

УДК 7.013

КОМПОЗИЦИОННАЯ (НЕ-)ФОРМУЛА: ЗРИТЕЛЬ (РЕЦИПИЕНТ) И ХУДОЖНИК (МАСТЕР) КАК «ФИЛОМАТИКИ». ЧАСТЬ 2.3 ТЕОРИЯ ЦВЕТА ЭМПЕДОКЛА ИЗ АГРАГАНТА

Копцева Наталья Петровна

Сибирский федеральный университет, Красноярск, Россия

nkoptseva@sfu-kras.ru

Аннотация. Данная публикация продолжает серию научных статей, связанных с проблематикой художественной визуальной коммуникации зрителя (реципиента) и художника (мастера), а также художника (мастера) и художественной материала, из которого мастер создает произведение визуального (изобразительного, в том числе) искусства. Достаточно свободно путешествуя по интеллектуальным слоям философии искусства и культуры, эстетики, теории и истории культуры, искусства, исследование фокусируется на рассмотрении сложных проблем визуального мышления, имеющего диалектическую чувственно-рациональную природу и воплощенного в формах визуального художественного творчества, а также художественной рецепции визуального качества. Во второй части исследования продолжается исследование теории визуального мышления в ее истоках от античных медицинских школ.

В данной статье рассматривается теория цвета Эмпедокла как первая в европейской мысли модель, связывающая космологию, физиологию зрения и художественную практику. Цвет трактуется им как пропорциональное смешение белого (огонь) и чёрного (вода), воспринимаемое глазом через систему «пор» и «истечений». Анализируется связь этой теории с античной техникой скиаграфии, живописной палитрой V–IV веков до н. э. и понятием гармонии как числового отношения и показывается, что подход Эмпедокла предвосхищает современные концепции визуального мышления, где зрение понимается как активное измерение соотношений света и тьмы, а цвет — как отношение, пропорция, а не изолированное качество либо вещи (наивный материализм), либо воспринимающего ее субъекта (концепция Дж. Локка и его последователей).

Ключевые слова: визуальное мышление, античная физиология зрения, психическая пневма, воображение, художественный образ, оптика, Эмпедокл из Акраганта, сицилийская медицинская школа, теория цвета

Для цитирования: Копцева, Н. П. Композиционная (не-)формула: зритель (реципиент) и художник (мастер) как «филоматик». Часть 2.3 Теория цвета Эмпедокла из Аграганта [Текст] / Н. П. Копцева // Сибирский искусствоведческий журнал. – 2026. – Т. 5. – № 2. – С. 8-23.

COMPOSITIONAL (NON-)FORMULA: VIEWER (RECIPIENT) AND ARTIST (MASTER) AS PHILOMATICS. PART 2.3 THE COLOR THEORY OF EMPEDOCLES OF AGRAGANTUM

Koptseva Natalya Petrovna

Siberian Federal University, Krasnoyarsk, Russia

nkoptseva@sfu-kras.ru

Abstract. This publication continues a series of scholarly articles addressing the issues of artistic visual communication between the viewer (recipient) and the artist (master), as well as the artist

(master) and the artistic material from which the master creates a work of visual art (including fine art). Traveling freely through the intellectual layers of the philosophy of art and culture, aesthetics, theory and history of culture, and art, the study focuses on examining the complex issues of visual thinking, which has a dialectical sensory-rational nature and is embodied in the forms of visual artistic creativity, as well as the artistic perception of visual quality. The second part of the study continues the exploration of the theory of visual thinking in its origins in ancient medical schools.

This article examines Empedocles' theory of color as the first model in European thought to link cosmology, the physiology of vision, and artistic practice. He interprets color as a proportional mixture of white (fire) and black (water), perceived by the eye through a system of "pores" and "effluvia." It analyzes the theory's connection to the ancient technique of skiagraphy, the pictorial palette of the 5th–4th centuries BC, and the concept of harmony as a numerical relationship. It demonstrates that Empedocles' approach anticipates modern concepts of visual thinking, where vision is understood as an active measurement of the relationship between light and darkness, and color as a relationship, a proportion, rather than an isolated quality of either a thing (naive materialism) or the subject perceiving it (the concept of John Locke and his followers).

Keywords: visual thinking, ancient physiology of vision, psychic pneuma, imagination, artistic image, optics, Empedocles of Acragas, Sicilian medical school, color theory

For citation: Koptseva, N. P. (2026). Compositional (non-)formula: viewer (recipient) and artist (master) as philomatics. Part 2.3 The color theory of Empedocles of Agragantum. *Siberian Art History Journal*, 5(2), 8-23.

Введение

Сила, которая создает произведение искусства, – это воображение. Развитое воображение создает как научные теории, технологии, инструменты, так и произведения искусства, а также иные формы знания, на опорах которых стоит человеческая цивилизация. Управление воображением происходит совокупно огромной суммой разнообразных сил. Возможно, что в результате складываются «потoki воображения», которые можно зафиксировать и даже выявить закономерности этих «потоков». «Механика воображения» является основой теории художественного образа. Истоки современного искусства, равно как искусства иных эпох, следует искать в этой «механике», первоначала которой зафиксированы в классических античных трактатах. Ранее, в первой части

исследования был рассмотрен в аспекте философского моделирования зрительного образа диалог Платона «Тимей» (Копцева, 2025а). И в этом, и в других трудах Платона моделирование деятельности «души человека» происходит в ситуации жесткой дихотомии души и тела, их несовпадения и выстраивании некоей промежуточной «буферной» зоны между душой и телом, где душа дает возможность человеку увидеть, может даже усвоить идеи-эйдосы, а тело осуществляет «выведение» потенциала идей-эйдосов в чувственно-вещественный мир, дает им разнообразные и бесконечные формы для воплощения.

Затем в части 2.1 было проведено исследование фантазии в трактатах Аристотеля и доказано, что советский перевод слова «фантазия» как «представление» затуманивает и отвращает от понимания сути аристотелевской философии, когда суждение Аристотеля

«Без фантазии нет мышления» в распространенных учебниках, монографиях и научных статьях переводится и по сию пору как «Без представления нет мышления». Тем самым, как будто возникает дополнительная необходимость доказывать роль искусства в формировании этих «представлений». Тогда как ни у кого нет сомнений в способности искусства порождать, вызывать, воспроизводить и транслировать «фантазмы», продуцировать «фантазию» (Копцева, 2025b).

В следующей статье, которая является частью 2.2, начинается рассмотрение античных медицинских школ, оказавших до сих пор неоцененное по достоинству влияние на современные теории воображения и оптики, включая теорию визуального мышления и теорию художественного образа.

