

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

DOI: 10.30628/1994-9529-2019-15.1-30-105
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 and 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 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.

* 1. Translated by Dr. Anton Rovner.

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 II

1. THE MILITARY THEME

a) The Tragic Direction

The poster artists were the first among all the Soviet painters to respond to the events of the Great Patriotic War. Already on the second day of the war the Kukryniks' poster "We Shall Inflict a Defeat Mercilessly and Destroy the Enemy!" came out, soon to be followed by Irakli Toidze's legendary work "The Motherland is Calling." Along with the poster, there appeared in the visual arts a large quantity of heroic canvases, which have become historical landmarks of Russian military history: "The Defense of Sevastopol" by Aleksandr Deineka, "The Storming of Mount Sapun" by Petr Maltsev, "On the Kursk Bulge" and "The Defenders of the Brest Fortress" by Petr Krivonogov, and "The 'Blockade of Leningrad' Diarama" by Yevgeny Korneyev. Highly active in this subject matter turned out to be the tragic direction which imprinted the consequences of the greatest catastrophe on the planet, which took an unheard of quantity of human lives.

Figure 6.

Dementi Shmarinov. *The Mother by from the series We will not Forget, We will not Forgive*¹



¹ For the source of the depiction see: URL: <http://xn--i1abnckbmc19fb.xn--p1ai/%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%8C%D0%B8/417554/img2.jpg>.

Of the two mentioned trends we shall turn our attention on the latter, since the greatest artistic discoveries occur particularly in tragic genres. In addition, the tragic element is not a homogenous one. Its reverse side is satire, which at times is brought to the level of the grotesque (the absurd). Such an interpretation of military subject matter in Soviet painting became one of the characteristic forms of comprehension of catastrophic content.

Figure 7.

Geliy Korzhev. *Triumph of the Living and the Dead*²



² For the source of the depiction see: URL: <https://www.pinterest.ru/pin/553872454153869047/?autologin=true>.

The theme of war in the works of Soviet painters, begun back in the wartime era, also remained as one of the most important during the times of peace. A brilliant example of the tragic trend proper in art is the painting by Taras Gaponenko “After Banishment of the Fascist Occupants” (1943–1946, State Tretyakov Gallery) where the consequences of the war in the liberated village of the Izmailovsky District closets in 1941 [see: 32] (the first version was written in 1944).

Figure 8.

Taras Gaponenko. *After Banishment of the Fascist Occupants*³



The impulse to the creation of the painting was the narration of an eyewitness to the event—the painter’s sister. The Red Army soldiers have just removed from the gallows the bodies of the hanged prisoners. There are two people slain, and they are both lying on the snow. Around them the villagers are gathered, who are organized on the painting as if in two typified suites: at the center and on the right side. On the first a young

³ For the source of the depiction see: URL: <https://www.pinterest.com/pin/458663543283742561/?lp=true>.

woman standing at the feet of the killed person is looking sadly at him with no strength to say a word. The other woman standing on her knees weeps over his head. The third one pressed herself towards his chest.

The typified suite is formed by the people close to the slain person standing on the right side at the forefront. Among them are women in black kerchiefs (the mother and the wife), a gray-haired old man (the father), and the children, and on the second row there is a downcast military man and a nun attempting to see what happened from the backs of the people in front. According to the narration, there is *a tragic episode from the life of one village where the Nazis have passed, and according to the plot—the people's destinies during the war.*

In the linear dimension of the painting the right side with the mourners over the dead is symmetrically balanced by the left side, where there is a woman standing, bent over the sleigh with an assistant. On this sleigh the slain man was supposed to be taken away to his final journey. But the center of the painting turns out to be the gallows, which are built into the pictorial composition according to the principle of parallel montage. From this deadly construction one can sense a centrifugal motion towards the foreground of the painting. The menacing image of the gallows rises over everything and creates a sharp closure with the figures of the living in which an intellectual montage occurs. The scaffold continues to live its own life: one of the Soviet military servicemen gives the axe in a businesslike manner to the man who ascended the latter in order to chop off the remaining ends of the ropes. The associative montage, which is also represented here, unifies a broad temporal amplitude: the recent wartime past and the distant biblical history—the situation of the Deposition of the Cross, comprehended as a generalized symbol of suffering.

In his depiction of the wartime subject matter in painting Glazunov also showed the Great Patriotic War from its catastrophic side. Such a comprehension of the subject matter of war demonstrates the continuity of traditions coming from the “unpatriotic” antiwar paintings of Vasily Vereshchagin. Glazunov's painting “The Paths of War” (1954–

1957, created anew in 1985), the initial diploma work completed at the Leningrad I.E. Repin Art Institute (attacked by the state commission and subsequently destroyed) depicts the image of Russian refugees⁴. The commission unanimously rejected the painting as an anti-Soviet one, which allegedly distorted the truth of the past war: “The war is characterized by victory, while you savor the retreat of the Soviet Army—such a thing has never happened before in Soviet art” [33].

Thereby, the attacked work demonstrated the independent position of young Glazunov, which has found its reflection in both the realistic conception and the compositional solution.

Figure 9.
Ilya Glazunov. *The Paths of War*⁵



In the painting “The Paths of War” it is possible to discover *two typified suites*. One of them demonstrates figures of fatigued old people, women, children, and a small number of retreating soldiers, among which a wounded man prancing in the direction of the rearward, most likely,

⁴ In 1977 the exhibition of Glazunov’s paintings which displayed, among others, “The Paths of War,” was closed down on the pretext of “running against the Soviet ideology.” Despite the fact that the painting was destroyed, the artist subsequently created an authorial copy.

⁵ For the source of the depiction see: URL: <http://glazunov.ru/tvorchestvo/monumentalnye-raboty/raboty/1985-dorogi-voiny>.

a messenger, presents the most conspicuous figure. At a first glance, this episode seems to disclose the ordinary wartime occurrences, when people shelter themselves in the rearward areas, and, essentially—the bitter truth about war. However, in a parallel montage, along with this suite, another one is given, geared in the opposite direction: the soldiers who walk past the ruins of a destroyed building onto the vanguard, and the airplane in the dark sky menacing with flashes of heat lightning,—*this suite redefines the first one in terms of its subject matter, transforming it into one of the grueling days of the war.* Hence, the opinion of the State Commission about this canvas (as we remind the reader, as allegedly having distorted the truth about the war) with one of the proposals to “shoot” the painter, was a demonstration of outrageous ideological pressure on the young artist. It is true, however, that the painting carries yet another image—that of the fleeing sheep, which evokes analogies with the Biblical ones, with people wandering purposelessly in the dark (prior to the appearance of the shepherd. *Such an associative montage of images of people and animals which has appeared on the basis of two typified suites—of the refugees and the soldiers going to the vanguard—discloses the tragic meaning of war.*

The painting “The Paths of War” is close in its subject matter to the autobiographical work created by Glazunov during the same years “**The Blockade**” from the series “**The Leningrad Blockade. 1941–1944**” (The Penza Regional K.A. Savitsky Painting Gallery, 1956), which depicts the consequences of the catastrophe broken out at the beginning of the war. Despite the fact that it portrays only three characters, the principle of the typified suite can be discerned here as well. The overall impression is created on the basis of sharply contrasting images.

This is how the content of the painting is depicted by one of the researchers of Glazunov’s artistic legacy Irina Yazykova: “From the semi-darkness of the cold, gloomy room with the windows sealed crossways, in the pale light of a wick lamp falling on the long-time empty plate, a child with the gaunt face of an old man is looking. In the darkness one can guess the figure of either a sleeping or a dying figure, while on the left

side a man dressed in a winter coat is bent over the keyboard of a grand piano. This picture is biographical. The future painter's uncle, a professor at the conservatory, had played the "Appassionata" with weakened hands a few days before his death, having walked up to the piano with great difficulty 34, p. 3, 6]. But the most important element here is the hungry child visible from the other side of the table (in whom one can infer the image of the artist himself during childhood), that there appeared an unhealthy ruddiness on his face, and the seal of death has touched upon him. However, his desire for life is expressed in the gaze of the immense eyes, in which one may discern the nerve of the entire painting directed diagonally from bottom upwards. Two mutually excluding poles of human life: childhood and death, the initial combination of which has expressed the tragic pathos of the painting, are connected here into one in an intellectual montage. According to the plot, there are people depicted here, situated at the threshold of death, and according to the subject matter—those living as the result of their spirit.

Figure 10.

