

## УДК 7.03

ИТОГИ НАУЧНОГО СЕМИНАРА «ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ ПРИКЛАДНЫХ КУЛЬТУРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ», ПОСВЯЩЕННОГО 550-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ МИКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРРОТИ (СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ, КРАСНОЯРСК)

**Копцева Наталья Петровна**

**Ситникова Александра Александровна**

**Белецкая Ульяна Анатольевна**

**Михайлова Софья Александровна**

**Шурманова Анна Андреевна**

**Тайченачева Дарья Романовна**

**Пироженко Диана Валерьевна**

Сибирский федеральный университет, Красноярск, Россия

**Аннотация.** В тексте представлены итоги научного семинара кафедры культурологии и искусствоведения Гуманитарного института Сибирского федерального университета, посвященного творчеству великого итальянского скульптора, живописца и архитектора Микеланджело Буонарроти. Тезисно изложены основные выводы исследований, посвященных изучению серии скульптур «Рабы» в творчестве художника; продолжению традиций скульптора в современном пластическом искусстве; изучению композиционных формул фрески «Страшный суд» в Сикстинской капелле; трансформации смыслов произведений Микеланджело в современной массовой культуре; образу Микеланджело в кинематографе.

**Ключевые слова:** Микеланджело Буонарроти, искусство Возрождения, скульптура

**Для цитирования:** Копцева, Н. П., Ситникова А. А., и др. Итоги научного семинара «Теории и практики прикладных культурных исследований», посвященного 550-летию со дня рождения Микеланджело Буонарроти (Сибирский федеральный университет, Красноярск) [Текст] / Н. П. Копцева, А. А. Ситникова, У. А. Белецкая, С. А. Михайлова, А. А. Шурманова, Д. Р. Тайченачева, Д. В. Пироженко // Сибирский искусствоведческий журнал. – 2025. – Т. 4. – № 2. – С. 8-28.

RESULTS OF THE SCIENTIFIC SEMINAR "THEORY AND PRACTICE OF APPLIED CULTURAL RESEARCH" DEDICATED TO THE 550TH ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF MICHELANGELO BUONARROTI (SIBERIAN FEDERAL UNIVERSITY, KRASNOYARSK)

**Koptseva Natalya Petrovna**

**Sitnikova Aleksandra Aleksandrovna**

**Beletskaya Ulyana Anatolyevna**

**Mikhailova Sofya Aleksandrovna**

**Shurmanova Anna Andreevna**

**Taichenacheva Darya Romanovna**

**Pirozhenko Diana Valerevna**

Siberian Federal University, Krasnoyarsk, Russia

**Abstract.** The text presents the results of the scientific seminar of the Department of Cultural Studies and Art History of the Humanities Institute of the Siberian Federal University, dedicated to the work of the great Italian sculptor, painter and architect Michelangelo Buonarroti. The main conclusions of the research devoted to the study of the series of sculptures "Slaves" in the artist's

work are presented in a thesis; the continuation of the sculptor's traditions in modern plastic art; the study of the compositional formulas of the fresco "The Last Judgment" in the Sistine Chapel; the transformation of the meanings of Michelangelo's works in modern mass culture; the image of Michelangelo in cinematography.

**Keywords:** Michelangelo Buonarroti, Renaissance art, sculpture

**For citation:** Koptseva, N. P. Sitnikova, A. A. Beletskaya, U. A., Mikhailova, S. A., Shurmanova, A. A., Taichenacheva, D. R., Pirozhenko, D. V. (2025). Results of the scientific seminar "Theory and practice of applied cultural research" dedicated to the 550th anniversary of the birth of Michelangelo Buonarroti (Siberian Federal University, Krasnoyarsk). *Siberian Art History Journal*, 4(2), 8-28.

---

### ***Введение***

В 2025 году весь мир отмечал 550 лет со дня рождения великого скульптора, живописца, архитектора Микеланджело Буонарроти. В связи с этим на кафедре культурологии и искусствоведения Гуманитарного института Сибирского федерального университета прошел научный семинар, посвященный осмыслению творчества Микеланджело в современной гуманитарной науке. Цель научного семинара – презентация современных исследований творчества художника, осмысление роли художника в современной мировой культуре. В семинаре приняли участие ученые кафедры – доктора и кандидаты наук, аспиранты и студенты. Некоторые исследования представлены в качестве отдельных самостоятельных текстов – например, «Микеланджело и китайский скульптор У Вэйшань: художественные параллели» Шань Личжуана или «Проект Капитолия: архитектурное творчество Микеланджело» Марии Владимировны Тарасовой. Часть исследований представлены тезисно в настоящей публикации.

### ***Обсуждение***

#### ***«Рабы» Микеланджело и множественность интерпретаций***

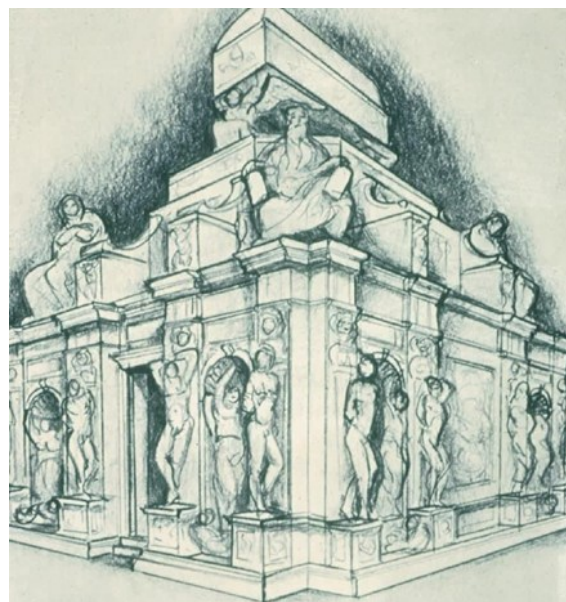
*Александра А. Ситникова, канд. филос. наук, доцент, доцент кафедры*

### ***культурологии и искусствоведения ГИ СФУ***

В творчестве Микеланджело Буонарроти особенное место занимают скульптурные образы «Рабов». Настоящее исследование посвящено интерпретации данных скульптурных произведений, которые считаются незавершенными многими исследователями, а также совершенно по-разному трактуются учеными.

Стоит начать с того, что множественность возможных интерпретаций, метаморфозы значений стали характерным знаком произведений Микеланджело со времен его главного творения – статуи Давида на площади Синьории во Флоренции (Жуковский, 2006). Согласно анализу В.И. Жуковского, образ Давида постоянно преобразуется при умозрительной интерпретации. На эгоцентрическом уровне прочтения произведения Давид оборачивается самим Микеланджело за счет леворукости и профессиональной мозоли скульптора на большом пальце. Известно, что Микеланджело всегда старался подчеркнуть свое авторство произведений: например, на ленте Богоматери в скульптурной композиции «Пьета» написано «Микеланджело Буонарроти флорентиец исполнил», чтобы никто не путал имя скульптора и не приписывал

достоинства иным творцам. На социоцентрическом уровне Давид оборачивается Гераклом, символом самой Флоренции – идеального социума эпохи Возрождения, за счет прически, напоминающей шкуру льва на иконографическом изображении Геракла, а также за счет древка-дубины, поддерживающей ногу героя со спины (дубина как классическое оружие Геракла). На космоцентрическом уровне Давид оборачивается самим Иисусом Христом, так как Христос происходит из колена Давида – в данном случае древко у ноги героя можно понимать как указание на генеалогическое древо; а также за счет сходства образа Давида с образом Иисуса Христа в сцене Страшного суда – фрески, выполненной Микеланджело в Сикстинской капелле. Все эти метаморфозы смыслов становятся возможными благодаря отсутствию характерных для иконографии Давида атрибутов: отрубленной головы великана Голиафа у ног героя; меча в руках героя. Сокращая количество точных отсылок к определенному сюжету, Микеланджело добивается возможности развития смысловых интерпретаций в умоглядном прочтении зрителем. В позднем творчестве Микеланджело (после 1530х годов) такая полифония смыслов только усиливается – например, скульптура «Победа» (1532-34 гг.) интерпретируется исследователями и как очередное исполнение сюжета про Давида и Голиафа; и как победа молодости над старостью; и как победа добродетели над грехом и т.д. Загадочные скульптуры «Рабов» изначально были задуманы Микеланджело для величайшего проекта жизни скульптора – гробницы Папы Юлия II (Рис. 1), который так и не был исполнен в полном объеме.



