 году составил полное собрание песен *Innocence* и *Experience*, запись которого была выпущена в 2006 году. Джон Митчелл также поместил песни из "Поэтических набросков" как "Семь песен Уильяма Блейка".

Не менее важный аспект наследия творчества Уильяма Блейка проявлен в культуре игр. Одной из таких игр, материалы для которой были основаны на иллюстрациях Блейка к Данте, а также иллюстрациях Гюстава Доре и Огюста Родена, стала игра *Dante's Inferno*. Кроме того, целые персонажи были вдохновлены произведениями Блейка. Например, основной антагонист игры, «Уризен, «Король демонов»», богоподобное существо, олицетворяющее абсолютную власть, оторванную от всякой совести и человечности, явно вдохновлен мифологическим «Уризенем» Блейка.

Уильям Блейк оказал влияние на целую плеяду молодых английских пейзажистов начала двадцатого века, таких как Пол Нэш и Дора Кэррингтон. Современник Энди Уорхола, художник, стиль которого характеризуется как лирический абстракционизм, Ронни Лэндфилд посвятил Блейку картину «*For William Blake*» (1968). Лэндфилд вспоминает, какое влияние искусство и поэзия Уильяма Блейка оказали на его ранние работы: *«Будучи молодым художником, я был увлечен поиском содержания и универсального языка – в Блейке я увидел содержание, выходящее за рамки буквальности его жестоких изображений»*. Также целый ряд художников-дизайнеров и сценаристов комиксов утверждают, что именно Блейк является их главным вдохновителем, например, Грант Моррисон, Р. Крамб и Дж.М. Дематтис.

В качестве другого яркого примера художественного языка предлагает рассмотреть иллюстрации Блейка на Откровения Иоанна Богослова. Четкая графичность, нарушение общепринятых законов построения композиции, всё это проявлено в картине «Великий красный дракон и жена, облеченная в солнце». Откровение Иоанна Богослова подтолкнуло множество художников на визуальное воплощение героев, Блейк не стал исключением. Он написал сразу 2 варианта сюжета в 1805 и 1810 годах. В обеих версиях ярким становится образ чудовища, который занимает большую



часть картины и является её композиционным центром. Однако, главным персонажем по содержанию Откровения является женщина, лежащая в нижней части полотна, олицетворяющая Церковь или Богородицу. Именно этот образ чаще других транслируется в современности.

Его мы видим в фильме «Красный дракон» 2002 года режиссёра Бретта Ратнера. Сюжет фильма основан на серии убийств. Доктор устраивает ужин. Гости сожалеют об исчезновении одного из музыкантов и спрашивают из чего приготовлен паштет, доктор отвечает, что они не станут есть, если узнают. После ужина к нему приходит агент ФБР Уилл Грэм, ведущий расследование серии убийств. Как уже стало понятно, преступник - ганнибал. В фильме присутствует множество отсылок к творчеству Блейка. Для начала стоит отметить, что на протяжении всего фильма присутствуют живописные образы, картины, фотографии расследования убийства. Образы крайне размыты, даже местами сюрреалистичны и психологичны. У самого персонажа доктора дикие глаза, выражение лица. Впервые образ появляется на 42 минуте фильма. Появляется персонаж, вдохновленный мифологией Уильяма Блейка. Он открывает книгу «Узрей Великого красного дракона» с иллюстрацией картины «Великий красный дракон и жена, облеченная в солнце». На протяжении всего фильма периодически в процессе расследования персонажи обращаются к книге и картинам Блейка пролистывая эту иллюстрацию. Сами персонажи как будто наделены неким дьяволизмом, мистицизмом. Ближе к концу фильма в сцене, где сам убийца показывает своё тату, актер Том Нунан, исполнивший роль Фрэнсиса Долархайда показывает татуировку дракона по мотивам картины Блейка. Он показывает женщин, которых убил. Показав их живыми, а затем мертвыми, он говорит, что они изменились, преобразились. После чего, показывая картину, где главным персонажем в нижней части картины представлена «убитая» женщина, он как бы объясняет свои

поступки. На 98 минуте фильма есть кадр, где герои фильма восхищаются картиной.

Подобной картиной, где также ярко показана фигура Уильяма Блейка является фильм «Мертвец» независимого американского режиссёра Джима Джармуша 1995 года. Фильм повествует зрителю о путешествии скромного бухгалтера Уильяма Блейка.

Смысл путешествия носит иносказательный смысл. Этот эффект усиливается за счет имени главного героя - Уильяма Блейка, которого режиссер наделил статусом великого провидца-мистика конца XVIII века. Режиссер фильма Джим Джармуш сопоставил стихи Блейка и дух индейцев. Внутреннее развитие главного героя по ходу действия фильма также созвучно с центральными для Блейка-поэта категориями «невинности» и «опыта». Как подметили критики, переключки сценария и диалогов с творчеством Блейка не только углубляет историческую перспективу, но и позволяет осуществить привязку внутреннего сюжета к блейковской теории развития как явления циклического, идущего по кругу.

**Заключение.** Блейк традиционно относится к одним из первых романтиков в английском и европейском искусстве. Его творчество многогранно и вписывается в различные стилевые направления, такие как романтизм, модернистские направления символизм и сюрреализм. Уильям Блейк настолько опередили время, что только с приходом психоанализа от Зигмунда Фрейда и Карла Юнга, зритель смог оценить заложенные смыслы в его трудах.

Личность самого художника считается загадочной до сих пор. Современники считали Уильяма Блейка чудачком, антихристом, посланником дьявола. Сам мастер заявлял: *«Мои произведения более известны на небесах, нежели на земле».*

Блейк был свободен в своих мыслях, обладал хорошим воображением, не боялся мистически высказываться. Именно мистическими видениями навеяны многие поэтические и художественные образы Блейка. Стараясь придать зримый облик

необычным, фантастическим героям, возникающим у него в голове, он старался освободить сознание от всех условностей. Отсюда расхождение с традиционными английскими представлениями об искусстве и литературе, с общепринятыми догмами и моралью, в особенности на раннем этапе его творчества. Блейк развил уникальный творческий почерк, совместив в своем творчестве гравюру и литературу.

Его творчество во многом превосходило возможности понимания современников, но формировалась оно под влиянием идей того времени и было их порождением. В XX и XXI столетиях его творчество получило признание общественности, а его визуальные образы, мифология и поэтические тексты стали вдохновением для ряда произведений современного искусства.

*Софья Ивановна Юферова, Вера Павловна Козырева, студентки 2 курса направления «Искусства и гуманитарные науки» кафедры культурологии и искусствоведения ГИ СФУ*

**Анализ гравюры Уильяма Блейка «Навуходоносор».**

«Навуходоносор» – произведение Уильяма Блейка, выполненное при помощи монотипии. Монотипия – техника, при которой краска наносится на непитывающую поверхность, вроде металлической пластины, а затем отпечатывается на холсте или на бумаге. Гравюра была нарисована на картоне, после чего он был пропущен через печатную машинку Блейка с листом влажной бумаги, чтобы сделать отпечатки. После художник и его жена добавляли детали с помощью акварели и чернил.

Данная гравюра представляет собой адаптацию иллюстрации, которую Уильям Блейк ранее нарисовал для собственной книги «Брак Рая и Ада». Позже, в 1795 году, он приступил к созданию серии монотипий, в числе которых был и знаменитый, наиболее известный «тейтовский» «Навуходоносор», увидевший свет в 1805 году. Первоначальная иллюстрация в книге 1790 года была более яркой, насыщенной, имела некоторые отличия от того произведения, которое мы знаем сегодня.

Согласно библейской истории, Навуходоносор, в истории также оставшийся под именем Навуходоносор II, был правителем Вавилонского царства. Под его управлением Вавилон достиг небывалого расцвета и величия. Однако однажды царя потревожил жуткий сон, которым Навуходоносор решил поделиться с Даниилом. Сон заключался в следующем – Навуходоносор увидел гигантских размеров дерево, крона которого давала кров всем живым существам, чей ствол и корни обеспечивали пищу для всех вокруг. То дерево верхушкой своей касалось небес. Но явившийся с небес ангел приказал: «Срубите это дерево, отсеките ветви, разбросайте плоды его, пусть звери и птицы удалятся из-под него. Но пень с корнями, скованные железом и бронзой, пускай останутся среди травы». Именно это смутило ум царя. Даниил дал ему следующий ответ: «Дерево, которое ты видел, высокое и крепкое, дающее всем защиту и пропитание, — это ты, царь. Но ты не признаешь величия Бога, и Господь отнимет у тебя твое могущество. Ты будешь повержен, и тобой овладеет безумие. Ты будешь жить как дикий зверь, питаться травой и орошаться росой. Но если ты обратишься к Богу, Он вернет тебе твою былую силу». Но уже очень скоро Навуходоносор забыл о словах Даниила – прогуливаясь по крыше своего дворца, он окинул взором Вавилон и воскликнул: «Какой величественный город я возвел! Он славит мое величие». И в этот же момент Навуходоносором овладело звериное безумие. Упав на четвереньки, словно на лапы, он побежал прочь из города и обратился к жизни животного, поедая траву, словно вол.