Аристотелевское учение о «психической пневме», раскрывающее его концепцию формирования «фантазмов», существовало в античности не в одиночестве. Напротив, и философия Платона, и философия Аристотеля опирались на современные им медицинские школы. В свою очередь античные медицинские школы корректировали свои лечебные практики в соответствии с принципами или Платона, или Аристотеля, или даже умудрялись их так или иначе интегрировать в своих концепциях и практической медицинской деятельности. Продолжаем рассмотрение ряда моментов античных медицинских школ, связанных с формированием фантазии, фантазмов, психической пневмы более подробно. Для понимания тройственного отношения зрителя (реципиента), художника (мастера) и произведения искусства эти античные медицинские учения значимы постольку, поскольку в них раскрываются механики чувственного познания, включая визуальное мышление и его телесные основы (см.: Ситникова, 2025а, 2025b,

2025с; Сертакова, 2025а, 2025b; Кистова и др., 2025; Пименова, 2025; Копцева и др., 2023; Середкина, 2025; Копцева М. и Зотов, 2025; Сертакова и Лещинская, 2025; Копцева М. и Шпак, 2025; Зотов, 2025; Дегтяренко и Ермаков, 2025; Ермаков и Дегтяренко, 2025; Ситникова и Колесник, 2025; Шурманова, 2025, 2026; Гомез и Пименова, 2025; Сорокина, 2026; Панасюк, 2026; Ермаков, 2026; Копцева и Лобакова, 2012; Лещинская и Сертакова, 2025; Копцева М., 2025; Кистова, 2013; Иванова, 2025; Ермаков и Гомонов, 2025; Юферова, 2023; Русская культура в зеркале..., 2024; Шпак, 2020; Пименова, 2026; Сертакова, 2025; Ермаков, 2025 и ряд других исследований, основанных на данной теории и методологии).

В данной статье продолжается исследование античных медицинских школ в контексте теории визуального мышления. Ранее была представлена современная интерпретация учения Алкмеона Кротонского как создателя первой физиологической модели визуального мышления, а также современные продолжения этой физиологической модели в концепциях нейроэстетики, включая восемь законов художественного опыта, разработанные Рамачандраном и Херрштейном (Копцева, 2026). Учителем и выдающимся создателем первой всеобъемлющей теории света и зрения был учитель Алкмеона Кротонского Эмпедокл из Акраганта. Рассмотрим его концепцию более подробно.

Эмпедокл из Акраганта как создатель первой всеобъемлющей теории света и зрения

В трактате Йона Петру Кулиану «Эрос и магия в эпоху Возрождения. 1484» (2017), где доказывается, что современные теории воображения нуждаются в серьезной разработке и что роль истории изучения воображения остается по-прежнему недооцененной, включая

открытия не только сугубо философских, но и античных медицинских школ, автор делает ретроспективу значимых идей наиболее выдающихся представителей этих древнегреческих медицинских школ и пишет про Эмпедокла следующее: «Будучи целителем (*iátrōs*) и прорицателем (*mantis*), Эмпедокл был знаменит как самый крупный в древности специалист по лечению каталепсии (*apnōus*), или клинической смерти. Неизвестно, что думал сам Эмпедокл о жизненной пневме, но представители школы, главой которой он признан, считали дух летучим испарением крови, перемещающейся в артериях человеческого тела, в то время как венозное кровообращение было предназначено только для собственно крови. Сердцу, главному хранилищу пневмы, отводилась центральная роль в поддержании жизненных функций организма. Более грубая, чем теория *grānas* [дыхание, жизнь] древнеиндийских Упанишад, сицилийская доктрина при ближайшем рассмотрении напоминает ее, поскольку тоже для объяснения функций организма рассматривает концепцию летучих флюидов. Как мы уже показали, исходя из этой «летучей физиологии» и на ее основе развиваются мистические теории и приемы, в которых «сердце» или «местоположение сердца» играют основную роль» (Кулиану, 2017: 71 – 72).

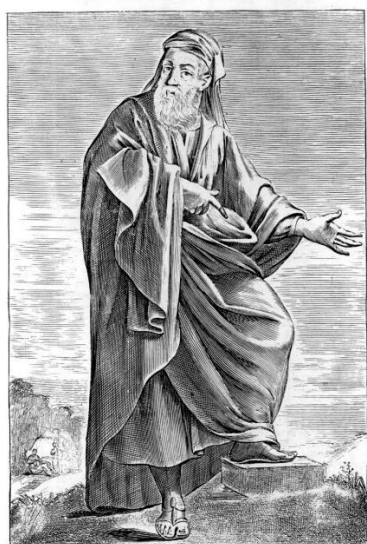
Для Й.П. Кулиану значимость учения Эмпедокла заключается в разработке понятия психической пневмы до Платона и Аристотеля. И, вероятно, Платону и Аристотелю не было особой необходимости повторять своих предшественников, если они были уверены, что их ученики так или иначе с данными идеями и теориями знакомы, хорошо их знают. Напротив, современный читатель, как правило, опирается на тексты Платона и Аристотеля, забывая и не учитывая тот пласт идей и принципов, на которых они были построены и которые использовались

ими в качестве безусловной доказательной основы.

Эмпедокл Сицилийский, или Эмпедокл из Акраганта – уроженец и житель города Акраганта, эллинской колонии на Сицилии. Годы его жизни определяются приблизительно как 494 – 434 до н.э. Он автор знаменитого учения о том, что в основе всех вещей в космосе лежит структура 4 элементов: огня, воды, земли и воздуха, комбинация которых в данный момент определяется диалектикой космических сил Любви и Вражды. Свое учение он излагал ритмическим текстом, стихами. Иногда его называют последним греческим философом, который писал философские трактаты в стихотворной форме. Известно, что он разработал оригинальную теорию реинкарнации, согласно которой человек может стать божеством. Согласно легендам, чтобы доказать эту теорию он бросился в жерло вулкана Этны, полагая, что такая смерть приведет его к божественному преображению. Данное событие стало сюжетом для нескольких литературных произведений, включая пьесу Фридриха Гёльдерлина «*Der Tod des Empedokles*» («Смерть Эмпедокла»), а также стихотворения Мэтью Арнольда «Эмпедокл на Этне». Тит Лукреций Кар восторженно отзывается о нём, очевидно, видя в нём свой образец. Гораций также упоминает смерть Эмпедокла в своём произведении «Поэтическое искусство» и признаёт, что поэты имеют право «погубить себя».

В контексте теории искусства современные сведения о поэтическом и философском наследии Эмпедокла представляют собой уникальный пример того, как материальная традиция текста (рукописная и папирусная) напрямую влияет на понимание синкретической природы античного творчества. Эмпедокл, будучи досократиком, создавал свои произведения в эпоху, когда искусство

слова ещё не отделилось строго от натурфилософии, теологии и ритуальной практики, а потому его поэмы служат идеальной моделью для изучения проблемы жанра и целостности художественного высказывания. Согласно Диогену Лаэртию, Эмпедокл (рис.1) написал два стихотворения — «О природе» и «Об очищении» — общим объёмом 5000 строк, из которых до наших дней в цитатах позднеантичных авторов сохранилось лишь около 550 строк. В старых изданиях около 450 из них традиционно приписывались поэме «О природе», где излагалась философская система, объяснявшая космогонию, историю Вселенной, теорию четырёх классических элементов (земли, воды, воздуха и огня), а также причинность, восприятие, мышление, земные явления и биологические процессы. Остальные же 100 строк относили к произведению «Очищение», которое считалось поэмой о ритуальном очищении и вместилищем религиозно-этических идей, причём ранние редакторы предполагали, что это мифическое описание мира может быть частью общей философской системы Эмпедокла.



Empedocleus.