*Рис. 1. Проект гробницы Папы Юлия II.  
Рисунок Микеланджело*

Джорджо Вазари так описывает этот проект: «Снаружи кругом шел ряд ниш, между которыми были размещены гермы, одетые в верхней их половине и несущие головами первый карниз, и к каждой герме в необыкновенном и причудливом положении был привязан обнаженный пленник, опиравшийся ногами на выступ цоколя. Пленники эти означали области, покоренные этим папой и подчиненные апостольской церкви; другие же разнообразные статуи, также связанные, олицетворяли все добродетели и хитроумные искусства, изображенные там потому, что и они были подчинены смерти и не в меньшей степени, чем сам первосвященник, который столь успешно им покровительствовал» (Вазари, 1998). Несмотря на то, что в русском переводе за этими произведениями закрепилось название «Рабы» в тексте Дж. Вазари эти скульптуры названы «Пленники» - вполне возможно, что данный перевод более корректен. В интерпретации Дж. Вазари «Пленники» понимаются буквально – это образы покоренных Папой территорий в ходе военных походов, совершенных во время его правления, присоединение этих территорий к католической церкви, символ

освобождения «варваров» от их «дикости» и присоединения к цивилизованному миру свободы. Скульптурные изображения «Пленников» должны были располагаться на первом ярусе гробницы, составляя фундамент для прославления Папской мудрости.

Для первоначального проекта гробницы Микеланджело изготовил две скульптуры – «Умиравший раб» (Рис. 2) и «Восставший раб» (Рис. 3) с 1513 по 1516 годы, но поскольку строительство гробницы было приостановлено, скульптуры были направлены во Францию и теперь хранятся в Лувре.



*Рис. 2. Микеланджело Буонарроти. Умиравший раб. 1513-1516. Лувр, Париж.*



*Рис. 3. Микеланджело Буонарроти. Восставший раб. 1513-1516. Лувр, Париж.*

Позднее Микеланджело выполнил еще несколько скульптур из этой серии – в частности, «Молодой раб» (Рис. 4), «Бородатый раб» (Рис. 5) и «Пробуждающийся раб», которые хранятся в галерее Академии во Флоренции.



*Рис. 4. Микеланджело Буонарроти. Молодой раб. 1513-1516. Академия изящных искусств, Флоренция.*



*Рис. 5. Микеланджело Буонарроти. Бородатый раб. 1513-1516. Академия изящных искусств, Флоренция.*



*Рис. 6. Микеланджело Буонарроти. Пробуждающийся раб. 1513-1516. Академия изящных искусств, Флоренция.*

Все эти скульптурные изображения отличаются, с одной стороны, сочетанием идеально обработанной поверхностью мрамора, превращенной в анатомически правильное и мощное человеческое тело, что, в целом, характеризовало гениальность творений Микеланджело; с другой стороны, эти тела сочетаются с необработанной поверхностью камня (каждая скульптура сочетается с разной площадью необработанного камня – от минимальных фрагментов до полного равенства фигуры и необработанного «фона»). Дж. Вазари объясняет этот факт тем, что Микеланджело был перфекционистом и при малейшем неправильно надломе мрамора в процессе высекания бросал дальнейшую работу над скульптурой. И все-таки многие поздние скульптурные образы Микеланджело оставлены «незавершенными», что можно интерпретировать иным образом: скульптор, который на протяжении всей жизни создавал свои творения в сотворчестве с камнем, оставляет материал как видимость сотрудничества художника и художественного материала, уважительно относится к камню как источнику творения. Параллельно с этим необработанная фактура камня усиливает образ «пленничества» - антропоморфная скульптура пытается прорваться из камня, освободиться от камня, подчеркивая, в частности, суть скульптурного творчества.

Помимо этого, непроработанная фактура, отсутствие каких-либо атрибутов и деталей позволяет интерпретировать образы «Рабов» / «Пленников» множественным образом. Во-первых, это аллегория свободных искусств, которые приходят на смену физическому (несвободному) труду. Во-вторых, это различные психологические типы – смирения, борьбы, силы и слабости. В-третьих, это символ отношений души и плоти – невероятных усилий души, желающих освободиться от сковывающей

ее плоти-камня. Некоторые исследователи предлагают интерпретировать данные образы как разные виды искусства – архитектура, скульптура, живопись и др.

### **Произведения пластического искусства в коллекции Музейного центра «Площадь Мира»**

*Белецкая Ульяна Анатольевна,  
аспирант кафедры культурологии и  
искусствоведения ГИ СФУ, зам.  
директора Музейного центра «Площадь  
Мира»*

Фигура Микеланджело занимает особое место в истории искусства. Как все художники Ренессанса поле применения его таланта было достаточно широко и нельзя сказать, что в какой-то из них проявлялась хуже, все они были равными и вклад неоценимым.

Современные художники не могут игнорировать накопленный столетиями опыт, и активно применяют этот опыт в своем творчестве, беря за референс известные произведения, темы, подчас скрыто или явно их цитируя. Без сомнения, на современных скульпторах творчество Микеланджело зримо или подсознательно оставило заметный след, который в той или иной мере затрагивает творчество каждого. Музейный центр «Площадь мира» за 30 лет работы накопил коллекцию современного искусства, где особое место занимает скульптура. В фондохраниении ее не так много в сравнении с живописью, графикой и инсталляциями, но от этого она не стала менее значимой и яркой.

Мы не будем затрагивать все примеры, ограничимся несколькими авторами.

Сергей Горшков живёт и работает в Воронеже. Профессиональный скульптор. Помимо этого, он известный художник, книжный график, арт-директор галереи современного искусства Х.Л.А.М (что расшифровывается как Художники,

Литераторы, Артисты, Музыканты), один из основателей арт-резиденции «Дивногорье», расположенной в верховьях реки Дон. С. Горшков работает с самыми разными материалами, но чаще с деревом. Преимущественно с липой. Как мягким, податливым, но вместе с тем прочным деревом. Липа практически не меняет цвет, не иссыхает и не растрескивается. Из нее он может сделать все что угодно – ангелов, загадочных и томных красавиц, цветы, сказочных персонажей, кораблики, игрушки.

В скульптуре Сергея Горшкова живёт праздник, шутка, мистификация, отзвуки карнавала, попытка проникнуть в нереальный мир. Его пластика берёт истоки в народной ярмарке, сказке, в которой заранее обещан весёлый и благополучный конец.

Работы С. Горшкова «брутальны», и здесь ощущается поэзия первозданности материала, из которого художник рождает форму.

Творчество Сергея Горшкова основано на дерзком синтезе русской, уходящей в глубины веков архаики, классического модернизма с явным привкусом символизма и дадаизма, и футуризма. Его эстетика разрывается между простонародной, балаганной лаконичностью лубка и преддекадентскими изысками прерафаэлитов. В результате авторской рефлексии рождается вполне визионерский космос, наполненный праздничной, карнавальной духовностью, объединившей в единой круговерти вселенского танцпола земную и небесную флору и фауну, астральные гербарии и не менее эзотерических котлов, ангелов и блудниц, грифонов и политиков, русалок и красноармейцев.

С. Горшков – создатель деревянных скульптур, выполненных в нарочито грубоватом стиле и напоминающих деревянных «пермских богов».

