

UDC 75 + 791.3 + 159.92
LBC 85.143 (2) + 85.37 + 88.4

10.30628/1994-9529-2018-14.4-38-86
received 03.12.2018, accepted 21.12.2018

GRIGORIY R. KONSON

Russian State Social University,
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0001-7400-5072,
e-mail: gkonson@yandex.ru

THE PAINTINGS OF ILYA GLAZUNOV THROUGH THE PRISM OF THE METHODOLOGIES OF SERGEI EISENSTEIN AND LEV VYGOTSKY*

Abstract. In the present article the attempt is made for the first time to apply the methodologies of Sergei Eisenstein and Lev Vygotsky to analysis of the paintings of Ilya Glazunov as well as some of his contemporaries. The attention of the researcher is focused on the phenomenon of the character suite discovered by Eisenstein in drawings as “pure motion of the run of montage thought.” The present phenomenon was focused on disclosing one and the same emotion in its various gradations. Its versatile discovery is also aided by analysis of the other principles of movie montage the manifestation of which is revealed by the author of the article in painting as well: the parallel, associative and intellectual. For the aim of revealing the essence of the examined works of pictorial art the article makes use of a method, correlating with Eisenstein’s, formulated by Soviet scientist Lev Vygotsky, who researched in literature the psychology of inner conflict of images on the basis of the contrariety of the plot and the storyline. The convergence of the mentioned intellectual paths of learning about the paintings of Glazunov and his contemporaries creates the possibility of systematic perfection of “multiple-point entering” into the artistic

* Translated by Dr. Anton Rovner

image, which makes it possible to elucidate the meaning of the authorial conceptions in pictorial art, including those paintings by Glazunov which by their worldview content and image-related compositional solution arouse impassioned critical reactions.

Keywords: Sergei Eisenstein, Lev Vygotsky, Ilya Glazunov, character suite, parallel, associative and intellectual montage, method, portrait, plot and storyline, the psychology of art, artistic images, the tragic in cinema and painting.

PART I

METHOD OF RESEARCH

In contemporary Russian paintings it is hardly possible to indicate at another such artist as Ilya Glazunov (1930–2017) who would arouse so many arguments. E. Skorobogacheva considers Glazunov to be the creator of a new genre—the “worldview painting,” which include his many-figured large-scale canvases “Eternal Russia” (“A Hundred Centuries”), “The 20th Century Mystery,” “The Debacle of the Cathedral on Easter Night,” and “De-Kulakization.” In her opinion, “the historical-philosophical image of Russia created by Ilya Glazunov is at once simple and complex. It is simple since it is close and self-explanatory to each person. It is complex, because it reflects the entire depth of historical processes, their philosophical and religious content, the entwinements and contrasts of epochs, events and personalities of the past and present” [1].

Other characterizations of the oeuvres of this artist demonstrate a predominance of negative evaluations. V. Zvonov is convinced that “Glazunov secured for himself several qualities which made it possible for specialists to pertain him confidently to the phenomenon of kitsch. The style is syrupy, the imagery is artificially sugar-coated, decorated; identical large eyes; a large number of compilations of other artists’ canvases and photographs; an abundance of primitive, easily interpreted political or ideological allegories, easily slipping down into poster quality; an obsession with giant-sized canvases of allegorical characters with the

simultaneous inability to draw up a many-figured composition, which turns into a potpourri; a demonstrative rejection—of fulfilling plastic and pictorial goals—in general, a bombastic ideological mishmash, which, obviously, is perceived more easily by the inexperienced consciousness that Bracques, Kandinsky, Dali, Filonov or Falk” [2].

As for Glazunov’s ideas, according to A. Shayevich, they appear as “a triumphant imperial attitude, nationalism, a hatred toward liberalism, a genuine conviction that we have all been abused, and so we have the right for revenge, a perception of history as a set of evil fairy tales created to the terror of the enemies—all of this became the ideology predominant today” [cit. from: 3]. In such contradictory evaluations of Glazunov’s legacy, the following questions arise:

—is he really a creator of a new genre in painting?

—did he really reflect in his mysteries the entire depth of the historical processes and their philosophical-religious content, or do his paintings present the official slogan ideology, in which disparate images are mixed together?

To answer these questions, let us remind ourselves that Glazunov himself called one of his paintings the “Mystery of the 20th Century” and disclosed his understanding of its genre as “an ordinance, a sacrament” [4]. On the basis thereof it may be presumed that the other, later many-figured canvases of his were created in the traditions of mysteries characteristic of Russian art of the first third of the previous century. The revival of this medieval genre, initially based on religious motives, took place in Russia at the turn of the 19th and 20th centuries as the result of world cataclysms and as a reaction to the danger of the approach of “the end of the world.” The mystery quality became a way of perception of the world in literature (Vladimir Mayakovsky, Alexander Blok), pictorial art (Lev Bakst, Mikolajus Konstantinas Ciurlionis) and music (Alexander Scriabin). In the case of one of Glazunov’s favorite painters *Mikhail Nesterov* idiosyncratic mysteries were presented by canvases depicting a multitude of characters: “**Holy Rus**” (State Russian Museum, 1902) and “**In Rus (The Soul of the People)**” (State Tretyakov Gallery, 1914–1916).

The composition of the first painting is built as the correlation of several groups of protagonists. To the left there are figures of saints with the standing Christ standing, carried out in the manner of icons.

The characters in the central section of the painting recreate the image of the people who come to Jesus with their grievances. To the right a group of women stands conspicuous, the outermost of which (their prototypes were served by the artist's mother and sister) support an ailing girl with their hands. There are wandering nuns standing behind them. And in the background there are boundless winter expanses of the Solovki Archipelago (where the painting was created) symbolizing the images of Orthodox Christian Rus.

Figure 1a.
Mikhail Nesterov. *Holy Rus*¹



At the basis of Nesterov's second painting is the theme of the schism of Rus, which, nonetheless, gathered together in one Cross Procession outstanding Russian writers and thinkers (Leo Tolstoy and Feodor

¹ The source of the image—see: URL: <http://rusmuseum.ru/collections/painting-of-the-second-half-of-the-xix-century-beginning-of-xxi-century/artworks/svyataya-rus/#rmPhoto/0/>.

Dostoyevsky), the Tsar and the Patriarch, representatives of the people, among which at the fore stands a blind soldier and a Sister of Charity, and at the background, a holy fool allotted among the people with the gift of prophecy. Despite the fact that each one of them is endowed with his own path towards God, all of them move in one direction. In front is an adolescent, a youth, as a symbol of the pure soul of the people. At the same time, the center of the composition is the icon of the Holy Savior Not Made by the Hands, the blackened color of which foretells many upheavals [see: 5].

Figure 1b.
Mikhail Nesterov. *In Rus (The Soul of the People)*²



Paradoxically, Nesterov's paintings, on the one hand, and Glazunov's, on the other hand, have something in common with yet another many-figured painting—“**The Visages of the World**” (Prague National Gallery, 1929–1931). It was created at the end of the first third of the 20th century by avant-garde painter *Boris Grigoriev* (1886–1939), who emigrated abroad in 1919. It includes assembled-together images of British bishop Wordsworth (Wedgworth), American theatrical producer Morris Guest, Vsevolod Meyerhold, Metropolitan of Moscow and Kolomna Platon, Claude Farrere, Clara Sheridan, Pere Papa, famous pianist Wanda Landowska, as well as an accordionist (futurist poet Vassily Kamensky),

² The source of the image—see: URL: https://artchive.ru/mikhailnesterov/works/15929~Na_Rusi_Dusha_naroda.

a Jewish banker with a child, a fisherman from Bretagne, señors Edwards (Chile), the small grandson of Maxim Gorky, sailors, garçons, a member of the CheKa³ resembling Dzerzhinsky, Scottish bagpipers, etc. In all of this pictorial panorama, directed towards the most significant images: the “grandmother” of the Russian revolution—Socialist Revolutionary Ekaterina Breshko-Breshkovskaya and the mountaineer standing behind her, associated with the image of Joseph Stalin, there are apparent features of political satire present⁴. A unifying element of composition is presented by the idea of denunciation of the representatives of a repressive government, whose hands are mired in crime. The present color in the context of the content of the indicated painting is an indication of an image of dark forces and arouses, in particular, associations with the mark of the devil.

Figure 2.
Boris Grigoriev. *Images of Peace*⁵



According to the painter’s conception, Grigoriev’s canvas was meant to depict “something resembling a meeting” [6]—also a sort of mystery, or an anti-mystery. This explained the congestion of the protagonists and

³ The All-Russian Extraordinary Commission for Combating Counter-Revolution.

⁴ This monumental canvas was dedicated by Grigoriev to the League of Nations.

⁵ The source of the image—see: URL: <http://www.avangardism.ru/boris-grigorev-liko-mira.html>.

the eclecticism of their role functions. But, most importantly,—there is a center, which is highlighted by the most large-scale images of the two monsters of the revolution of 1917. This composition “captured” the semantics of the dramatic events in the destinies of the world comprehended here associatively in the concept of the destructive, diabolical essence of the historical process. Even after a quick look at such paintings it becomes apparent that *the genre of Glazunov’s canvases depicting a multitude of characters can by no means be considered a new artistic form, since they stem at least to the mystery paintings of Russian artists of the first third of the 20th century, which particularly by virtue of their mystery character also present “worldview paintings” [in the definition of E. Skorobogacheva]. All the more acutely the second of the questions posed by us arises—what is the painter’s worldview as expressed by means of his massive many-figured compositions, and how can it be best revealed.*

In its solution we may be aided by one seemingly modest drawing by Sergei Eisenstein “The Queue” created by him in 1915–1916 when he was still in his student years. It is impossible to give one glance over the lengthy succession of protagonists depicted on it, each of which is represented by a colorful character. We may perceive the whole by only gradually shifting our gaze from one group of figures to the next and synthesizing the resulting impression with the help of the work of our brain. I. Munipova presumes that here, in essence, there is a “well-structured crowd (and with a precise vector of motion along the horizontal direction) with a succession of small set-ups inside” [7]. This youthful drawing of the future ingenious film producer and cinema theoretician in reality is a projection in the graphical variant of the method which will subsequently become one of his artistic discoveries—the method of the character suite.

Figure 3.

Sergei Eisenstein. *The Queue* (fragment, RGALI, 1915–1916)⁶



S. Freilikh expresses his understanding of the character suite realized by Eisenstein already in the cinema, as exemplified by the scene of mourning for the sailor Vakulinchuk from the film “Battleship ‘Potemkin.’” He characterizes this phenomenon as a unification of “separate close-up pictures of people from the crowd appearing only for a moment in front of the viewer. The scene is contrapuntal in its character. It diverges and conglomerates in the faces of singing blind people and crying women, in sad, irate or indifferent faces (in order to highlight by itself all the gradations of sadness of the other faces)—faces of the young and old, workers and intellectuals, women and men, children and adults. The unified dramatic current is created by denudated linear montage uninterrupted by in-frame action—the rhythmic accent happens at the block joint” [9, p. 24].