Ilya Glazunov. *The Blockade*⁶



⁶For the source of the depiction see: URL: <http://pkg.museum-penza.ru/news/2015/01/27/14504179>.

Thereby, such a typified suite has demonstrated the principles of intellectual montage by which the artist not merely recreated an episode from his biography, but also presented a generalization of the heroic-tragic destinies of the people.

In the 1960s and 1970s the subject matter of war receives broader elucidation in Glazunov's art, which discloses an intensification of critical directedness against the outward enemies of Russia who fought against it and the countries friendly to it. the artist becomes interested in the events of the Vietnam War (1964–1975) contemporary to him, which is the subject matter of the painting “**The Awakened East**” (1967).

Figure 11.

Ilya Glazunov. *The Awakened East*⁷



Its content is described by I. Yazykova: “At the foreground of the paintings, among the ruins of an ancient pagoda, there is a miraculously spared statue of Buddha with its hand broken off by a fragment of an American shell. There are soldiers, militiamen, vehicles and ammunitions masked by palm trees moving in an endless current past the ruins” [ibid., p. 66]. These images of the defenders of Vietnam are assembled, as it

⁷ For the source of the depiction see: URL: <https://www.liveinternet.ru/users/3842730/tags/%D0%B3%D0%BB%D0%B0%D0%B7%D1%83%D0%BD%D0%BE%D0%B2/page1.html>.

seems to us, into a certain generalized impersonalized typified suite in which a single patriotic idea is expressed. Moreover, the typified suite is given in *parallel montage* with the frightening figure of Buddha. In such a contrast of images situated in a compositionally perpendicular conjugacy, it becomes clear that according to the plot there is a column of soldiers leaving for the front reproduced here, while according to the subject matter the power of the spirit of the Vietnamese is disclosed here. At the same time, hovering over them is the dragon, symbolizing in an associative montage the supreme power, the flourishing of the people and for 20 years (1955–1975)—the Emblem of South Vietnam.

At the same time Glazunov is intrigued by the events of remote Russian history, depicted, for example, in his painting **“Seeing off the Troops”** from the cycle “The Kulikovo Field” (1979, Tula Regional Art Museum). Both works are unified by an analogous principle of interaction of two typified suites (just as in the work “The Paths of War”). The two tier juxtaposition of such linear reliefs serves as a means which significantly enlivens the overall composition. One suite, according to the plot, is faceless, seemingly supra-emotional, but outwardly active, comprised of the soldiers going off to battle. The other is emotionally psychological, as if reviving the plotline. It is comprised of the images of the princely family of Dmitri Donskoy, who saw the Russian army off to a military campaign, the composition of which is organized in correspondence with the traditions of *parallel montage*, stemming from Sergei Eisenstein’s film “Ivan Grozny” (the scene of the awaiting of the tsar by the people)⁸. The patriotic idea of both typified suites is also extended by an *associative generalization*, connecting the given subject matter with the heroic history of Russia. Moreover, the compositional solution of the theme demonstrates the principle of *intellectual montage*, which is expressed in the conflicting conjugacy of three artistic planes:

⁸ Another interesting interpretation of the typified suite of the people in Glazunov’s artistic legacy in its parallel and associative montages with the scene at the forefront is given in “Judas’ Kiss” (1985), in which the suite of the soldiers who are hostile to Christ and his scene with Judas in general recreate the climactic scene prior to his arrest.

the large-scale foreground on the top (of the prince's family), the general distanced plane below (the Russian army), as well as the general large-scale plane unifying both of the previous ones (the dynamic movement of the clouds). In the immense panoramic space, the state of restless, hostile expectation is concretized in the emotional state of Donskoy's wife, his children and near relatives.

Figure 12.
Ilya Glazunov. *Seeing off the Troops*⁹



⁹ For the source of the depiction see: URL: <https://www.liveinternet.ru/users/3842730/tags/%D0%B3%D0%BB%D0%B0%D0%B7%D1%83%D0%BD%D0%BE%D0%B2/page1.html>.

As the result of the carried out overview of the paintings it becomes apparent that in Glazunov's paintings devoted to tragic war-related subject matter, the principle of the typified suite was revealed quite diversely, moreover, in interrelation with various types of montage. But, most importantly, from his earliest works not only the painter's anti-fascist conception was transmitted through it, but also his "anti-Soviet" stance, which subsequently morphed for him into the Russian patriotic idea.

b) A grotesque interpretation of images of enemies

In a grotesque incriminating interpretation of art works devoted to the war theme, let us highlight the painting created by painters of political cartoons—the *Kukrynikses* (Mikhail Kupriyanov, Porfiri Krylov and Nikolay Sokolov) "The End" (1947–1948, the State Tretyakov Gallery), in which the last moments of Adolf Hitler's life during the storm of Berlin by Soviet forces were depicted. Concealing himself in the subterranean passages of the Reich's Chancellery, the Fuhrer and his confederates are depicted in the utmost unsightly manner. Motion in the painting is organized seemingly diagonally from the upper left corner, where Hitler is standing snatched away from the light, to the right, where the group of his subordinates are sitting in utter stupor, and, next, downwards, to the tablecloth drooping from the table. In the associative montage with the crumpled documents scattered on the floor, the overturned table, the pile of bottles from alcoholic beverages and an armored door thrown wide open the dynamics of the psychological state of the former pretenders to global leadership is conveyed. Thereby, according to the plot, they are lined up into the typified suite of Nazi leaders, while according to the subject matter—into the typified suite of hysterical cowards. The entire composition leads to a naturally recurrent *intellectual generalization* — comprehension of the historical foredoom of the Thousand-year Reich" proclaimed by Hitler.

Figure 13.
The Kukrynikses. *The End*¹⁰



Another painting by the Kukrynikses—“**Tanya**” (1942–1947, State Tretyakov Gallery)—depicts the execution of Zoya Kosmodemyanskaya, which took place on November 21, 1941 in the village of Petrishchevo of the Ruza District of the Moscow Region. The tragic content of this painting becomes more acute here particularly with the aid of elements of grotesque.

At the center of the full-blown canvas there is the depiction of the gallows, under which a willful girl with a short haircut and a tablet on her chest. She is surrounded by heterogeneous images, all of which results in two contrasting typified suites, possessing a centripetal directedness in relation to the gallows. One such suite depicts Russian women rounded up by the Germans, who sympathize with Zoe. The other suite is comprised by the images of the occupants. They disconcertingly have a no-nonsense attitude and are united by a brutish curiosity, which retains

¹⁰For the source of the depiction see: URL: <http://www.rodon.org/art-080815123619>.

them in the cold: expectation to discern a sense of fear on her face. The majority of vigilantes are standing in front of her with machine guns, two soldiers with photo cameras on the foreground try not to miss the moment of the execution. One is trying to look the girl in the face. The executioner is in a hurry to place the noose onto her. Two officers gaze fixedly at her. One of them (in a warm sheepskin coat and felt boots) looks at her mockingly. The other—in a peaked cap, with a capriciously cockish profile (by all appearances, lieutenant colonel Rüdeler)—with overt hatred.

Figure 14.
The Kukrynikses. *Tanya*¹¹



The painting “Tanya” is akin to the massive work by *Geliy Korzhev* “**The Hostages of War**” (“**The Human Shields**”), which depicts one of the tragic episodes of the war—the expectation of the attack of the Soviet troops on the Nazis who shielded themselves with unarmed people (1998–2005).

¹¹ For source of depiction see: URL: <http://www.rodon.org/art-080815130104>.

Figure 15.

Geliy Korzhev. *The Hostages of War (The Human Shields)*¹²



The typified suite appears in the many-figured circular positions of the images of the Russians. The upper part of the canvas depicts a group of people standing in close proximity with the German trench. The backbone figures in the entire composition are the figures of men: in the upper part—of a sorrowful blacksmith prepared to face death with dignity, on the left side—of a dolefully resigned schoolteacher supporting the schoolchildren with pacifying motion, on the right side—of a helpless priest with a nun pressed onto him. A peculiar refrain in the composition is provided by images of women with children in their hands. In their eyes there is a congealed expectation, which has affected all the others as well. Most unusual figures are presented by the children standing up in front resembling aged people with faces matured to the level of adulthood at the moment. Having descended from a rising ground, their attentions seemingly attracted by sounds of gunshots, they look aside. At the same time, the crucial position on the forefront is given not to an adult, but to a little girl in a pioneer necktie openly looking in

¹²For the source of the depiction see: URL: <https://kolybanov.livejournal.com/5606261.html>.

front of her. Due to the fact that the upper part of the painting shows the concentration of images of a rather large group of adults, whereas in the lower part there is only one girl, the impression is created that the picture is just about ready to topple over, and all the figures would disappear tragically.