Гравюра Блейка представляет нам Навуходоносора, пребывающего в состоянии животного безумия. Его фигура, выполненная в землистых, серых, местами зеленоватых тонах, с красноватыми оттенками, будто обнажающими плоть, звероподобна. Его ногти на руках и ногах превратились в когти, косматая отросшая борода волочится по земле, сплетаясь с длинными волосами, пустые, расфокусированные глаза полны

страдания, он словно загнанное животное, ползущее в логово среди скал. Александр Гилкрест полагал, что «металлическая окраска поросших мхом скал передана почти так же удачно, как и в «Ньютоне», и печать по всей картине выполнена хорошо, без непрозрачных маслянистых поверхностей, которые встречаются в некоторых других произведениях серии". В отличие от более ранних версий изображения Навуходоносора, на этой монотипии Блейк не изображает корону на голове царя – очевидно, что она была отнята у него по воле Божьей. Все тело Навуходоносора напряжено, на нем ярко проступают жилы и вены. Несмотря на то, что Бог наказал вавилонского царя, заменив его разум разумом животного, Уильям Блейк не стремится подчеркнуть его звериное начало – ни проступающая шерсть, ни сине-зеленые пятна амфибии, ни безумный взгляд не скроют человека. Действие картины проходит в полумраке, однако светом выделяются лицо бывшего царя, а также руки и ноги. Это тоже подчёркивает двойственность героя: человеческое лицо, страшившееся своего положения, и конечности, когтями и растительностью роднящие его с животным. Тело Навуходоносора и фон позади него перекликаются цветом и своей текстурой, однако слабое золотистое свечение вокруг обезумевшего царя напоминает нам - он стал таким в результате Божьего наказания.

Навуходоносор как библейская фигура имеет большое значение для творчества Блейка – как для его поэзии, так и для живописи. Помимо описанной нами раннее, с царем Вавилона были связаны и другие истории – например, сожжение трех отроков в печи.

Смотря на картину, мы можем различить в ней признаки романтизма, к которому относят художника. Акцент в картине направлен именно на страдание и безумие Навуходоносора, нежели на правильность академических форм. Сам герой тоже чисто романтический: обуреваемый гордыней и «неправедными» страстями, он низведён до крайности безумия и отчаяния. Осмелимся

предположить, что второй главный герой в картине и есть эта Божественная жестокая, но справедливая воля, которая и сообщает нам о непреложной истине главенства Бога над миром.

Зритель, созерцая данную гравюру Блейка, видит, как забвение Божественного приводит к забвению человеческого. Не знающий библейской истории даже не поймёт, что перед ним некогда могущественный Вавилонский царь, но зато увидит пропитанную трагедией историю о до звериного ужаса напуганном, загнанном и безумном человеке. А человеку ли?

Уильям Блейк не раз обращал внимание на аспект разума. Он считал, что разум – одна из тех вещей, что отделяют человека от животного. Однако здесь будет уместно вспомнить о другой работе автора, которая была создана примерно в тот же период – монотипия «Ньютон». На ней изображен знаменитый британский физик и математик Исаак Ньютон, согнувшийся над собственными чертежами. В руке он держит циркуль, который напоминает циркуль Уризена – самодовольного демиурга мифологии Блейка. Фигура Ньютона строга, холодна, взгляд бесстрастен и, кажется, надменен. Чистый разум, лишенный творческого порыва и креативного импульса Блейк, считал порочным. Однако, возвращаясь к монотипии «Навуходоносор», отметим, что и отсутствие всякого разума, сознания, некоторой доли «конвенциональной мудрости» не приведет ни к чему, кроме звероподобного бытия.

Другая важная для Уильяма Блейка тема – пребывание человека во власти Бога. Зритель, знающий предысторию героя, которого мы видим на монотипии, понимает трагичность его нынешнего положения – Навуходоносор, некогда приведший Вавилон к процветанию и изобилию, победивший в бесчисленных боях, почитавшийся тысячами своих подданных, в один момент становится зверем по велению Господа. Он больше не всемогущий властелин огромного города, не великолепный полководец, на его голове нет короны – сейчас он представляет собой

жуткое слияние животного и человеческого, для которого не имеют значения титулы или слава. Его глаза наполнены страхом, но в них нет сожаления об утерянных регалиях – есть лишь необъяснимый ужас пребывания в этом пограничном состоянии, боязнь пропасти безумия.

**К 95летию со дня рождения  
российского режиссера Эльдара  
Александровича Рязанова (1927 – 2015)**

*Арина Арифовна Пригода, Яна Александровна Моисеева, Александра Алексеевна Саклакова, студентки направления «Издательское дело» Гуманитарного института Сибирского федерального университета*

**В чём секрет очарования  
кинофильмов Эльдара Рязанова?  
Остаются ли они актуальной  
классикой?**

Эльдар Александрович Рязанов — советский и российский кинорежиссёр, сценарист, актёр, поэт, драматург

детства любил литературу, хотел стать писателем, мечтал о путешествиях и всегда был в народе. Среди людей, которые привлекали его своим энтузиазмом, любовью к жизни, бытовым характером и умению находить изворотливость — многое и получило отражение в его творчестве, начиная с первой выпускной работы из ВГИК «Они учатся в Москве», повествующей о простых студентах, проживающих в столице, и их жизненном пути с долей юмора.

С 1955 года работал режиссёром киностудии «Мосфильм». Совместно с Сергеем Гуровым поставил первый советский широкоэкранный фильм-ревю «Весенние голоса», в котором были и игровые эпизоды.

Первый же фильм Эльдара Александровича («Карнавальная ночь»), вышедший на большой экран в 1956 году, принёс режиссёру всесоюзную славу.

Впоследствии его фильмы стали близки всем поколениям. И список этих кинокартин не мал, а большая из них входит в Золотой фонд кинематографа.

В чем же их притягательность?

Есть люди, которые могут найти общий язык с каждым. Этим удивительным талантом обладал и режиссер Эльдар Рязанов, так его картины реально всегда были о людях: простых и сложных, грустных и радостных, трусливых и смелых. Его неиссякаемый интерес к человеческой природе поступков позволил создать целую нишу удивительных фильмов, на которых выросло несколько поколений. А диалоги из его кинолент уже давно разлетелись на цитаты и крылатые выражения, которые россияне каждый день используют в обиходе.

Невозможно выбрать менее популярный или более популярный фильм Рязанова, но с уверенностью можно сказать, что нет людей, которые бы пропустили комедию «Берегись автомобиля». Народный фильм о советском Робин Гуде с блестящей актерской игрой Иннокентия Смоктуновского и Олега Ефремова стал «лицом» советского кинематографа того периода.

Рязанов продолжил исследовать ту самую природу поступков людей и в знаменитой работе «Старики-разбойники», которая показывает жизнь пожилых людей, находящихся на пороге пенсии и пытающихся вернуть собственную ценность, планируя ограбление. Режиссеру удалось поговорить об очень сложной проблеме со свойственным ему юмором — страшно осознавать, что ты больше не нужен, и страх этот толкает на радикальные поступки.

Жанр лирической комедии долго оставался одним из его любимых, и позже режиссер произвел на свет еще одну культовую картину под названием «Невероятные приключения итальянцев в России». Фильм этот имел ошеломительный успех, ведь политический занавес тогда стал постепенно приоткрываться, и советские люди начали все больше знакомиться с другими странами и культурами.

Но окончательно и бесповоротно завоевать любовь зрителя Рязанову удалось после выхода «Иронии судьбы, или С легким паром!». Пожалуй, нет больше в мире такого кино, которое вписалось в

генетический и культурный код целого народа и превратилось в настоящую традицию. Фильм стал классическим «новогодним блюдом», которым наслаждаются российские зрители из года в год. Влияние и роль такой простой истории с неидеальными героями является ярким «рязановским» почерком.

В «Служебном романе» он вновь показывает «сложных» людей с жизненной историей, бытовыми проблемами, страхами. Но зритель подключается к ним, потому что в чем-то узнает и себя. В фильме также поднимается тема, которая ранее так явно не звучала с советских экранов: межличностные отношения на работе и последствия, к которым они могут привести.

У многих один из любимых по значимости честности фильм Рязанова — это «Гараж», в основу которого легла реальная история из жизни режиссера. Он присутствовал на собрании гаражно-строительного кооператива «Мосфильма», и его коллеги при обсуждении возникшей проблемы проявили себя неожиданным для него образом. Вдохновившись этим, он написал сценарий и создал свой «зоопарк», в котором люди в момент опасности превращаются в диких животных и начинают жить по диким законам. Таким образом автор пытался показать, что в любой ситуации, какой бы тяжелой она ни была, необходимо оставаться человеком.

В фильмах Рязанова советского периода возникает уютная модель мира, где человеку гарантирована безопасность. Где истинные чувства и бескорыстная любовь побеждают расчет, где нет горя, нет смерти, а есть только невзгоды, неприятности и временные поражения.

Это немного искусственный, закрытый мир настоящей качественной мелодрамы очень органичен для Рязанова, который еще со студенческих, вгиковских времен тяготеет к простым решениям и сильным эмоциям. Но его фильмы остались бы приятными воспоминаниями, если бы не одно качество.

Режиссер Эльдар Рязанов умеет видеть и использовать возможности актера, как мало кому удается. Распределение

ролей у него безошибочно, он видит в артисте и скрытые возможности, и психофизические ограничения.

И благодаря этому фильмы Рязанова обладают невероятным обаянием - они согреты, дополнены, оживлены всем богатством человеческой природы актера, не зажатой, а, напротив, полностью раскрывшейся в роли.

Смелость Рязанова поражает — он честно и открыто говорил о том, в каком времени они жили, без прикрас обнажая советскую реальность перед зрителем. Но не стоит думать, что он высокомерен по отношению к своим героям, — напротив, он сочувствует им и принимает их. Доказательство этому то, что автор снимается в одном из фильмов, как бы заявляя — «я бываю такой же, как и вы, наравне с вами».