Нами более подробно будет рассмотрена одна большая серия, выполненная на заказ для постоянной экспозиции в Музейном центре «Площадь Мира», – «Кабинет труда». Это экспериментальная выставка, находящаяся в шестигранном зале третьего уровня пространства «Синих залов». Она логически завершает цикл постоянной экспозиции, длящейся от революции 1917 года, проходя к истории Советского Союза, акцентирующей в хронологическом контексте внимание на 1924 – 1953 гг., однако посетителями это почти не считается, и они ассоциируют эту выставку с временем СССР конца 1960 – 1970-е гг.

Чуть в контексте «Синих залов» – большая часть стихийно формирующегося экспозиционного повествования относит нас к знаковым военным конфликтам 20-го века и по воле судьбы здесь показывается «Кабинет труда», который, по своему названию, должен открывать мир трудового народа. И это стало новым вызовом для музея и экспериментом с пространством. По стенам вы увидите полки, где расположены около 400 предметов, рассказывающие о формах труда и освоения Красноярского края. В центре экспозиции мы видим главных героев подобно 12-ти апостолам – 12 героев труда – трудовой народ, который в качестве вечного двигателя прогресса и труда облагораживал жизнь территории.

12 героев выполнены из цельного полена: художник, крестьянин-хлебопашец, инженер, шахтер, буфетчица, искатель золота, железнодорожник, сварщик, сплавщик леса, охотник и коренной житель Сибири – эвенк. Они на шарнирах и двигаются, если попробовать прокрутить платформу.

«Сибирь для русского человека – это, прежде всего, место ссылки, где все блага создавались там каторжным трудом. (...) Люди, которые там живут и работают, – для

меня, прежде всего, герои», – говорит сам художник в одном из своих интервью (Воронежский художник..., 2015). На изготовление деревянных кукол Сергею Горшкову понадобился месяц. В результате получился настоящий кукольный театр, где у каждого – своя роль.

«Я выбрал символические профессии, которые обрастают мифами, сказками и анекдотами. Например, шахтёры не только труженики, но и сознательные пролетарии. В ключевые моменты истории они приезжали в Москву, стучали касками, выступали против коммунистической партии и требовали повышения зарплаты. А буфетчица – символ домашнего уюта. Дома о муже заботится жена, а официантка заботится о сотнях тысяч, всех кормит. Мне очень понравился железнодорожник. Я представил: сидит он один на сибирском полустанке, его будку заметает снег. Как он там живет? Трудно понять» (Воронежский художник..., 2015).

Темы мифов, сказок, библейские сюжеты – красной нитью проходят сквозь творчество художника. И если 12 апостолов-первопроходцев можно увидеть в МЦ «Площадь Мира» постоянно, то «Венера с зеркалом» появляется нечасто. И хотя эта работа – дань уважения, привет и оммаж на целую серию работ известных авторов, среди которых Веласкес, позднее Тициан, еще позднее Серов, а скульптурных композиций с данным сюжетом также не перечесть, мы не должны забывать, что Веласкес написал свою Венеру как после посещения Рима и знакомства с работами великих мастеров, так и после личного любовного опыта. А мастера конца 15 – 16 века активно обращаются к античной традиции, не зря Давид у Микеланджело выполнен именно в античном образе мифологического монументального героя-победителя. Однако у Горшкова Венера архаичная, первозданно чиста и первородна в своем белом цвете. Она здесь не только богиня красоты, но и одновременно чистая

Мадонна и, пока еще непосредственная, Ева – это юность человечества, прекрасная в своей первозданности.

***Композиционная формула «череп» в «Страшном суде» Микеланджело: дополнение к теории В. И. Жуковского***

*Михайлова Софья Александровна и Шурманова Анна Андреевна, студенты 4 курса, обучающиеся по направлению «Культурология», Сибирский федеральный университет*

«Страшный суд» в творчестве Микеланджело и искусстве Западной Европы XVI века.

Фреска «Страшный суд», созданная Микеланджело Буонарроти на алтарной стене Сикстинской капеллы в Ватикане, занимает исключительное место не только в творчестве самого мастера, но и в художественном сознании Западной Европы XVI века. Выполненная в период с 1536 по 1541 год по заказу папы Павла III, она явилась не просто монументальным завершением расписного цикла Сикстинской капеллы, но и итоговым высказыванием художника о судьбе человека, величии божественного суда и драме внутреннего мира.

В творчестве Микеланджело «Страшный суд» представляет собой кульминационный момент, в котором концентрируются все характерные черты его зрелого стиля: экспрессивная пластика обнажённого тела, напряжённый динамизм композиции, философская глубина трактовки образов и эмоциональная насыщенность. Если потолочная роспись капеллы (1508 – 1512), созданная им в предыдущем десятилетии, была гимном космическому порядку и гармонии Божьего замысла, то «Страшный суд» – трагический эпилог, пронизанный ощущением грядущего возмездия и метафизического беспокойства. Это произведение уже несёт

в себе черты маньеризма, предвосхищая тем самым переход от идеалов Высокого Возрождения к искусству более позднего времени.

В центре композиции возвышается Христос-Судья – не традиционно умиротворённый, а гневный и карающий, подобный языческому богу громовержцу, с жестом, повелевающим началу последнего расчёта. Рядом с ним — Мария, словно в смирении отворачивающая лицо, воплощая тему заступничества, но и беспомощности перед лицом вселенского приговора.

Фреска вызвала неоднозначную реакцию современников. Особенное возмущение духовенства вызывала дерзкая натуралистичность в изображении обнажённых тел, в том числе фигур святых и мучеников. Уже вскоре после завершения росписи была начата частичная цензура фрески: по указанию Тридентского собора фигуры были покрыты набедренными повязками. Несмотря на это, ни в одном столетии не утихали споры: с одной стороны – критика за вольность и телесность, с другой – восторженное восхищение силой, смелостью и философской глубиной произведения.

«Страшный суд» стал своего рода художественным эпитафией эпохе Ренессанса. Если росписи потолка Сикстинской капеллы воплощают идеалы гуманизма и гармонии, веру в красоту и разум, то фреска на алтарной стене, исполненная уже в зрелом возрасте мастера, свидетельствует о смене мировоззрения – от возвышенного к трагическому, от античной ясности к христианской тревоге. Таким образом, это произведение можно рассматривать не только как итог личного творческого пути Микеланджело, но и как рубеж в развитии всей европейской художественной мысли, предвестие кризиса ренессансной утопии и вступление в эпоху духовных и эстетических исканий позднего Возрождения.



Композиционные формулы В. И. Жуковского и их роль в раскрытии основной идеи фрески.

Прежде всего стоит рассмотреть композиционные формулы фрески «Страшный суд», выявленные Владимиром Ильичом Жуковским. Первой композиционной формулой, описанной в «Формуле гармонии» (Жуковский, 2001: 208), является «крест». В данную геометрическую фигуру вписаны изображения тех, «кто призван продемонстрировать в церкви Триумф Креста как символ высших сакральных ценностей, единства жизни и смерти» (Жуковский, 2001: 133) (сам Христос, Богородица, Апостолы, святые мученики, трубящие ангелы).

Значение данной композиционной формулы заключается в том, что она, с одной стороны, моделирует духовный аспект – восхождение Духа, устремленность к Богу, вечности, с другой – нисхождение духа, устремленность в преисподнюю.

Помимо этого, «крест» предстает в качестве Креста веры в судный день, который вынуждено нести и человечество, и Бог, и, прежде всего, сам художник (здесь проявляется личностный аспект), что подтверждается тем, что художник изображает себя почти в центре «креста» в виде содранной кожи св. Варфоломея.

Таким образом, согласно В. И. Жуковскому, «на Кресте веры в Судный день Микеланджело «распнул» себя, человечество и Бога с его окружением, превратив фреску в Голгофу для всех живших и живущих» (Жуковский, 2001: 135). Итак, основное понятие, выраженное данной композиционной формулой – «вера».