Рис. 1 Эмпедокл. Гравюра XVII века.

Режим доступа: википедия



Рис. 2 Страсбургский папирус

Эмпедокла содержал более 50 строк из работы Эмпедокла «О природе», которые были опубликованы только в 1999 году. Режим доступа: Википедия

Таким образом, искусствоведческая и филологическая традиция долгое время исходила из гипотезы о двух отдельных художественных регистрах у одного автора: рационально-натурфилософском и мистериально-религиозном. Однако открытие конца XX века — Страсбургский папирус (рис.2), содержащий большой раздел «О природе» и включающий множество строк, ранее приписывавшихся поэме «Очищение», — кардинально изменило ситуацию (Martin, Primavesi, 1999). Этот новый артефакт спровоцировал значительные дебаты в науке, которые с точки зрения теории искусства касаются фундаментального вопроса: представляют ли собой сохранившиеся фрагменты два самостоятельных стихотворения с разной тематикой, происходят ли они из одного стихотворения с двумя названиями, или же одно название относится лишь к части целостной поэмы. Наконец, 16 марта 2026 года исследование фондов Французского института восточной археологии, проведённое Льежским университетом, выявило набор из 30 неопубликованных стихов Эмпедокла в виде фрагмента папируса, обозначенного как Папирус П.

Фуада, инв. 218, который содержит фрагменты поэмы «Физика», найденные в дополнительных фрагментах свитка в Страсбурге (Baum, 2026). В контексте теории искусства эта находка не просто увеличивает корпус текстов, но и подтверждает, что граница между «физическим» и «религиозным» в античной поэзии была подвижной, а сам художественно-философский метод Эмпедокла основывался на принципе, где описание природы и ритуальное «очищение» являются двумя нераздельными аспектами единого эстетического и мировоззренческого целого, понимать которое без учёта археологии текста сегодня уже невозможно.

Теория цвета и цветового зрения Эмпедокла из Акраганта представляет собой уникальный в истории античной мысли случай, когда космология, физиология восприятия и художественная практика оказываются связаны в единую объяснительную модель. В контексте теории искусства и теории визуального мышления эта модель важна не столько как «исторический курьёз», сколько как первая систематическая попытка понять, каким образом цвет становится посредником между миром и сознанием, а акт зрения — формой познания, аналогичной художественному творчеству. Эмпедокл действует в ситуации теоретического вызова, брошенного Парменидом, который объявил цвет чистой видимостью, не имеющей места в подлинном бытии, и тем самым поставил под вопрос саму возможность доверять зрительному опыту. Эмпедокл, напротив, принимает этот вызов и предпринимает объяснение того, почему вещи цветные и как именно зрение даёт нам доступ к устройству реальности. Для него цвет — не иллюзия, а физическое свойство, производное от комбинации четырёх «корней» (первооснов, стихий, элементов) — земли, воды, воздуха и огня, которые

движимы двумя силами — Любовью и Враждой.

В этом космологическом контексте цвет вещи зависит от того, какие элементы и в какой пропорции в ней соединены. Решающую роль играют два элемента: огонь, который Эмпедокл характеризует как белый (или светлый), и вода, которую он характеризует как чёрную (или тёмную). Земля и воздух собственным цветом не обладают — они бесцветны. Это утверждение звучит неожиданно для слуха, воспитанного на четырёхэлементной схеме, но именно оно оказывается ключом к эмпедокловской теории визуального мышления. Если все цвета происходят из смешения белого и чёрного, то цветовое разнообразие мира есть результат разных пропорций огненных и водяных частиц в составе вещи: чем больше огня, тем светлее и ярче цвет; чем больше воды, тем темнее; равное количество огня и воды даёт красный цвет, как в случае крови и плоти. Таким образом, цвет становится количественной характеристикой, измеримой через соотношение стихий, а восприятие цвета — процессом, обратным этому смешению.

В теории искусства этот поворот оказывается фундаментальным: Эмпедокл первым формулирует идею о том, что цветовое зрение работает не с качественными категориями («красное само по себе»), а с отношениями (больше огня — меньше воды). Это глубокая аналогия с тем, как впоследствии будет работать художественное мышление эпохи Возрождения и Нового времени — от леонардовской теории воздушной перспективы до импрессионистского разложения цвета на составляющие. Более того, Эмпедокл предлагает не просто физическую модель, но и оптическую теорию зрения.

Согласно его учению, переданному Платоном в диалоге «Менон» и Теофрастом в трактате «Об ощущениях»,

каждый объект испускает тончайшие истечения — материальные плёнки, которые движутся к глазу. Глаз же устроен особым образом: внутри него находится огонь, окружённый водой, землёй и воздухом, а в оболочках глаза имеются поры — микроскопические каналы, которые бывают двух типов: огненные поры, предназначенные для приёма огненных частиц, и водяные поры, предназначенные для приёма водяных частиц. Зрение возникает тогда, когда истечения от предмета точно соответствуют размерам пор — ни больше, ни меньше. Белые предметы испускают преимущественно огненные частицы, которые попадают в огненные поры глаза, и мы видим белый цвет. Чёрные предметы испускают преимущественно водяные частицы, которые попадают в водяные поры, и мы видим чёрный цвет. Все остальные цвета — жёлтый, синий, зелёный, красный и их оттенки — возникают тогда, когда глаз одновременно принимает и огненные, и водяные частицы в разных пропорциях, и его внутреннее устройство регистрирует это соотношение как конкретное цветовое качество. Визуальное мышление у Эмпедокла, следовательно, оказывается формой измерения: смотреть — значит количественно оценивать смесь света и тьмы, огня и воды, присутствующую в каждом видимом объекте.

Однако самый интересный аспект теории Эмпедокла для истории искусства заключается в том, что сам философ разворачивает свою аргументацию через прямое обращение к практике живописи. В знаменитом фрагменте В 23 по Дильсу–Кранцу он сравнивает творящую работу Любви и Вражды с работой живописца, который смешивает разноцветные краски и создаёт из них образы всех вещей — деревьев, людей, зверей, птиц и даже богов. Важно, что Эмпедокл описывает технику живописца не как химическое смешение

красок в единую массу, а как их «гармоничное смешение» (ἀρμονίη μείζαντες), где каждая краска сохраняет свою идентичность, располагаясь рядом с другой или поверх другой. Это указание на технику, которую античные художники называли σκίαγραφία — рисование с тенями, метод, при котором объём и глубина создаются не плавными переходами одного тона, а соположением светлых и тёмных пятен, белого и чёрного, охры и киновари. Археологические данные и письменные свидетельства Плиния Старшего и Цицерона говорят о том, что в V–IV веках до нашей эры в греческой живописи действительно существовала традиция ограниченной палитры — так называемых четырёх цветов: белого (мелосский), чёрного (ламповая сажа), красного (синопская охра) и жёлтого (аттическая охра). Хотя К. Иеродиакону убедительно показывает, что приписывание Эмпедоклу именно этих четырёх цветов для четырёх элементов является позднейшей доксографической ошибкой (она возникла из-за смешения с четырёхцветной теорией Демокрита), сама аналогия между космогоническим смешением элементов и живописным смешением красок остаётся в силе (Ierodiakonou, 2005).