В 1982 году Рязанов плавно меняет стилистику повествования. «Вокзал для двоих» — уже не просто лирическая комедия: герои становятся серьезнее, и сквозь шутки все более явно проступают боль и личные неразрешимые проблемы.

В период перестройки его герои быстро и беспощадно были вышвырнуты из привычного пространства и оказались на продуваемых безжалостным ветром историях площадях стихийного рынка. Публика, которая еще недавно была готова на все за книгу стихов Цветаевой, вешала на стенку портрет Хемингуэя, покупала пластинки Пугачевой, поволокла через границы не Набокова и Бунина, а клетчатые баулы с китайскими кроссовками и пуховиками.

Душевные переживания отложены до лучших времен, еще недавно грозный, призрак советской власти растаял в безжалостном утреннем свете как дым, а кинематограф вместе с его создателями стал похож на тот самый вечно гастролирующий хор из "Забытой мелодии для флейты" (1987), где пообносившиеся хористки покорно поют то на поле, то на пароходе, в общем там, куда их забросит судьба.

К концу 1980-х - началу 1990-х годов стало ясно, что Эльдар Рязанов склонен попрощаться со своим привычным

героем. В фильмах вдруг всем знакомый, любимый герой Рязанова неожиданно преобразается и терпит, как не странно, крах. Причем это происходит из его сути, мелкости его человеческой натуры. В экранизации Островского в драматической ленте «Жестокий романс» привычный рязановский герой - Карандышев, в исполнении привычного Мягкова, почему-то губит и себя, и красоту, к которой стремится. Не способен перешагнуть свою малость и герой фильма «Забытая мелодия для флейты».

Почему ремейки фильмов Эльдара Рязанова в большинстве своем провалились? Качество подвело или зрители сочли это святотатством?

Ремейки – это всегда палка о двух концах. С одной стороны, это попытка собрать кассу за счёт предшествующих авторов. С другой – это почти неизбежное разочарование и провал, поскольку помимо фабулы существует некая авторская сверхзадача, существует ощущение времени. И не может «Ирония судьбы» с той же легкостью перебраться из 70-х годов в наше время. Там ведь всё неслучайно. Возьмем главного героя, Женю Лукашина, – он тихий интеллигент, не очень волевой, но авторы любят его и верят ему. И посмотрите, как эволюционирует этот герой в «Жестоком романсе» – Рязанов отдал роль Карандышева тому же Андрею Мягкову вовсе не просто так. Он испытывает разочарование в герое такого типа.

Так вот, ничего этого нет в ремейках, которые, по сути, представляют собой коммерческое калькирование, не имеющее второго плана. Неслучайно же в новой «Иронии судьбы» в тех местах, где у Рязанова звучали тексты Цветаевой и Пастернака, мы слышим рекламу майонеза и других товаров.

Почему? Откуда эта популярность и культовость?

За всю свою жизнь режиссер снял больше трех десятков картин. Иногда говорят, что много — не значит качественно. Но эта формулировка не относится к Эльдару Рязанову.

Любовь, комедия, драма о чем-то близком нам. О том, что бывает с каждым, а возможно с соседом или приятелем. О том, что все люди не идеальны, но при этом ценят себя.

Большинство его фильмов продолжают завоевывать бесконечную зрительскую любовь и по сей день. Ему удалось рассказать нам о человеке — простом, неидеальном, но добром, который всегда стремится к своей драгоценной мечте. Самое важное, таким простым языком, что и по сей день все это откликается. Вызывают прилив ностальгии о чем-то родном, но далеком. Эльдар Рязанов – это, безусловно, эпоха. Скорее даже, несколько эпох. Его величие в том, что он не принадлежал всецело какому-то из десятилетий, в которые жил и творил. В 1960-е годы он был шестидесятником, но и в 70-е, в отличие от многих активных творцов предыдущей эпохи, нашёл себя, создав прекрасные картины – «Иронию судьбы», «Служебный роман», «Гараж». И даже в 90-е годы, когда большинство режиссёров поколения Рязанова потеряли свою аудиторию, Эльдар Александрович снял «Небеса обетованные» и «Старые клячи». Рязанов сумел попасть в самую душу и продолжает делать это, привлекая поколение 21 века к своим кинокартинам.

**К 390летию со дня рождения голландского художника Яна Вермеера Делфтского (1632 – 1675).**

*Регина Евгеньевна Хуснуллина, студентка 3 курса направления «Культурология» кафедры культурологии и искусствоведения ГИ СФУ.*

**Творчество Яна Вермеера Делфтского.**

«Сводня» 1656 года содержит тему «любви за деньги». Персонаж слева, смотрящий прямо на зрителя, через взгляд которого зритель становится участником сцены, это предполагаемый автопортрет художника. Талант Вермеера в мастерстве передачи различных фактур: это и турецкие ковры, и дельфтский фаянс, и знаменитый кубок зеленого стекла, из которого голландцы пили белое вино.

«Спящая девушка» («Заснувшая служанка»), 1656–1657 гг., композиционно

являет игру прямоугольников и идею прорывания глубины изображаемого пространства, идущую от раннего маньеризма.

«Офицер и смеющаяся девушка», 1655–1660 гг. «Привычная взгляду» картина Вермеера: свет, исходящий слева, открытое окно, карта на стене и один, два или три антропоморфных персонажа. Язык жестов здесь главное основание для интерпретации содержания. Ян Вермеер конструирует мир взаимодействия изображаемых людей, заимствуя абсолютно точно элементы из реальности.

«Молочница», 1658–1661 гг. Стиль Вермеера – гармоничное целое, состоящее из тонко прописанных миниатюрных элементов. Любимое сочетание цветов художника – желтый и синий; почти «пуантилистски» создается эффект сопresутствия, со-чувствования зрителем явленной его глазу сцены.

«Искусство живописи», произведение, написанное Вермеером приблизительно в 1666–68 годах, это единственная работа, дошедшее до нас с авторским названием. Его вдова Катарина написала «картина, которую мой покойный муж называл «Искусство живописи»».

Австрийский искусствовед Ганс Зедльмайр предложил интерпретировать произведение искусства в трех смысловых уровнях. Первый – «буквальный» и производится с помощью формального анализа и описания композиции. Второй уровень открывает аллегорический смысл произведения, а третий – духовное и вневременное содержание.

«Искусство живописи» Вермеера, при рассмотрении первого смыслового уровня, являет взвешенность всех элементов художественного образа: в трех композиционных планах сочетаются прямые, косые и кривые линии, цвета всех планов взаимопроникают, создан баланс между фигурами, помещенными на каждом плане. По своему смыслу картина утверждает «близкую» противоположность двух форм созерцания: рассматривание и выставление себя на показ, – покой при рассматривании и покой под взглядом других.

Аллегорический смысл образа. Это «жанровая картина»: художник рисует модель, изображающую аллегория Славы. Художник в праздничной одежде, и пространство, в котором он находится, это не голландская мастерская, а «парадная зала». На столе лежат атрибуты искусства живописи: раскрытый альбом для эскизов и маска. На холсте перед художником написан только лавровый венок, на стене висит карта «Семи провинций». В совокупности эти три момента передают общий аллегорический смысл картины: Искусство живописи, Слава и Голландия.

Третий смысл картины заключается во впечатлении уединения и покоя; тишины, торжественность и свет. Свет, оставаясь естественным солнечным, одновременно приобретает характер сверхреального света. Тема картины представляет собой рефлексию религиозной иконографии — святой Лука пишет в уединенном и наполненном светом пространстве образ Девы Марии.

В атмосфере тишины, света и уединенности происходит «Прославление Живописи». Ее атрибуты: свет как духовное озарение, тишина, созерцательность и красота. Свет из атрибута становится духовной сущностью живописи. Он концентрируется на фигуре тихой Славы.

«Астроном» и «Географ». В художественном пространстве «Астронома» глобус звездного неба, в пространстве «Географа» глобус Земной, и соответствующие их занятиям инструменты. Земной глобус повернут к зрителю индийским океаном – той областью Земли, где голландские колонии были наиболее обширны. Есть предположение, что человеком, изображенным на полотнах, является, Антони ван Левенгук – открывший человечеству микромир.

**Феномен китайского документального кино.**

*Александра Александровна Кузнецова, студентка 4 курса направления «Искусства и гуманитарные науки» кафедры культурологии и искусствоведения ГИ СФУ.*

## **Ван Бин. Искусство медленного кинематографа.**

Ван Бин – режиссер документального кино из Китая. Начал снимать в 1999 году и уже к 2013 заполучил признание Европы, став завсегдатаем крупных фестивалей: Локарно, Берлин, Венеция и другие. Однако несмотря на европейское признание и финансовую поддержку, в самом Китае режиссера практически не знают, не освещают его личность, не допускают до проката фильмы. Вероятнее всего, из-за того, что он показывает альтернативный Китай и историю Китая с ее не самой привлекательной стороны.

Всего у Ван Бина порядка 20 фильмов, точно подсчитать сложно, так как многие из них числятся под разными названиями, а некоторые были сокращены для видеомонтажа в галереях.

И в российских, и в зарубежных источниках можно найти тезис о том, что творчество Ван Бина находится на пересечении “визуальной антропологии”, которая диктует выбор тем и ракурсов для фильмов, и “медленного кино” как метод работы режиссера.