Далее Владимиром Ильичом была выделена такая композиционная формула, как «спираль», говорящая о сомнениях в вере в решения грядущего Судного дня. Тем более, за счет того, что алтарная стена

капеллы наклонена, она воспринимается как неустойчивая, как готовая обрушиться на людские головы.

Это опять же непосредственно связано с личностным аспектом, так как Микеланджело переживал тяжелое время: художник потерял здоровье, не мог закончить множество своих работ, потерял веру в искусство, лишился брата и отца, и, в конце концов, Родины, откуда вынужден был бежать. Таким образом, основное понятие, выраженное данной композиционной формулой – «сомнение».

Как указывает далее Владимир Ильич, в связи с этими ударами судьбы, Микеланджело «занялся строительством личностной религиозной системы» и, возможно, вновь заинтересовался идеями Савонаролы, проповеди которого имел возможность слушать в юности.

Здесь, таким образом, мятежный и бунтарский дух Микеланджело выходит наружу и, согласно Владимиру Ильичу, Буанаротти превращает святое место – алтарь – в образ гигантской задницы. Основным же понятием, выраженным данной композиционной формулой, является «протест».

Композиционная формула «череп»: пространственная организация и визуальные средства.

На наш взгляд, уместно выделить еще одну композиционную формулу – «череп» (рис. 1). Данный визуальный образ формируется за счет нескольких основных элементов, групп персонажей:

Во-первых, «глазницы» композиционного черепа определяются двумя зонами по бокам от центральной оси, образованными архитектурными парусами алтарной стены. В этих сегментах изображены ангелы, демонстрирующие «Arma Christi» – орудия Страстей Господних. Пространственная глубина, заданная перспективой этих участков, создает иллюзию пустот, зрачков, взирающих на зрителя. При этом их

наполненность сакральными символами усиливает драматический эффект, будто «глаза» фрески фиксируют суд, подобно Божественному всеведению.

Во-вторых, «нос» черепа – это, прежде всего, вертикальная доминанта, сформированная фигурой судящего Христа. Его корпус, центрированный на оси композиции, сужается книзу, визуально повторяя форму носовой перегородки. Это не только композиционный, но и богословский акцент: Христос — дыхание жизни, но в контексте Страшного суда его образ становится также точкой, из которой исходит движение всех сил – как вверх, к спасению, так и вниз, к гибели.

В-третьих, нижняя часть воображаемого черепа – «челюсть», формируется группами персонажей, расположенными по сторонам от трубящих ангелов в нижнем ярусе фрески. Эти фигуры устремлены в хаотичном движении. Их мимика, жестикуляция, напряжённая динамика рождает ассоциацию с зубчатым краем черепа, уже лишённого плоти, обреченного на истину посмертного бытия.

Основное понятие, выраженное композиционной формулой «черепа» – «смерть», с одной стороны, с другой – «спасение», или «очищение».



*Рис. 1. Композиционная формула «черепа» фрески «Страшный суд» Микеланджело Буонарроти*

Значение композиционной формулы «черепа» в контексте сюжета и основной идеи фрески.

Традиционное символическое значение черепа заключается в напоминании о падении человека, о его греховной сути и смерти, однако также череп говорит о том, что Спаситель своей смертью разрушил ворота ада и вывел оттуда раскаявшихся грешников, подарив им рай. Таким образом, череп является двойственным символом: с одной стороны, указывая на смерть, с другой – на спасение, надежду.

Включая композиционную формулу «черепа» в художественное пространство фрески, Микеланджело, таким образом, создает своего рода «сакральную дугу», охватывающую весь сюжет – от первородного греха до Страшного суда.

Если принять во внимание, что композиционная формула «черепа» в фреске Микеланджело формируется как скрытый, но читаемый образ, вписанный в структуру всей сцены Страшного суда, то он может интерпретироваться не только непосредственно как напоминание о смерти и совершающемся суде, но как визуальное воплощение искупленного человеческого естества, находящегося в центре космической драмы спасения.

«Череп» здесь – это символ надежды, воплощённой в фигуре Христа, находящегося в центре этого умозрительного черепа, там, где в анатомическом смысле располагается мозг – центр воли, мысли, духа. Христос как разум и логос новой жизни наполняет это «мертвое» пространство смыслом, даруя спасение тем, кто, как Адам, пал, но раскаялся.

Во-первых, «черепа» как символ смерти вступает в смысловой диалог с композицией «креста» – формулой веры,

закодированной в симметрии и вертикали фигур, ориентированных на Христа в центре. Крест — это знак спасения, победы над смертью. Соположение этих композиционных формул отражает парадокс христианства: смерть как необходимое условие Воскресения. Формула «череп» тем самым обостряет и усиливает значение «креста»: в условиях финального суда именно вера, крестоцентричная, спасает от гибели, к которой ведёт смерть.

Традиционно интерпретируемая как символ гибели, конца и наказания, композиционная формула «череп» в структуре фрески «Страшный суд» может быть также осмыслена как граница – порог, отделяющий ложное, мёртвое от подлинного, живого. В этом ключе смерть становится не только итогом, но и испытанием, очищением, необходимым этапом перед подлинным возрождением. Такой подход особенно важен при рассмотрении понятия «протеста», закодированного в композиционной формуле «задница».

В положительном смысле протест у Микеланджело можно понимать как отказ принять лицемерие, коррупцию и ритуализм официальной Церкви. Его фреска создаётся в эпоху острого кризиса духовной легитимности институционального христианства – незадолго до Тридентского собора и на фоне уже разгорающейся Реформации. Протест здесь – стремление к подлинности, к духовной правде, и в этом смысле он соотносится со «смертью» как необходимым разрушением старой, мёртвой формы ради появления новой. «Череп» — не только символ биологической смерти, но и аллегория конца ложной веры, пустой внешней обрядности.

Таким образом, композиционная формула «череп» и композиционная формула «задница» вступают в

диалектические отношения: смерть становится пространством обнажения, где всё наносное исчезает, и остаётся только сущностное. Таким образом, «задница» выступает актом последней свободы – телесной и духовной – которая прорывает покровы страха смерти.

Соотношение таких композиционных формул как «спираль» и «череп» представляет собой диалектическое единство противоположностей. Как было отмечено ранее «спираль» выражает сомнение и страх, а «череп» - надежду, волю, силу духа. Один символ напоминает о бренности и неизбежности смерти, другой – о возможности спасения и вечной жизни. Таким образом, данное композиционное сочетание отражает внутреннюю борьбу человека между страхом и надеждой, сомнением и верой, смертью и жизнью.

Таким образом, композиционная формула «череп» фрески «Страшный суд» Микеланджело Буонарроти, размещённая на наклонной стене Сикстинской капеллы, представляет собой глубоко символическое высказывание. Этот визуальный элемент задуман как мощный эмоциональный импульс, способный побудить зрителя к внутреннему размышлению и духовному обращению. Он апеллирует к идеалам истины, надежды и спасения, предлагая путь к трансцендентному. Вместе с тем, для тех, кто уклоняется от духовного поиска, данный элемент выступает в роли мрачного напоминания о неотвратимости Страшного суда, в котором Христос выступит как справедливый Судья, поступающий с каждым по делам его.

### ***Сотворение Адама» Микеланджело в современной мем-культуре: причины популярности***

*Тайченачева Дарья Романовна, студентка  
2 курса, обучающаяся по направлению*

В современном массовом сознании хранится не сильно много картин, которых самый обычный пользователь интернета может узнать, а у еще меньшего количества может вспомнить название или автора. Поэтому мне стало интересно понять, почему же про «Сотворение Адама» до сих пор помнят, и любят с помощью него смеяться над реальностью, а заодно изучить комедийный (мемный) потенциал произведения визуального искусства.