Более того, Эмпедокл использует живопись не как случайную метафору, а как работающую модель понимания: подобно тому, как художник из ограниченного набора цветов создаёт иллюзию всего многообразия мира, так и природа из четырёх элементов, комбинируя их в разных пропорциях, порождает всё видимое многообразие форм и цветов. Тем самым Эмпедокл впервые в европейской мысли формулирует принцип, который через две с половиной тысячи лет ляжет в основу цветового моделирования в цифровых медиа: ограниченная цветовая гамма при правильной организации может породить сколь угодно богатое визуальное

многообразии. С точки зрения теории визуального мышления это означает, что глаз и мозг (или, как мыслил Эмпедокл, «глаз и огонь внутри него») обладают способностью синтезировать сложное качество из простых количественных отношений — способностью, которая роднит зрительное восприятие с математическим и музыкальным гармоническими расчётами. Не случайно Эмпедокл говорит о «клеях гармонии» (ἀρμονίας κόλλησις), скрепляющих кости, и о «гармоничном смещении» красок в живописи: понятие гармонии как числового соотношения, заимствованное из пифагорейской традиции, становится универсальным принципом как для устройства тела, так и для устройства образа.

Особенно показательным в этом смысле является пример с цветом костей. Эмпедокл утверждает, что кости белы потому, что они состоят из четырёх частей огня, двух частей земли и двух частей воды. Белый цвет здесь прямо выводится из преобладания огненного элемента, иными словами, из избытка света. Точно так же в глазу, который, по Эмпедоклу, состоит из внутреннего огня, окружённого водой, землёй и воздухом, цвет радужки определяется соотношением огня и воды: глаза с большим содержанием воды — чёрные, с меньшим — серо-голубые (γλαυκά). Более того, от этого соотношения зависит острота зрения в разное время суток: глаза с избытком воды видят лучше днём, потому что внешний свет (огонь) компенсирует их недостаток огня; глаза с избытком огня видят лучше ночью, потому что темнота (вода) компенсирует их недостаток воды. Эта теория имеет прямое отношение к художественной практике античности: живописцы, работавшие над созданием эффекта σκιαγραφία, сознательно ограничивали свою палитру белым и чёрным именно для того, чтобы изучать, как свет и тень (огонь и вода)

моделируют форму. В рамках теории визуального мышления данный подход означает, что зрение понимается не как пассивное отражение внешнего мира, а как активный процесс балансировки между двумя противоположными началами — светом и тьмой, теплом и холодом, разрежением и плотностью. «Смотреть» — значит всегда «сравнивать», «измерять», «находить равновесие»; именно эта измерительная работа составляет основу того, что мы сегодня назвали бы «визуальным интеллектом».

Здесь необходимо сделать важную оговорку, на которой, например, настаивает известная исследовательница его философии зрения К. Иеродиакону (2005). Эмпедокл не был ни эстетиком в современном смысле, ни теоретиком искусства в смысле Л. Альберти или Дж. Вазари. Его интерес к цвету и зрению был физиологическим и космологическим, а не искусствоведческим. Однако именно эта физиологическая направленность и обеспечивает его неожиданную актуальность для теории визуального мышления. Современные исследования в области нейроэстетики показывают, что восприятие цвета в человеческом мозге действительно устроено как оппозиция двух каналов: красно-зелёного и жёлто-синего, причём последний восходит к глубинным эволюционным механизмам различения света и тьмы. Эмпедокл, не имея никаких инструментов для нейрофизиологического эксперимента, интуитивно приходит к сходной модели: всё цветовое многообразие разворачивается между полюсами света (огонь, белое) и тьмы (вода, чёрное), а все остальные цвета занимают промежуточные положения в зависимости от пропорции этих двух начал. Можно сказать, что Эмпедокл предлагает не просто теорию цвета, но теорию цветового мышления — того особого типа когнитивной деятельности, который разворачивается в

зрительной коре, но описывается им в терминах гармонии, пропорции и смешения.

Важно и то, что Эмпедокл не считал цвет эпифеноменом или вторичным качеством в духе позднейшей концепции Дж. Локка. Для него цвет — это реальное истечение, материальный поток частиц, который воздействует на глаз. В этом смысле теория Эмпедокла является радикально реалистической: цвета существуют в мире не как субъективные переживания, а как объективные эманации вещей. Это тем более замечательно, что Эмпедокл одновременно утверждает зависимость видимого цвета от состояния глаза («больше воды — хуже видишь днём» и т.д.), то есть удерживает в равновесии объективный и субъективный аспекты восприятия. Для художника и для теоретика визуального мышления это равновесие имеет принципиальное значение: цвет есть и свойство вещи, и событие встречи между вещью и смотрящим. Такой подход предвосхищает феноменологию восприятия XX века (М. Мерло-Понти) и одновременно даёт ключ к пониманию античной живописи, где цвет никогда не был локальным пятном, а всегда понимался как результат взаимодействия света, среды и глаза.

Наконец, рассматривая теорию цвета Эмпедокла в широком контексте теории искусства, нельзя обойти вопрос о влиянии этой теории на последующую традицию. Аристотель в трактатах «О душе» и «Об ощущении и ощущаемом» развивает сходную идею о происхождении всех цветов из смешения белого и чёрного, прямо ссылаясь на Эмпедокла. Платон в диалоге «Тимей» строит свою теорию зрения на основе эмпедокловой модели «истечений и пор». Эллинистические живописцы, такие как Апеллес и Протоген, доводят до совершенства технику σκίαγραφία, которая была бы невысказана без того понятийного аппарата, который

впервые сформулировал Эмпедокл: свет и тень — это два начала, чьим смешением создаётся иллюзия объёма и глубины. В Средние века эта традиция через латинские компиляции дойдёт до европейских мастерских, а в эпоху Возрождения будет заново открыта в контексте теории линейной и воздушной перспективы. Леонардо да Винчи, читая Плиния и Аристотеля, не мог не столкнуться с моделью Эмпедокла, и его знаменитые записи о смешении света и тени как основе живописи несут на себе неявный отпечаток эмпедокловой мысли.

Таким образом, обращение к Эмпедоклу в контексте современной теории визуального мышления позволяет увидеть, что вопрос «как мы видим цвет?» не сводится ни к физике света, ни к нейрофизиологии сетчатки, ни к психологии восприятия. Это вопрос о том, как устроена встреча между миром и сознанием, и как эта встреча может быть изображена. Эмпедокл отвечает на него, создавая модель, в которой зрение уподоблено живописи, живопись уподоблена космогонии, а космогония — акту гармонического измерения. В этой модели цвет оказывается не украшением вещей, а их внутренним языком, а глаз — инструментом мышления, который, подобно живописцу, смешивает свет и тьму, огонь и воду, белое и чёрное, чтобы произвести на свет всё богатство видимого мира. Именно эта интуиция делает Эмпедокла не просто предшественником Аристотеля, но одним из основоположников той традиции, которая утверждает, что визуальное искусство есть форма познания, а зрение — форма интеллекта. В эпоху, когда визуальные образы стали доминирующим средством коммуникации, возвращение к Эмпедоклу оказывается не археологическим жестом, а актуальной теоретической программой.