Однако он занимается не совсем традиционной визуальной антропологией. Визуальная антропология зародилась, как, в первую очередь, этнографический метод. Исследователи, кинематографисты в данном случае, погружаются в чужую среду, культуру. Люди из этой культуры показывают свои обряды, церемонии, быт. А режиссеры либо дают, либо не дают свои комментарии о происходящем.

Ван Бин же снимает в родной китайской культуре. И его интересуют не обряды и кочующие из века в век традиции, а сами люди в их среде: это может быть 1 человек, может быть семья или совсем маленькая деревня. Он показывает их повседневность, ловит их течение жизни. В какой-то степени — это даже можно назвать социальной антропологией. Однако важно тут то, что антропология - это наука о человеке, и фильмы Ван Бина, в первую очередь о человеке: о его переживаниях, трудностях, отношении с миром и с собой.

Немного подробнее о фильмах, и как он работает в концепции «медленного кино». Что такое вообще медленное кино?

Медленное кино – направление в кинематографе, для которого характерны длительные планы, минимальное количество монтажных склеек, минимализм драматургического содержания или отсутствие нарратива как такового. Иногда вместе с термином «медленное кино» также употребляется термин «созерцательное кино».

Термин молодой и очень интересный. Он завязан на ощущении времени, его долгой протяженности. Однако общего ощущения времени у людей не существует. Для одного что-то невыносимо долго, для другого проносится за миг. Тем не менее, терминологически из часто встречающихся приемов можно отметить: длительные и сверх длительные планы и минимум монтажных склеек.

Самый первый фильм Ван Бина «Тесицуй» или «К западу от железной дороги». Фильм - исследовательский импульс, направленный на изучение постсоциалистического китайского общества. Промышленный район, полный металлургических заводов. В XX веке расцвет этого района привел к тому, что набрался огромный штат сотрудников, по 15-20 тысяч человек на фабрику, но это было в 60х - 80х годах. К 1999 году, когда в район попадает Ван Бин, территории уже превратились в зону отчуждения. Полное запустение. Толпа людей стала жить на грани нищеты, минимальные зарплаты. Довольно подробно Ван Бин показывает повседневность этих людей. Водит зрителя по маленьким тесным комнатам, в которых все дерутся, играют в карты, спорят обо всем подряд. Тут даже перевод как таковой не нужен, потому что телесная игра, жесты, интонации говорят сами за себя. Фильм по сути бессобытийный. Он длится 9 часов. И эти 9 часов зритель смотрит на рабочих, на заводы, на пустынную и заброшенность территорий. Однако к мысли о том, что речь в фильме идет о бесславной смерти рабочего класса, об исторической расправе с этим классом, подводят долгие медленные планы. Сцены длятся по 5-10



минут и дольше. И этот метод режиссер избирает для всех своих фильмов, даже игровых.

Как работают длинные планы?

1. Сначала, особенно у современного зрителя, они просто ломают автоматизм восприятия. Среди довольно динамичного современного монтажа долгие планы выглядят просто необычно как минимум. Как если бы человека заставили остановиться и рассматривать картину или здание, мимо которого он привык быстро проходить. Речь идет о той самой «созерцательности».
2. Если план очень долгий, несколько минут, то режиссер заставляет зрителя обратить внимание на то, что он смотрит, задать вопросы: почему мне это показывают, что стоит за этими объектами, на что указывают эти вещи в контексте фильма, а в реальной жизни? То есть у зрителя запускается процесс рефлексии. Это может быть медитативно, это может быть болезненно, но это именно тот шаг, в котором зритель становится соучастником творения этой киноленты, потому что его мысли дополняют пространство фильма.
3. Ван Бин же идет еще дальше. Он чередует сверхдолгие планы. И в разных фильмах это работает по-разному. Например, в «Тесицюе», фильме про рабочих, зритель таким образом может приблизиться к пониманию слова «история». У кино, как известно, огромные проблемы с прошлым и будущим, кино всегда существует в настоящем. Здесь не работают «перенесемся на 2 года назад» или «тем временем там-то», хотя некоторые кинематографисты прибегают к таким методам, конечно, и все же зритель просто оказывается в другом «настоящем». Здесь же, когда фильм - это несколько долгих планов с минимальным внутрикадровым

монтажом, с минимальной постобработкой звука и цвета, мы будто наиболее приближены к тому, что называется «увидеть прошлое». Режиссер дает увидеть течение жизни. Сначала зритель видит не актуальность всей показанной промышленности, заводов, этой работы, затем начинает понимать, что это не просто не актуальность, а глобальный и глубинный процесс увядания не просто зданий, а огромного пласта людей, целого класса. И уже после этого в голове начинает складываться образ времени, того, как люди остаются один на один с историей и никак не могут ей противостоять; того, как идеология, когда-то руководившая половиной мира, бесследно рассеивается, подобно зданиям, разрушенным к концу фильма. Огромный пласт людей, класс некогда гегемон оказался на далекой периферии новых интересов мира. Режиссёр не прибегает к склейке комментариев о трудностях жизни рабочего, потому что ему мало, чтобы зритель знал об этом, он хочет, чтобы зритель прочувствовал это увядание.

Эта «медленность» работает на самых разных уровнях фильмах Ван Бина. Глобальная социальная тема «Тесицюя» сменяется личной и глубоко экзистенциальной темой в «Миссис Фан». Фильм, к слову, длится всего 1,5 часа, стандартная длина полного метра. Режиссер попадает в семью, где женщина, которая кому-то мать, жена, сестра больна Альцгеймером. Она полностью обездвижена, не говорит ни слова за все время. Говорит только ее семья, гадая, в сознании ли она, обсуждая, как и где ее похоронить. Удивительность этого фильма заключается в том, как много вопросов зритель может задать самому себе за время просмотра и после. Сначала по привычке хочется оценивать, сочувствовать, осуждать героев, которые так не тактично и иногда цинично обсуждают больную мать при ее же присутствии. Затем ненароком

становишься одним из них, постоянно пытаешься увидеть в глазах этой женщины хоть каплю сознания, разгадать, что же значит ее чуть изменившаяся мимика или невнятно изданный звук. А затем из этой роли зритель перемещается уже непосредственно на место женщины: о чем можно думать сутками, если нет возможности показать миру, что ты жив эмоционально, ментально. Это обилие вопросов, у каждого они, естественно, свои, появляются за такой небольшой хронометраж времени, и этот тот опыт переживания, который предлагает пройти зрителю Ван Бин.

Или, например, режиссер в фильме «Человек без имени» заставляет задуматься, что такое человек вообще. Снова 1,5 часа, снова длинные планы и нарочитая детехнологизация. История отшельника, который живет сам по себе в глиняной пещере в пустыне Гоби, пытается выращивать кукурузу, ищет себе еду. Минимум слов, но на этот раз очень много действий. Здесь постоянно происходит игра контрастов: маленькая темная пещера против бескрайней пустыни, трудолюбивый и выносливый человек в то же время абсолютно не гигиеничен, замкнут, движения его резкие и суетливые. Но это все контрасты внутри нас, зрителей, человек живет так долго и вполне себе гармонично, он отрезан от мира по собственной воле. Это мы не можем примириться с таким сочетанием.

В этом и заключается ценность кинематографа Ван Бина. Многие документальные фильмы проваливаются, проседают из-за отсутствия конфликта, следовательно, и драматургии в целом. Ведь течение жизни не всегда подразумевает конфликт, и фиксация этого течения как таковая становится не слишком актуальным и интересным зрелищем. Многие молодые режиссеры увлекаются длинными планами, за что их картины называют «тарковщиной» в плохой коннотации слова, как вы понимаете. У Ван Бина же эта «медленность» всегда оправдана. Однако конфликт этот происходит в вас самих. Его камера бесстрашна, как сама история, как само

течение жизни, все вопросы зарождаются в вашей голове. Он очень тонко включает зрителя в картину, работает с его воображением, и в разных фильмах по-разному, несмотря на общую «медленность» и интерес к жизни человека.

*Санг Мао, аспирант кафедры культурологии и искусствоведения ГИ СФУ.*

### **«Поэтические» особенности создания китайских документальных фильмов.**

С 1970-х годов и по настоящее время в китайском документальном творчестве происходят инновации, прежде всего, под влиянием китайской литературы и китайской поэзии, что привело к созданию китайских документальных фильмов с «поэтическим» характером.

Китайская литература уходит своими корнями в поэзию, и поэтическое выражение является ее важнейшей особенностью. В древнем Китае существовало два творческих явления, которые различали поэзию и литературу, а именно «литература как поэзия» и «поэзия как литература». Как в поэзии, так и в китайской литературе поэтическое выражение помещается в контекст поэтического смысла. Это видно из документального фильма.

Документальные фильмы о человеческой географии, такие как «Восход великих держав», «Новый шелковый путь» и «Коридор Хекси», объединяют «поэзию» с человеческой географией Китая, придавая природе и эмоциям формальную красоту. Гуманистические проблемы, местные настроения и философские размышления за кулисами раскрываются, показывая истинную красоту «поэтизма».

Поэтическое выражение имеет туманную семантику, что характерно для двусмысленности китайской культуры. Документальный фильм, с другой стороны, формирует уникальное «поэтическое» выражение через наложение образов на документальную основу. Например, в «Четырех веснах» есть несколько упоминаний о прилетевших ласточках. Режиссер наделяет «ласточек» несколькими смысловыми значениями: в

китайской культуре ласточки несут в себе множество значений, таких как радость, весна, воспоминания и улыбки, что является наложением образности. Оно также перекликается с названием фильма - «Четыре весны».