Мем – это единица значимой для культуры информации. Мемом является любая идея, символ, манера, ситуация, осознанно или неосознанно передаваемые от человека к человеку посредством речи, письма, видео, ритуалов, жестов и т. Д. Но для нас, чаще всего, мем – это смешная картинка в интернете, иногда с подписью. И, конечно, намного проще подключить фантазию к уже готовому референсу, которым, например, легко становится произведение искусства. Пользователи интернета очень любят обыгрывать кадры из фильмов.

С картинками же дело обстоит иначе. Мы имеем только одно изображение, а значит, оно должно обладать какими-то характеристиками, позволяющими использовать его как референс. Есть особенности, вследствие которых даже очень известные произведения искусства редко становятся шаблоном для смешных картинок (здесь хочется уточнить, что одну две шутки, подписи можно придумать к любой картине (на слайде примеры публикаций пользователей на тему искусства, опубликованных на сайте Культура.РФ в рамках Международной акции MusMeme.), интересен именно феномен распространения, тиражирования определенной картины и наличие многих вариаций, сразу обозначаю такие – «Опять двойка» Решетникова, «Девочка с

персиками» Серова, и как раз «Сотворение Адама»), и чаще всего такие особенности картин вступают в оппозицию с характерными чертами кадров из кино. Так,

- Слабые эмоциональность и архетипичность персонажей, обусловленные строгостью традиционного стиля «портрет» или, наоборот, непонятные для среднего пользователя авангардистские герои не позволяют визуализировать с помощью них свои эмоции. (Например, популярные Девушка с жемчужной сережкой, Портрет четы Арнольфини. Но в то же время яркая и понятная эмоция удивления в авангардистском Крике всем полюбилась)

- Или же Отсутствие движения (ясного контекста ситуации, как в кадре из фильма), часто вызывает вопросы у человека без специального образования. Символизм, эксперимент со стилем или неизвестный сюжет делают невозможным понимание изображенного для массового зрителя, а, значит, продукт, в теории, не станет тиражируемым и популярным (как Авиньонские девицы Пикассо)

В то же время, для любой шутки нужна структура, состоящая из сетапа и панчлайна, то есть предпосылки, условия шутки и ее раскрытия, ударной строки, чаще всего строящейся на неожиданном повороте событий и конфликте. Так же и в шаблоне для мема, а значит в самой картине необходима такая структура. Поэтому можно сразу отбросить все пейзажи (так «Звездная ночь» популярна, но чаще используется для дизайна и стилизации), натюрморты (вследствие отсутствия действующего лица, создающего чаще всего комический эффект) и, на самом деле, многие популярные картины. «Мона Лиза», «Рождение Венеры» или уже упомянутая «Девушка с жемчужной сережкой», чаще становятся объектами пародий, больше стилистическими и эстетическими, чем комическими находками.

Именно поэтому так интересно поразмышлять о «Сотворении Адама» — произведении Микеланджело, созданного за 450 лет до изобретения интернета, но до сих пор остающейся в памяти огромного количества людей и вспоминаемой регулярно, чтобы высмеять ту или иную ситуацию.

Фреска является четвёртой из девяти центральных композиций потолка Сикстинской капеллы и иллюстрирует эпизод: «и сотворил Бог человека по образу Своему».

Мы видим двух основных героев: В некоем небесном пространстве летит Бог-Отец, окружённый бескрылыми ангелами. Правая рука вытянута навстречу руке Адама и почти касается её. В другой стороне изображения находится Адам, возлежащий на скале, он так же протягивает руку в сторону Бога. Вся композиция сконцентрирована на жесте двух рук. Рука Бога даёт импульс, а рука Адама принимает его, давая всему телу жизненную энергию.

Но дело в том, что в контексте мем-культуры это не так важно. Современное интернет-сообщество пережевывает все культурные артефакты, даже мировые шедевры. Здесь может появиться вопрос: Не оскорбляет ли изменение картин на религиозную тематику христианское сообщество?

В 2018 году Журналист Мохаммед аль-Вакил был арестован властями Иордании за публикацию отредактированной картины «Тайная вечеря». Сотрудники сайта, на котором тот публиковался добавили на картину известного турецкого повара Нусрета Гекче. Знаменитый манерой посыпания солью кулинар якобы приправляет хлеб перед Иисусом Христом. Измененная картина вызвала полемику в социальных сетях. Иорданская полиция сочла изображение оскорбительным для христиан. Двух сотрудников портала

арестовали по обвинению в разжигании межрелигиозной розни. Скорее, возбуждение уголовного дела по этой причине, больше выглядит разжиганием межрелигиозных споров, чем защитой кого бы то ни было.

Такое произведение само по себе обычно не считается священным предметом, если только оно не обладает особым статусом в религиозной традиции, используясь в богослужении и считаясь наделенной духовной силой. Например, иконы в православии считаются священными и почитаемыми объектами, а просто картина с религиозным сюжетом — нет.

Таким образом, конечно, оскорбиться можно на что угодно, но иронии над религией мы не видим в большей части мемов, шаблоном которых выступили картины даже на религиозную тему. Смотря на примеры мемов, мы получаем просто двух героев, становящихся заготовкой для обыгрывания. Хотя даже и про оригинальное произведение до сих пор ходят споры, по поводу того, как интерпретировать изображенное, ведь Микеланджело обладал большими знаниями в области анатомии. Есть версии, что

- Художник изобразил строение человеческого мозга, позволяющее интерпретировать смысл произведения как преобладание в сотворении человека, его личности, не чудесного начала, а гигантской творческой энергии. И тогда получается, что Бог дарует человеку «интеллект», являющийся важнейшим даром.

- Или было замечено, что красная ткань вокруг Бога имеет форму человеческой матки и что свисающий шарф зелёного цвета может быть недавно разрезанной пуповиной. Тогда эта гипотеза, говорит о Творении как об идеализированном представлении физического рождения человека.

- И версия, которая как раз может быть такой же дерзкой как современные переделки фрески, говорящая о том, что левая сторона туловища Адама содержит дополнительное скрытое ребро, которое было способом Микеланджело изобразить Адама и Еву, сотворённых бок о бок, что отличается от католической традиции. Подтверждая мнения о том, что Микеланджело радикально не соглашался со многими католическими традициями и имел непростые отношения с заказчиком росписи папой Юлием II.

Но и эти интерпретации отбрасываются, когда речь заходит о шутке. Так, два героя становятся сетапом, условием для воплощения неожиданного обыгрывания. А пустое пространство между руками героев, как и на самой фреске Микеланджело завораживает и затягивает взгляд зрителя. Побуждает фантазию додумать, постараться разглядеть что же там передает Бог-творец своему созданию. Так и эта же фантазия с легкостью может поместить в эту пустующую часть изображения абсолютно бытовую вещь, именно поэтому в мемах по «Сотворению Адама» редко присутствует глубокий смысл, какой-то нарратив. Чаще это, построенные на ассоциациях или абсурдности изменения одного из героев или как уже сказала, добавления элементов между руками.

Интересно рассмотреть вообще феномен популярности «Сотворения Адама» и нужно ли понимание идеи произведения для понимания мема. Я провела небольшой опрос, респондентами которого стали 12 молодых мужчин, которые на учебе обзорно в течение одного семестра проходили курс искусствоведения. Именно из-за первых двух вопросов надо было найти мем, в котором были заменены оба героя, и такой был всего один, еще и посвященный футболу. На чемпионате мира в 2018 году сборная России вышла в плей-офф против

Испании. По итогам игры получалась ничья, которая решается серией пенальти. И тут победу россиянам принес сейв (успешное отражение удара вратарем) Игоря Акинфеева. Он отбил мяч Яго Аспаса, а ногу, которая преградила мячу путь в сетку, прозвали «ногой бога». И всем известно, что российское государство оказывает большую поддержку футболу, и победа сборной России и, конечно, такая защита Акинфеева, принесли нашей стране уважение и повод для гордости. Как можно было увидеть по предыдущим примерам, это и правда единственный мем, нуждающийся в объяснении.