The tragedy of the Russians is given in parallel correlation with the grotesque images of the enemies hiding behind their backs. From out of the trenches, essentially, there are not faces seen, but soldiers' helmets, three of which are shown in the shadows, as the result of which they begin to resemble black faces of death. On the left side there is also a helmet with binoculars, which is perceived as a menacing robot. Only Hitler's officer, behind whom we can see a destroyed building, stands in full height as a symbol of enemy occupation.

Overall, the two typified suites, one of which depicts the civilians, who form a human shield for the Nazis, and in the other—the enemy soldiers, are combined in the conflict of the incompatible sides following the principle of layering circular composition (the Russians) on the linear (the enemies).

As the result, in terms of the plotline both paintings (“Tanya” and “The Human Shield”) portray a tragedy, while in the subject matter—an incriminating tragedy-satire, and this paradoxical combination *brings in the association with the tragic farces of the Renaissance era (Bosch, Bruegel, Verrocchio, Donatello), in which devilishly resourceful evil creatures triumph, while virtuous heroes perish. And overall an overall montage is revealed here, as a result of which the thought emerges of the cruel “upturned world”* [the term of Charles de Tolnay].

In Glazunov's paintings the grotesque rendition of enemy images found its manifestation in the events of long bygone history. In the painting “The Storming of the City” (1969), the small typified suite is based on three images of Tatar-Mongol warriors¹³. Two of them are given in profile, in which the short cheek-bones eclipse the narrow eyeholes,

¹³The subject matter of this painting corresponds with another work of Glazunov from the same cycle “The Kulikovo Field”—“The Battle. The Temporary Advantage of the Tatars” (1979).

while the bald heads are covered by exquisite skull-caps trimmed with saffrons. The showiness of their outward appearance (according to the plotline) consists in the richly embroidered clothes adorned with the images of an evil dragon. The third is turned to the viewer in his face with a silly, almost “down” smile, already sensing a foretaste of victory over Rus. There is a head of a Russian warrior towering over them. At the same time, in their subject matter they are hideous, while the dead head of the slain warrior with wise sad eyes, entwined by soft golden hair, is perceived as a beautiful iconic image.

But, most importantly,—*the typified suite enters the overall composition organized according to the principle of parallel and intellectual montages. With the aid of the former, the image of the enemy in the right portion of the painting becomes connected with the image of Ancient Rus shown in the left portion, where fire is raging, birds scatter around, and an innumerable amount of enemy arrows are directed at the city. Within the framework of the latter, the image of the Tatar-Mongol invasion of Rus is comprehended as a tragic conflict between two civilizations.*

Figure 16.

Ilya Glazunov. *The Storming of the City*¹⁴



¹⁴ For the source of the depiction see: URL: <http://glazunov.ru/tvorchestvo/obrazy-russkoi-istorii/raboty/1979-shturm-grada>.

Overall, in his depictions of the enemy in the subject matter related to the distant past, Glazunov organically entered the Soviet tradition of the grotesque manner of its replication. In connection with this, it is not perchance that the art works depicting wartime subject matter which have demonstrated the struggle of two conflicting sides, frequently contain not one, but two typified suites. They have demonstrated principles of montage, which created the possibility to disclose the tragic content on the level of various “levels” of the human psyche.

2. SUBJECT MATTER NOT RELATED TO WAR

The principle of the typified suite demonstrated in painting helps not only disclose the collective image, but also to paint a portrait. In Glazunov’s painting “**The Portrait of Alexander Blok**” (1956) the poet is depicted in the intoxicating atmosphere of a suburban restaurant.

Figure 17.

*Ilya Glazunov. Portrait of Alexander Blok*¹⁵



¹⁵ For the source of the depiction see: URL: <http://glazunov.ru/tvorchestvo/obrazy-russkoiliteratury/raboty/1956-portert-a-a-bloka>.

The painting's inner motion is conveyed in a light-and-shade composition, the supporting sections of which are presented by principally more illuminated, linearly situated typified images of frequenters, among which two everymen are especially conspicuous on the painting's left side: one of them—smiling, hopelessly bald, and porcine, the other—with a birdlike head and a protruding “chicken” eye in a pince-nez. The pensive poet, whose face is pale and sad, is shown against this background. And in the back of him (as if in a mirror-like reflection) is the face of the mysterious stranger lady and a faceless man in a white shirt continuing the gradation of light on the right side. *Within the sphere of such a parallel montage with the dynamic motion of the painting's substantial strata it is discovered that according to the plotline there is a domination of crude everyday life, and according to the subject matter—the spiritually elevated image of Blok and his poetical world.*

An analogous combination of the principles of the typified suite and parallel montage can be found in the painting of Moscow-based artist Boris Talberg (1930–1984) “**A Cabaret Dancer**”, created sixteen years after Glazunov's portrait of Blok (1972). It is true, however, that the central image in it is significantly earthed¹⁶. *In parallel montage* the figure of the half-naked dancing woman and the crowd of esurient men juxtaposed to her. According to the plotline, the forefront in this centripetal composition is marked by a depiction of an indifferent figure of an ideally composed dancer with a face similar to a mask. Her characteristic features are also demonstrated indirectly—in the words printed on newspaper extracts, where one of the headlines announces a “dance from out of a volcano.”

¹⁴ In such an interpretation, associations arise with B. Grigoriev's painting “The Street of Blondes” (1917), where the frivolous coquette standing on the table next to a glass of wine is connected in parallel montage with the crowd of men sitting at the table surrounding her. This work, similarly to many others—the widely known eccentric painting “Portrait of V. Meyerhold” (1916), as well as portraits of Shalyapin (1918), the poet Nikolai Klyuyev (1920), Maxim Gorky (1926), Rachmaninoff (1930), images of peasants in the cycles “Rasseya” (1918) and “Visages of Russia” (1923), where he revealed himself as an uncommonly sharp and “wicked” psychologist [according to S. Makovsky], present the testimony that, first, images of his Russian compatriots attracted his attention during his entire, and, second,—his artistic legacy also exerted a great influence on the paintings of Glazunov and his contemporaries.

The girl is surrounded by four figures. In front is the most voluptuous of them, bald and with a huge grinning mouth, resembling a white pit, framed by an exceedingly swollen wrinkles on its cheeks. Behind it is a figure that is slightly more intelligent in appearance. Further on are two contrasting physiognomies: one is gloomy, spiteful, with a nose and mouth wry with lust, marked with a Neanderthal character by means of low and bulging forward eyebrow ridges, seemingly scowling, as a primate; the other is foolery itself, circumscribed by a plump sensuous mouth with whiskers, eye pupils expanded from wonder, and a narrow forehead hidden behind a clown's forelock.

Figure 18.

Boris Talberg. *The Cabaret Dancer*¹⁷



But the main thing is the subject matter plane. It is expressed by a depiction of the arms: exorbitantly large, fat, drawn to the dancer.

¹⁷For the source of the depiction see: URL: <http://www.artnet.com/artists/boris-talberg/danseuse-de-cabaret-94hRjF-3PQRR03cpKWQoTg2>.

Showing themselves from out of the cuffs with the links, they come out into the foreground, obstructing our view of faces, at times even supplanting them. Most of the people extending their palms are supplicants. The others, with their palms directed downward are imperative. There are those that are thrown back in amazement or with closed palms, reminding the head of a snake ready to grab its prey at any moment. Even the girl's hands exceed the other parts of her body in their expressivity. Her sharp fingers, especially the thumb bent in a hawkish manner, are filled with motion, while that her entire body appears rather static.