The character suite is an isolated instance of the principle of montage the elaboration of which is devoted by the majority of Eisenstein’s works. Jointly with outstanding theoreticians of cinema and activists of the arts of the 1920s Lev Kuleshov and Victor Shklovsky he advanced a hypothesis about the connection of the phenomenon of montage not only with cinema, but also with the other types of art. Eisenstein himself, in a set of works of the 1930s and 1940s, having thoroughly researched this issue, demonstrated that cinema montage presents a specific variety of

⁶ The source of the image—see: URL: <https://arzas.academy/mag/272-eisenstein>. American scholar J. Neuberger is convinced that Sergei Eisenstein’s painting, although this remains a little-known fact for many, “was no less important in his work as an artist than film-making and theory writing” [cit. from: 8].

the common principle of montage, defined by it as the lineal, internally stipulated quality of art. Stemming from the analysis of montage in various artistic practices, the producer ascertained that “every kind of artistic image is created by a goal-seeking montage combination of expressive elements, creating a new quality which they do not possess, taken separately or summarily” [10].

Yet another type of montage realized by means of both cinematography and art was marked by Kristin Thompson and David Bordwell. By shooting continuous, first and foremost, dialogic scenes, Eisenstein sought for motion in them.

The main thing that he discovered in this was the possibility of expression of the mobile human psyche during outward static of the same figures. (Such a strategy was introduced by the producer into his film “Ivan the Terrible”). He carried out detailed analyses of such scenes in lectures at the VGIK through the prism of what he called “montage units” and “junctions,” which focused together a group of screenshots taken from approximately an identical orientation. This phenomenon was also demonstrated by Eisenstein by the example of montage of separate segments of the branch of sakura, a depiction of which was found by him in a Japanese textbook on drawing [about this see: 11].

Figure 4a.
Japanese Textbook for Drawing. A Branch of Sakura⁷



⁷ The source of the image—see: URL: <http://www.davidbordwell.net/blog/2018/04/29/eisenstein-makes-a-scene-ivan-the-terrible-part-ii-on-the-criterion-channel>.

In the montage of segments of the examined branch Thompson and Bordwell also revealed the *collage technique*, in connection with which they discerned the prospect of its development in two directions: in cinema, where a collage made of partially coinciding fragments is utilized in Eisenstein’s film “Ivan the Terrible” (Series 1), and in painting, leading to the artistic leadership of British painter, draftsman and photographer, a conspicuous representative of pop art in the visual arts of the 1960s, David Hockney.

Figure 4b.
Collage Technique in David Hockney’s Photography⁸



However, it must be noticed that in European painting this type of technique was discovered as far back as the beginning of the 20th century. It suffices to mention the “**Portrait of Ambroise Vollard**” painted by Pablo Picasso (The Pushkin Museum of the Fine Arts, 1910), created following the principle of reflection of a face in a broken mirror. The meaning of montage was demonstrated by the fact that the face of businessman Vollard was “assembled” from particles seemingly reflected in the shattered fragments. As the result, his ponderous Cubist portrait,

⁸The source of the image—see: URL: <http://www.davidbordwell.net/blog/2018/04/29/eisenstein-makes-a-scene-ivan-the-terrible-part-ii-on-the-criterion-channel>.

closed for perception, with a dissatisfiedly shut mouth was mounted from a mass of details, disclosing the character of an uncompliant entrepreneur.

Figure 4c.
Pablo Picasso. Portrait of Ambroise Vollard⁹



In view of the foregoing, let us attempt to presume that the works of Glazunov and his contemporaries, first of all, their massive many-figured paintings, reflected the montage principle of construction of a composition, the aesthetical apprehension and artistic realization of which took place in the 20th century in connection of the art and theory of cinema. Consequently, in order to study the given phenomenon, an interdisciplinary approach toward research is necessary. We propose to carry it out on the basis of integrating Eisenstein's method of montage analysis¹⁰ with Vygotsky's method of "counter-feeling".

⁹ The source of the image—see: URL: https://muzei-mira.com/kartini_ispanskih_hudojnikov/1680-portret-ambruaza-vollara-pikasso-1910.html.

¹⁰ R. Yurenev writes that during his classes at VGIK Eisenstein loved to disclose the principles of composition in complex oeuvres pertaining to the visual arts "by means of 'shot-by-shot

The signification of the phenomenon of cinematic montage is important to us as a means of disclosure of the conflict with the help of which the dynamics and even a certain inner *motion* in the painting is carried out. J. Hess wrote about the specificity of conflict in Eisenstein's montage, perceiving in him a real intellectual and Marxist, virtually comprehending montage as a dialectic conflict, in which "a thesis or force collides with an anti-thesis or counterforce to create a new phenomenon called a synthesis [13]."

O. Sinelnikova is convinced that "by invoking to the experience of literature and painting, Eisenstein aspires to show *the inevitability of appellation* [my italics—G.K.] to the broadly understandable montage principle in all types of art, if the author wishes to create an image, and not a depiction of a phenomenon" [14, p. 63]. Thereat, despite the fact that separate manifestations of montage thinking have already been encountered in works of visual arts in the past (for example, Goya, El Greco, Surikov, Serov and Repin), the need for montage development of the material grew particularly in the 20th century, "when the propensity towards conflict of the artist's inner world achieves that level of intensity with which the logical solution of it becomes impossible" [ibid., p. 68].

Analysis of this montage thinking, undoubtedly, is uncommonly promising. Even in the evaluations of Eisenstein's activities in which the value of his artistic legacy is problematized and attempts are undertaken of reevaluation of the producer's strokes of insight, such as, for instance, in the New Universal Encyclopedia, the theoretical potentials of his method is given its due: "Quite often his [i.e., Eisenstein's] montage—while perhaps intellectually interesting and profitable for shot-by-shot analysis and study for the allusions and associations it creates—in

breakdown' and montage analysis." Among his objects of research were Leonardo da Vinci's "Last Supper," El Greco's "Christ driving the Traders from the Temple" and "The Storm over Toledo," Surikov's "Boyarynia Morozova" and "The Morning of the Execution of the Streltsy," Repin's "They did not Expect Him" and the "Reply of the Zaporozhian Cossacks," Deineka's "Defense of Petrograd," etc. "By dividing a painting into tens of "cadres" of various fineness in a definite semantic, dramaturgical order, the students seemed to vivify the paintings, transforming the statically fixated moment of action into a process developing in time and in space" [12].

actual viewing becomes, ironically, something less than the sum of its parts. Although montage may have been interesting in theory, it was too cerebral and cold to offer much in actual viewing. His films were supposedly in service to the people, but they are actually often not much more than cold and soulless propaganda [15].”

In itself such an interpretation, nonetheless, is rather interesting, in connection of which there is an urge to elucidating its possible reasons. In various periods of Soviet history Eisenstein, just as Glazunov, was perceived in the capacity of an official representative of a state ideology. However, both of them in their time were subjected to humiliating criticism from the government. This caused for Eisenstein the cessation of his professional activity and, soon after that, his life, whereas Glazunov in 1979 was declared to be dissentient, deviant from the norm mandatory for everybody of putting into practice the principles of socialist realism in art. Already in the painting “The 20th Century Mystery” (original—1977, copy—1999) through concrete images he expressed his own conception of the 20th century apocalyptic existence, differing from the officially accepted one [for more detail about this, see: 16].

For research of the content of the paintings of Glazunov and other Russian artists of the second half of the 20th century, we, as has been stated earlier, simultaneously with utilizing Eisenstein’s method of montage analysis, we shall rely upon the method of cognition of the psychology of art created by *Lev Vygotsky*. Its essence, as it is known, consists in the exposure of the composition’s inner conflict, which is expressed in a peculiar “counter-feeling” of the protagonist [to use the term of Vygotsky], with the aid of which the logic of deep strata of human consciousness is revealed. Making use of the concepts of the subject matter and plot, the scholar determined two compositional directions seemingly mutually excluding each other: aspiring to a goal and deviating from it. the first direction being outward, visible. It presents the line of the subject matter, in other words, the event or structure of events [17, p. 75]. The second direction, the inner, seemingly, ciphered, veiling the aspiration to the goal, develops into the plot line, in which the subject

matter receives a certain authorial interpretation [ibid., pp. 188-189]. The collision of the lines of the subject matter and the plot generate dramaturgical “closures.”

Eisenstein was very well familiar with the manuscript of Vygotsky’s book “Psihologija iskusstv” [“The Psychology of the Arts”]¹¹. However, he (not devoid of the influence of Vygotsky’s ideas) created his own “psychology of art,” which is expounded on the pages of works of various years. The core of this conception is comprised by “the transfer from Expressive Motion to the image of the artistic work,” otherwise, “the material in which the ‘inner’ stage of expressive ‘motion’—not as a motive process, but as the process of interaction of the strata of consciousness” [20, p. 188], which makes it possible to provide a *multiplex entry into the image*. Francois Albera writes that on the basis of his study of Degas’ “Bathers” and El Greco’s paintings, which was mentioned earlier, Eisenstein, observing the transfer of the image from one state into another, accentuated the “insertion of the cadres into one another,” the edgings, fragments of objects, the geometry of the edges, the emphasized curving, which has led him to the conclusion “about the simultaneity of rendition, of several dimensions, of a picture with a multitude of entrances into it” [21]. Such a unification of various angles in conjunction with montage of details into something common occurs, as Eisenstein justly supposed, with the active participation of our perception, generating “particularly that generalized image in which the author, and, following him, the viewer, experiences the given theme” [cit. from: 12, p. 11]. And, indeed, according to the producer himself, the force of the montage consists in that “the emotions and intellect of the viewer become involved in the creative process, the viewer is compelled to undertake the same formative path which the author has traversed, while creating the image” [22, p. 77].

¹¹ V. Ivanov wrote that Eisenstein was friendly with Vygotsky [see: 18, p. 519], that Eisenstein, attempting to comprehend the laws of ancient consciousness, created a circle which included his friend A. Luria, Lev Vygotsky, and linguist and cultural historian N. Marr. The object of their activities was the “pre-logical ancient consciousness, preserved in a vestigial manner in every modern human being and during emotional stress once again coming into its own right” [19].

Let us elucidate the main terminological definitions of our analytical apparatus¹².

1. *The character suite*, in Eisenstein's conception, is constructed "from separate large-scale planes appearing before the viewers only for a moment" [9] and complying with the pure motion "of the run of montage thought" [7]. It appeared in Eisenstein's thought back during the days of silent movies as a means for replication of the image of the masses ("Labor Dispute," "Battleship 'Potemkin'"), in which the producer expressed the state of increasing intensified expectation, calling this phenomenon the "'orchestration' of typified images," the intensification of the line of grief given through the large-scale planes in the "mourning for Vakulinchuk" [23, p. 157].

However, subsequently—especially in his sound film "Ivan the Terrible" the character suite became the expresser of emotions not only of a group of persons, but also of one single personality, having received the title of "*contrapuntal*" (об этом речь пойдет ниже). In addition, frequently it appeared not alone, but in projection with other types of montage, which brought in new dynamic features into the work.