Красота китайских документальных фильмов выражается в форме использования традиционного китайского эстетического понятия «настроение», которое часто встречается в оформлении художественных сцен документального фильма. Например, в сценах часто используются такие техники китайской живописи, как «оставление белого цвета» и «линейный рисунок». Это имеет ярко выраженное китайское эстетическое качество.

При создании документальных фильмов для создания художественного настроения часто используются контраст, повторение, метафора и символизм. В фильме «Четыре весны» метафорический прием используется для того, чтобы показать мать в левой части экрана, работающую за швейной машинкой, и отца в правой части экрана, работающего за компьютером. Вся сцена делится на две части, разделяя жизнь родителей на материальный мир и духовный. Метафорическое выражение в этом случае обогащает выражение содержания картины и отражает глубокий поэтический смысл.

В то же время звук также может помочь поэтическому выражению в документальном творчестве, он сопровождается визуальным вниманием и является важнейшим элементом поэтического выражения. В «Четырех веснах» горные песни, которые поют родители во время работы на вершинах гор, являются не только символами традиционной культуры китайской провинции Гуйчжоу, но и формой развлечения для поколения родителей. Поэзия реальности расширяется за счет эмоций, передаваемых через звук, позволяющих судить о состоянии персонажей и глубине смысла образов.

Поэтическое выражение китайских документальных фильмов – это представление объективного мира, скрывая

при этом субъективные высказывания автора, гуманистические проблемы и философские размышления в произведении с помощью различных художественных средств, таких как образность, настроение и субъективные кадры. «Поэтическое выражение» не ограничивается поверхностным выражением намерений, а сосредоточено на философских размышлениях зрителя о сути документального фильма.

### **Особенности диалога произведения искусства и зрителя.**

*Мария Владимировна Тарасова, канд. филос. наук, доцент кафедры культурологии и искусствоведения ГИ СФУ.*

### **Объект-язык и субъект-язык искусства: диалог произведений Оскара Уайльда и Обри Бёрдсли.**

Произведение графического искусства «Саломея» (1893-1894) английского художника Обри Бердсли является частью художественного литературно-изобразительного комплекса. Иллюстрации расположены на страницах книги, содержащей текст драматургического произведения

«Саломея» Оскара Уайльда. Объект-языком Бердсли выступают не только пьеса Уайльда, но и вербальный текст Библии, а также произведения живописи, ранее визуализировавшие этот библейский сюжет.

В процессе художественной коммуникации зритель одновременно говорит на изобразительном и на вербальном языке, актуализирует как зрительскую, так и читательскую компетенции. Каждая иллюстрация соответствует определенной части пьесы. Корреляция посланий, направляемых зрителю двумя текстовыми компонентами целостного произведения искусства, составляет основу программы диалога-отношения.

Однако пятнадцать графических произведений О. Бердсли – это самостоятельные художественные творения. Язык изобразительного искусства в данном случае соединяет объект-языковые приемы

иллюстрирования, отмечающие различные аспекты зависимости графики от литературного первоисточника, и субъект-языковые признаки свободного творчества, приводящего к созданию общечеловеческой модели мироотношения, основания которой выходят за границы текста О.Уайлда.

Произведения графики «Саломея» открывают перед зрителем художественный мир, построенный в соответствии с принципом плоскостности. Правила перспективы отвергаются, иллюзия трехмерности не создается, изображения представляют собой контраст чередующихся черных и белых плоскостей. Действие разворачивается только в двух плоскостях.

Художественными материалами, участвующими в порождении графических произведений, выступают бумага, перо и тушь. Тонкая линия является основным приемом выведения фигур на плоскость. Художественное целое

создается извивающимися линиями, синусоидами, спиралями, круговыми формами.

Два цвета преимущественно участвуют в формировании цветового сообщения материальных знаков произведения

«Саломея»: черный и белый. Борьба противоположностей разворачивается в руках зрителя, в малом формате (22.7x16.3см) страниц книги «Саломея». Графика настраивает на камерный контакт с произведениями искусства.

На страницах иллюстраций постепенно раскрывается главная героиня драматургического и графического текстов - Саломея. Этот процесс начинается работой «Туалет Саломеи». Первый вариант». Событие

материализации центрального действующего лица на страницах книги растягивается на несколько графических эпизодов. Саломея медленно появляется из небытия. Эфемерное существо постепенно обретает плоть.

Развиваясь по закону драмы, цикл графических произведений переводит внимание зрителя к презентации основного конфликта – столкновения сил дьявольской тьмы с силами божественной благодати. История взаимодействия Саломеи и Иоанна Крестителя разворачивается на следующих листах. Раскрывая драматургический контекст диалога Саломеи и Иоанна Крестителя, зритель глубже постигает суть отношений любви-ненависти, которые связывают персонажей в момент встречи.

«Кульминация» демонстрирует обратную, зеркальную расстановку фигур Иоанна и Саломеи, по сравнению с изображением

«Иоанн Креститель и Саломея». Саломея изображена держащей в своих руках голову Иоанна. Произведением явлена сама неутоленность желания человека. Греховная плоть жаждет иметь божественный разум. Действие совершается в пространстве вечности. Саломея парит в облачном пространстве – наедине со своим желанием.

Изобразительная история Саломеи выходит за рамки изображения библейской или драматургической истории, потому как графика показывает, как иероглифы греха и блага, ада и рая, вычерчиваются на страницах судеб книги жизни каждого человека. История вечной демонической битвы становится достоянием зрителя «Саломеи», теперь сопричастного событиям визуального повествования.

#### ***Библиографический список:***

1. Авдеева, Ю. Н. Теоретико-методологические основы социокультурного проектирования [Текст] / Ю. Н. Авдеева // Социодинамика. – 2015. – № 10. – С. 138-149. – DOI 10.7256/2409-7144.2015.10.16429. – EDN SHTLAS.
2. Бердсли О. Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания. – М.: Игртехника, 1992. 286 С.

3. Буринский, В.Ф. Луи Дагер и Жозеф Ньепс. Их жизнь и открытия в связи с историей развития фотографии. – Москва: ТомСувенир, 2015. – 256 с.
4. Василенко, А. Ван Бин, Национальная галерея постистории. Портрет режиссера // Искусство кино, 2015 [электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://old.kinoart.ru/archive/2015/03/van-bin-natsionalnaya-galereya-postistorii-portret-rezhissera>. Дата обращения: 28.02.2023
5. Дегтяренко, К. А. Рецензия на книгу Мередит Бруссард "Искусственный интеллект: пределы возможного" [Текст] / К. А. Дегтяренко, Д. С. Пчелкина // Социология искусственного интеллекта. – 2022. – Т. 3, № 1. – С. 33-41. – DOI 10.31804/2712-939X-2022-3-1-33-41. – EDN PBQAWV.
6. Дмитриева, А.А. Картина Яна Вермеера Делфтского "Аллегория живописи" ("Живописец в мастерской"). Основные проблемы иконографии // Вестник Санкт-Петербургского университета. История. - № 3, 2009, с. 130-139.
7. Елдинов, О.А. Стилиевые границы художественного творчества Уильяма Блейка (на примере гравюры «Элохим создает Адама») // Социально-гуманитарный вестник Юга России, № 2 (10), 2011, с. 132-137.
8. Ермаков, Т. К. Анализ некоторых тенденций в истории генеративного искусства [Текст] / Т. К. Ермаков, А. А. Омелик // Социология искусственного интеллекта. – 2022. – Т. 3, № 4. – С. 61-81. – DOI 10.31804/2712-939X-2022-3-4-61-81. – EDN JYTAQX.
9. Ермаков, Т. К. Восприятие молодёжью символов современного цифрового искусства (на примере работ направления pixel art) [Текст] / Т. К. Ермаков // Цифровизация. – 2021. – Т. 2, № 1. – С. 7-14. – DOI 10.37993/2712-8733-2021-2-1-7-14. – EDN WCWOQC.
10. Ермаков, Т. К. Эстетические возможности нейросетей в современном искусстве [Текст] / Т. К. Ермаков, О. А. Темникова, Е. Е. Шишкова // Социология искусственного интеллекта. – 2021. – Т. 2, № 4. – С. 14-29. – DOI 10.31804/2712-939X-2021-2-4-14-29. – EDN YCAWNO.
11. Журнал "Зодчий" как источник по истории русского модерна конца XIX- начала XX веков [Текст] / Н. М. Лещинская, А. А. Ситникова, Е. А. Сертакова, Н. П. Копцева // Былые годы. – 2022. – № 17(3). – С. 1237-1249. – DOI 10.13187/bg.2022.3.1237. – EDN BNRZCL.
12. Зедльмайр, Г. Два примера интерпретации: Ян Вермеер: «Прославление живописи» // Искусство и истина. Теория и метод произведения искусства / пер. с нем. Ю. Н. Попова. – СПб.: Аксиома, 2000. – с. 186-201.
13. Кистова, А. В. Культура как фактор социальной динамики [Текст] / А. В. Кистова // Северные Архивы и Экспедиции. – 2020. – Т. 4, № 2. – С. 100-111. – DOI 10.31806/2542-1158-2020-4-2-100-111. – EDN SABKQD.
14. Кистова, А. В. Синтетическая модель культуры и культурные практики [Текст] / А. В. Кистова // Сибирский антропологический журнал. – 2020. – Т. 4, № 2. – С. 111-121. – DOI 10.31804/2542-1816-2020-4-2-109-119. – EDN KLMBSN.
15. Кистова, А. В. Становление философии культуры как методологической основы гуманитарного знания [Текст] / А. В. Кистова // Современные проблемы науки и образования. – 2013. – № 1. – С. 401. – EDN PWBCRR.
16. Колесник, М. А. Образ поэта-творца в символизме Гюстава Моро [Текст] / М. А. Колесник, Н. М. Лещинская, Е. А. Сертакова // Сибирский антропологический журнал. – 2019. – Т. 3, № 4. – С. 25-37. – DOI 10.31804/2542-1816-2019-3-4-25-37. – EDN BTGMGM.
17. Колесник, М. А. Социологические исследования воображения в 30-е – 80-е гг. XX века [Текст] / М. А. Колесник // – 2014. – № 11. – С. 45-61. – EDN SXREPR.
18. Колесник, М. А. Философские аспекты понятия "культурная идентичность" [Текст] / М. А. Колесник // Сибирский антропологический журнал. – 2018. – Т. 2, № 2. – С. 22-33. – EDN XVLVHZ.