*Заключение. Эмпедокл и невидимый
фундамент визуальной культуры*

Теория цвета Эмпедокла из Акраганта, даже в её фрагментарном состоянии, представляет собой не только древнюю донаучную гипотезу, а первую в европейской мысли попытку построить оптику смысла. Эмпедокл не объяснял цвет как изолированное свойство вещи и не сводил его к физике света. В его модели цвет оказывается событием встречи — между истечениями предмета и порами глаза, между огнём и водой, между белым и чёрным. Эта встреча всегда пропорциональна, всегда гармонична (или дисгармонична) и всегда требует от зрителя не пассивного приёма впечатлений, а активного «измерения» соотношения светового и тёмного начал. Именно здесь коренится глубокое родство подхода Эмпедокла с тем, что мы сегодня называем визуальным мышлением.

В современной когнитивной науке визуальное мышление понимается как способность оперировать зрительными образами, выявлять в них отношения, пропорции, контрасты и на этой основе делать выводы. Эмпедокл, за две с половиной тысячи лет до современной нейрофизиологии, интуитивно утверждал то же самое: видеть — значит сравнивать количество огня и воды в «истечениях», то есть выполнять операцию, аналогичную числовому сравнению или музыкальному различению тонов. Такой подход радикально отличает его от наивного реализма («цвет уже есть в вещи») и от позднейшего сенсуализма («цвет есть только в ощущении»). Для Эмпедокла цвет — это отношение, выраженное в материальной форме. Именно это делает его теорию неожиданно созвучной цифровой эстетике: любой пиксель на экране есть не более чем числовое значение яркости и цветности, то есть отношение трёх составляющих (RGB). Современный

дизайнер, регулируя цвета, бессознательно повторяет операцию Эмпедокла по «смешению огня и воды».

Для теории искусства модель Эмпедокла даёт ключ к переосмыслению античной живописи, в частности техники скиаграфии. Если цвет есть пропорция света и тьмы, то художник, работающий ограниченной палитрой (белое, чёрное, красное, жёлтое), не беднее того, кто использует сотни оттенков. Напротив, он сам мыслит подобно демиургу космоса, из немногих начал порождая всё видимое разнообразие, полагаясь не на количество цветовых пигментов, а на отношения между ними (гармоничные или дисгармоничные). Скиаграфия — это не «примитивная светотень», а математическая операция, воплощённая в мазке мастера-живописца. Каждый контрастный переход от белого к чёрному в древнегреческой росписи есть эквивалент «клея гармонии» в теории Эмпедокла, т.е. соединение несоединимого в единую визуальную фразу.

Наконец, значение теории Эмпедокла для современности лежит в области визуальной педагогики и критики изображений. Когда мы учимся «читать» фотографию, анализируя в ней баланс света и тени, тёплых и холодных тонов, мы фактически применяем эмпедокловскую схему. Когда художник-абстракционист создаёт композицию из двух цветов — белого и чёрного — и утверждает, что в ней «есть всё», тем самым он повторяет жест Эмпедокла, который знал, что из одного только смешения огня и воды можно получить весь спектр. Эмпедокл не решил загадку цвета, но он сформулировал её правильно. И этот способ ставить вопрос: «Каково отношение между светом и тьмой в данном зрительном событии?» остаётся действенным инструментом анализа любого визуального объекта, от наскального рисунка до голограммы.

Таким образом, теория цвета Эмпедокла ценна не как «исторический курьёз», а как матрица визуального мышления. Она напоминает нам, что цвет — это не украшение и не иллюзия, а язык, на котором мир говорит с глазом, а глаз —

с разумом. Овладеть этим языком — означает научиться видеть математические гармоничные или дисгармоничные пропорции там, где другие видят только краски.

Библиографический список

1. Аристотель. О душе. Сочинения в четырёх томах. Т.1. Ред. В. Ф. Асмус. М., «Мысль», 1976. С. 369 – 450.
2. Аристотель. Об ощущении и ощущаемом / Пер. С.В. Месяц // Мера вещей. Человек в истории европейской мысли. М.: Аквилон, 2015. С. 530 – 581.
3. Гомез, Л. М. Ю. Методический анализ картины «После побоища Игоря Святославича с половцами» В.М. Васнецова / Л. М. Ю. Гомез, Н. Н. Пименова // Азия, Америка и Африка: история и современность. – 2025. – Т. 4, № 2(11). – С. 73-92. – DOI 10.31804/2782-540X-2025-4-2-73-92. – EDN UXUSQZ.
4. Дегтяренко, К. А. Концепция «фантоматики» С. Лема в контексте соотношений кибертекста и искусственного интеллекта / К. А. Дегтяренко, Т. К. Ермаков // Журнал Сибирского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2025. – Т. 18, № 3. – С. 516-525. – EDN EDDXCV.
5. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. — М.: Мысль, 1979. — 620 с.
6. Ермаков, Т. К. Нецифровой искусственный интеллект: практики конструирования антагониста в настольных играх / Т. К. Ермаков, И. С. Гомонов // Социология искусственного интеллекта. – 2025. – Т. 6, № 4. – С. 72-80. – EDN WXZUTQ.
7. Ермаков, Т. К. Пост-интернет искусство: логика взаимодействия цифрового и реального пространства в современной культуре / Т. К. Ермаков // Цифровизация. – 2025. – Т. 6, № 2. – С. 33-41. – EDN FHBNUQ.
8. Ермаков, Т. К. Проблема локального в киберпространстве: феномен «сибирских» видеоигр и цифрового искусства / Т. К. Ермаков, К. А. Дегтяренко // Журнал Сибирского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2025. – Т. 18, № 9. – С. 1847-1855. – EDN DIHOQU.
9. Ермаков, Т. К. Теория дизайна игрового искусственного интеллекта: обзор современных практик / Т. К. Ермаков // Социология искусственного интеллекта. – 2026. – Т. 7, № 1. – С. 85-95. – EDN NQYHVY.
10. Зотов, С. О. Феномен «Цифрового следа» в антропологических исследованиях первой четверти XXI в / С. О. Зотов // Сибирский антропологический журнал. – 2025. – Т. 9, № 3. – С. 82-89. – EDN SSNNTI.
11. Иванова, А. А. Трудности интерпретации: преимущества философско-искусствоведческого анализа В.И. Жуковского (на материале анализа картины "Акколада" Эдмунда Лейтона) / А. А. Иванова // Ars Historica: сборник научных статей. – Архангельск: Северный (Арктический) федеральный университет им. М.В. Ломоносова, 2025. – С. 117-122. – EDN CJZTLR.
12. Кистова, А. В. Переосмысление древних культур в современном сибирском искусстве: музейный проект «Сны Сибири» / А. В. Кистова, Н. Н. Пименова, М. И. Букова // Журнал Сибирского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2025. – Т. 18, № 9. – С. 1867-1878. – EDN CUKHOZ.