Since these has not been any single definition of the character suite formed, let us formulate our own: *the character suite is an extensive demonstration of personified images given in linear montage with the aid of which one single idea and/or definite psychological state is expressed, the latter tinted by one and the same emotion, which in the cases of concretization possesses various gradations.*

2. *Parallel montage presents* "a succession of actions incomplete in terms of the plot, which take place in various places, but at the same time. This type of montage presents the possibility of a mental combination in the viewer's consciousness of two (or several) actions despite the

¹² This approach of systematic research of Western European art, in particular, painting through the prism of the method of Vygotsky [see: 24, pp. 220–274], and also sculpture—from the positions of Eisenstein's analysis of character suite in interaction with Vygotsky's method was first applied in the monograph of Grigoriy Konson [see: *ibid.*, pp. 287–315], and later—to Soviet painting of the 1920s and 1930s in an article (with the participation of D. Dontsov) published in the academic journal "Voprosy psihologii" ["Questions of Psychology"] [see: 25, pp. 99–108].

temporal or spatial 'dissociation' of the flow of events. Actions may take place simultaneously in real space, or one action occurs in real life, while the parallel action takes place in the hero's imagination, etc." [26, p. 79]¹³.

3. *Associative montage*, which, as it is defined by Dziga Vertov, is "a dance of the producer's thought and a play of his imagination" [cit. from: 28], unites the screenshots rather conditionally. In the main action here "there is an insertion of additional screenshots, which acquire the meaning of comparisons, symbols, metaphors or quite real ones, which, however, alter the meaning of what occurs, disclosing its inner connections.

The details are interpreted in such a manner that they are provided with special unusual signification. The rhythmic succession of screenshots not only help create a special emotional mood, but also achieve a poetical comprehension of the screenshots. The application of this type of montage on the basis of the connection of montage phrases involve not cause-and-effect connections, but associations" [26, p. 82]. For us such a montage is valuable for its inner expression, the demonstration of the authorial "I." Metaphors are important guides for such a montage in cinema. Particularly in them "the authorial implication receives full realization in the viewers' perceptions, acquiring 'material' forms" [ibid., p. 83].

4. *Intellectual montage* is one of the crucially significant addenda in Eisenstein's montage theory, which was conceived during the time of his work on the film "October." The producer considered it "the highest cinematographic form. Intellectual cinema aspired to erase the boundaries between notional and sensual thinking" [14, p. 63]. At the core of such a montage was "the principle of counterpoint of two adjacent screenshots or fragments (two perceptions, two opposites, two forms of depictive material, whether rhythmic, tonal or pertaining to

¹³ Parallel montage as a technique was formed in 1906–1907 in French cinema, where it was used in comedies for demonstration of various actions taking place at the same time. It is customary to assume that parallel montage was created by American film producer D.W. Griffith. But this is a legend. He was the first to use it for dramatic means, to reveal the psychology of the protagonists. The film in which Griffith made use of parallel montage for the first time was "Many Years After," based on Alfred Lord Tennyson's film "Enoch Arden" [see: 27].

other elements). Montage connections helped the producer to arouse an “explosion” within form, to change the structure of logical narration” [26, p. 84].

5. In our analytical apparatus, along with the usage of principles of montage, we shall bear in mind one more phenomenon similar to it, —*collage*, the influence of which in the 20th century was not avoided by any art [29, p. 57]. They are connected by fragmentariness, behind which lurks the authorial protest against the aesthetics of homogeneity, the transgression of which leads to new horizons opening up before its creator. However, montage and its theory is a fundamental scientific and artistic phenomenon, in which collage may also enter as a technique.

In connection with the aforementioned in the analysis of the paintings of Glazunov and his contemporaries we would be interested in the principles of montage thinking, realized:

- 1) during the process of artistic creativity: what is it that is “taken from the phenomenon, and how that which is taken, i.e., montage, is juxtaposed with a conscious selection and contraposition” [20, p. 189] (and, according to Vygotsky, it must be reminded, it is the initial subject matter and its comprehension in the plot.—*G.K.*), as the result of which the idea of the work and the formation are realized;
- 2) in the process of perception of the work of art, as a result of which “the viewer not only sees the depicted elements of the work, but he experiences the dynamic process of emergence and formation of the image in the same way the author experienced them” [22, p. 77].

Let us begin our analysis with the phenomenon of direct coincidence demonstrated in the treatment of the image of Ivan the Terrible, interpretations of whom were, first of all, found in Eisenstein’s drawings. As E. Klopotovskaya writes, they were distinguished by their remarkable capacity of symbol, and only later the image of the tsar was transferred to the screen image [30]. In the cases of both Eisenstein and Glazunov the composition “Ivan the Terrible—the People” and the images of the autocrat of all of Russia are strikingly similar—there is no doubt that the artist draw in his painting a portrait of the protagonist created in

Eisenstein’s film by Nikolai Cherkassov. In addition, both portraits of Ivan the Terrible—in the painting and the film—were realized by identical principles: by character suites in the depiction of the people and the tsar connected with the aid of the principle of “parallel montage.”

Figure 5a.

Ilya Glazunov. *Ivan the Terrible*¹⁴

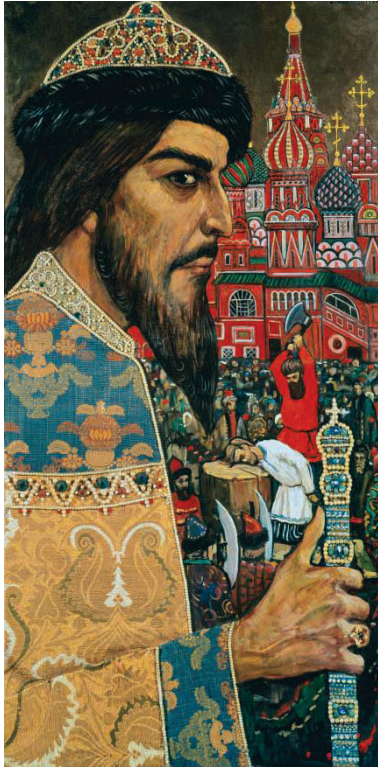


Figure 5b.

Sergei Eisenstein. Screenshot from the film *Ivan the Terrible*



Series 1. 1 hr. 37 min. 47 sec.¹⁵

¹⁴ The source of the image—see: <http://glazunov.ru/tvorchestvo/obrazy-russkoi-istorii/raboty/1974-ivan-groznyi>.

¹⁵ The film from which the screenshot was made, see link: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=igq6ls867Rw>.

At the basis of both works (the first series of the film came out on the screens in 1945, the second—in 1958, and Glazunov's picture—in 1974) lies the principle of the “dynamic synchrony” [Sergei Eisenstein] of structural and content-based functions. Such a phenomenon is possible, because painting, similarly to cinema, in the view of the producer, exists “simultaneously under the sign of several different perspectives. In accordance with complex synthesis, connecting in one painting those parts which take the object from below with those which take it from above” [23].

This position is important to us for the reason that one and the same scene may be analyzed on repeated occasions from various points of view. For example, the awaiting for Ivan the Terrible and his subsequent behavior during the appearance of the people, who ask him to be the tsar of Russia, has several penetrations into his image:

1. A typified means of penetration into the image of the people as the context for the image of Tsar Ivan. At its basis lies the principle of demonstrating the masses in a linear perspective. Such a type involves an elaboration of the initial identification-related visual information.
2. A parallel type of penetration into the images of Ivan the Terrible and the people as equivalent participants of the action shown simultaneously in cross-over fashion, chiefly—in their social relations.
3. The character suite of emotions demonstrated in the face of Ivan the Terrible, conveying a broad spectrum of feelings from intensive expectation to complete victory—the realization of himself of the autocrat of all Russia (this presents a higher level of demonstration of the montage-character suite than in the film “Battleship ‘Potemkin’”). This type of suite was written about by Freilikh, bearing in mind the episode of Ivan's mourning for his deceased wife Anastasia: “While in the silent film the funereal state was conveyed in the array of faces, here it is conveyed in the image of the face of Ivan the Terrible” [9, p. 25]. Considering that in such

a suite Eisenstein saw “the counterpoint of torment and grief” acted out by one and the same person, in our analysis of such a suite we shall dub it the contrapuntal character suite, expressing the individualized sides of the human character.

In Glazunov’s painting such a suite of the characteristic features of Ivan the Terrible are also projected multilaterally. In his profile with the purse lips one can sense how demonism, rage, secretiveness, foul play, vengefulness, threat, and, along with them, fear show through, which are perceived in contrapuntal interaction. All of these qualities are disclosed in the synesthesia level of our perception in the process of scrutinizing his portrait, initiating our everyday-reflexive-spiritual [about this see: 31, p. 230] potential.

4. The associative type, revealing the deep archetype of the protagonist (the images of Tsar Ivan in Eisenstein’s film and Glazunov’s painting are given in an acute demonic profile in which his satanic essence is conveyed¹⁶, and ultimately, there also arise associations with Stalin). Such a similarity of Glazunov’s and Eisenstein’s portrayals of Ivan indicates not only the influence of the great master of cinema on the painter, but also the deep-rooted image of the authoritarian ruler of the state.

5. The intellectual, highest “level” of consciousness—the interpretative, which unseals the political and psychological underpinning in the relations between the tsar and the people. In the film, it is true, the people are shown as already subjugated, coming to the tsar with humble petition, however, in Glazunov’s painting the conflict is shown at its apex—in the public execution of the tsar’s friends.

The enumerated types of analytical penetrations into the image may also be combined with Vygotsky’s image, which, overall, may be conducive to receiving a more complete result of the research. For

¹⁶ The impression is created that the prototype of the outward appearance of Tsar Ivan created by Eisenstein, and then Glazunov, was the image of Mephistopheles in Arrigo Boito’s opera of the same name performed by Feodor Shalyapin.

this end, let us settle upon the most relevant types of subject matter in painting in the post-war years and see how they were manifested in Glazunov's oeuvres in comparison with those of his contemporary artists.

***The second part of the article shall appear in the next issue of the journal
“Nauka televidenia” [“Television Scholarship”]—2019. No. 15.1.***

REFERENCES

1. Skorobogacheva E.A. Obrazy Rusi Pravoslavnoy v mirovozzrenii Ilyi Glazunova. Rodnaya Ladoga [Images of Orthodox Christian Rus in Ilya Glazunov's Worldview. The Native Ladoga]. URL: <http://rodnayaladoga.ru/index.php/iskusstvo/461-obrazy-rusi-pravoslavnoj-v-mirovozzrenii-ili-glazunova> (Access date: 20.11.2018).

2. Zvonov V. Pogovorim o zhivopisi. Ilya Glazunov. [Let us Talk about Painting. Ilya Glazunov] LiveInternet. URL: <http://www.liveinternet.ru/users/3620784/post193695840> (Access date: 24.12.2016).

3. Revzin G. Pobeditel'. Umer Il'ya Glazunov. “Kommersant” [The Winner. Ilya Glazunov died]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3350684> (Access date: 31.10.2018).