19. Копцева, Н. П. Культурные трансформации: возможности изучения [Текст] / Н. П. Копцева, Н. Н. Пименова // Сибирский антропологический журнал. – 2020. – Т. 4, № 3. – С. 36-44. – DOI 10.31804/2542-1816-2020-4-3-36-44. – EDN ENUIWR.
20. Методы изучения культуры [Текст] / Н. П. Копцева, Ю. Н. Авдеева, К. А. Крупкина [и др.] ; Сибирский федеральный университет, Гуманитарный институт. – Красноярск : Сибирский федеральный университет, 2020. – 184 с. – ISBN 978-5-7638-4350-7. – EDN GEDBOV.
21. Михайлин, В. Единство личных и общественных интересов: этика и эстетика подглядывания в «Служебном романе» Эльдара Рязанова // Маски приватности, маски публичности. Интерпретация культурных кодов: 2019 / Сост. и общ. ред. В.Ю. Михайлина. – Саратов: ИЦ «Наука», 2019. С. 18-49.
22. Новая арт-критика на берегах Енисея [Текст] / Н. П. Копцева, А. В. Бралкова, А. А. Герасимова [и др.]. – Красноярск : Сибирский федеральный университет, 2015. – 340 с. – ISBN 978-5-7638-2537-4. – EDN VIQKIB.
23. Новое Сибирское китаеведение. Базовые концепты китайской культуры [Текст] / Н. П. Копцева, О. А. Карлова, Л. Ма [и др.] ; Сибирский федеральный университет, Гуманитарный институт. – Красноярск : Сибирский федеральный университет, 2018. – 263 с. – (Путь в будущее: Сибирь глазами ученых). – ISBN 978-5-7638-3475-8. – EDN XSSITJ.
24. Особенности развития партиципаторного искусства в городе Красноярске (Российская Федерация) в начале XXI века [Текст] / М. А. Колесник, А. А. Ситникова, Е. А. Сертакова [и др.] // Журнал Сибирского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2022. – Т. 15, № 6. – С. 826-839. – DOI 10.17516/1997-1370-0888. – EDN WTCERE.
25. Пашова, Э. В. "Супербоги": как создатели комиксов осмысляют архетипы супергероев [Текст] / Э. В. Пашова // Северные Архивы и Экспедиции. – 2020. – Т. 4, № 3. – С. 100-110. – DOI 10.31806/2542-1158-2020-4-3-100-110. – EDN LFNHAG.
26. Пашова, Э. В. Демонстрация социальных моделей посредством пути архетипического героя (на материале анализа полнометражных анимационных фильмов "Холодное сердце" и "Холодное сердце II") [Текст] / Э. В. Пашова // Сибирский антропологический журнал. – 2020. – Т. 4, № 3. – С. 106-117. – DOI 10.31804/2542-1816-2020-4-3-106-117. – EDN MFTERO.
27. Периодические издания Российской империи нач. XIX в. как источник по истории сибирского искусства [Текст] / Н. П. Копцева, К. А. Дегтяренко, Ю. Н. Менжуренко, Д. С. Пчелкина // Былые годы. – 2022. – № 17(4). – С. 1693-1703. – DOI 10.13187/bg.2022.4.1693. – EDN OSWHXE.
28. Резникова, К. В. Искусственный интеллект в Американском кинематографе конца XX - начала XXI веков [Текст] / К. В. Резникова, Е. А. Сертакова, А. А. Ситникова // Социология искусственного интеллекта. – 2022. – Т. 3, № 1. – С. 42-49. – DOI 10.31804/2712-939X-2022-3-1-42-49. – EDN HZKFIC.
29. Резникова, К. В. Философия искусства в творчестве Эгона Шиле [Текст] / К. В. Резникова, А. А. Ситникова, Ю. С. Замаева // Сибирский антропологический журнал. – 2019. – Т. 3, № 4. – С. 38-48. – DOI 10.31804/2542-1816-2019-3-4-38-48. – EDN TYAFFZ.
30. Рязанов, Э. А. Неподведенные итоги : научно-популярная литература / Э. А. Рязанов. - Москва: Искусство, 1983. - 365 с.
31. Рязанов, Э. А. Эльдар - TV, или Моя портретная галерея : монография / Э. А. Рязанов. - Москва: xxx, 2003. - 719 с.
32. Сарабьянов Д. В. Стилль модерн: Истоки. История. Проблемы. – М.: Искусство. –1989. – 293 С.

33. Сердечная, В.В. Уильям Блейк в советской рецепции: формирование образа «революционного романтика» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – Т.12, № 4, 2020, с. 136-146.
34. Середкина, Н. Н. Три картины Эдварда Мунка: философско- искусствоведческий анализ цикла "Фриз жизни" [Текст] / Н. Н. Середкина, А. В. Кистова, Н. Н. Пименова // Сибирский антропологический журнал. – 2019. – Т. 3, № 4. – С. 49-64. – DOI 10.31804/2542-1816-2019-3-4-49-64. – EDN WSEXKK.
35. Сертакова, Е. А. "Героическое" и "трагическое" в живописи неоклассицизма XVIII столетия (на примере анализа произведений Ж.-Л. Давида) [Текст] / Е. А. Сертакова, М. А. Колесник, Н. М. Лещинская // Журнал Сибирского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2022. – Т. 15, № 6. – С. 867-878. – DOI 10.17516/1997-1370-0893. – EDN ZTNTGG.
36. Сертакова, Е. А. Компьютерное искусство 1960-1980-х годов [Текст] / Е. А. Сертакова, А. А. Ситникова, М. А. Колесник // Социология искусственного интеллекта. – 2022. – Т. 3, № 3. – С. 69-90. – DOI 10.31804/2712-939X-2022-3-3-69-90. – EDN JUGALR.
37. Сертакова, Е. А. Механизм социальной деструкции в американском кинематографе 1970-х гг. (на материале анализа фильмов Ф.Ф. Копполы) [Текст] / Е. А. Сертакова, Т. И. Плиско // ARTE: Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. – 2021. – № 4. – С. 58-65. – EDN LLKGNI.
38. Сидоров А. А. Обри Бердслей: Жизнь и творчество. Избранные рисунки. – М.: Венок. – 1917. – 88 С.
39. Ситникова, А. А. Образ Китая в творчестве красноярского художника Сергея Форостовского [Текст] / А. А. Ситникова, С. Ли // Северные Архивы и Экспедиции. – 2022. – Т. 6, № 4. – С. 87-98. – DOI 10.31806/2542-1158-2022-6-4-87-98. – EDN OOXNN.
40. Ситникова, А. А. Три картины китайских современных художников городского округа Хулунбуир (автономный район Внутренняя Монголия) [Текст] / А. А. Ситникова, С. Ли // Сибирский антропологический журнал. – 2020. – Т. 4, № 3. – С. 118-129. – DOI 10.31804/2542-1816-2020-4-3-118-129. – EDN ZGDPUB.
41. Стерноу С. А. Арт Нуво. Дух прекрасной эпохи. – Минск: Белфаксиздатгрупп. –1997. – 128 С.
42. Сюе, К. Этапы и особенности развития экранной документалистики Китая // Успехи гуманитарных наук, № 8, 2021, с. 198-202.
43. Тарасова М. В. Теория и практика диалога зрителя и произведения искусства. – Красноярск: СФУ. – 2015. – 235 с.
44. Тарасова, М.В. Специфика диалога-отношения зрителя и художественного произведения «Бокал вина» Яна Вермеера Делфтского // Успехи современного естествознания. - № 6, 2004, с. 88-89.
45. Творчество красноярского художника Василия Слонова [Текст] / А. А. Ситникова, А. А. Жигаева, А. А. Федорова, М. Санг // Журнал Сибирского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2022. – Т. 15, № 6. – С. 879-893. – DOI 10.17516/1997-1370-0894. – EDN ILOJUX.
46. Теория и практика прикладных культурных исследований : региональный проект [Текст] / Н. П. Копцева, А. А. Семенова, К. В. Резникова [и др.]. – Санкт-Петербург : Эйдос, 2013. – 224 с. – ISBN 978-5-904745-22-6. – EDN SPRIDX.
47. Уайльд О. Саломея. – М.: Фортуна ЭЛ. – 2010. – 96 с.
48. Фар-Беккер Г. Искусство модерна. – Кельн: Koenemann. – 2000. – С. 426.
49. Шедевры графики. Обри Бердсли. – М.: Эксмо. – 2007. 216 С.
50. Шпак, А. А. Концептуальные и методологические основы исследования сложных социальных идентичностей [Текст] / А. А. Шпак // Социальная антропология Сибири. – 2020. – Т. 1, № 1. – С. 48-60. – EDN LJMM EJ.