13. Кистова, А. В. Становление философии культуры как методологической основы гуманитарного знания / А. В. Кистова // *Современные проблемы науки и образования*. – 2013. – № 1. – С. 401. – EDN PWBCRR.
14. Копцева, М. С. Искусствоведческие темы Сибирской советской энциклопедии (1929-1937 гг.) / М. С. Копцева, А. А. Шпак // *Журнал Сибирского федерального университета*. Серия: Гуманитарные науки. – 2025. – Т. 18, № 9. – С. 1856-1866. – EDN CRQRZL.
15. Копцева, М. С. Медиаискусство в контексте визуальной антропологии / М. С. Копцева // *Сибирский антропологический журнал*. – 2025. – Т. 9, № 3. – С. 128-136. – EDN VBXKBV.
16. Копцева, М. С. Образ современной сибирской музыки в киберпространстве: тематический анализ цифрового медиадискурса / М. С. Копцева, С. О. Зотов // *Журнал Сибирского федерального университета*. Серия: Гуманитарные науки. – 2025. – Т. 18, № 9. – С. 1825-1835. – EDN DXUTLA.
17. Копцева, Н. П. Композиционная (не-)формула: зритель (реципиент) и художник (мастер) как «филоматики». Часть 2.2 / Н. П. Копцева // *Сибирский искусствоведческий журнал*. – 2026. – Т. 5, № 1. – С. 8-29. – DOI 10.31804/2782-4926-2026-8-29. – EDN VMJCFR.
18. Копцева, Н. П. Композиционная (не-)формула: зритель (реципиент) и художник (мастер) как "филоматики". Часть 2.1 / Н. П. Копцева // *Сибирский искусствоведческий журнал*. – 2025. – Т. 4, № 4. – С. 8-23. – DOI 10.31804/2782-4926-2025-4-4-8-23. – EDN VAYWKQ.
19. Копцева, Н. П. Композиционная (не-)формула: зритель (реципиент) и художник (мастер) как «филоматики». Часть 1 / Н. П. Копцева // *Сибирский искусствоведческий журнал*. – 2025. – Т. 4, № 3. – С. 7-23. – DOI 10.31804/2782-4926-2025-4-3-7-23. – EDN SMRKRJ.
20. Копцева, Н. П. Формирование российской культурной идентичности в образовательной деятельности современного университета посредством изучения истории русского изобразительного искусства / Н. П. Копцева, Н. М. Лобакова // *Педагогика искусства*. – 2012. – № 4. – С. 7-29. – EDN PWXOPP.
21. Копцева, Н. П. Эстетические трансформации как идейная основа советского изобразительного искусства 1917-1922 гг. / Н. П. Копцева, Н. Н. Середкина, К. А. Дегтяренко // *Журнал Сибирского федерального университета*. Серия: Гуманитарные науки. – 2023. – Т. 16, № 4. – С. 522-535. – EDN NZUUTM.
22. Кулиану, Й. П. Эрос и магия в эпоху Возрождения, 1484. — Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2017. — 585 с.
23. Лещинская, Н. М. Образ женщины советской России в искусстве 1917-1922 гг. / Н. М. Лещинская, Е. А. Сертакова // *Журнал Сибирского федерального университета*. Серия: Гуманитарные науки. – 2025. – Т. 18, № 2. – С. 277-286. – EDN WGCGAM.
24. Панасюк, Б. В. Цифровое творчество Доминика Майера / Б. В. Панасюк // *Цифровизация*. – 2026. – Т. 7, № 1. – С. 55-63. – EDN SATRVC.
25. Пименова, Н. Н. Архитектура музея как форма конструирования культурной памяти / Н. Н. Пименова // *Северные Архивы и Экспедиции*. – 2026. – Т. 10, № 1. – С. 98-106. – EDN XJPWDX.
26. Пименова, Н. Н. Художественный образ, создаваемый архитектурой: здание музейного центра «площадь мира» в Красноярске/ Красноярского музея В. И. Ленина. часть 2: интерьер / Н. Н. Пименова // *Северные Архивы и Экспедиции*. – 2025. – Т. 9, № 3. – С. 125-134. – EDN VHIJQR.
27. Платон. Менон // Платон. Собр. соч. в 4-х томах. Том 1. М.: «Мысль», 1990–1994. Т.1. С. 375–420.
28. Платон. Тимей / пер. С. С. Аверинцева // *Сочинения: в 4 т. / под общ. ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса*. — М.: Мысль, 1994. — Т. 3. — С. 421–500.

29. Русская культура в зеркале периодики Российской империи рубежа XIX—XX вв. / Н. П. Копцева, К. А. Дегтяренко, Т. К. Ермаков [и др.]. – Красноярск: Содружество просветителей Красноярья, 2024. – 330 с. – EDN PQJEXN.
30. Середкина, Н. Н. «Этноархаика» как художественный стиль произведений хакасского художника Александра Викторовича Доможакова / Н. Н. Середкина // Журнал Сибирского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2025. – Т. 18, № 9. – С. 1836-1846. – EDN DGOXVK.
31. Сертакова, Е. А. Живопись Николая Рыбакова как феномен современного сибирского искусства / Е. А. Сертакова, Н. М. Лещинская // Журнал Сибирского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2025. – Т. 18, № 9. – С. 1898-1909. – EDN WEQCKL.
32. Сертакова, Е. А. Методика культурологического исследования произведения документального кинематографа как концепта памяти (художественные знаки как «тело» идеала культуры) / Е. А. Сертакова // Северные Архивы и Экспедиции. – 2025. – Т. 9, № 4. – С. 117-128. – EDN VPTFRG.
33. Сертакова, Е. А. Понятие «региональная визуальная культура» в контексте теории идеалообразования / Е. А. Сертакова // Северные Архивы и Экспедиции. – 2025а. – Т. 9, № 2. – С. 100-110. – EDN CNLIKY.
34. Ситникова, А. А. Визуальная культура и культурология искусства как преодоление классического искусствоведения / А. А. Ситникова // Сибирский антропологический журнал. – 2025с. – Т. 9, № 4. – С. 89-98. – EDN LZGNQR.
35. Ситникова, А. А. Особенности концептуального проектирования Красноярской музейной биеннале (1995-2025) / А. А. Ситникова, М. А. Колесник // Журнал Сибирского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2025. – Т. 18, № 9. – С. 1889-1897. – EDN WLJZZV.
36. Ситникова, А. А. Теория эстетического опыта Джона Дьюи как концептуальная основа для изучения современного художественного процесса / А. А. Ситникова // Северные Архивы и Экспедиции. – 2025а. – Т. 9, № 2. – С. 74-82. – EDN YVPIJP.
37. Ситникова, А. А. Эволюция и революция художественных форм как принципы саморазвития изобразительного искусства / А. А. Ситникова // Северные Архивы и Экспедиции. – 2025b. – Т. 9, № 3. – С. 91-98. – EDN DWEBJO.
38. Сорокина, А. Е. Славянские мотивы в работах российских цифровых художников (на примере творчества Ксении Скворцовой (Iren Horrors art)) / А. Е. Сорокина // Цифровизация. – 2026. – Т. 7, № 1. – С. 44-54. – EDN BCXBBC.
39. Теофраст. Об ощущениях / Пер. с греч. Г. Ф. Церетели // Таннери П. Первые шаги греческой науки. Приложение. СПб., 1902. С. 106–119.
40. Фрагменты ранних греческих философов: в 2 ч. / подгот. А. В. Лебедев. – М.: Наука, 1989. – Ч. 1: От эпических теокосмогоний до возникновения атомистики. – С. 329–414 (Эмпедокл).
41. Шпак, А. А. Культурные механизмы конструирования сложных идентичностей / А. А. Шпак // Сибирский антропологический журнал. – 2020. – Т. 4, № 3. – С. 73-84. – DOI 10.31804/2542-1816-2020-4-3-73-84. – EDN WXZIRO.
42. Шурманова, А. А. Легитимация российского уличного искусства на примере музейно-выставочного проекта «Maxim ima's Art world» в Метавселенной / А. А. Шурманова // Азия, Америка и Африка: история и современность. – 2025. – Т. 4, № 3(12). – С. 86-113. – DOI 10.31804/2782-540X-2025-4-3-87-113. – EDN BMKXR V.
43. Шурманова, А. А. Метавселенная «spatial.io» как платформа для реализации образовательных проектов в сфере культуры и искусства: возможности и ограничения / А. А. Шурманова // Социология искусственного интеллекта. – 2026. – Т. 7, № 1. – С. 96-106. – EDN ZXVOBE.