4. Misteriya XX veka (Interv'yu A. Vandenko s I. Glazunovym). Itogi. [The 20th Century Mystery (Interview of A. Vandenko with Ilya Glazunov). Results]. 2010. No. 35/742. URL: <http://www.itogi.ru/spetzproekt2/2010/35/156027.html>(Access date: 10.10.2018).

5. Barabash I. Dusha naroda. Chelovek bez granits [The Soul of the People. A Man without Boundaries]. URL: http://www.manwb.ru/articles/arte/painting/people_soul(Access date: 16.12.2018).

6. Boris Grigoryev “Liki mira” 1929–1931. Opisaniye kartiny. Russkij avangard [“Images of the World” from 1929–1931. Description of the Painting. The Russian Avant-garde]. URL: <http://avangardism.ru/boris-grigorev-liko-mira.html> (Access date: 26.11.2018).

7. Kak ustroeny risunki Eyzenshteyna. Ob'yasnyayem, kak risunki velikogo rezhissera pomogayut ponyat' ego fil'my—i ego samogo [How Eisenstein's Drawings are Made. We Explained how the Drawings of the Great Producer Help Understand his Films—and Himself]. Arzamas. URL: <https://arzamas.academy/mag/272-eisenstein> (Access date: 28.11.2018).

8. Sergei Eisenstein: Drawings 1931–1948. Alexander Gray Associates. URL: <https://www.alexandergray.com/exhibitions/sergei-eisenstein> (Access date: 06.12.2018).

9. Freylikh S.I. Estetika Eyzenshteyna. Eyzenshteyn S.M. Izbrannye proizvedeniya v shesti tomah. T. III: Teoreticheskie issledovaniya. 1945–1948 [Sergei Eisenstein's Aesthetics. Selected Works in Six Volumes. Vol. 3. Theoretical Research Works. 1945–1948]. URL: http://teatr-lib.ru/Library/Eisenstein/Select_3. (Access date: 05.12.2018).

10. Montazh. Istoriya kino [Montage. The History of Cinema]. URL: <http://istoriya-kino.ru/kinematograf/item/f00/s02/e0002002/index.shtml> (Access date: 15.12.2018).

11. Thompson K., Bordwell D. Eisenstein makes a scene: Ivan the Terrible: Part II on the Criterion Channel. David Bordwell's website on cinema. URL: <http://www.davidbordwell.net/blog/2018/04/29/eisenstein-makes-a-scene-ivan-the-terrible-part-ii-on-the-criterion-channel> (Access date: 07.12.2018).

12. Yurenev R.N. Eyzenshteyn o montazhe. Eyzenshteyn S.M. Montazh [Eisenstein about Montage. Sergei Eisenstein. Montage]. Moscow: VGIK, 1998. URL: <http://yanko.lib.ru/books/cinema/eisenstein/montage/montage.html> (Access date: 17.12.2018).

13. Hess J.P. The history of the Soviet montage theory. Sergei Eisenstein and Theory of Montage. Filmmakeriq. URL: <https://filmmakeriq.com/lessons/sergei-eisenstein-theory-montage> (Access date: 07.12.2018).

14. Sinel'nikova O.V. Esteticheskaya teoriya S. Eyzenshteyna v dialoge s yavleniyami filosofii i kul'tury razlichnykh epokh [The Aesthetic Theory of Sergei Eisenstein in Dialogue with Phenomena of Philosophy and Culture of Various Epochs]. Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and the Arts]. 2007. № 2. S. 61–78. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/esteticheskaya-teoriya-s-eyzenshteyna-v-dialoge-s-yavleniyami-filosofii-i-kultury-razlichnykh-epokh> (Access date: 09.12.2018).

15. Sergei Eisenstein. New World Encyclopedia. URL: http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Sergei_Eisenstein (Access date: 06.12.2018).

16. Misteriya 20 veka. a[A]rt_s[S]hmart. Zhizn' kratka, a iskusstvo dolgo, i v skhvatke pobezhdaet zhizn' [The 20th Century Mystery: a[a]rt_s-s]hmart Life is Short and Art is Long and in Combat Wins over Life]. URL: <https://art-shmart.livejournal.com/7679.html> (Access date: 28.10.2018).

17. Vygot'skiy L.S. Psihologiya iskusstva [Psychology of Art]. Moscow: Iskusstvo [Art], 1968. 576 p.

18. Ivanov V.V. Kommentarii [Commentaries]. Vygot'skiy L.S. Psihologiya iskusstva [Psychology of Art]. Moscow: Iskusstvo [Art], 1968. pp. 499–560.

19. Ivanov Vyach. Vs. Neizvestnyj Eyzenshteyn—hudozhnik i problemy avangarda. Ozornye risunki Eyzenshteyna i "glavnaya problema" ego iskusstva

[The Unknown Eisenstein—the Artist and the Problems of the Avant-garde. Naughty Drawings of Eisenstein and the “Chief Problem” of his Art”]. Russkaya antropologicheskaya shkola [The Russian Anthropological School]. URL: <http://kogni.narod.ru/eisenstein.htm> (Access date: 28.10.2018).

20. Eyzenshteyn S.M. Psihologiya iskusstva (neopublikovannye konspekty statyi i kursa lektsiy). Psihologiya protsessov hudozhestvennogo tvorchestva [Psychology of Art (Unpublished Summaries of the Article and a Course of Lectures. Leningrad: Nauka, 1980. pp. 173–203.

21. Albera F. Effekt “perevorachivaniya” i pareniya v graficheskom tvorchestve Eyzenshteyna. Kinozapiski [The Effect of “Turning Over» and Soaring in the Graphical Art of Eisenstein. Cinema Notes]. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/584> (Access date: 11.12.2018).

22. Eyzenshteyn S.M. Montazh [Eisenstein, Sergei. Montage] 1938. Eyzenshteyn S.M. Montazh [Eisenstein, Sergei. Montage]. Moscow: VGIK, 1998. URL: <http://yanko.lib.ru/books/cinema/eisenstein/montage/montage.html> (Access date: 09.12.2018).

23. Eyzenshteyn S.M. Vertikal’nyy montazh {Eisenstein, Sergei. Vertical Montage}. Eyzenshteyn S.M. Montazh [Eisenstein, Sergei. Montage]. Moscow: VGIK, 1998. URL: <http://yanko.lib.ru/books/cinema/eisenstein/montage/montage.html> (Access date: 08.12.2018).

24. Konson G.R. Psihologiya tragicheskogo: Problemy konfliktologii (na materiale za-padnoevropejskogo iskusstva) [The Psychology of the Tragic: Issues of Conflict Resolution]. Moscow: Nobel’-press, 2012. 391 p.

25. Konson G.R., Dontsov D.A. Obraz naroda, ego geroev i antigerov v sovetskoj zhivopisi 1920-1930-h gg. (tema revolyutsii i Grazhdanskoy vojny) {Image of the People, its Heroes and Anti-Heroes in Soviet Paintings of the 1920s and 1930s. (the themes of the Revolution and the Civil War)}. Voprosy psihologii [Questions of Psychology]. 2017, No. 2, pp. 99–108.

26. Utilova N.I. Montazh: ucheb. posobie dlya studentov vuzov [Montage: a Textbook for Students of Institutions of Higher Education]. Moscow: Aspekt Press, 2004. 171 p.

27. Andreev A.I. Griffit i korotkiy metr. Seans [Griffith and a Short Meter. a Session]. URL: <https://seance.ru/blog/griffith-shorts> (Access date: 08.12.2018).

28. Damer A. Dziga Vertov s kinoapparatom [Dziga Vertov with a Movie Camera]. Proza.ru. URL: <https://www.proza.ru/2007/11/17/443> (Access date: 07.12.2018).

29. Lasho ZH.-M. Kollazh / Montazh [Lachaud J.M. Collage / Montage]. Institut filosofii RAN [Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences]. URL: <https://iphras.ru/page51136758.htm> (Access date: 07.12.2018).

30. Klopotovskaya E.A. Klassicheskoe iskusstvo Yaponii i Kitaya v teoreticheskom naslediya S.M. Eyzenshteyna [The classical art of Japan and China in the theoretical heritage of Sergei Eisenstein]. Zapadno-Vostochnyj ekran: Materialy Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferencii 12–14 aprelya 2017 goda [The Western-Eastern Screen: Materials of the All-Russian Scholarly-Practical Conference on April 12-14 2017]. Moscow: VGIK im. S.A. Gerasimova, 2017. pp. 121–129.

31. Zinchenko V.P. Soznanie kak predmet i delo psihologii [Consciousness as a Subject and the Affair of Psychology]. Metodologiya i istoriya psihologii: nauchnyj zhurnal [The Methodology and History of Psychology: Scholarly Journal]. 2006., Vol. 1, pp. 207–231. URL: http://mhp-journal.ru/rus/2006_v1_n1_16 (Access date: 07.12.2018).

32. Izmalkovskiy rayon [The Izmalkov Vicinity]. Lipetskaya oblastnaya universal'naya nauchnaya biblioteka. Kraevedcheskiy portal [The Lipetsk Regional Universal Scholarly Library. The Regional Studies Portal]. URL: <http://lounb.ru/lipregion/patriotic/okkupatsiya/izmalkovskij-rajon> (Access date: 27.10.2018).

33. Kopytin V. Rossiya Ilyi Glazunova. Zhizn' i sud'ba velikogo hudozhnika [The Russia of Ilya Glazunov. The Life and Fate of the Great Artist]. Life. 2017.09.07. URL: https://life.ru/t/%D1%85%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B8/1024927/rossiia_ili_ghlazunova_zhizn_i_sudba_vielikogho_khudozhnika (Access date: 30.10.2018).

34. Yazykova I.V. Ilya Glazunov: monografiya [Ilya Glazunov: a Monograph]. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo [The Visual Arts], 1973. 160 p.

35. Il'ya Glazunov. Lichnost' v istorii: dokumental'nyj fil'm [Ilya Glazunov. A Personality in History: a Documentary Film]. Rossiya 24 [Russia 24]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=qu_J55kcTYg (Access date: 10.10.2018).

36. Voznesenskiy A.A. Gala-retrospektiva Shagala: vst. st. Shagal. Vozvrashchenie мастера. Po materialam vystavki v Moskve “K 100-letiyu so dnya rozhdeniya”: al'bom-katalog [Gala-Retrospective of Chagall: Chagall. The Return of a Master. Based on the Materials of an Exhibition in Moscow “Towards the Centennial Anniversary of his Birth”: Album-Catalogue. Moscow: Sovetskiy hudozhnik [Soviet Artist], 1989.

37. Vakar L. Tvorchestvo Marka Shagala v kontekste hudozhestvennoy traditsii Belarusi kontsa XIX–nachala XX vekov [The Works of Mark Chagall in the Context of the Artistic Tradition of Belarus of the Late 19th–Early 20th Centuries]. Shagalovskiy sbornik [Chagall Compilation]. Vol. 2. Materialy VI–IX Shagalovskih chteniy v Vitebske (1996–1999) [Materials of the 6th–9th Chagal Conferences in Vitebsk (1996–1999)]. Vitebsk, 2004. pp. 15–19. URL: <http://www.chagal-vitebsk.com/node/82> (Access date: 15.01.2016).