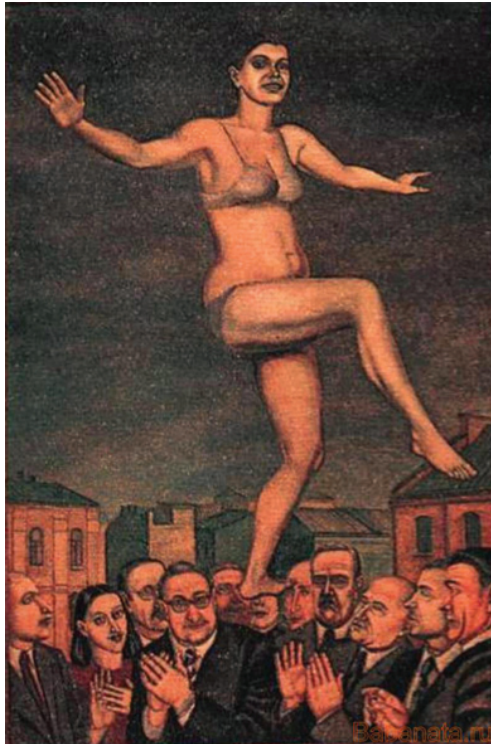
The entire panopticon on the painting seems to be held together by yet another parallel montage—that of symbolic figures of a trumpet player (in the lower right corner) and an armed soldier (on the upper left corner) placed diagonally to each other. *Their associative conjugacy generates various depictive and semantic sets: the elemental force of carnal pleasures and their bodyguards.*

A continuation of the tradition of the portrait with the lustful public is presented by a series of paintings by the representative of the carnivalizational trend in painting—Russian artist Tatiana Nazarenko (b. 1944): “Literary Improvisation,” “Repast,” “Banquet,” the autolithographies “Humans-Animals,” in which the upper part of a female torso with the head, situated on a platter, prepared for repast, is surrounded by vampires or monsters. Let us turn our attention to the painting “**The Circus Woman**” (1984, created after the artist was forbidden to go abroad or to hold exhibitions of her paintings), in which the principle of centripetal composition is considerably enhanced, in comparison to Talberg's painting “The Cabaret Dancer.” In it the acrobatics with features of visual similarity to the facial features of the painter are given in an unreal enlargement in comparison to the politely applauding public. In this *parallel montage* (it even seems that she accidentally stepped on the face of a certain personage) the outwardly successful, but in reality destitute artist becomes unified with the public that is rather indifferent to it, although some still gaze on her in an enraptured and lustful manner, and someone—maliciously, barely suppressing his anger.

Such a juxtaposition of a figure of circus gymnastics and the typified suite of gazers demonstrates the intellectual montage of images of various representatives of the public and their differentiated attitude towards the circus lady.

Figure 19.

Tatiana Nazarenko. *The Circus Woman*¹⁸



Overall, in the demonstrated portraits, which also include the images of viewers or a neutral background, one can observe the tendency towards caricaturing the crowd, whose character was expressed by means of the typified suite, parallel or intellectual montage, as the result of which the typified suite turned out to be unusually dynamic.

¹⁸ For the source of the depiction see: URL: <http://babanata.ru/?p=13636>.

3. THE ARTISTIC-STYLISTIC ASPECT

Let us now examine the manifestations of such typified suites in works by painters pertaining to principally different artistic trends. One of them is the outstanding representative of the avant-garde in painting *Marc Chagall*. The other is the adversary of the avant-garde *Ilya Glazunov*, who considered that in the guise of «cubes, spherules and spots» art becomes invested with madness¹⁹. There is also a third artist—the pupil and follower of Glazunov *Pavel Ryzhenko* (1970–2014).

The typified suite in Chagall was already expressed in a relief manner in his pre-war painting **“The White Crucifixion”** (1938, Chicago Artistic Institute), which was created after the Jewish pogroms in Germany. Just as in Glazunov’s painting “Eternal Russia,” Christ, who symbolizes the idea and the image of sufferings, is situated at the center of the composition, and around him the figures of the people maddened by the pogroms are placed. The principle of their organization is the typified suite, which interacts here with the principles of parallel, associative and intellectual montages, in the sum of which the tragic pages of the history of the people are recreated.

We shall stop on Chagall’s painting, begun by him before the war and completed during the post-war years: **“The Bride with a Blue [Indigo] Face in a Whirling Cloud”** (1932–1960, private collection), which seems to be a solo portrait. But is it really so? Let us try to figure out, even though this canvas, similarly to other works by Chagall, is for the most part enciphered.

¹⁹ In Ilya Glazunov’s opinion, in avant-garde painting «there occurs a conscious destruction of art, since man is the image and the likeness of God. If I draw a nose on the temple, an ear on the neck, and an eye on the forehead — this is my Satanic spirit rebelling against the image and likeness of God. And, it is not perchance... I say that we are for the ideals of our Christian civilization on its Greco-Roman foundation” [35]. He perceived the avant-garde trend as the consequence of the October Bolshevik Revolution, and in Russia it was particularly called such: “the avant-garde of progressive communist art.” In this conception two images of evil were united for the artist: the revolutionaries-internationalists themselves and their fierce hatred for religion. For this reason, he considered that realist art and the Academy created by him “is the state safety for Russian art. So it is particularly this safety that we preserve, and we present the last powerful bastion of Russian culture, as well as European, which is sunk, smeared and fouled. Today we are Europe, and light pours from us” [Ibid.].

Figure 20.
Marc Chagall. *The White Crucifixion*²⁰



In the first instance, why is it that the bride has a blue (indigo) face, just as, for instance, “The Indigo Lovers” (1914), “The Lovers Near the Bridge” (1948), “The Fisherman’s Family” (1968), “St. Paul de Vence at Sunset” (1977)? Most likely, because blue is the color of nature, the sky, the river in which it is reflected, and field plants. It was revealed by Andrei Voznesensky in his own way in the poem “Chagall’s Cornflowers”:

²⁰ For the source of the depiction see: URL: <http://toraart.com/index.php/poslanie-ot-marka-shagala>.

“My dear, this is what you really love!
From Vitebsk wounded and loved by them.
Wildly growing weed-grown tubes
With a devilish
 squeezed out
 blue!
A lonely flower from the stock of burdocks,
But its blue knows no rivals” [36, p. 11].

Figure 21.

Marc Chagall. *The Bride with a Blue [Indigo] Face in a Whirling Cloud*²¹



²¹For the source of the depiction see: URL: https://artchive.ru/marcchagall/works/377613~Nevesta_s_sinim_litsom.

It turns out that the blue face denotes a color dear to the artist. And next to the blue is the face of the bridegroom with a few of Chagall's portrait features, the green tinge of which also reveal the essence of nature²². But all of these colors are involved here not by themselves, but in a conflicting conjugacy with red (the color of the silhouette of the violinist in the gleam of the fire) and black (the entire space of the sky and the earth), which convey an unusually intense background, and, maybe, even the very meaning of the painting. Taking into account the specificity of the art work of Chagall as the forerunner of expressionism, let us examine his symbolism, in which we may discern features of the typified suite, situated in an unusual manner. The source of motion in it was the dynamic light wave on the left side, concretizing the whirling cloud, combining the images of the bride and the bridegroom. Her rounded form also determined the right side of the painting, which turned out to form the continuation of this circular composition situated within the rectangular. The motive of creativity became the through element in it. The most innocuous subject matter built on it is placed in the lower right corner—a lonely man in a hat is engaged in music-making on the cello, barely touched upon with the green color (similarly to Chagall's graphic work "Green Cello. On the Theme 'Reminiscences of Vitebsk'"). He is readily listened to by a similarly lonely chicken, and the musician plays for it with joyful appreciation.

The motive of creativity is repeated in the upper corners of the portrait of the bride, where two clowns playing reed pipes are situated. To the right of one of them, barefooted, but in a nightcap, who has more listeners paying attention to him than the cellist does, there is a profile of a young woman in felt snow boots (a sort of double of the blue bride, but with light hair, a white nose and a white eye), and behind her is a peculiar centaur, the upper part of him presents the head of a fish, and the lower part impending from it—the head of a cow. Both living creatures situated on one and the same torso, turned in profile and looking at the clown each

²² The same combination of colors is also preserved in the painting "Over the City" (1917) from the same series of Chagall's paintings dedicated to Bella: "Dedication to my Bride (My Betrothed)" (1911).

with its own sole eye, hearken to him seriously. If a little more were added, the metaphor of the sermon of St. Anthony of Padua to the fish would find its association here. On the left corner of the portrait of the bride there is a clown dressed in blue. He lacks a listening audience. The seemingly scathed chicken situated close to him, flying in terror from the fire, is obviously hardly in the mood for any entertainment. And between the two clowns (standing not far from the burning house) a violinist is lying flat on his face, gazing with a look of tenderness on his blue violinist. He is given in illumination of the fiery-red color, common to the fire. It can be seen that the figures of these artistic personalities presented a reminiscence of what Chagall experienced during the time of the war (it must be reminded that the Nazis in Germany publicly burned his paintings).