По результатам опроса оказалось, что только четверть участников знала автора, половина из них – 6 человек помнили или знали, кто изображен на картине. И ответы на последний вопрос подтвердили мою гипотезу о неважности для понимания шутки не то, что идеи произведения, но и даже личности изображенных персонажей. Конечно, появляется дополнительный юмористический слой при сравнении нашего президента с благословляющим игрока Богом, если понимаешь оригинальное произведение, но и без этого забавно.

Еще одна особенность, позволившая «Сотворению Адама» так успешно реплицировать как мем — это известность и популярность оригинала. Малоизвестная картина маловероятно станет вирусным мемом просто из-за того, что никому в голову в моменте какой-то новости, социального изменения или простой бытовой проблемы она не придет, ей прийти будет неоткуда, так как она просто неизвестна.

«Сотворение Адама» же, особенно фрагмент с руками очень полюбился людям. Наверное, благодаря простому образу, свободному для интерпретаций. Кто-то в нем может увидеть отражение социальных отношений между обычными людьми, дружбу, сотрудничество, кто-то

отношения более духовного статуса, вторящие идеи Микеланджело. Фрагмент с руками подходит для дизайна интерьера, одежды, есть раскраски по номерам и даже как эскиз тату он очень популярен. И здесь еще интересна природа ассоциаций, тесно соединившая в головах многих образ с заставки фирмы Nokia с производением.

С 1978 в Нокиа добавился слоган «Соединяющий людей», что передавало единство и сотрудничество. В некоторых видах логотипа появились тянущиеся друг к другу руки. Что было отсылкой к фреске Микеланджело. Рука Всевышнего там является импульсом, который передаётся Адаму. Это движение к своему творению воплощает энергию жизни, которая передаётся человеку, также как передаётся движение от человека к человеку при связи и общении. Nokia создавала эту новую энергию и транслировала это в логотипе. Существует даже сообщение на форуме, где человек просит помощи найти эту картину именно через ассоциацию с логотипом Nokia, это очень забавно.

Так, величие произведения Микеланджело, в особенности его композиции, эстетической и смысловой привлекательности образа, позволили «Сотворению Адама» стать настоящим культурным символом, может, где-то в нашу эпоху нормализованного атеизма, потеряв первоначальные идеи, но и обретя новые, посредством которых до сих пор эта фреска остается любима многими.

### **Образ Микеланджело в кинематографе**

*Пироженко Диана Валерьевна, студентка  
2 курса, обучающаяся по направлению  
«Искусства и гуманитарные науки»,  
Сибирский федеральный университет*

В данном докладе производится сравнительный анализ художественного образа Микеланджело Буонарроти в кинематографе. В качестве репрезентантов

были выбраны полнометражные киноленты XX и XXI века разных стран производства.

1. «Муки и радости» 1965 года (США, режиссер Кэрол Рид).
2. «Микеланджело. Бесконечность» 2017 года (Италия, Ватикан, режиссер Эмануэле Имбуччи).
3. «Грех» 2019 года (Россия, Италия, режиссер Андрей Кончаловский).

<b>Репрезентанты/признаки</b>	Муки и радости (1965)	Микеланджело. Бесконечность (2017)	Грех (2019)
<b>Литературная основа сценария</b>	Роман Ирвинга Стоуна «Муки и радости». Основан на архивных материалах.	«Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» Джорджо Вазари	«Богатство Микеланджело» Рэб Хэтфилд;  «Микеланджело. Беспокойная жизнь» Антонио Форчеллино
<b>Жанр</b>	Драма, биография, история	Документальный, драма, биография	Драма, биография, история
<b>Способ повествования</b>	Неигровое + художественное кино  В соотношении 1/12	Неигровое + художественное кино  В соотношении 1/1	Художественное кино

<b>Центральный сюжет</b>	Конфликт Микеланджело и римского папы Юлия II	Весь жизненный и творческий путь Микеланджело	Душевные терзания и жизненные перипетии Микеланджело на фоне борьбы Делла Ровере и Медичи
--------------------------	---	---	---

Проанализировав в таблице данные о литературной основе сценария, жанре, способе повествования и центральном сюжете каждого из репрезентантов, можно прийти к выводу о том, что все три фильма подчеркивают биографические факты и расставляют приоритетность событий так, чтобы создать свой, уникальный образ Микеланджело.

*Фильм «Муки и радости» - триумф непокорности*

Начнем анализ с самого раннего произведения из выборки. Фильм «Муки и радости» 1965 года. Действие кинокартины в большинстве своем разворачивается вокруг росписи Сикстинской капеллы в Ватикане. Вторым (после скульптора) главным действующим лицом становится Папа Юлий Второй, их с Микеланджело конфликт интересов и взглядов выходит на первый план этого фильма.

Это классическое художественное кино с экспозицией (в виде исторической справки), зарождением, развитием и решением центрального конфликта. Духовные поиски Микеланджело второстепенны по сравнению с внешними конфликтами и взаимоотношениями персонажей.

Некоторые отличительные особенности фильма:

- Микеланджело представлен здесь как яркий «романтический герой» – об этом говорит его бунтарский дух,

экспрессивность выражения чувств, порывистость действий. Даже его способ изображения на фоне природных пейзажей отсылает к типическому изображению героя-романтика.

- Характерный ракурс съемки персонажа – снизу вверх. Подчеркивается возвышенность помыслов и идей Микеланджело (особо примечательны сцены разговоров со служителями церкви).
- В этом фильме встречается очень редкий элемент для кино о Микеланджело – любовный интерес, здесь это Контессина де Медичи. Благодаря наличию этого персонажа, зритель может наблюдать духовное развитие скульптора, а также ищет ответ на вопрос: «А способен ли Микеланджело полюбить что-то кроме своего творчества?»
- Также в этом фильме наблюдается удивительная связь, параллелизм образов Юлия II и Микеланджело – персонажи, чьи характеры одновременно похожи и различны, постоянно вступают в споры, договариваются и, в конце концов, приходят к примирению.

Из всех репрезентантов «Муки и радости» являются наиболее порывистым, свободным и, возможно, неожиданным высказыванием. Образ Микеланджело поражает своей непокорностью, страстностью и человечностью. И такие особенности изображения образа были приобретены в том числе благодаря тому, что данный фильм базируется на художественном романе.

*Фильм «Микеланджело. Бесконечность» - трагедия творца*

Этот фильм – удивительная квинтэссенция документального и художественного кино. Он использует форму монолога, интервью от лица старого опытного мастера, подводящего итоги своей творческой жизни. Помимо этого, мы видим реконструкцию событий прошлого – прямые цитаты из «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев,



ваятелей и зодчих» являют зрителю совсем юного, зрелого, неопытного, виртуозного мастера Возрождения. Микеланджело здесь представлен как личность, как творец, как человек своей эпохи.

Некоторые отличительные особенности фильма:

- Ничтожность человека - величие Человека. На данной антитезе построена значительная часть сюжетной и смысловой составляющих фильма. Это отражено визуально в первую очередь. Создается ряд образов человека-мастера-творения (скульптура «Давид» как их синтез).
- Характерный ракурс съемки персонажа - сверху вниз. С его помощью показывается расстояние между Микеланджело и его произведениями – их разделяют не годы, но целая бесконечность, уготованная для памяти мастера и жизни его творений.
- Среди всех репрезентантов лишь эта кинокартина показывает юные годы Микеланджело, его становление как величайшего из мастеров. В юношестве, как и в зрелые годы, Буонарроти не был безгрешно чист – оттого образ кажется правдоподобным, честным.
- Также уникальная черта этого фильма – это «проводник» - образ Джорджо Вазари. Несмотря на свои теплые чувства к скульптору, он становится чем-то вроде объективного наблюдателя и рассказчика, сопровождающего зрителя на протяжении всего «пути» исканий.