ABOUT THE AUTHOR:

GRIGORIY R. KONSON

Doctor of Sciences in Art History

Professor at the Department of Sociology
and Philosophy of Culture,

Russian State Social University,

129226, Moscow, Wilhelm Pieck street, 4, build. 1,

ORCID: 0000-0001-7400-5072

e-mail: gkonson@yandex.ru

УДК 75 + 791.3 + 159.92
ББК 85.143 (2) + 85.37 + 88.4

ГРИГОРИЙ РАФАЭЛЬЕВИЧ КОНСОН

Российский государственный социальный университет,
г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0001-7400-5072,
e-mail: gkonson@yandex.ru

ЖИВОПИСЬ ИЛЬИ ГЛАЗУНОВА СКВОЗЬ ПРИЗМУ МЕТОДОЛОГИИ СЕРГЕЯ ЭЙЗЕНШТЕЙНА И ЛЬВА ВЫГОТСКОГО

Аннотация. В настоящей статье впервые предпринята попытка применения методологии Сергея Эйзенштейна и Льва Выготского к анализу живописи Ильи Глазунова, а также ряда его современников. В центре внимания исследователя находится явление типажной сюиты, открытой С. Эйзенштейном в рисунке как «чистый ход бега монтажной мысли». Данный феномен был нацелен на выявление одной и той же эмоции в различных ее оттенках. Многостороннему его раскрытию помогает анализ и других принципов киномонтажа, проявление которых автор статьи также обнаруживает в живописи: параллельного, ассоциативного и интеллектуального. Для выявления сущности рассматриваемых произведений изобразительного искусства в статье используется еще один, коррелирующий с эйзенштейновским метод советского ученого Льва Выготского, исследовавшего в литературе на основе противодействия фабулы и сюжета психологию внутреннего конфликта образов. Совмещение отмеченных интеллектуальных путей познания живописи Глазунова и его современников дает возможность системно рассмотреть «множественное вхождение» в художественный образ, что позволяет прояснить смысл авторских концепций в живописи, включая те картины Глазунова, которые своим мировоззренческим содержанием и образно-композиционным решением вызывают бурные критические реакции.

Ключевые слова: С.М. Эйзенштейн, Л.С. Выготский, И.С. Глазунов, типажная сюита, параллельный, ассоциативный и интеллектуальный монтаж,

метод, портрет, фабула и сюжет, психология искусства, художественные образы, трагическое в кино и живописи.

ЧАСТЬ I

МЕТОД ИССЛЕДОВАНИЯ

В современной отечественной живописи вряд ли можно найти второго такого художника, как Илья Глазунов (1930–2017), который бы вызывал столько споров. Е. Скоробогачева считает Глазунова создателем нового жанра — «картины-мировоззрения», к чему относит его многофигурные масштабные полотна «Вечная Россия» («Сто веков»), «Мистерия XX века», «Разгром храма в Пасхальную ночь», «Раскулачивание». По ее мнению, «историко-философский образ России, созданный Ильей Глазуновым, прост и сложен одновременно. Прост, так как близок и ясен каждому. Сложен, поскольку отражает всю глубину исторических процессов, их философское, религиозное содержание, переплетения и контрасты эпох, событий, личностей прошлого и современности» [1].

В других характеристиках творчества этого художника преобладает негативная оценка. В. Звонов убежден, что «Глазунов закрепил за собой несколько качеств, которые специалистам позволили уверенно отнести его к явлению кича. Стиль слащавый, изображение искусственно приукрашенное, нарядное; одинаковые огромные глаза; очень много компиляций чужих полотен и фотографий; обилие примитивных, легко читаемых политических/идеологических аллегорий, легко сползающих в плакатность; тяга к гигантским полотнам аллегорического свойства при одновременном неумении выстроить многофигурную композицию, превращающуюся в винегрет; демонстративный отказ от решения пластических и живописных задач — в общем пафосная идеологическая клюква, которая, естественно, легче воспринимается девственным сознанием, чем Брак, Кандинский, Дали, Филонов или Фальк» [2].

Что касается идей Глазунова, то они, по мнению А. Шаевича, предстают как «торжествующее имперство, национализм, нена-

висть к либерализму, искреннее убеждение, что нас все обидели и поэтому мы имеем право на месть, представление об истории как о злых сказках, сочиняемых на страх врагу, — стали господствующей сегодня идеологией» [цит. по: 3].

В таких противоречивых оценках творчества Глазунова возникают вопросы:

– действительно ли он явился создателем нового жанра в живописи?

– действительно ли он в своих мистериях отразил всю глубину исторических процессов и их философско-религиозное содержание или его картины представляют собой официозную плакатную живопись, в которой намешаны разрозненные образы?

Для ответа на эти вопросы напомним, что сам Глазунов одну из своих картин назвал «Мистерией XX века» и раскрыл свое понимание ее жанра как «таинство, священнодействие» [4]. Исходя из этого, можно предположить, что и другие, более поздние многофигурные его полотна были созданы в традициях мистерий, характерных для русского искусства первой трети прошлого века. Возрождение этого средневекового жанра, изначально основанного на религиозных мотивах, в России рубежа XIX–XX вв. произошло вследствие мировых катаклизмов и как реакция на угрозу приближения «конца света». Мистериальность стала способом видения мира в литературе (В. Маяковский, А. Блок), живописи (Л. Бакст, М. Чюрленис), музыке (А. Скрябин). У одного из любимых Глазуновым художников *Михаила Нестерова* своеобразными мистериями явились многофигурные полотна «**Святая Русь**» (Государственный Русский музей, 1902) и «**На Руси (Душа народа)**» (Государственная Третьяковская галерея, 1914–1916).

Композиция первой построена как соотношение нескольких групп персонажей. Слева размещены фигуры святых с предстоящим Христом, которые решены в иконописной манере. Персонажи в центральной части картины воссоздают образ народа, пришедшего к Иисусу со своими горестями. Справа выделяется группа женщин,

крайние из которых (их прообразами послужили мать и сестра художника) поддерживают за руки больную девушку. За ними — странствующие монашенки. А на удалении — бескрайние зимние просторы архипелага Соловки (где и была написана картина), символизирующие православную Русь.

Рисунок 1 а.
Михаил Нестеров. *Святая Русь*¹



В основе композиции второй картины Нестерова лежит тема раскола Руси, собравшей, однако, в едином Крестном ходе выдающихся отечественных писателей-мыслителей (Л. Толстого и Ф. Достоевского), Царя и Патриарха, представителей народа, из которых на первом плане — слепой солдат и сестра милосердия, а на дальнем — юродивый, наделенный в народе даром пророчества. Несмотря на то, что у каждого к Богу есть свой путь, все они движутся в одном направлении. Впереди — подросток, отрок, как символ чистой народной души. Центром же композиции становится икона Спаса Не-

¹ Источник изображения см.: URL: <http://rusemuseum.ru/collections/painting-of-the-second-half-of-the-xix-century-beginning-of-xxi-century/artworks/svyataya-rus/#rmPhoto/0/>.

рукотворного, почерневший цвет которого предсказывает большие потрясения [см.: 5].

Рисунок 1 б.

Михаил Нестеров. *На Руси (Душа народа)*²



Парадоксальным образом с картинами Нестерова с одной стороны и Глазунова с другой — перекликается еще одна многофигурная картина — «Лики мира» (Пражская национальная галерея, 1929–1931). Она создана в конце первой трети XX века авангардистом Б. Григорьевым (1886–1939), в 1919 году уехавшим за рубеж. В ней скомпонованы образы английского епископа Воордсворта (Wedgwort), американского театрального продюсера Мориса Геста, Вс. Мейерхольда, митрополита Московского и Коломенского Платона, Клода Фаррера, Клары Шеридан, Pere Papa, знаменитой пианистки Ванды Ландовской, а также гармониста (поэта-футуриста В. Каменского), еврейского банкира с ребенком, бретонского рыбака, сеньоры Edwards (Чили), маленького внука М. Горького, матросов, гарсонов, чекиста, похожего на Дзержинского, шотландских волынщиков и др. Во всей этой образной панораме, устремленной к двум самым крупным ликам: «бабушке» русской революции — эсерке Е. Брешко-Брешковской и находящемуся за ней горцу, ассоцииру-

² Источник изображения см.: URL: https://artchive.ru/mikhailnesterov/works/15929~Na_Rusi_Dusha_naroda.

ющемся с образом И. Сталина, очевидны черты политической сатиры³. Объединяющим началом композиции служит идея обличения представителей репрессивной власти, у которых черные руки. Данный цвет в контексте содержания отмеченной картины является маркером образа темных сил и вызывает, в частности, ассоциации с меткой дьявола.

Рисунок 2.
Борис Григорьев. *Лику мира*⁴



По авторскому замыслу, полотно Григорьева должно было изобразить «что-то вроде митинга» [6] — тоже своего рода мистерию, или антимистирию. Это объясняло скученность персонажей и эклектичность их ролевых функций. Но главное — здесь есть центр, который выделен самыми крупными ликами двух монстров революции 1917 года. В данной композиции была «схвачена» семантика драматических событий в судьбах мира, ассоциативно осмысленных здесь в концепции разрушительно-дьяволической сущности исторического процесса.

³ Это монументальное полотно Григорьев посвятил Лиге Наций.

⁴ Источник изображения см.: URL: <http://www.avangardism.ru/boris-grigorev-liki-mira.html>.

Даже после беглого знакомства с подобными картинами становится очевидным, что жанр *многофигурных полотен Глазунова* новым никак не является и восходит как минимум к картинам-мистериям русских авторов первой трети XX века, которые именно в силу мистериального характера оказываются и «картинами-мировоззрениями» [в определении Е. Скоробогачевой]. Тем острее встает второй из поставленных нами вопросов — каково авторское мировоззрение, выраженное посредством масштабных многофигурных композиций, и каким образом его можно выявить.

Рисунок 3.
Сергей Эйзенштейн. Очередь
(фрагмент, РГАЛИ, 1915–1916)⁵



В решении его нам может помочь один, казалось бы, скромный рисунок Сергея Эйзенштейна «Очередь», созданный им в 1915–1916 годах, еще в студенческое время. Изображенную на нем длинную череду персонажей, каждый из которых представляет колоритный типаж, невозможно охватить одним взглядом. Мы можем воспринять целое, лишь постепенно переводя взгляд с одной группы фигур на другую и синтезируя итоговое впечатление с помощью работы нашего мозга. И. Мунипова полагает, что здесь, в сущности, дана «хорошо структурированная (и с четким вектором движения по горизонтали) массовка с чередой маленьких мизансцен внутри» [7].

⁵ Источник изображения см.: URL: <https://arzamas.academy/mag/272-eisenstein>. Американский ученый Дж. Нойбергер убежден, что рисование С. Эйзенштейна, хотя и остается для многих малоизвестным фактом, «было не менее важным в его творчестве как художника, чем в кинопроизводстве и создании теории кино» [cit. on: 8].