At the same time, in close proximity with the bride's image the locality is shown on the territory of which the depicted events are taking place. Central here is the moderately crooked house with a blue roof, greatly resembling that of his parents in the Liozno town ("lyozna" in Belorussian, which means "tearful" or "tears")²³. Such a title for Chagall is symbolic²⁴. The artist's house was miraculously preserved, but, nonetheless, was greatly damaged (its wooden sections were burned down). For this reason, it is not perchance that it is given in a gloomy, concentrated darkness. There is no glass in the last window, while in the door there is a doleful figure of a woman, most likely, the artist's mother, imprinted. One half of her face is portrayed in dark colors, and the other, similarly to the six-sided star on her,—in a bright yellow, shining in the

²³ The image of this house presents to be one of his most favorite topoi. It can be found in the paintings "The Pharmacy in Vitebsk" (1914), "The Promenade" (1917–1918), "The Red House on the Street" (1922), "The Artist and his Bride" (1953); "Jacob's Ladder" (1973), "The Blue Village" (1975), "The Holy Family" (1975–1976), "The Artist over Vitebsk" (1977–1978), even "St. Paul de Vence at Sunset" (1977), where his house near Vitebsk intrudes into a French landscape.

²⁴ According to the observation of L. Vakar, "the archetype of the wanderer was elaborated" in the tragic history of Belorussia. "This image is called the 'lyozny' person... for the artist himself Vitebsk and Lyozno were the images of his lost native land, and the poetics of his paintings may be viewed in the aspect of the mentality of the 'lyozny' person. An exile does not have a house, but in exchange he receives the whole world, dissolves himself in it, and obtains freedom. The means of his life is wandering" [37].

night. In the images of the animals—a pair of horses harnessed in a farm wagon, and a cow with a blue head, from behind which a man can be seen, the motive of wandering can be discerned.

In the end, summing up all the faces manifested in Chagall's painting, it turns out that there is not only the image of the bride present here, but also of several others—of the bridegroom, the mother, four musicians, the white haired woman and with the man with the cow. They are adjoined by images of household animals (two chickens, two cows, and two horses), as well as two houses. One of this, though lopsided, but relatively intact, while the other is burned. *All of them, according to the fable, by means of associative montage, assemble into a typified suite surrounding the silhouette of the bride, whose face is almost entirely concealed from extraneous eyes by a dark-blue color. And according to the subject matter here, rather, there is a recreation of... the portrait of the bridegroom (who is not painted over by the green color to such an extent as the bride is by blue, so he can be discerned easily). At the same time, the portrait of the lucky person is complemented by episodes from his own dramatic biography, in the arrangement of which here the principle of the authorial montage-intellectual thinking can be felt.*

Consequently, the accentuation on the female portrait conceived of here is paradoxically complemented by a peculiarly ciphered typified suite of images and is passed on to the male, which is of the self-portrait variety and also complemented by depictions of events from his life.

In Pavel Ryzhenko's painting "**Farewell to a Convoy**", which is the first from his triptych "The Tsar's Golgotha" (2004). At its basis lies the parting of Nicholas II with the Imperial Convoy after his abdication from the throne in March 1917.

The scene of the tragedy of the Russian emperor is given in a dim color choice of the picture—in an associative montage with the images of menacing nature: a gloomy morning, a blizzard snowstorm, and ants swarming in snow. The motion in this painting goes from left to right and disperses as if in a trumpet shape in the clouds shaped in the wind, the birds flying away and the snow flying in gusts of whirlwind. The tsar's

convoy also fits into the direction of this motion. It is juxtaposed by several rare figures, the capstone of which turns out to be the figure of the tsar.

Figure 22.

Pavel Ryzhenko. *Farewell with a Convoy*²⁵



But the main motion here is not extroversive, but introversive, which is expressed in the psychological state of the soldiers standing in the first line. In their conjugacy with the image of the tsar, the composition becomes endowed with a high “degree of convulsion” [a term by Grigoriy Kozintsev). The montage of their faces *manifests the features of two typified: the linear demonstration of images unified by one common dominating emotion, and the contrapuntal, where several tints of emotions each are attributed to the face of almost every soldier.* Notwithstanding their adherence to the new, revolutionary government (which is testified by the red ribbons on their overcoats) are not in power to constrain their grief. The first one respectfully took out his sabre from its sheath, lowered it towards the ground and drooped his eyes as a sign of grief for the tsar (who is awaited by his jailer standing behind his back). The second, whitened by gray hair and furrowed by wrinkles,

²⁵ For the source of the depiction see: URL: <http://xn----7sbgmbf3aevlbr7l.xn--p1ai/40-proschanie-s-konvoem-1-iz-triptiha-carskaya-golgofa.html>.

senses contradictory emotions of bewilderment, obedience and regret. The third with scars on his cheek and on his forehead, wistfully looking at the earth and pulling together his eyebrows, thinks intensely about something; the fourth, transgressing statutory relations, is endeavoring to say something to the tsar. A culmination is presented by the strong feelings of the fifth. Clasp his hat in his fist, he closed his face with it, in order to conceal his weeping.

The image of the tsar, in whose image the features of sadness and courage are combined, is given in *parallel montage* with the army. Notwithstanding the entire oppressive situation, he looks openly into the faces of the military personnel. The tsar's parting with them, which according to the plotline expresses a concrete historical *episode*, and according to the subject matter—the tragic end of the Russian monarchic *epoch*, expressed the principles of intellectual montage.

Similar features are demonstrated in *Glazunov's* painting-mystery **"Eternal Russia" ("A Hundred Centuries")** (The Moscow State Painting Gallery of Ilya Glazunov).

Figure 23.

Ilya Glazunov. *Eternal Russia (A Hundred Centuries)*²⁶



²⁶ For the source of the depiction see: URL: <https://opisanie-kartin.com/opisanie-kartiny-ili-glazunova-sto-vekov>.

At the basis of its unique three-part composition we can sense the centripetal directedness toward the crucifix towering over all the historical figures, therewith evoking associations with an icon. (An exception to this is provided by the centrifugal motion in the right hand of the painting, where a revolutionary wagon is swiftly rushing in a direction opposite from the crucifix). In close conflux with the painting's Christian ideas are the visages of the saints, who are scrupulously delineated in large format on the first rank and dispersed in the subsequent lines: the Don Icon of the Virgin Mary painted by Feofan the Greek; to the left—the icon of St. George the Victor; further on—Andrei Rublev's painting "The Holy Trinity," and in the recess—the icon of Nicholas the Wonderworker. This expressive silence is disturbed by Leo Tolstoy, who is angrily pointing upward to the heavens and demonstrating on his bosom a tablet with two symbols: "nonresistance" (to evil) and the sign of Masonry, which, in all likelihood, presumes that which forms the greatest evil for Russia.

On the other hand, the power of good is expressed in the central portion of the painting in the collage of images of outstanding public figures of Russia, whose succession is ordered into a typified suite, where all the faces are predominantly of a serious, concentrated character, as a result of which they are perceived as icon-like visages. On the left side of the painting the linear arrangement of the images comes from demonstration of historical episodes of Ancient and Medieval Rus, while the right side shows the activists of the October Revolution and the subsequent events of the 20th century. Both of the outer sections of the painting are combined with the central portion by means of *parallel montage*. In this fresco what creates the most prominence with its motion is a wagon with three revolutionaries: Stalin, Trotsky (here, analogous to Breshkovskaya in Grigoriev's painting "Visages of the World") and a harmonist, who evokes in the same painting associations with the "songster" poet Kamensky, behind whom we can see images of other Bolsheviks. Such a depiction of activists of the revolution disclosed tawdry satirical features.

As the result of comparison of these three pictures, we become confronted with a paradoxical phenomenon: *the typified suite as an artistic principle becomes capable of fulfilling different artistic goals, as the result of which bringing together artists of different, even opposing directions, becomes possible.* An artistic canvas by Chagall is a fantastically ciphered masterpiece, expressed in a complex tragic plane with elements of intricate humor and thereby always open to a multitude of new interpretations. the many-figured painting of Ryzhenko, created in the traditions of realist painting, presented one of the tragic pinnacles of contemporary art. on the other hand, Glazunov's mystery (as all of his *poster-like misterioso* paintings) is perceived as a massive fresco built on the foundation of historically documented portraits. Their basis was formed by an original amalgam of diverse types of visual arts—posters, icon-painting and amateur painting, which are directed to the most diverse strata of consciousness of Glazunov's painting: to the massive Soviet and the sacred Russian, and are organized into a single composition by the principles of a gigantic typified suite, which manifests the concentration of a planetary theme, centered by the figure of a crucifixion, which was unacceptable in Soviet official paintings.