«Микеланджело. Бесконечность» — это уникальная попытка переосмыслить весь жизненный и творческий путь одного из «титанов Возрождения». С любовью собранный из строк Джорджо Вазари, образ Микеланджело здесь обретает необычайную глубину и драматизм. Он полон скорби, но не лишен надежды, ведь его произведения «победили смерть», а значит, «поиск Бесконечности» все же увенчался успехом.

### *Фильм «Грех» - безумный гений/путь искупления*

Фильм «Грех» безусловно авторский, с определенной художественной задачей, реализуемой посредством изображения центрального конфликта произведения – «греховность» (или суть/природа) творений Микеланджело.

Некоторые отличительные особенности фильма:

- Подробности личной драмы жизни творца. Образ Буонарроти изобилует негативными человеческими чертами, а, наряду с величием мастера, на взор зрителя выставляются самые нелицеприятные и неоднозначные факты из биографии - сложные отношения с подмастерьями, скупость, зависть и паранойя по отношению к другим художникам и скульпторам (прим. Рафаэль Санти) и т.д.
- Персонаж Микеланджело здесь ощущается чуть ли не физически. Все свойства материального мира явлены в образе Микеланджело – его запах, пыль от мрамора на руках, пот на теле – он не бесплотный гений, а обуреваемый страстями и безумием талантливый творец, в этой двойственности его рок и благо.
- Характерный ракурс съемки персонажа - сверху вниз, а также «из-за спины». «Камера» в этом фильме в целом довольно флегматична по отношению к герою, поэтому и все страдания мастера для зрителя находятся как бы «на расстоянии».
- Одной из центральных тем фильма становится дерзновение Микеланджело обуздать "монстра" – огромную глыбу мрамора, метафору чего-то абсолютно нового, великого и, кажется, недоступного для человека.

Среди всех трех фильмов «Грех» отличается своей художественной составляющей, самостоятельностью относительно документальности происходящего. Здесь образ Микеланджело «обрастает» всем тем неприглядным

составляющим человека, его врожденного греха.

Таким образом, проанализировав образ Микеланджело во всех трех фильмах, можно прийти к выводу, что в разные годы, «в руках» разных авторов мастер проходил путь бунтаря, путь исканий, путь безумия. Для изображения всех этих вариантов режиссеры использовали формы документального и художественного

кинематографа, создавали фильма в рамках и за рамками жанрового кино. И говоря об особенностях изображения образа настолько знаменитого творца как Микеланджело, необходимо также упомянуть важность выбора литературной базы сценария, ведь именно она задает содержание образа, а авторский взгляд режиссера придает ей форму, способ и средства повествования.

### *Библиографический список*

1. Вазари Дж. Микеланджело Буонарроти [Текст] // Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. С. 401-540.
2. Воронежский художник Сергей Гошков сделал кукольный театр для Красноярска [Текст] // РИА Воронеж, 2015. – URL: <https://riavn.ru/news/voronezhskiy-khudozhnik-sergey-gorshkov-sdelal-kukolnyy-teatr-dlya-krasnoyarska/>
3. Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения [Текст] : избранные работы : перевод с итальянского / Эудженио Гарэн; вступ. ст. и ред. Л. М. Брагиной; [коммент. О. Ф. Кудрявцева и др.]. – Москва: Прогресс, 1986. – 392,[2] с.
4. Дегтяренко, К. А. Научно-художественные инновации в советском изобразительном искусстве 1919-1930 годов [Текст] / К. А. Дегтяренко, Н. П. Копцева, Ю. Н. Менжуренко // Журнал Сибирского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2024. – Т. 17, № 7. – С. 1247-1256. – EDN LPQAXY.
5. Дмитриева Н.А. Краткая история искусств [Текст] / Н. А Дмитриева // Выпуск 1, от древнейших времён по XVI век. Москва, Искусство, 1986;
6. Ермаков, Т. К. Пост-интернет искусство: логика взаимодействия цифрового и реального пространства в современной культуре [Текст] / Т. К. Ермаков // Цифровизация. – 2025. – Т. 6, № 2. – С. 33–41. – EDN FHBNUQ.
7. Жуковский В.И. Искусство Возрождения: учебное пособие [Текст] / В. И. Жуковский // – Красноярск: Красноярский государственный университет, 2006. 298 с.
8. Жуковский, В. И. Формула гармонии [Текст] / В. И. Жуковский // Красноярск: БОНУС. – 2001. – С. 208.
9. Кистова, А. В. История формирования концепции художественного музея в Красноярске [Текст] / А. В. Кистова, Н. Н. Пименова, М. И. Букова // Журнал Сибирского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2025. – Т. 18, № 3. – С. 605-617. – EDN NEZKMR.
10. Копцева, М. С. Методологические подходы к исследованию культурных трансформаций [Текст] / М. С. Копцева // Северные Архивы и Экспедиции. – 2025. – Т. 9, № 1. – С. 99–107. – EDN RLIMJG.
11. Копцева, Н. П. Первые российские энциклопедии в области истории и теории искусства: культурологический анализ [Текст] / Н. П. Копцева, Ю. Н. Менжуренко // Журнал Сибирского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2025. – Т. 18, № 4. – С. 694-702. – EDN WMFMSU.
12. Копцева, Н. П. Философия истины Мартина Хайдеггера как теория культуры, искусства [Текст] / Н. П. Копцева // Журнал Сибирского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2025. – Т. 18, № 2. – С. 205-214. – EDN NZHSWV.

13. Копцева, Н. П. Цифровые гуманитарные науки и культурное наследие в средах с поддержкой искусственного интеллекта и информационных технологий: концепция С. Бретнах и Т. Маргария [Текст] / Н. П. Копцева, А. А. Шпак // Цифровизация. – 2024. – Т. 5, № 4. – С. 8-19. – EDN DLPIFG.
14. Лаптева, М. А. Формирование музея как общественного института [Текст] / М. А. Лаптева // Сибирский антропологический журнал. – 2024. – Т. 8, № 4. – С. 72-76. – EDN CFNHGK.
15. Лещинская, Н. М. Гендерный подход в современных исследованиях произведений искусства [Текст] / Н. М. Лещинская // Сибирский антропологический журнал. – 2025. – Т. 9, № 1. – С. 35–43. – EDN PEMBZS.
16. Лещинская, Н. М. Основные теории концептов: аналитический обзор [Текст] / Н. М. Лещинская // Северные Архивы и Экспедиции. – 2025. – Т. 9, № 2. – С. 83–90. – EDN FORXFI.
17. Лосев, А. Ф. Эстетика Возрождения [Текст] / А. Ф. Лосев. – М.: Изд-во МГУ, 1978. – 367 с.
18. Пименова, Н. Н. Роль красноярского искусствоведческого образования в культурной жизни и образовательной сфере города Красноярска в конце XX - начале XXI вв. [Текст] / Н. Н. Пименова, А. В. Кистова, М. И. Букова // Журнал Сибирского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2024. – Т. 17, № 4. – С. 708-718. – EDN GYYLZK.
19. Пименова, Н. Н. Художественный образ, создаваемый архитектурой: здание Музейного центра «Площадь Мира» / музея В. И. Ленина в Красноярске. Ч. 1: ансамбль, архитектурный объем, экстерьер [Текст] / Н. Н. Пименова // Северные Архивы и Экспедиции. – 2025. – Т. 9, № 2. – С. 138–148. – EDN ULQGQJ.
20. Сертакова, Е. А. Понятие «региональная визуальная культура» в контексте теории идеолообразования [Текст] / Е. А. Сертакова // Северные Архивы и Экспедиции. – 2025. – Т. 9, № 2. – С. 100–110. – EDN CNLIKY.
21. Сертакова, Е. А. Понятие «региональная визуальная культура» и его теоретико-методологический потенциал [Текст] / Е. А. Сертакова // Сибирский антропологический журнал. – 2025. – Т. 9, № 1. – С. 67–75. – EDN RKKIUU.
22. Ситникова, А. А. Красноярская художественная культура конца XX – начала XXI вв. [Текст] / А. А. Ситникова. – Красноярск: Красноярская региональная общественная организация «Содружество», 2024. – 214 с. – EDN KXCRLH.
23. Ситникова, А. А. Специфика идеолообразования в городской художественной культуре [Текст] / А. А. Ситникова // Журнал Сибирского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2024. – Т. 17, № 1. – С. 68–83. – EDN DKDIUV.
24. Ситникова, А. А. Художник за пределами профессиональных художественных сообществ в Красноярске в 1980–2000-х годах: ограничения и возможности [Текст] / А. А. Ситникова // Северные Архивы и Экспедиции. – 2024. – Т. 8, № 4. – С. 116–125. – EDN MCMSDD.
25. Смолина, М. Г. Арт-майевтика в образовательной деятельности в сфере искусства [Текст] / М. Г. Смолина // Сибирский антропологический журнал. – 2025. – Т. 9, № 1. – С. 76–88. – EDN TNGAIO.
26. Сергеева, Н. А. Художник в периодическом издании Российской империи «Вестник изящных искусств» 1880-х годов [Текст] / Н. А. Сергеева, А. В. Кистова, Т. К. Ермаков, А. А. Омелик // Былые годы. – 2023. – № 18(3). – С. 1396–1408. – DOI 10.13187/bg.2023.3.1396. – EDN SJPXKD.
27. Шпак, А. А. Междисциплинарный подход в использовании ИИ методов социологии и искусствоведения [Текст] / А. А. Шпак // Социология искусственного интеллекта. – 2024. – Т. 5, № 4. – С. 66–72. – EDN UNHTEJ.