51. Шпак, А. А. Научные подходы изучению сложной социальной идентичности [Текст] / А. А. Шпак // Сибирский антропологический журнал. – 2020. – Т. 4, № 2. – С. 191-203. – DOI 10.31804/2542-1816-2020-4-2-189-201. – EDN TZWCDJ.
52. Шпак, А. А. Сложные формы идентичности : проблемы и исследования [Текст] / А. А. Шпак, Ю. С. Замараева, Н. П. Копцева. – Красноярск : Сибирский федеральный университет, 2021. – 248 с. – ISBN 978-5-7638-4503-7. – EDN RSHYFZ.
53. Шпак, Б. А. Методы машинного обучения в гуманитарных науках [Текст] / Б. А. Шпак, К. А. Дегтяренко, А. А. Шпак // Социология искусственного интеллекта. – 2021. – Т. 2, № 3. – С. 21-24. – DOI 10.31804/2687-0606-2021-2-3-21-24. – EDN GJIBTC.
54. Этнокультурная динамика Красноярского края в творчестве красноярских художников [Текст] / А. И. Филько, Ю. Н. Авдеева, А. В. Кистова [и др.] // Журнал Сибирского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2021. – Т. 14, № 6. – С. 873-889. – DOI 10.17516/1997-1370-0767. – EDN GJDBRU.
55. Ян Вермеер Дельфтский : альбом / вступ. ст. и сост. Е. И. Ротенберг. - Изд. 2-е, доп. и испр. - М. : Изобразительное искусство, 1983. - 18 с.
56. Architectural Space in the Paintings by Vincent van Gogh / Yu. N. Avdeeva, K. A. Degtyarenko, M. A. Kolesnik [et al.] // Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences. – 2020. – Vol. 13, No. 6. – P. 838-859. – DOI 10.17516/1997-1370-0610. – EDN EWJKBQ.
57. Davidson, M.W. Pioneers in Optics: Louis Daguerre and George Eastman // Microscopy today, 18 (2), 2010, pp. 48-49
58. Kolesnik, M. A. Imaginary World as A Subject of "Eranos" Intellectual Group's Research in the 30 - 80s of the XX Century / M. A. Kolesnik // Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences. – 2016. – Vol. 9, No. 1. – P. 79-90. – DOI 10.17516/1997-1370-2016-9-1-79-90. – EDN VIYZSD.
59. Reininger, A. William Blake: Mental Slavery and his Visions of Mental Freedom // Athens Journal of Philosophy. – Volume 1, Issue 3, September 2022, pp. 163-172
60. Serechkina, N. N. "The Frieze of Life" by Edvard Munch: Philosophical and Art Analysis / N. N. Serechkina, A. V. Kistova, N. N. Pimenova // Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences. – 2019. – Vol. 12, No. 7. – P. 1295-1315. – DOI 10.17516/1997-1370-0446. – EDN AQYGSD.
61. Sertakova, E. A. Three Gustave Moreau Pictures: Myth, Religion, Creativity / E. A. Sertakova, N. M. Leshchinskaia, M. A. Kolesnik // Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences. – 2019. – Vol. 12, No. 7. – P. 1316-1334. – DOI 10.17516/1997-1370-0447. – EDN WANLUQ.
62. Shpak, A. A. Methodology for the Study of Complex Identity Kolesnik / A. A. Shpak, D. S. Pchelkina // Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences. – 2020. – Vol. 13, No. 5. – P. 752-761. – DOI 10.17516/1997-1370-0604. – EDN KTREVV.
63. Walsh, M. Wang Bing: Duration, Deindustrialization, and Industrial Work-Discipline. In: Durational Cinema. Experimental Film and Artists' Moving Image. Palgrave Macmillan, Cham, 2022, pp. 225-247, [https://doi.org/10.1007/978-3-030-76092-2\\_12](https://doi.org/10.1007/978-3-030-76092-2_12)

#### References

1. Avdeeva, Yu. N. (2015). Theoretical and methodological foundations of socio-cultural design. Sociodynamics, 10, 138-149. doi:10.7256/2409-7144.2015.10.16429. – EDN SHTLAS.
2. Avdeeva, Yu. N., Degtyarenko, K. A., Kolesnik, M. A. (2020). Architectural Space in the Paintings by Vincent van Gogh. Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences, 13 (6), 838-859. doi:10.17516/1997-1370-0610. EDN EWJKBQ.
3. Beardsley, A. (2007) Masterpieces of graphics. Moscow, Eksmo, 216.
4. Beardsley, O. (1992) Drawings. Prose. Poetry. Aphorisms. Letters. Memories. Moscow, Igra-tehnika, 286.



5. Burinskiy, V.F. (2015). Louis Daguerre and Joseph Niepce. Their life and discoveries in connection with the history of the development of photography. Moscow, TomSuvenir, 256.
6. Davidson, M.W. (2010). Pioneers in Optics: Louis Daguerre and George Eastman. In *Microscopy today*, 18 (2), 48-49.
7. Degtyarenko, K. A., Pchelkina, D. S. (2022). Review of the book by Meredith Broussard "Artificial Intelligence: the Limits of the possible". *Sociology of Artificial Intelligence*, 3 (1), 33-41. doi:10.31804/2712-939X-2022-3-1-33-41. EDN PBQAWV.
8. Dmitrieva, A.A. (2009). Painting by Jan Vermeer of Delft "Allegory of Painting" ("The Painter in the Studio"). The main problems of iconography. In *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Istoriya*. 3, 130-139.
9. Ermakov, T. K. (2021) Perception of symbols of modern digital art by young people (on the example of works of the pixel art direction). *Digitalization*, 2 (1), 7-14. doi:10.37993/2712-8733-2021-2-1-7-14. EDN WCWOQC.
10. Ermakov, T. K., Omelik, A. A. (2022). Analysis of some trends in the history of generative art. *Sociology of Artificial Intelligence*, 3 (4), 61-81. doi:10.31804/2712-939X-2022-3-4-61-81. EDN JYTAQX.
11. Ermakov, T. K., Temnikova, O. A., Shishkova, E. E. (2021). Aesthetic possibilities of neural networks in modern art *Sociology of Artificial Intelligence*, 2 (4), 14-29. doi:10.31804/2712-939X-2021-2-4-14-29. EDN: YCAWHO.
12. Fahr-Bekker, G. (2000). *Art Nouveau*. Cologne, Konemann, 426.
13. Filko A. I., Avdeeva Yu. N., Kistova A.V. (2021). Ethnocultural dynamics of the Krasnoyarsk Territory in the works of Krasnoyarsk artists. *Journal of the Siberian Federal University. Series: Humanities*, 14 (6), 873-889. doi:10.17516/1997-1370-0767. EDN GJDBRU.
14. Jan Vermeer of Delft: album. (1983). Moscow, *Izobrazitelnoye iskusstvo*, 18.
15. Kistova, A. V. (2013). The formation of the philosophy of culture as a methodological basis of humanitarian knowledge. *Contemporary Problems of Science and Education*, 1, 401. EDN PWBCRR.
16. Kistova, A. V. (2020). Culture as a factor of social dynamics. *Northern Archives and Expeditions*, 4(2), 100-111. doi: 10.31806/2542-1158-2020-4-2-100-111. – EDN SABKQD
17. Kistova, A.V. (2020). Synthetic model of culture and cultural practices. *Siberian Anthropological Journal*, 4 (2), 111-121. doi: 10.31804/2542-1816-2020-4-2-109-119. EDN KLMBNS.
18. Kolesnik, M. A. (2014). Sociological studies of imagination in the 30s – 80s of the twentieth century. *NB: Problems of Society and Politics*, 11, 45-61. EDN SXREPR.
19. Kolesnik, M. A. (2016). Imaginary World as A Subject of «Eranos» Intellectual Group Research in the 30 - 80s of the XX Century. *Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences*, 9 (1), 79-90. doi:10.17516/1997-1370-2016-9-1-79-90. EDN VIYZSD.
20. Kolesnik, M. A. (2018). Philosophical aspects of the concept of "cultural identity". *Siberian Anthropological Journal*, 2 (2), 22-33. EDN XVLYHZ.
21. Kolesnik, M. A., Sitnikova, A. A., Sertakova, E. A., et al. (2022). Features of the development of participatory art in the city of Krasnoyarsk (Russian Federation) at the beginning of the XXI century. *Journal of the Siberian Federal University. Series: Humanities*, 15 (6), 826-839. doi:10.17516/1997-1370-0888. EDN WTCERE.
22. Koptseva N. P., Degtyarenko K. A., Menzhurenko Yu. N., Pchelkina D. S. (2022). Periodicals of the Russian Empire beginning. XIX century as a source on the history of Siberian art. *Bygone Years*, 17(4), 1693-1703. doi:10.13187/bg.2022.4.1693. EDN OSWHXE.
23. Koptseva N. P., Karlova O. A., Ma L., (2018). *New Siberian Sinology. Basic concepts of Chinese culture / [et al.]; Siberian Federal University, Humanities Institute. Krasnoyarsk: Siberian Federal University, 263. (The way to the future: Siberia through the eyes of scientists). ISBN 978-5-7638-3475-8. EDN XSSITJ.*