In the juxtaposition of the typified images of outstanding public figures of Russia and her enemies presented in parallel mounting along the edges of the painting, *the Orthodox Christian monarchist idea is manifested, which is realized in the intellectual montage of all the dispersed elements of the mystery into the composition of a peculiar "Cross Procession"* (according to the definition of Valentin Novikov), in which Glazunov's reevaluation of some of the traditions of the Russian avant-garde let themselves be felt (for example, the "rally" in Boris Grigoriev's painting "The Visages of the World").

* * *

As the result of the carried out analysis of Glazunov's paintings, as well as some of the paintings of his contemporaries, both close to him in style and distant, we come to the conclusion that *the hypothesis brought out at the beginning of the research* about the propriety of applying the

methodologies of Eisenstein and Vygotsky for analyzing many-figured paintings from the 20th century *has found veritable substantiation*. The phenomenon of the typified suite, discovered in the examined paintings, in organic interaction of this phenomenon with other principles of montage (the parallel, the associative, and the intellectual) makes it possible to comprehend the multifaceted images taking shape in the interaction of emotions. Moreover, the plasticity of the principle of the typified suite in the analysis of paintings gives the possibility to comprehend the singularity of various kinds of composition:

1. The typified suite, in which of foundational significance is the light-and-shade composition, where the supporting fields are the illuminated typified images, arranged in a linear manner (Alexander Blok" by Ilya Glazunov).
- 2a. The typified suite conveyed in centrifugal motion to the foreground of the painting and to the right (Taras Gaponenko's "After Banishment of the Fascist Occupants");
- 2b. The typified suite built according to the principle of centripetal motion (Boris Talberg's "Cabaret Dancer", Tatiana Nazarenko's "Circus Woman", Ilya Glazunov's "Eternal Russia");
- 2c. Two conflicting typified suites interacting along the lines of centripetal composition ("Tanya" by the Kukrynikses);
- 2d. Two conflicting typified suites, combined according to the principles of rounded and linear compositions (Geliy Korzhev's "Hostages of War" ("Human Shields").
3. The typified suite in a two-tiered juxtaposition of positive images, where two suites are given in simultaneity—one non-personified, and the other in various tints of the selfsame emotion (Ilya Glazunov's "Seeing off the Troops").
4. The typified suite revealing the inner (psychological) directedness of the entire composition:
 - a) in diagonal motion upwards (Ilya Glazunov's "Blockade");
 - b) in diagonal motion downwards, where the selfsame emotion, tough in different nuances, convey a sense of catastrophe (the Kukrynikses "The End");

- c) from right to left (Ilya Glazunov's "The Storming of the City");
 - d) in perpendicular correlation (Ilya Glazunov's "The Awakened East");
 - e) two typified non-conflicting suites geared in directions opposite to each other (Ilya Glazunov's "The Paths of War").
5. The polyphonic typified suite, which makes it possible to see the individualized spectrum of emotions in simultaneity, expressed in the selfsame image (Ilya Glazunov's "Ivan the Terrible").
 6. The general typified suite in linear demonstration of a multitude of face is combined with two polyphonic suites and given in interaction of the outer motion with the inner (Pavel Ryzhenko's "Farewell to the Convoy").
 7. The poster-typified suite in panoramic perspective based on a collage-like bringing together of portraits of historical faces (Ilya Glazunov's mysteries).
 8. The ciphered typified suite, placed in a peculiar circular composition (Marc Chagall's "Portrait of a Bride with a Blue [Indigo] Face").

The typified suite in Ilya Glazunov's artistic legacy, just as in the canvases of his contemporaries, has demonstrated itself in an unusually diverse way. It is not always concretized only in the faces, but is expressed in the generalized non-personalized mass of people, in personified images of animals, ciphered in symbolic visages, collaged in heterogeneous portraits, endowed with dynamics in inner contrasts, and can also be disclosed in the emotional mood of one single person. The typified suite was often enhanced with dynamic conflux with principles of other varieties of film montage the interaction of which endowed the viewer with inexhaustible opportunities for a diversified psychological immersion into the artistic image.

Various strata of our psyche turned out to be involved in the perception of paintings as a typified suite. Creating an initial (plotline) effect on the existential level, in reality (according to the subject matter) it ended up being the transmitter of the artist's ideological thinking, impacting more complex levels of human consciousness—the "reflexive"

and the “spiritual,” connected with the associative and the intellectual types of thought. In order to reveal such a multi-plane conceptually artistic essence in painting, the research method integrated by us, based on the methodologies of Sergei Eisenstein and Lev Vygotsky, may become unusually promising.

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: 20.12.2018).

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. Opisanie kartiny. Russkij avangard [“Images of the World” from 1929–1931. Description of the Painting. The Russian Avant-garde]. URL: <http://avangardism.ru/boris-grigorev-lik-mira.html> (Access date: 26.12.2018).

7. Kak ustroeny risunki Eyzenshteyna. Ob“yasnyaem, 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: 25.12.2018).

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-kulturny-razlichnykh-epokh> (Access date: 29.12.2018).

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]srt_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. Vygotskiy L.S. Psihologiya iskusstva [Psychology of Art]. Moscow: Iskusstvo [Art], 1968. 576 p.

18. Ivanov V.V. Kommentarii [Commentaries]. Vygotskiy 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: 29.12.2018).

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: 19.12.2018).

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: 19.12.2018).

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 antigeroev v sovetskoj zhivopisi 1920–1930-h gg. (tema revolyutsii i Grazhdanskoj 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: 29.12.2018).

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: 24.12.2018).

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: 25.12.2018).

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: 20.12.2018).

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}. 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_velikogho_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 Shagalovskikh 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

GRIGORY 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 ИЛЫ 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 методом 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 II

1. ВОЕННАЯ ТЕМА

а) Трагическое направление

На события Великой Отечественной войны первыми в советской живописи откликнулись художники-плакатисты. Уже на второй день войны вышел плакат Кукрыниксов «Беспощадно разгромим и уничтожим врага!», а вскоре и легендарная работа И. Тоидзе «Родина-мать зовет». Наряду с плакатом в изобразительном искусстве появилось большое количество героических полотен, которые стали художественными памятниками отечественной военной истории: «Оборона Севастополя» А. Дейнеки, «Штурм Сапун-горы» П. Мальцева, «На Курской Дуге» и «Защитники Брестской крепости» П. Кривоногова, «Диарама “Блокада Ленинграда”» Е. Корнеева. Сильно действующим в этой тематике явилось трагическое направление, в котором были запечатлены последствия величайшей катастрофы на планете, унесшей неслыханное количество человеческих жертв.

Рисунок 6.

Дементий Шмаринов. Мать из серии *Не забудем, не простим*¹



Из двух отмеченных направлений мы остановимся на последнем, поскольку самые большие открытия происходят именно в тра-

¹Источник изображения см.: URL: <http://xn--i1abnckbmcI9fb.xn--p1ai/%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%8C%D0%B8/417554/img2.jpg>.

гических жанрах. Кроме того, трагическое — явление неоднородное. Его оборотной стороной является сатира, доведенная порой до гротеска (абсурда). Такая трактовка военных сюжетов в советской живописи стала одной из характерных форм осмысления катастрофического содержания.

Рисунок 7.

Гелий Коржев. *Победа живых и мертвых*²



Тема войны в творчестве советских художников, начатая еще в военное время, осталась одной из главных и в мирные дни. Яркий

² Источник изображения см.: URL: <https://www.pinterest.ru/pin/553872454153869047/?autologin=true>.

пример собственно трагического направления в живописи — картина *Т. Гапоненко «После изгнания фашистских оккупантов»* (1943–1946, Государственная Третьяковская галерея), в которой показаны последствия войны в освобожденной деревне Измалковского района недалеко от Ельца в 1941 году [см.: 32]. (1 версия написана в 1944 г.)

Рисунок 8.

Тарас Гапоненко. *После изгнания фашистских оккупантов*³



Импульсом к созданию картины стал рассказ очевидца события — сестры художника. Красноармейцы только что сняли с виселицы тела повешенных. Погибших двое, и оба они лежат на снегу. Вокруг них сосредоточились жители деревни, которые на картине организованы как бы в две типажные сюиты: в центре и справа. В первой — молодая женщина, стоя в ногах убитого, не в силах сказать ни слова, горестно смотрит на него. Другая женщина — на коленях, рыдает над его головой. Третья припала к нему на грудь.

Типажную сюиту с правой стороны на переднем плане образуют близкие казненного. Среди них — женщины в черных платках

³ Источник изображения см.: URL: <https://www.pinterest.com/pin/458663543283742561/?lp=true>.