28. Шурманова, А. А. Новые горизонты цифрового искусства: анализ музейно-выставочной социальной сети «Artocratia» [Текст] / А. А. Шурманова // Цифровизация. – 2025. – Т. 6, № 2. – С. 42–50. – EDN NLBIXG.

### *References*

1. Vasari G. (1998). Michelangelo Buonarroti. In *The lives of the most excellent painters, sculptors, and architects* (401–540). Rostov-on-Don: Feniks.
2. Voronezh artist Sergey Gorshkov made a puppet theater for Krasnoyarsk. (2015). RIA Voronezh. [Electronic source] <https://riavr.ru/news/voronezhskiy-khudozhnik-sergey-gorshkov-sdelal-kukolnyy-teatr-dlya-krasnoyarska/> (Date of access: 28.06.2025).
3. Garin E. (1986). *Problems of the Italian Renaissance Selected works* (L. M. Bragina, ed., O. F. Kudryavtsev et al., comment.). Moscow: Progress, 394.
4. Degtyarenko K. A., Koptseva N. P., Menzhurenko Y. N. (2024). Scientific and artistic innovations in Soviet visual art of 1919–1930. *Journal of Siberian Federal University Humanities and Social Sciences*, 17(7), 1247–1256. EDN LPQAXY.
5. Dmitrieva N. A. (1986). *A brief history of art. Vol. 1: From ancient times to the 16th century*. Moscow: Iskusstvo, 240.
6. Ermakov T. K. (2025). Post-internet art: Logic of interaction between digital and real space in contemporary culture. *Digitalization*, 6(2), 33–41. EDN FHBNUQ.
7. Zhukovsky V. I. (2006). *Renaissance art A study guide*. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State University, 298.
8. Zhukovsky V. I. (2001). *The formula of harmony*. Krasnoyarsk: BONUS, 208.
9. Kistova A. V., Pimenova N. N., Bukova M. I. (2025). The history of the concept formation of an art museum in Krasnoyarsk. *Journal of Siberian Federal University Humanities and Social Sciences*, 18(3), 605–617. EDN NEZKMR.
10. Koptseva M. S. (2025). Methodological approaches to the study of cultural transformations. *Northern Archives and Expeditions*, 9(1), 99–107. EDN RLIMJG.
11. Koptseva N. P., Menzhurenko Y. N. (2025). The first Russian encyclopedias in art history and theory A cultural analysis. *Journal of Siberian Federal University Humanities and Social Sciences*, 18(4), 694–702. EDN WMFMSU.
12. Koptseva N. P. (2025). Martin Heidegger’s philosophy of truth as a theory of culture and art. *Journal of Siberian Federal University Humanities and Social Sciences*, 18(2), 205–214. EDN NZHSWV.
13. Koptseva N. P., Shpak A. A. (2024). Digital humanities and cultural heritage in AI and IT environments The concept of S. Breton and T. Margaria. *Digitalization*, 5(4), 8–19. EDN DLPIFG.
14. Lapteva M. A. (2024). The formation of the museum as a public institution. *Siberian Anthropological Journal*, 8(4), 72–76. EDN CFNHGK.
15. Leshchinskaya N. M. (2025). Gender approach in contemporary studies of works of art. *Siberian Anthropological Journal*, 9(1), 35–43. EDN PEMBZS.
16. Leshchinskaya N. M. (2025). Main theories of concepts An analytical review. *Northern Archives and Expeditions*, 9(2), 83–90. EDN FORXFI.
17. Losev A. F. (1978). *Aesthetics of the Renaissance*. Moscow: Moscow State University Press, 367.
18. Pimenova N. N., Kistova A. V., Bukova M. I. (2024). The role of Krasnoyarsk art history education in the cultural and educational life of the city in the late 20th – early 21st centuries. *Journal of Siberian Federal University Humanities and Social Sciences*, 17(4), 708–718. EDN GYYLZK.

19. Pimenova N. N. (2025). The artistic image created by architecture The building of the Museum Center Peace Square Lenin Museum in Krasnoyarsk Part 1 Ensemble architectural volume exterior. *Northern Archives and Expeditions*, 9(2), 138–148. EDN ULQGQJ.
20. Sertakova E. A. (2025). The concept of regional visual culture in the context of ideal formation theory. *Northern Archives and Expeditions*, 9(2), 100–110. EDN CNLIKY.
21. Sertakova E. A. (2025). The concept of regional visual culture and its theoretical and methodological potential. *Siberian Anthropological Journal*, 9(1), 67–75. EDN RKKIUU.
22. Sitnikova A. A. (2024). Krasnoyarsk artistic culture at the end of the 20th – beginning of the 21st centuries. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk Regional Public Organization Sodruzhestvo, 214. EDN KXCRLH.
23. Sitnikova A. A. (2024). Specifics of ideal formation in urban artistic culture. *Journal of Siberian Federal University Humanities and Social Sciences*, 17(1), 68–83. EDN DKDIUV.
24. Sitnikova A. A. (2024). The artist beyond professional art communities in Krasnoyarsk in the 1980s–2000s Constraints and opportunities. *Northern Archives and Expeditions*, 8(4), 116–125. EDN MCMSDD.
25. Smolina M. G. (2025). Art-maieutics in educational activities in the field of art. *Siberian Anthropological Journal*, 9(1), 76–88. EDN TNGAIO.
26. Sergeeva N. A., Kistova A. V., Ermakov T. K., Omelik A. A. (2023). The artist in the Russian Empire's periodical *The Herald of Fine Arts* in the 1880s. *Bylye Gody*, 18(3), 1396–1408. <https://doi.org/10.13187/bg.2023.3.1396>. EDN SJPXKD.
27. Shpak A. A. (2024). Interdisciplinary approach to the use of AI methods in sociology and art studies. *Sociology of Artificial Intelligence*, 5(4), 66–72. EDN UNHTEJ.
28. Shurmanova A. A. (2025). New horizons of digital art Analysis of the museum and exhibition social network Artocratia. *Digitalization*, 6(2), 42–50. EDN NLBIXG.