24. Koptseva, N. P., Pimenova, N. N. (2020). Cultural transformations: possibilities of study. *Siberian Anthropological Journal*, 2020, 4 (3), 36-44. doi: 10.31804/2542-1816-2020-4-3-36-44. EDN ENUIWR.
25. Koptseva, N. P., Avdeeva, Yu. N., Krupkina, K. A. (2020). *Methods of studying culture* / N. P. Koptseva, Yu. N. Avdeeva, K. A. Krupkina [et al.]; Siberian Federal University, Humanities Institute. Krasnoyarsk: Siberian Federal University, 184. ISBN 978-5-7638-4350-7. EDN GEDBOV.
26. Koptseva, N. P., Bralkova, A.V., Gerasimova, A. A. et Al. (2015). *New art criticism on the banks of the Yenisei*. Krasnoyarsk: Siberian Federal University, 340.
27. Koptseva, N. P., Semenova, A. A., Reznikova, K. V. (2013). *Theory and practice of applied cultural research: a regional project*. St. Petersburg: Eidos, 2013, 224. ISBN 978-5-904745-22-6. EDN SPRIDX.
28. Idinov, O.A. (2011). The stylistic boundaries of the artistic work of William Blake (on the example of the engraving "Elohim creates Adam"). In *Socialno-gumanitarniy vestnik Yuga Rossii*, 2 (10), 132-137.
29. Leshchinskaya, N. M., Sitnikova, A. A., Sertakova, E. A., Koptseva, N. P. (2022). The magazine «Architect» as a source on the history of Russian Art Nouveau of the late XIX-early XX centuries. *Bygone Years*, 17 (3), 1237-1249. doi:10.13187/bg.2022.3.1237. EDN BNRZCL.
30. Mikhailin, V. (2019). Private and Public Interests in One: Ethics and Esthetics of Peeping the Others in «Office Romance» by Eldar Ryazanov. In *Privacy masks, publicity masks. Interpretation of cultural codes* [book]. Saratov, ITS "Nauka", 18-49.
31. Pashova, E. V. (2020). «Supergods» how the creators of comics comprehend the archetypes of superheroes. *Northern Archives and Expeditions*, 4 (3), 100-110. doi:10.31806/2542-1158-2020-4-3-100-110. EDN LFNHAG.
32. Pashova, E. V. (2020). Demonstration of social models through the path of the archetypal hero (based on the analysis of full-length animated films "Cold Heart" and "Cold Heart II"). *Siberian Anthropological Journal*, 4 (3), 106-117. doi:10.31804/2542-1816-2020-4-3-106-117. EDN MFTERO.
33. Reininger, A. (2022). William Blake: Mental Slavery and his Visions of Mental Freedom. In *Athens Journal of Philosophy*. Volume 1, Issue 3, 163-172.
34. Reznikova, K. V., Sitnikova A. A., Zamaraeva Yu. S. (2019). Three Paintings by Egon Schiele: Ideas About the Essence of Art. *Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences*, 12, (7), 1240-1255. doi:10.17516/1997-1370-0451. EDN PCGCZV.
35. Reznikova, K. V., Sertakova, E. A., Sitnikova, A. A. (2022). Artificial intelligence in American cinema of the late XX - early XXI centuries. *Sociology of artificial intelligence*, 3 (1), 42-49. doi:10.31804/2712-939X-2022-3-1-42-49. EDN HZKFIC.
36. Ryazanov, E.A. (1983). *Unsummoned: non-fiction*. Moscow, Iskusstvo, 365.
37. Ryazanov, E.A. (2003). *Eldar - TV, or My portrait gallery: monograph*. Moscow, xxx, 719.
38. Sarabyanov, D.V. (1989) *Art Nouveau: Origins. Story. Problems*. Moscow, Iskusstvo, 293 p.
39. Sedlmayr, H. (2000). Two examples of interpretation: Jan Vermeer: "The Art of Painting". In *Art history and its methods: a critical anthology*. – Saint-Petersburg, 186-201.
40. Serdechnaya, V.V. (2020). William Blake in the Soviet reception: the formation of the image of the "revolutionary romantic". In *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiiskaya I zarubezhnaya filologiya*. V. 12, I. 4, 136-146.
41. Serechkina, N. N., Kistova, A. V., Pimenova, N. N. (2019). «The Frieze of Life» by Edvard Munch: Philosophical and Art Analysis. *Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences*, 12 (7), 1295-1315. doi:10.17516/1997-1370-0446. EDN AQYGSD.
42. Serechkina, N. N., Kistova, A.V., Pimenova, N. N. (2019) Three paintings by Edvard Munch: philosophical and art criticism analysis of the cycle «Frieze of Life». *Siberian Anthropological Journal*, 3 (4), 49-64. doi: 10.31804/2542-1816-2019-3-4-49-64. – EDN WSEXKK.

43. Sertakova, E. A. Kolesnik, M. A., Leshchinskaya, N. M. (2022). «Heroic» and «tragic» in the painting of neoclassicism of the XVIII century (on the example of the analysis of the works of J.-L. David). *Journal of the Siberian Federal University. Series: Humanities*, 15 (6), 867-878. doi:10.17516/1997-1370-0893. EDN ZTNTGG.
44. Sertakova, E. A. Leshchinskaia, N. M., Kolesnik, M. A. (2019). Three Gustave Moreau Pictures: Myth, Religion, Creativity. *Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences*, 12 (7), 1316-1334. doi:10.17516/1997-1370-0447. EDN WANLUQ.
45. Sertakova, E. A. Sitnikova, A. A., Kolesnik, M. A. (2022). Computer art of the 1960s-1980s. *Sociology of Artificial Intelligence*, 3 (3), 69-90. doi:10.31804/2712-939X-2022-3-3-69-90. EDN JUGALR.
46. Sertakova, E. A. Three Gustave Moreau Pictures: Myth, Religion, Creativity (2019). *Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences*, 12 (7), 1316-1334. doi: 10.17516/1997-1370-0447. EDN WANLUQ.
47. Sertakova, E. A., Plisko, T. I. (2021). The mechanism of social destruction in American cinema of the 1970s (based on the analysis of F.F. Coppola's films). *ARTE: Electronic Research Journal of the Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hovorostovsky*, 4, 58-65. EDN LLKGNI.
48. Shpak B. A., Degtyarenko K. A., Shpak A. A. (2021). Methods of machine learning in the humanities. *Sociology of Artificial Intelligence*, 2 (3), 21-24. doi:10.31804/2687-0606-2021-2-3-21-24. EDN GJIBTC.
49. Shpak, A. A. (2020). Conceptual and methodological foundations of the study of complex social identities. *Social Anthropology of Siberia*, 1 (1), 48-60. EDN LJMMEJ.
50. Shpak, A. A. (2020). Scientific approaches to the study of complex social identity. *Siberian Anthropological Journal*, 4 (2), 191-203. doi: 10.31804/2542-1816-2020-4-2-189-201. EDN TZWCDJ.
51. Shpak, A. A. Pchelkina, D. S. (2020). Methodology for the Study of Complex Identity. *Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences*, 2013, 5, 752-761. doi: 10.17516/1997-1370-0604. EDN KTREVV.
52. Shpak, A. A., Zamaraeva, Y. S., Koptseva, N. P. (2021). Complex forms of identity: problems and research. Krasnoyarsk: Siberian Federal University, 2021, 248. ISBN 978-5-7638-4503-7. EDN RSHYFZ.
53. Sidorov, A.A. (1917) *Aubrey Beardsley: Life and Works. Selected drawings.* - Moscow, Venok, 88.
54. Sitnikova, A. A., Li, S. (2020). Three paintings by Chinese contemporary artists of the Hulunbuir Urban District (Inner Mongolia Autonomous Region). *Siberian Anthropological Journal*, 4 (3), 118-129. doi:10.31804/2542-1816-2020-4-3-118-129. EDN ZGDPUB.
55. Sitnikova, A. A., Li, S. (2022). The image of China in the work of Krasnoyarsk artist Sergei Forostovsky. *Northern archives and expeditions*, 6 (4), 87-98. doi: 10.31806/2542-1158-2022-6-4-87-98.
56. Sitnikova, A. A., Zhigaev, A. A., Fedorov, A. A., et. al. (2022). Creativity of the Krasnoyarsk artist Vasily Slonov. *Journal of the Siberian Federal University. Series: Humanities*, 15 (6), 879-893. doi: 10.17516/1997-1370-0894. EDN ILOJUX.
57. Sternow, S. (1997) *Art Nouveau. The spirit of a beautiful era.* Minsk, Belfaksizdatgrupp, 128.
58. Syue, K. (2021). Stages and features of the development of screen documentaries in China. In *Uspehi gumanitarnih nauk*, I. 8, 198-202.
59. Tarasova, M.V. (2004). The Specificity of the Dialogue-Relationship between the Spectator and the Artistic Work "Glass of Wine" by Jan Vermeer of Delft. In *Uspehi sovremennogo estestvoznaniya*. I. 6, 88-89.
60. Tarasova, M.V. (2015) *Theory and practice of the dialogue between the viewer and the work of art.* Krasnoyarsk, SFU, 235.

61. Vasilenko, A. (2015). Wang Bing, National Gallery of Post-History. Director's portrait. In *Iskusstvo kino*. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2015/03/van-bin-natsionalnaya-galereya-postistorii-portret-rezhissera>
62. Walsh, M. (2022). Wang Bing: Duration, Deindustrialization, and Industrial Work-Discipline. In: *Durational Cinema. Experimental Film and Artists' Moving Image*. Palgrave Macmillan, Cham, 225-247, URL: [https://doi.org/10.1007/978-3-030-76092-2\\_12](https://doi.org/10.1007/978-3-030-76092-2_12)
63. Wilde, O. (2010) *Salome*. Moscow, Fortuna EL, 96.