(мать и жена), седовласый старик (отец), дети, а во втором ряду — понурый военный и монашенка, пытающаяся из-за спины впереди стоящих увидеть произошедшее. По фабуле здесь передан *трагический эпизод из жизни одной деревни*, где побывали фашисты, а по сюжету — *судьбы народные во время войны*.

В линейном измерении картины правой стороне скорбящих над мертвым симметрична левая, где, согнувшись над санками, стоит женщина с помощницей. На этих санках в последний путь должны увезти погибшего. Но центром картины оказывается виселица, которая вмонтирована в образную композицию по принципу *параллельного монтажа*. От этой смертоносной конструкции ощущается *центробежное движение* к переднему плану картины. Зловещий образ виселицы возвышается над всеми и создает с фигурами живых резкое замыкание, в котором проявляется интеллектуальный монтаж. Виселица все еще как бы живет своей жизнью: один из советских военных деловито подает топор взобравшемуся на лестницу человеку, чтобы отрубить оставшиеся хвосты веревок. В проявленном здесь еще и ассоциативном монтаже объединена широкая временная амплитуда: недавнего военного прошлого и далекого библейского — ситуации снятия с креста, осмысленной как обобщенный символ страдания.

Глазунов в отображении военной темы в живописи также показал Великую Отечественную войну с катастрофической стороны. В таком осмыслении военной темы видится преемственность традиций, идущих от «непатриотичных» антивоенных картин В. Верещагина. В картине Глазунова **«Дороги войны»** (1954–1957, заново созданной в 1985-м), первоначальной дипломной работе, выполненной в Ленинградском художественном институте имени И.Е. Репина (раскритикованной государственной комиссией и впоследствии уничтоженной), передан образ русских беженцев⁴. Комиссия единогласно отвергла картину как антисоветскую, сказав-

⁴ В 1977 году выставка картин Глазунова, в которой значилась и картина «Дороги войны», была закрыта под предлогом «противоречащей советской идеологии». Несмотря на то, что картину уничтожили, художник впоследствии создал авторскую копию.

шую правду прошедшей войны: «Война характерна победой, а вы смакуете отступление советских войск — такого еще не было в советском искусстве» [33].

Таким образом, в раскритикованном произведении проявилась независимая позиция молодого Глазунова, нашедшая отражение как в реалистической концепции, так и в композиционном решении.

Рисунок 9.

Илья Глазунов. *Дороги войны*⁵



В картине «Дороги войны» можно обнаружить две *типажные сюиты*. В одной — фигуры уставших стариков, женщин, детей и нескольких отступающих солдат, среди которых выделяется скачущий в тыл раненый, по-видимому, вестовой. На первый взгляд, этот эпизод раскрывает обычные военные будни: люди уходят в тыл, а по сути — горькую правду начала войны. Однако в параллельном монтаже с этой сюитой дана другая, противоположно направленная: солдаты, идущие мимо руин разрушенного дома на передовую, самолет в темном, устрашающем зарницами небе, — *эта сюита сюжетно переосмысливает первую, преображая ее в один из напряженных дней войны*. Так что мнение Государственной комиссии

⁵ Источник изображения см.: URL: <http://glazunov.ru/tvorchestvo/monumentalnye-raboty/raboty/1985-dorogi-voiny>.

об этом полотне (напомним, как искажившем правду о войне) с одним из предложений автора «расстрелять», было проявлением вопиющего идеологического прессинга молодого художника. Правда, в картине есть еще один образ — бегущих овец, который вызывает аналогии с библейскими, бесцельно (до появления пастыря) бродившими во тьме людьми. *Такой ассоциативный монтаж образов людей и животных, возникший на основе двух типажных сюит — беженцев и солдат, уходящих на передовую, раскрывает трагический смысл войны.*

Картине «Дороги войны» по тематике близка созданная в те же годы автобиографичная работа Глазунова **«Блокада»** из серии **«Ленинградская блокада. 1941–1944»** (Пензенская областная картинная галерея имени К.А. Савицкого, 1956), в которой показаны последствия катастрофы, разразившейся в начале войны. Несмотря на то, что в ней всего три персонажа, принцип типажной сюиты можно обнаружить и здесь. Общее впечатление складывается на основе остро контрастных образов.

Рисунок 10.
Илья Глазунов. Блокада⁶



⁶ Источник изображения см.: URL: <http://pkg.museum-penza.ru/news/2015/01/27/14504179>.

Вот как описывает содержание картины один из исследователей творчества Глазунова И. Языкова: «Из полумрака холодной, мрачной комнаты с окнами, заклеенными крест-накрест, в трепетном свете коптилки, падающем на давно пустую тарелку, смотрит ребенок с исхудалым лицом старичка. В темноте угадывается фигура не то спящего, не то умирающего, а слева одетый в зимнее пальто человек склонился над клавишами рояля. Эта картина биографична. Дядя будущего художника, профессор консерватории, за несколько дней до смерти, с трудом дойдя до рояля, слабеющими пальцами играл “Аппассионату”» [34, с. 3, 6]. Но главное здесь — виднеющийся из-за стола голодный ребенок (в ком угадывается образ самого художника в детстве), голодный настолько, что на его лице появился нездоровый румянец и коснулась печать смерти. Однако его тяга к жизни выражена во взгляде огромных глаз, в чем ощущается нерв движения всей картины, направленного по диагонали снизу вверх. Два взаимоисключающих полюса человеческой жизни: детство и смерть, изначальное совмещение которых выразило трагический пафос картины, связаны здесь воедино в интеллектуальном монтаже. По фабуле здесь изображены люди, находящиеся в преддверии смерти, а по сюжету — живущие благодаря своему духу.

Таким образом, в подобной типажной сюите проступили принципы интеллектуального монтажа, благодаря которому художник не просто воссоздал эпизод своей биографии, но и обобщил героико-трагические судьбы народа.

В 60–70-е годы военная тематика в творчестве Глазунова получает более широкое освещение, в котором раскрывается усиление критической направленности против внешних врагов России, воевавших против нее и дружественных ей стран. Художника интересуют современные ему события войны во Вьетнаме (1964–1975), чему посвящена картина **«Пробудившийся Восток»** (1967). Содержание ее описано И. Языковой: «На первом плане картины среди руин древней пагоды — чудом уцелевшая статуя Будды с отбитой осколком американского снаряда рукой. Мимо развалин бесконечным

потоком движутся солдаты, ополченцы, машины, замаскированные пальмовыми ветвями орудия» [там же, с. 66]. Эти образы защитников Вьетнама складываются, как нам представляется, в некую обобщенно-неперсонифицированную типажную сюиту, в которой выражена единая патриотическая идея. Типажная сюита к тому же дана в *параллельном монтаже* с устрашающей фигурой Будды. В таком контрасте образов, находящихся в композиционно-перпендикулярном сопряжении, проясняется, что по фабуле здесь воспроизводится колонна уходящих на фронт солдат, а по сюжету раскрывается сила духа вьетов. Над всеми же — дракон, символизовавший в *ассоциативном монтаже* верховную власть, процветание народа и в течение 20 лет (1955–1975) — Герб Южного Вьетнама.

Рисунок 11.

Илья Глазунов. *Пробудившийся Восток*⁷



Вместе с тем Глазунова привлекают события далекой русской истории, отображенной, например, в его картине «Проводы войска» из цикла «Поле Куликово» (1979, Тульский областной художественный музей). Оба произведения объединены схожим принципом

⁷ Источник изображения см.: URL: <https://www.liveinternet.ru/users/3842730/tags/%D0%B3%D0%BB%D0%B0%D0%B7%D1%83%D0%BD%D0%BE%D0%B2/page1.html>.

взаимодействия двух типажных сюит (как и в работе «Дороги войны»). Двухъярусное противопоставление таких линейных рельефов служит средством, значительно оживляющим общую композицию. Одна сюита по фабуле здесь безлика, как бы внеэмоциональная, но внешне действенная, состоящая из уходящих на битву воинов. Другая — эмоционально-психологическая, словно оживотворяющая сюжетную линию. Она складывается из образов княжеской семьи Дмитрия Донского, провожающей русское войско в военный поход, композиция которых организована в соответствии с традициями *параллельного монтажа*, идущего от эйзенштейновского фильма «Иван Грозный» (сцена ожидания царем народа)⁸.

Рисунок 12.