44. Эллинистические поэты VIII—III вв. до н.э.», М., Ладомир, 1999. Электронное издание. URL: <https://ancientrome.ru/antlitr/empepokles/nature.htm> (дата обращения 30.05. 2026).
45. Юферова, С. И. Смысловая роль художественного образа произведения "Охотники на снегу" П. Брейгеля Старшего в кинофильме "Солярис" А. Тарковского / С. И. Юферова // Проспект Свободный – 2023 : Материалы XIX Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых, Красноярск, 24–29 апреля 2023 года. – Красноярск: Сибирский федеральный университет, 2023. – С. 2609-2611. – EDN IPEALI.
46. Baum S. Thirty previously unpublished verses by Empedocles discovered on a papyrus from Cairo / S. Baum. – Текст: электронный // Phys.org: [сайт]. – 2026. – 1 April. – URL: <https://phys.org/news/2026-04-thirty-previously-unpublished-verses-empedocles.html> (дата обращения: 01.04.2026).
47. Diels, H. The Pre-Socratics. Greek Text Facing / H. Diels, W. Kranz; ed. by G. Reale. Milan: Bompiani, 2006. 1552 p.
48. Ierodiakonou K. Empedocles on Colour and Colour Vision // Oxford Studies in Ancient Philosophy / ed. D. Sedley. – 2005. – Vol. 29. – P. 1–37.
49. Kingsley, K. Scarlett and Richard Parry, "Empedocles", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2024 Edition), Edward N. Zalta & Uri Nodelman (eds.), URL = <https://plato.stanford.edu/archives/win2024/entries/empedocles/>.
50. Martin A., Primavesi O. L'Empédocle de Strasbourg: (P. Strasb. gr. Inv. 1665-1666) / A. Martin, O. Primavesi. – Strasbourg: Walter de Gruyter, 1999.
51. Pitagorici. Testimonianze e frammenti: in 3 vol. / a cura di M. Timpanaro Cardini. — Firenze: La Nuova Italia, 1962. — Vol. 2. — 468 p.
52. Socraticorum Reliquiae / ed. G. Giannantoni. Napoli: Bibliopolis, 1983–1985. Vol. I. 550 p.
53. The Pre-Socratics. Testimonies and Fragments / ed. by G. Giannantoni. — Bari-Rome: Laterza, 1986. 1184 p.

References

1. Aristotel. (1976). On the Soul. In Works in Four Volumes (Vol. 1, pp. 369–450). Moscow: Mysl.
2. Aristotel. (2015). On Sensation and the Sensible. In The Measure of Things. Man in the History of European Thought (transl. by S. V. Mesyats, pp. 530–581). Moscow: Akvilon.
3. Baum S. (2026). Thirty Previously Unpublished Verses by Empedocles Discovered on a Papyrus from Cairo. Phys.org. April 1.
4. Degtyarenko K. A., Ermakov T. K. (2025). S. Lem’s Concept of “Phantomacy” in the Context of the Relationship between Cybertext and Artificial Intelligence. Journal of the Siberian Federal University. Series: Humanities, 18(3), 516–525.
5. Diels H., Kranz W. (2006). The Pre-Socratics: Greek Text Facing. Edited by G. Reale. Milan: Bompiani, 1552.
6. Diogenes Laertius. (1979). Lives and Opinions of Eminent Philosophers. Moscow: Mysl, 620.
7. Empedocles. (1999). On Nature. Purifications. In Hellenic Poets of the 8th–3rd Centuries BC. Translated by G. I. Yakubanis. Moscow: Ladomir.
8. Ermakov T. K. (2025). Post-Internet Art: The Logic of Interaction between Digital and Real Space in Contemporary Culture. Digitalization, 6(2), 33–41.
9. Ermakov T. K. (2026). Theory of Game Artificial Intelligence Design: A Review of Modern Practices. Sociology of Artificial Intelligence, 7(1), 85–95.
10. Ermakov T. K., Degtyarenko K. A. (2025). The Problem of the Local in Cyberspace: The Phenomenon of “Siberian” Video Games and Digital Art. Journal of the Siberian Federal University. Series: Humanities, 18(9), 1847–1855.
11. Ermakov T. K., Gomonov I. S. (2025). Non-Digital Artificial Intelligence: Practices of Constructing an Antagonist in Board Games. Sociology of Artificial Intelligence, 6(4), 72–80.