Этот юношеский рисунок будущего гениального режиссера и теоретика кино в действительности явился проекцией в графическом варианте метода, который станет впоследствии одним из его художественных открытий — метода типажной сюиты.

Свое понимание типажной сюиты, реализованной Эйзенштейном уже в кинофильме, дает С. Фрейлих на примере сцены траура по матросу Вакулинчуку из фильма «Броненосец “Потёмкин”». Он характеризует это явление как объединение «отдельных крупных планов людей из толпы, лишь на мгновение появляющихся перед зрителем. Сцена полифонична. Она расходится и собирается в лицах поющих слепцов и плачущих женщин, в лицах грустных, гневных или безразличных (чтобы подчеркнуть собой все оттенки печали других лиц) — лиц молодых и старых, рабочих и интеллигентов, женщин и мужчин, детей и взрослых. Единый драматический ток создается обнаженным, линейным монтажом, не перебиваемым внутрикадровым действием — ритмический акцент приходится на стык кадров» [9, с. 24].

Типажная сюита — частный случай принципа монтажа, разработке которого посвящено большинство трудов Эйзенштейна. Совместно с выдающимися теоретиками кино и деятелями искусства 1920-х годов Л. Кулешовым и В. Шкловским он выдвинул гипотезу о связи феномена монтажа не только с кино, но и с другими видами искусства. Сам Эйзенштейн в ряде работ 1930–1940-х годов, основательно исследовав эту проблему, показал, что киномонтаж является специфической разновидностью общего монтажного принципа, определенного им как родовое, внутренне-обусловленное качество искусства. Исходя из анализа монтажа в разных художественных практиках, режиссер выяснил, что «всякий художественный образ создается монтажно-целенаправленным сочетанием выразительных элементов, создающих новое качество, которым они не обладают, взятые порознь или суммарно» [10].

Еще один вид монтажа, реализуемый как средствами кинематографа, так и живописи, был отмечен К. Томпсон и Д. Бордуэллом.

Эйзенштейн, снимая непрерывные, в первую очередь диалогические сцены, искал в них движение. Главное, что он при этом открыл, — возможность выражения подвижной человеческой психики при внешней статике одних и тех же фигур. (Такую стратегию режиссер ввел в фильм «Иван Грозный».) Детальный анализ подобных сцен на лекциях во ВГИКе он проводил сквозь призму того, что назвал «монтажной единицей», «узлом», в котором была сфокусирована группа снимков, сделанных примерно с одинакового положения. Это явление Эйзенштейн показал также на примере монтажа отдельных сегментов ветки сакуры, изображение которой нашел в японском учебнике по рисованию [об этом см.: 11].

Рисунок 4 а.

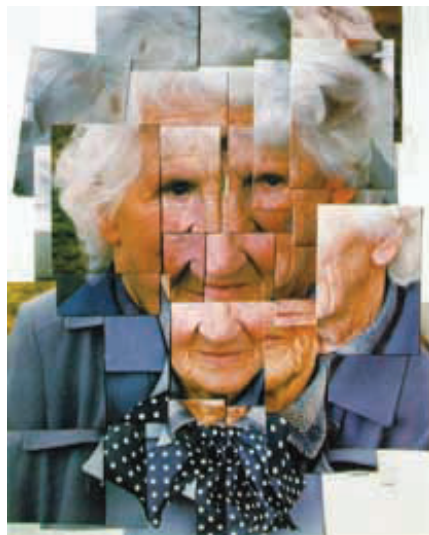
Японский учебник по рисованию. Ветка сакуры⁶



В монтаже сегментов рассматриваемой ветки К. Томпсон и Д. Бордуэлл выявили и *коллажный прием*, в связи с чем они заметили перспективу его развития в двух направлениях: в кино, где «коллаж из частично совпадающих фрагментов использован в фильме Эйзенштейна “Иван Грозный” (1 серия)», и в живописи, ведущей к творчеству английского художника, графика и фотографа, узнаваемого представителя движения поп-арт в изобразительном искусстве 60-х Дэвида Хокни.

⁶ Источник изображения см.: URL: <http://www.davidbordwell.net/blog/2018/04/29/eisenstein-makes-a-scene-ivan-the-terrible-part-ii-on-the-criterion-channel>.

Рисунок 4 б.
Коллажная техника в фотографии Дэвида Хокни⁷



Однако заметим, что в европейской живописи подобный прием был открыт еще в начале XX века. Достаточно назвать **«Портрет Амбруаза Воллара»** кисти *П. Пикассо* (Музей изобразительных искусств имени Пушкина, 1910), который сделан по принципу отражения лица в разбитом зеркале. Смысл монтажа проявился в том, что лицо коммерсанта Воллара «собрано» из частичек, как бы отраженных в осколках. В итоге его тяжеловесный, *закрытый* для восприятия кубистский портрет с недовольно сжатым ртом смонтирован из массы деталей, раскрывающих характер несговорчивого предпринимателя.

⁷ Источник изображения см.: URL: <http://www.davidbordwell.net/blog/2018/04/29/eisenstein-makes-a-scene-ivan-the-terrible-part-ii-on-the-criterion-channel>.

Рисунок 4 в.

Пабло Пикассо. *Портрет Амбруаза Воллара*⁸



Исходя из сказанного, попробуем предположить, что в масштабных многофигурных картинах Глазунова и его современников отразился монтажный принцип построения композиции, эстетическое осмысление и художественная реализация которого в XX веке происходили в связи с развитием киноискусства и теории кино. Следовательно, чтобы изучить данное явление, необходим междисциплинарный подход к исследованию. Мы предлагаем осуществить его на основе интеграции метода монтажного анализа С. Эйзенштейна⁹ и метода «противочувствия» Л. Выготского (о чем речь пойдет ниже).

Выявление феномена киномонтажа в живописи нам важно как средство раскрытия конфликта, с помощью чего осуществляется динамика и даже некое внутреннее *движение* в картине. О специфике конфликта в монтаже Эйзенштейна писал Дж. Хесс, находя в нем

⁸ Источник изображения см.: URL:https://muzei-mira.com/kartini_izspanskih_hudojnikov/1680-portret-ambruaza-vollara-pikasso-1910.html.

⁹ Р. Юрнев пишет, что на своих занятиях со студентами во ВГИКе Эйзенштейн любил раскрывать принципы композиции в сложных произведениях живописи «путем “раскадровки” и монтажного анализа». Объектом исследования у него были «Тайная вечеря» Леонардо да

настоящего интеллектуала и марксиста, фактически понимавшего монтаж как диалектический конфликт, в котором «тезис или сила действия сталкивается с антитезисом или силой противодействия, для того чтобы создать новое явление, называемое синтезом» [13].

О. Синельникова убеждена, что, «апеллируя к опыту литературы и живописи, Эйзенштейн стремится показать *неизбежность обращения* [курсив наш. — Г.К.] к широко понимаемому монтажному принципу во всех видах искусства, если автор хочет создать образ, а не изображение явления» [14, с. 63]. При этом, несмотря на то, что отдельные проявления монтажного мышления уже встречались в произведениях изобразительного искусства в прошлом времени (например, Гойи, Эль Греко, Сурикова, Серова, Репина), потребность в монтажной обработке материала возросла именно в XX веке, «когда конфликтность внутреннего мира художника достигает той степени напряженности, при которой логическое разрешение его становится невозможным» [там же, с. 68].

Анализ такого монтажного мышления, несомненно, является необычайно перспективным. Даже в оценках деятельности Эйзенштейна, где ценность его творчества проблематизирована и предприняты попытки пересмотра озарений режиссера, как, например, в Новой Всемирной Энциклопедии, теоретическому потенциалу его метода отдается должное: «Довольно часто его [С. Эйзенштейна. — Г.К.] монтаж, хотя, возможно, интеллектуально интересный и перспективный для покадрового анализа и изучения аллюзий и ассоциаций, которые он создает, фактически становится, по иронии судьбы, чем-то меньшим, чем сумма его частей. Хотя монтаж, возможно, был интересным в теории, но слишком умозрительным и хо-

Винчи, «Изгнание торгующих из храма» и «Буря над Толедо» Эль Греко, «Боярыня Морозова» и «Утро стрелецкой казни» Сурикова, «Не ждали» и «Запорожцы» Репина, «Оборона Петрограда» Дейнеки и другие. «Разделяя картину на десятки “кадров” различной крупности и располагая эти “кадры” в определенном смысловом, драматургическом порядке, студенты как бы оживляли картины, превращали зафиксированный в статике момент действия в процесс, развивающийся во времени и пространстве» [12].

лодным, чтобы предложить что-то существенное в реальности. Его фильмы создавались, чтобы служить людям, но фактически они часто являлись не более чем холодной и бездушной пропагандой» [15].

Сама по себе подобная трактовка, однако, достаточно интересна, в связи с чем хотелось бы прояснить возможные ее причины. Эйзенштейна, как и Глазунова, в разные периоды советской истории воспринимали в качестве официозных представителей государственной идеологии. Однако оба они в свое время претерпели уничижительную критику со стороны властей. Эйзенштейну она стоила прекращения профессиональной деятельности и вскоре жизни, а Глазунов в 1979 году был признан инакомыслящим, отклонившимся от обязательной для всех нормы претворения принципов социалистического реализма в искусстве. Уже в картине «Мистерия XX века» (оригинал — 1977, копия — 1999) он через конкретные образы людей выразил свою собственную, отличную от официально принятой концепцию апокалиптического бытия XX века [подробнее см. об этом: 16].

Для исследования содержания картин Глазунова и других отечественных художников второй половины XX в. мы одновременно с использованием метода монтажного анализа Эйзенштейна будем опираться на метод познания психологии искусства, созданный Л. Выготским. Суть его, как известно, заключается в выявлении внутреннего конфликта произведения, который выражен в своеобразном «противочувствовании» героя [термин Л. Выготского], с помощью чего раскрывается логика глубинных слоев человеческого сознания. Используя понятия фабулы и сюжета, ученый определил два, как бы взаимоисключающих композиционных направления: стремление к цели и уклонение от нее. Первое направление — внешнее, видимое. Оно представляет линию фабулы, то есть событие или состав событий [17, с. 75]. Второе направление — внутреннее, как бы зашифрованное, вуалирующее стремление к цели, складывается

в линию сюжета, в котором фабула получает определенную авторскую интерпретацию [там же, с. 188–189]. Столкновения линий фабулы и сюжета порождают драматургические «замыкания».

С. Эйзенштейн хорошо знал рукопись «Психологии искусства» Л. Выготского¹⁰. Однако он (не без влияния идей Выготского) создал свою собственную «психологию искусства», которая изложена на страницах работ разных лет. Стержень этой концепции составляет «переход от Выразительного Движения к образу художественного произведения», иначе — «материал, в который вклеена “внутренняя” стадия выразительного “движения” — не как двигательного процесса, а как процесс взаимодействия слоев сознания» [20, с. 188], который позволяет обеспечить *множественное вхождение в образ*. Ф. Альбера пишет, что на основе своего изучения «Купальщицы» Дега, картин Эль Греко Эйзенштейн, наблюдая переход образа из одного состояния в другое, акцентировал «вставленность кадров друг в друга», обрезы, фрагменты предметов, геометрию краев, подчеркнутую кривизну, что привело его к выводу «о simultанности прочтения, о нескольких измерениях, о картине со множеством входов в нее» [21].

Такое объединение разных ракурсов в совокупности с монтажом деталей в нечто общее происходит, как справедливо считал Эйзенштейн, при активном участии нашего восприятия, порождая «именно тот обобщенный образ, в котором автор, а за ним и зритель переживает данную тему» [цит. по: 12, с. 11]. И действительно, по словам самого режиссера, сила монтажа состоит в том, что «в творческий процесс включаются эмоции и разум зрителя, зрителя заставляют проделать тот же созидательный путь, которым прошел автор, создавая образ» [22, с. 77].

¹⁰ В. Иванов писал, что Эйзенштейн дружил с Выготским [см.: 18, с. 519], что Эйзенштейн, стремясь понять законы древнего сознания, создал кружок, в который вошли его друг А. Лурия, Л. Выготский, лингвист и историк культуры Н. Марр. Предметом их занятий было «предлогическое древнее сознание, пережиточно сохраняющееся у каждого современного человека и при эмоциональном стрессе снова вступающее в свои права» [19].

Проясним основные терминологические дефиниции нашего аналитического аппарата¹¹.

1. *Типажная сюита*, по замыслу С. Эйзенштейна, составляется «из отдельных крупных планов, лишь на мгновение появляющихся перед зрителем» [9] и подчиняющихся чистому ходу «бега монтажной мысли» [7]. Она возникла у Эйзенштейна еще в немом кино как средство воспроизведения образа масс («Стачка», «Броненосец “Потёмкин”»), в котором режиссер выразил состояние усилившегося напряженного ожидания, назвав это явление «“оркестровкой” типажных лиц», нарастанием линии скорби, данном через крупные планы в «трауре по Вакулинчуку» [23, с. 157].

Однако в дальнейшем — в его звуковом фильме «Иван Грозный» типажная сюита явилась выразителем эмоций не только группы лиц, но и одного-единственного, получив название «*полифонической*» (об этом речь пойдет ниже). Кроме того, она нередко проявлялась не одна, а в проекции с другими типами монтажа, что привнесло в произведения новые динамические черты.

Поскольку единого определения типажной сюиты не сложилось, сформулируем свое собственное: типажная сюита — *это широкомасштабный показ персонифицированных образов, данных в линейном монтаже, при помощи которого выражается единая идея и/или определенное психологическое состояние, окрашенные одной и той же эмоцией, которая в случаях конкретизации имеет разные оттенки.*

2. *Параллельный монтаж* — «чередование сюжетно незаконченных действий, которые происходят в разных местах, но в одно и то же время. Этот тип монтажа также предполагает возможность

¹¹ Данный подход системного исследования западноевропейского искусства, в частности, живописи сквозь призму метода Л. Выготского [см.: 24, с. 220–274], а также скульптуры — с позиций эйзенштейновского анализа типажной сюиты во взаимодействии с методом Выготского впервые был применен в монографии Г. Консона [см.: там же, с. 287–315], а позднее — в статье о советской живописи 1920–1930-х годов в статье (при участии Д. Донцова), опубликованной в академическом журнале «Вопросы психологии» [см.: 25, с. 99–108].

мысленного соединения в сознании зрителя двух (или нескольких) действий вопреки временной и пространственной “разорванности” течения событий. Действия могут протекать одновременно в реальном пространстве, или одно действие протекает в реальной жизни, а параллельное — в воображении героя и т.д.» [26, с. 79]¹².

3. *Ассоциативный монтаж*, как его определяет Дз. Вертов, «танец мысли или игра воображения режиссера» [цит. по: 28], объединяет кадры весьма условно. В основное действие здесь «вставляются дополнительные кадры, которые приобретают значение сравнений, символов, метафор, или вполне реальные, но изменяющие смысл происходящего, раскрывающие его внутренние связи. Детали трактуются таким образом, что им придается особый, неожиданный смысл. Ритмическое чередование кадров помогает не только создать определенное эмоциональное настроение, но и добиться поэтического осмысления кадров. При использовании этого вида монтажа в основе соединений монтажных фраз лежат не причинно-следственные связи, а ассоциации» [26, с. 82]. Для нас такой монтаж ценен своей внутренней экспрессией, проявлением авторского «Я». Важнейшим проводником такого монтажа в кинематографе являются метафоры. Именно в них «авторский подтекст получает полное разрешение в зрительских ощущениях, обретает “материальные” формы» [там же, с. 83].

4. *Интеллектуальный монтаж* — один из принципиально значимых слагаемых в монтажной теории Эйзенштейна, возникший во время его работы над фильмом «Октябрь». Режиссер считал его «высшей кинематографической формой. Интеллектуальное кино стремилось разрушить границу между понятийным и чувственным

¹² Параллельный монтаж как прием оформился в 1906–1907 годах во французском кинематографе, где использовался в комедиях для показа разных действий, происходивших в разных точках в одно и то же время. Принято считать, что параллельный монтаж был создан американским режиссером Д. Гриффитом. Но это легенда. Он первый начинал использовать его в драматических целях, чтобы выявить психологию персонажей. Фильм, в котором Гриффит впервые использовал параллельный монтаж, — «Много лет спустя», снятый по поэме А. Теннисона «Энох Арден» [см.: 27].

мышлением» [14, с. 63]. В основе такого монтажа находился «принцип контрапункта двух рядом стоящих кадров или фрагментов (двух представлений, двух противоположностей, двух форм изобразительного материала, ритмического, тонального и т.д.). Монтажные соединения помогали режиссеру вызвать “взрыв” внутри формы, изменить строй логического повествования» [26, с. 84].

5. В нашем аналитическом аппарате, наряду с использованием принципов монтажа, мы будем иметь в виду еще один, похожий на него феномен, — коллаж, влияния которого в XX веке не избежало ни одно искусство [29, с. 57]. Монтаж и коллаж объединяет фрагментарность, в чем кроется авторский протест против эстетики однородности, с нарушением которой для создателя открываются новые горизонты. Однако монтаж и его теория — это фундаментальное научное и художественное явление, в которое как прием может входить и коллаж.

В связи с вышесказанным при анализе картин Глазунова и его современников нас будут интересовать принципы монтажного мышления, реализующиеся:

- 1) в процессе художественного творчества: что «взято из явления и как сопоставлено взятое, т.е. монтаж: сознательный отбор и сопоставление» [20, с. 189] (а по Выготскому, напомним, — изначальная фабула и осмысление ее в сюжете. — Г.К.), в результате чего реализуется идея произведения и становление образа;
- 2) в процессе восприятия произведения искусства, в результате которого «зритель не только видит изображаемые элементы произведения, но он и переживает динамический процесс возникновения и становления образа так, как переживал его автор» [22, с. 77].

Анализ творчества Глазунова начнем с феномена непосредственного совпадения, проявившегося в трактовке образа Ивана Грозного, интерпретация которого прежде всего была найдена в рисунках С. Эйзенштейна. Они, как пишет Е. Клопотовская, отличались

удивительной емкостью символа, и только потом лик царя перешел в экранный [30]. У Эйзенштейна и Глазунова композиция «Грозный-народ» и сами лики самодержца всея Руси поразительно похожи — сомнения нет, что художник в своей картине рисовал портрет персонажа, созданного в фильме С. Эйзенштейна артистом Николаем Черкасовым. И решены оба портрета Ивана Грозного — кинематографический и живописный — одинаковыми принципами: типовыми сюитами в обрисовке образов народа и царя, соединенными с помощью принципа «параллельного монтажа».

Рисунок 5а.
Илья Глазунов. Иван Грозный¹³

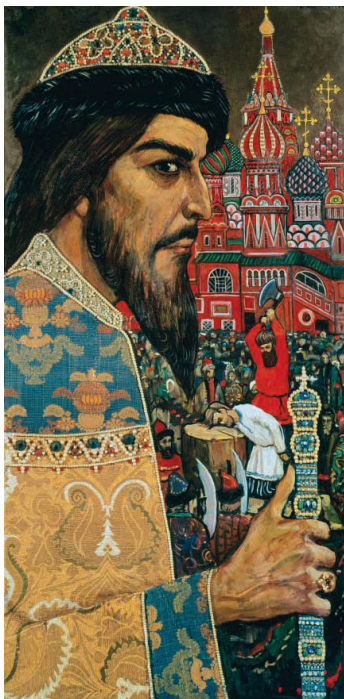


Рисунок 5б.
Сергей Эйзенштейн.
Кадр из фильма Иван Грозный



1 серия. 1 ч. 37 мин. 47 сек.¹⁴

¹³ Источник изображения см.: URL: <http://glazunov.ru/tvorchestvo/obrazy-russkoi-istorii/raboty/1974-ivan-groznyi>.

¹⁴ Фильм, с которого сделан скриншот, см. по ссылке: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=igq6ls867Rw>.

В основе обоих произведений (1-я серия фильма вышла на экраны в 1945, 2-я — в 1958, картина Глазунова — в 1974) лежит принцип «динамической синхронии» [С. Эйзенштейн] структурно-содержательных функций. Такое явление возможно потому, что живопись, подобно кино, по убеждению режиссера, существует «одновременно под знаком нескольких разных перспектив. В порядке сложного синтеза, соединяющего в одной картине части, которые берут предмет снизу, с частями, которые берут его сверху» [23].

Положение это нам важно тем, что одна и та же сцена может быть неоднократно проанализирована с разных точек зрения. Ожидание Ивана Грозного, например, и дальнейшее его поведение во время появления народа, просящего его быть царем на Руси, имеет несколько вхождений в его образ:

1. Типажный способ вхождения в образ народа как контекста образа царя Ивана. В основе его лежит принцип показа масс в линейной перспективе. В таком типе происходит обработка первичной идентификационной зрительной информации.
2. Параллельный тип вхождения в образы Ивана Грозного и народа как равноправных участников действия, показанных в одновременности-перекрестно, а главное — в их социальных отношениях.
3. Типажная сюита эмоций, проявленных на лице Ивана Грозного, которые передают широкую гамму чувств от напряженного ожидания до полной победы — осознания себя самодержцем всея Руси (это более высокий уровень проявления монтажно-типажной сюиты, чем в фильме «Броненосец “Потёмкин”»). О подобной сюите писал С. Фрейлих, имея в виду эпизод скорби Грозного по умершей жене Анастасии: «Если в немой картине траур передавался в сюите лиц, то теперь траур передается в сюите лица Грозного» [9, с. 25]. В связи с тем, что в такой сюите Эйзенштейн видел «полифонию терзания и горя», разыгрываемую одним и тем же человеком, мы, анализируя аналогичную сюиту,

будем называть *полифонической типажной*, выражающей индивидуализированные стороны человеческого характера. В картине Глазунова такая сюита характеристических черт Грозного тоже проецируется многогранно. В его профиле с поджатыми губами проступают демонизм, злоба, скрытность, коварство, хитрость, мстительность, угроза и вместе с тем страх, которые ощущаются в *полифоническом взаимодействии*. Все эти качества на синестезийном уровне нашего восприятия раскрываются в процессе всматривания в его портрет, иницируя наш бытийно-рефлексивно-духовный [см. об этом: 31, с. 230] потенциал.