12. Fragments of the Early Greek Philosophers: In Two Parts. (1989). Edited by A. V. Lebedev. Part 1: From Epic Theocosmogonies to the Rise of Atomism. Moscow: Nauka, 329–414.
13. Gomez L. M. Yu., Pimenova N. N. (2025). Methodological Analysis of the Painting “After the Battle of Igor Svyatoslavich with the Polovtsy” by V. M. Vasnetsov. *Asia, America and Africa: History and Modernity*, 4(2), 73–92.
14. Ierodiakonou K. (2005). Empedocles on Colour and Colour Vision. *Oxford Studies in Ancient Philosophy*, 29, 1–37.
15. Ivanova A. A. (2025). Difficulties of Interpretation: Advantages of Philosophical and Art Historical Analysis by V. I. Zhukovsky (Based on the Analysis of Edmund Leighton’s Painting “The Accolade”). In *Ars Historica: Collection of Scientific Articles* (pp. 117–122). Arkhangelsk: Northern (Arctic) Federal University named after M. V. Lomonosov.
16. Kingsley K., Parry R. (2024). Empedocles. In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*.
17. Kistova A. V. (2013). The Formation of Philosophy of Culture as a Methodological Basis of Humanitarian Knowledge. *Modern Problems of Science and Education*, 1, 401.
18. Kistova A. V., Pimenova N. N., Bukova M. I. (2025). Rethinking Ancient Cultures in Contemporary Siberian Art: The Museum Project “Dreams of Siberia”. *Journal of the Siberian Federal University. Series: Humanities*, 18(9), 1867–1878.
19. Koptseva M. S. (2025). Media Art in the Context of Visual Anthropology. *Siberian Anthropological Journal*, 9(3), 128–136.
20. Koptseva M. S., Shpak A. A. (2025). Art Historical Themes of the Siberian Soviet Encyclopedia (1929–1937). *Journal of the Siberian Federal University. Series: Humanities*, 18(9), 1856–1866.
21. Koptseva M. S., Zotov S. O. (2025). The Image of Contemporary Siberian Music in Cyberspace: A Thematic Analysis of Digital Media Discourse. *Journal of the Siberian Federal University. Series: Humanities*, 18(9), 1825–1835.
22. Koptseva N. P. (2025). Compositional (Non-)Formula: The Viewer (Recipient) and the Artist (Master) as “Philomatics”. Part 2.1. *Siberian Art History Journal*, 4(4), 8–23.
23. Koptseva N. P. (2025). Compositional (Non-)Formula: The Viewer (Recipient) and the Artist (Master) as “Philomatics”. Part 1. *Siberian Art History Journal*, 4(3), 7–23.
24. Koptseva N. P. (2026). Compositional (Non-)Formula: The Viewer (Recipient) and the Artist (Master) as “Philomatics”. Part 2.2. *Siberian Art History Journal*, 5(1), 8–29.
25. Koptseva N. P., Libakova N. M. (2012). Formation of Russian Cultural Identity in the Educational Activities of a Modern University through the Study of the History of Russian Fine Arts. *Pedagogy of Art*, 4, 7–29.
26. Koptseva N. P., Seredkina N. N., Degtyarenko K. A. (2023). Aesthetic Transformations as the Ideological Basis of Soviet Fine Art 1917–1922. *Journal of the Siberian Federal University. Series: Humanities*, 16(4), 522–535.
27. Culianu I. P. (2017). *Eros and Magic in the Renaissance, 1484*. St. Petersburg: Ivan Limbakh Publishing House, 585.
28. Leshchinskaya N. M., Sertakova E. A. (2025). The Image of Women in Soviet Russia in the Art of 1917–1922. *Journal of the Siberian Federal University. Series: Humanities*, 18(2), 277–286.
29. Martin A., Primavesi O. (1999). *L’Empédocle de Strasbourg: (P. Strasb. gr. Inv. 1665–1666)*. Strasbourg: Walter de Gruyter, 248.
30. Panasyuk B. V. (2026). Digital Creativity of Dominic Mayer. *Digitalization*, 7(1), 55–63.
31. Pimenova N. N. (2026). Museum Architecture as a Form of Constructing Cultural Memory. *Northern Archives and Expeditions*, 10(1), 98–106.
32. Pimenova N. N. (2025). The Artistic Image Created by Architecture: The Building of the Museum Center “Peace Square” in Krasnoyarsk / Krasnoyarsk Museum of V. I. Lenin. Part 2: Interior. *Northern Archives and Expeditions*, 9(3), 125–134.
33. Plato. (1990). Meno. In *Collected Works in Four Volumes* (Vol. 1, pp. 375–420). Moscow: Mysl.
34. Plato. (1994). Timaeus. In *Works in Four Volumes* (Vol. 3, pp. 421–500). Moscow: Mysl.

35. Russian Culture in the Mirror of Periodicals of the Russian Empire at the Turn of the 19th–20th Centuries. (2024). Koptseva N. P., Degtyarenko K. A., Ermakov T. K. et al. Krasnoyarsk: Sodruzhestvo prosvetiteley Krasnoyarya, 330.
36. Seredkina N. N. (2025). “Ethno-Archaic” as an Artistic Style of the Works of Khakass Artist Alexander Viktorovich Domozhakov. *Journal of the Siberian Federal University. Series: Humanities*, 18(9), 1836–1846.
37. Sertakova E. A. (2025). Methodology of Cultural Study of Documentary Cinema as a Concept of Memory (Artistic Signs as the “Body” of the Cultural Ideal). *Northern Archives and Expeditions*, 9(4), 117–128.
38. Sertakova E. A. (2025). The Concept of “Regional Visual Culture” and Its Theoretical and Methodological Potential. *Siberian Anthropological Journal*, 9(1), 67–75.
39. Sertakova E. A., Leshchinskaya N. M. (2025). Painting by Nikolai Rybakov as a Phenomenon of Contemporary Siberian Art. *Journal of the Siberian Federal University. Series: Humanities*, 18(9), 1898–1909.
40. Shpak A. A. (2020). Cultural Mechanisms of Constructing Complex Identities. *Siberian Anthropological Journal*, 4(3), 73–84.
41. Shurmanova A. A. (2025). Legitimation of Russian Street Art on the Example of the Museum and Exhibition Project “Maxim Ima’s Art World” in the Metaverse. *Asia, America and Africa: History and Modernity*, 4(3), 86–113.
42. Shurmanova A. A. (2026). The Metaverse “Spatial.io” as a Platform for Implementing Educational Projects in the Field of Culture and Art: Opportunities and Limitations. *Sociology of Artificial Intelligence*, 7(1), 96–106.
43. Sitnikova A. A. (2025). Evolution and Revolution of Artistic Forms as Principles of Self-Development of Fine Arts. *Northern Archives and Expeditions*, 9(3), 91–98.
44. Sitnikova A. A. (2025). John Dewey’s Theory of Aesthetic Experience as a Conceptual Basis for Studying the Contemporary Artistic Process. *Northern Archives and Expeditions*, 9(2), 74–82.
45. Sitnikova A. A. (2025). Visual Culture and Cultural Studies of Art as Overcoming Classical Art History. *Siberian Anthropological Journal*, 9(4), 89–98.
46. Sitnikova A. A., Kolesnik M. A. (2025). Features of Conceptual Design of the Krasnoyarsk Museum Biennale (1995–2025). *Journal of the Siberian Federal University. Series: Humanities*, 18(9), 1889–1897.
47. *Socraticorum Reliquiae*. (1983–1985). Edited by G. Giannantoni. Naples: Bibliopolis, Vol. I, 550.
48. Sorokina A. E. (2026). Slavic Motifs in the Works of Russian Digital Artists (Based on the Work of Ksenia Skvortsova (Iren Horrors Art)). *Digitalization*, 7(1), 44–54.
49. Theophrastus. (1902). On Sensations. In P. Tannery, *The First Steps of Greek Science*. Appendix (pp. 106–119). St. Petersburg.
50. The Material Culture of Phantom Limb Research. (2016). *Medical History*, 60(3), 342–358.
51. *The Pre-Socratics: Testimonies and Fragments*. (1986). Edited by G. Giannantoni. Bari–Rome: Laterza, 1184.
52. Yuferova S. I. (2023). The Semantic Role of the Artistic Image of P. Bruegel the Elder’s “Hunters in the Snow” in A. Tarkovsky’s Film “Solaris”. In *Prospekt Svobodny – 2023: Proceedings of the XIX International Scientific Conference of Students, Postgraduates and Young Scientists* (pp. 2609–2611). Krasnoyarsk: Siberian Federal University.
53. Zotov S. O. (2025). The Phenomenon of “Digital Footprint” in Anthropological Studies of the First Quarter of the XXI Century. *Siberian Anthropological Journal*, 9(3), 82–89.