4. Ассоциативный тип вхождения в образ, раскрывающий глубинный архетип героя (облик царя Ивана в фильме Эйзенштейна и картине Глазунова дан в заостренном демоническом профиле, в котором передается его сатанинское нутро¹⁵, а в конечном счете возникают ассоциации и со Сталиным). Такое портретное сходство глазуновского царя Ивана с эйзенштейновским говорит не только о сильном влиянии на художника великого мастера кино, но и об устоявшемся образе авторитарного властителя государства.

5. Интеллектуальный, высший «этаж» сознания — интерпретационный, вскрывающий политическую и психологическую подоплеку в отношениях царя и народа. В кино, правда, народ показан уже побежденным, идущим к царю с челобитной, а в картине Глазунова конфликт выражен в самом разгаре — в публичной казни врагов царя.

Перечисленные типы аналитического вхождения в образ могут органично сочетаться и с методом Выготского, что в целом будет способствовать получению более полного результата исследования. Для этого остановимся на наиболее актуальных видах тематики в

¹⁵ Думается, что прототипом созданной Эйзенштейном в рисунках внешности царя Ивана, а затем Глазуновым, явился образ Мефистофеля из одноименной оперы А. Бойто в исполнении Ф.И. Шаляпина.

живописи в послевоенные годы и посмотрим, как они проявились в творчестве Глазунова в сравнении с некоторыми его художниками-современниками.

**Вторую часть статьи см. в следующем номере журнала
«Наука телевидения» — 2019. № 15.1**

ЛИТЕРАТУРА

1. Скоробогачева Е.А. Образы Руси Православной в мировоззрении Ильи Глазунова [Электронный ресурс] // Родная Ладога: сайт. URL: <http://rodnayaladoga.ru/index.php/iskusstvo/461-obrazy-rusi-pravoslavnoj-v-mirovozzrenii-ili-glazunova> (Дата обращения: 20.11.2018).

2. Звонов В. Поговорим о живописи. Илья Глазунов [Электронный ресурс] // LiveInternet: сайт. URL: <http://www.liveinternet.ru/users/3620784/post193695840> (Дата обращения: 24.12.2016).

3. Ревзин Г. Победитель. Умер Илья Глазунов [Электронный ресурс] // Коммерсантъ: сайт. 07.10.2017. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3350684> (Дата обращения: 31.10.2018).

4. Мистерия XX века [Интервью А. Ванденко с И. Глазуновым] [Электронный ресурс] // Итоги. 2010. № 35/742. URL: <http://www.itogi.ru/spetzproekt2/2010/35/156027.html> (Дата обращения: 10.10.2018).

5. Барабаш И. Душа народа [Электронный ресурс] // Человек без границ: сайт. URL: http://www.manwb.ru/articles/arte/painting/people_soul (Дата обращения 16.12.2018).

6. Борис Григорьев «Лики мира» 1929–1931. Описание картины [Электронный ресурс] // Русский авангард: сайт. URL: <http://avangardism.ru/boris-grigorev-liko-mira.html> (Дата обращения: 26.11.2018).

7. Как устроены рисунки Эйзенштейна. Объясняем, как рисунки великого режиссера помогают понять его фильмы — и его самого [Электронный ресурс] / подг. И. Мунипова // Arzamas: сайт. 2016. 16 марта. URL: <https://arzamas.academy/mag/272-eisenstein> (Дата обращения: 28.11.2018).

8. Sergei Eisenstein: Drawings 1931–1948 [Электронный ресурс] // Alexander Gray Associates: сайт. URL: <https://www.alexandergray.com/exhibitions/sergei-eisenstein> (Дата обращения: 06.12.2018).

9. Фрейлих С.И. Эстетика Эйзенштейна [Электронный ресурс] // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в шести томах. Т. III: Теоретические исследования. 1945–1948. URL: http://teatr-lib.ru/Library/Eisenstein/Select_3 (Дата обращения: 05.12.2018).

10. Монтаж [Электронный ресурс] // История кино: сайт. URL: <http://istoriya-kino.ru/kinematograf/item/f00/s02/e0002002/index.shtml> (Дата обращения: 15.12.2018).
11. Thompson K., Bordwell D. Eisenstein makes a scene: Ivan the Terrible: Part II on the Criterion Channel [Электронный ресурс] // David Bordwell's website on cinema. URL: <http://www.davidbordwell.net/blog/2018/04/29/eisenstein-makes-a-scene-ivan-the-terrible-part-ii-on-the-criterion-channel> (Дата обращения: 07.12.2018).
12. Юрнев Р.Н. Эйзенштейн о монтаже [Электронный ресурс] // Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: ВГИК, 1998. URL: <http://yanko.lib.ru/books/cinema/eisenstein/montage/montage.html> (Дата обращения: 17.12.2018).
13. Hess J.P. The history of the Soviet montage theory. Sergei Eisenstein and Theory of Montage [Электронный ресурс] // Filmmakeriq: сайт. URL: <https://filmmakeriq.com/lessons/sergei-eisenstein-theory-montage> (Дата обращения: 07.12.2018).
14. Синельникова О.В. Эстетическая теория С. Эйзенштейна в диалоге с явлениями философии и культуры различных эпох [Электронный ресурс] // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2007. № 2. С. 61–78. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/esteticheskaya-teoriya-s-eyzenshteyna-v-dialoge-s-yavleniyami-filosofii-i-kultury-razlichnyh-epoch> (Дата обращения: 09.12.2018).
15. Sergei Eisenstein [Электронный ресурс] // New World Encyclopedia: сайт. URL: http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Sergei_Eisenstein (Дата обращения: 06.12.2018).
16. Мистерия 20 века [Электронный ресурс] // a[A]rt_s[S]hmart. Жизнь кратка, а искусство долго, и в схватке побеждает жизнь: Интернет-блог. URL: <https://art-shmart.livejournal.com/7679.html> (Дата обращения: 28.10.2018).
17. Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.
18. Иванов В.В. Комментарии // Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. С. 499–560.
19. Иванов Вяч. Вс. Неизвестный Эйзенштейн — художник и проблемы авангарда. Озорные рисунки Эйзенштейна и “главная проблема” его искусства» [Электронный ресурс] // Русская антропологическая школа: сайт. URL: <http://kogni.narod.ru/eisenstein.htm> (Дата обращения: 28.10.2018).
20. Эйзенштейн С.М. Психология искусства (неопубликованные конспекты статьи и курса лекций) // Психология процессов художественного творчества. Л.: Наука, 1980. С. 173–203.

21. Альбера Ф. Эффект «переворачивания» и парения в графическом творчестве Эйзенштейна [Электронный ресурс] // Кинозаписки: сайт. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/584> (Дата обращения: 11.12.2018).

22. Эйзенштейн С.М. Монтаж 1938 [Электронный ресурс] // Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: ВГИК, 1998. URL: <http://yanko.lib.ru/books/cinema/eisenstein/montage/montage.html> (Дата обращения: 09.12.2018).

23. Эйзенштейн С.М. Вертикальный монтаж [Электронный ресурс] // Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: ВГИК, 1998. URL: <http://yanko.lib.ru/books/cinema/eisenstein/montage/montage.html> (Дата обращения: 08.12.2018).

24. Консон Г.Р. Психология трагического: Проблемы конфликтологии (на материале западноевропейского искусства). М.: Нобель-пресс, 2012. 391 с.

25. Консон Г.Р., Донцов Д.А. Образ народа, его героев и антигероев в советской живописи 1920–1930-х гг. (тема революции и Гражданской войны) // Вопросы психологии. 2017. № 2. С. 99–108.

26. Утилова Н.И. Монтаж: учеб. пособие для студентов вузов. М.: Аспект Пресс, 2004. 171 с.

27. Андреев А.И. Гриффит и короткий метр [Электронный ресурс] // Сеанс: сайт. URL: <https://seance.ru/blog/griffith-shorts> (Дата обращения: 08.12.2018).

28. Дамер А. Дзига Вертов с киноаппаратом [Электронный ресурс] // Проза.ру: сайт. URL: <https://www.proza.ru/2007/11/17/443> (Дата обращения: 07.12.2018).

29. Лашо Ж.-М. Коллаж / Монтаж [Электронный ресурс] // Институт философии РАН: сайт. URL: <https://iphras.ru/page51136758.htm> (Дата обращения: 07.12.2018).

30. Клопотовская Е.А. Классическое искусство Японии и Китая в теоретическом наследия С.М. Эйзенштейна // Западно-Восточный экран: Материалы Всероссийской научно-практической конференции 12–14 апреля 2017 года. М.: ВГИК им. С.А. Герасимова, 2017. С. 121–129.

31. Зинченко В.П. Сознание как предмет и дело психологии [Электронный ресурс] // Методология и история психологии: научный журнал. 2006. Т. 1. Вып. 1. С. 207–231. URL: http://mhp-journal.ru/rus/2006_v1_n1_16 (Дата обращения: 07.12.2018).

32. Измалковский район [Электронный ресурс] // Липецкая областная универсальная научная библиотека. Краеведческий портал. URL: <http://lounb.ru/lipregion/patriotic/okkupatsiya/izmalkovskij-rajon> (Дата обращения: 27.10.2018).

33. Копытин В. Россия Ильи Глазунова. Жизнь и судьба великого художника [Электронный ресурс] // Life. 2017.09.07. URL: https://life.ru/t/%D1%85%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B8/1024927/rossiia_ili_ghlazunova_zhizn_i_sudba_vielikogho_khudozhnika (Дата обращения: 30.10.2018).

34. Языкова И.В. Илья Глазунов: монография. М.: Изобразительное искусство, 1973. 160 с.

35. Илья Глазунов. Личность в истории: документальный фильм [Электронный ресурс] // Россия 24: youtube-канал. URL: https://www.youtube.com/watch?v=qu_J55kcTYg (Дата обращения: 10.10.2018).

36. Вознесенский А.А. Галя-ретроспектива Шагала: вст. ст. // Шагал. Возвращение мастера. По материалам выставки в Москве «К 100-летию со дня рождения»: альбом-каталог. М.: Советский художник, 1989.

37. Вакар Л. Творчество Марка Шагала в контексте художественной традиции Беларуси конца XIX–начала XX веков [Электронный ресурс] // Шагаловский сборник. Вып. 2. Материалы VI–IX Шагаловских чтений в Витебске (1996–1999). Витебск, 2004. С. 15–19. URL: <http://www.chagal-vitebsk.com/node/82> (Дата обращения: 15.01.2016).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

КОНСОН ГРИГОРИЙ РАФАЭЛЬЕВИЧ,

доктор искусствоведения,

профессор кафедры социологии и философии культуры,

Российский государственный социальный университет,

129226, г. Москва, ул. Вильгельма Пика, дом 4, стр.1,

ORCID: 0000-0001-7400-5072

e-mail: gkonson@yandex.ru