Илья Глазунов. Проводы войска⁹



⁸ Другая интересная трактовка типажной сюиты народа в творчестве Глазунова — ее параллельный и ассоциативный монтажи со сценой на переднем плане дана в «Поцелуе Иуды» (1985), в которой сюита враждебных Христу воинов и его сцена с Иудой в целом воссоздают кульминационную сцену перед его пленением.

⁹ Источник изображения см.: URL: <http://www.tanais.info/art/pic/glazunov34.html>.

Патриотическая идея обеих типажных сюит укрупнена еще *ассоциативным обобщением*, связывающим данный сюжет с героической историей России. Более того, в композиционном решении темы проявляется принцип *интеллектуального монтажа*, который выражен в конфликтном сопряжении трех художественных планов: крупного переднего наверху (княжеской семьи), общего удаленного внизу (войско русское), а также общего крупного, объединившего два предыдущих (динамичное движение облаков). В огромном панорамном пространстве состояние тревожно-недоброго ожидания конкретизировано в переживаниях жены Донского, его детей и близких.

В итоге проведенного обзора картин становится очевидно, что в полотнах Глазунова, посвященных трагической военной тематике, принцип типажной сюиты проявился весьма многообразно, причем во взаимосвязи с разными типами монтажа. Но главное — с первых его работ через нее транслировалась не только антифашистская концепция автора, но и «антисоветская», которая впоследствии переросла у него в русскую патриотическую идею.

б) Гротесковая трактовка вражеских образов

В гротесково-обличительной трактовке художественных произведений на военную тему выделим картину авторов политических карикатур — *Кукрыниксов (М. Куприянова, П. Крылова и Н. Соколова) «Конец»* (1947–1948, Государственная Третьяковская галерея), в которой запечатлены последние мгновения Гитлера во время штурма Берлина советскими войсками. Скрываясь в подземельях рейхсканцелярии, фюрер и его сообщники изображены в самом неприглядном виде. Движение в картине организовано как бы по диагонали от верхнего левого угла, где стоит выхваченный светом Гитлер, к правому — группе его подчиненных, сидящих в полной прострации, и далее — книзу: сползающей со стола скатерти. В ассоциативном монтаже с разбросанными на полу помятыми документами, перевернутым стулом, батареей бутылок из-под спиртного

и распахнутой настежь бронированной двери передана динамика психологического состояния бывших претендентов на мировое господство. Таким образом, по фабуле они выстраиваются в типажную сюиту нацистских лидеров, а по сюжету — истеричных трусов. Вся композиция ведет к закономерному *интеллектуальному обобщению* — пониманию исторической обреченности провозглашенного Гитлером «Тысячелетнего рейха».

Рисунок 13.

Кукрыниксы. Конец¹⁰



В другой картине Кукрыниксов — «Таня» (1942–1947, Государственная Третьяковская галерея) — изображена казнь Зои Космодемьянской, произошедшая 21 ноября 1941 года в деревне Петрищево Рузского района Московской области. Трагическое содержание этой картины заостряется здесь именно с помощью элементов гротеска.

¹⁰ Источник изображения см.: URL: <http://www.rodon.org/art-080815123619>.

Рисунок 14.
Кукрыниксы. *Таня*¹¹



В центре развернутого полотна изображена виселица, под которой стоит волевая, коротко подстриженная девушка с табличкой на груди. А вокруг — разнородные образы, из чего складываются *две контрастные типажные сюиты, имеющие центростремительную направленность по отношению к эшафоту*. В одной такой сюите показаны согнанные сюда немцами, сочувствующие Зое русские женщины. У многих опущены головы — смотреть на казнь они не в силах.

Другую сюиту составляют образы оккупантов. Они на редкость деловиты и объединены зоологическим любопытством, которое удерживает их на морозе: ожидание на ее лице чувства страха. Большинство карателей стоят перед ней с автоматами, двое солдат с фотоаппаратами на переднем плане стремятся не упустить момента казни. Один пытается заглянуть девушке в лицо. Палач спешит накинуть ей петлю. Два офицера смотрят на нее в упор. Один из них (в теплом тулупе и валенках) — с насмешливым видом. Другой —

¹¹ Источник изображения см.: URL: <http://www.rodon.org/art-080815130104>.

в фуражке, с капризно петушиным профилем (по всей видимости, подполковник Рюдерер) — с открытой ненавистью.

Картине «Таня» близка масштабная работа Г. Коржева «**Заложники войны**» («**Живой заслон**»), в которой изображен один из трагических эпизодов войны — ожидание атаки советских войск фашистами, прикрывшимися безоружными людьми (1998–2005).

Рисунок 15.

Гелий Коржев. «**Заложники войны**» («**Живой заслон**»)¹²



Типажная сюита возникает в многофигурно-круговом расположении образов русских. В верхней части полотна изображена группа людей, стоящая в непосредственной близости с немецким окопом. Опорными во всей композиции являются мужские фигуры: в верхней части — скорбного кузнеца, готового достойно встретить смерть, слева — печально-отрешенного учителя, успокаивающим движением придерживающего учеников, справа — беспомощного священника с прижавшейся к нему монашенкой. Своеобразным рефреном в композиции картины служат образы женщин с детьми на руках. В их глазах застыло тягостное ожидание, охватившее и

¹² Источник изображения см.: URL: <https://kolybanov.livejournal.com/5606261.html>.

всех остальных. Необычными являются похожие на маленьких старичков стоящие впереди дети с повзрослевшими в эти мгновения лицами. Спустившиеся с возвышения, они, видимо, привлеченные звуками выстрелов, смотрят в сторону. Ключевое же место в первом ряду отдано не взрослому, а девочке в пионерском галстуке, открыто смотрящей вперед. Благодаря тому, что в верхней части картины сконцентрированы образы довольно большой группы взрослых, а в нижней только одна девочка, создается впечатление, что картина вот-вот опрокинется и все фигуры трагически исчезнут.

Трагедия русских дана в параллельном соотношении с гротесковыми образами врагов, прячущихся за их спинами. Из окопа, в сущности, видны не лица, а солдатские каски, три из которых показаны в тени, вследствие чего они становятся похожими на черные лики смерти. Слева есть еще каска с биноклем, которая воспринимается как зловещий робот. Лишь гитлеровский офицер, за которым видно разрушенное здание, стоит в полный рост как символ вражеской оккупации.

В целом две типажные сюиты, в одной из которых изображены мирные жители, образующие живой щит для фашистов, а в другой — вражеские солдаты, совмещены в конфликте взаимоисключающих сторон по принципу наложения круговой композиции (русских) на линейную (врагов).

В итоге по фабуле в обеих картинах («Таня» и «Живой заслон») изображена трагедия, а по сюжету — обличающая трагедия-сатира, и это парадоксальное сочетание *ассоциируется с трагифарсами эпохи Возрождения (Босха, Брейгеля, Верроккьо, Донателло), где торжествует дьявольски деловитая нечисть и гибнут праведные герои. А в целом здесь проявляется интеллектуальный монтаж, в результате которого возникает мысль о жестоком «перевернутом мире»* [термин Ш. де Тольная].

У Глазунова гротесковая трактовка вражеских образов нашла воплощение в событиях давно минувшей истории. В картине **«Штурм града»** (1969), небольшая типажная сюита основана на трех образах

татаро-монгольских воинов¹³. Два из них даны в профиль, в котором широкие скулы заслоняют узкие щелки глаз, а лысые головы прикрыты изысканными, отороченными соболями тюбетейками. Броскость их внешности (по фабуле) заключена в богато расшитых одеждах, украшенных изображением злого дракона. Третий же развернут к зрителю в фас с глупой, почти «дауновской» улыбкой, уже предвкушая победу над Русью. Над ними возвышается надетая на копье голова русского воина. По сюжету же они безобразны, а мертвая голова погибшего воина с мудрыми печальными глазами, обвитая мягкими золотистыми волосами, воспринимается как прекрасный иконический лик.

Но главное — *типажная сюита здесь входит в общую композицию, организованную по принципу параллельного и интеллектуального монтажей. С помощью первого образ врага в правой части картины связывается с ликом древней Руси, показанной в левой, где полыхает огонь, разлетаются птицы, а на город направлено бесчисленное количество вражеских стрел. В рамках же второго — образ татаро-монгольского нашествия на Русь осмысливается как трагический конфликт двух цивилизаций.*

Рисунок 16.

Илья Глазунов. Штурм града¹⁴



¹³ Сюжет данной картины перекликается с другим произведением Глазунова из того же цикла «Поле Куликово» — «Битва. Временный перевес татар» (1979).

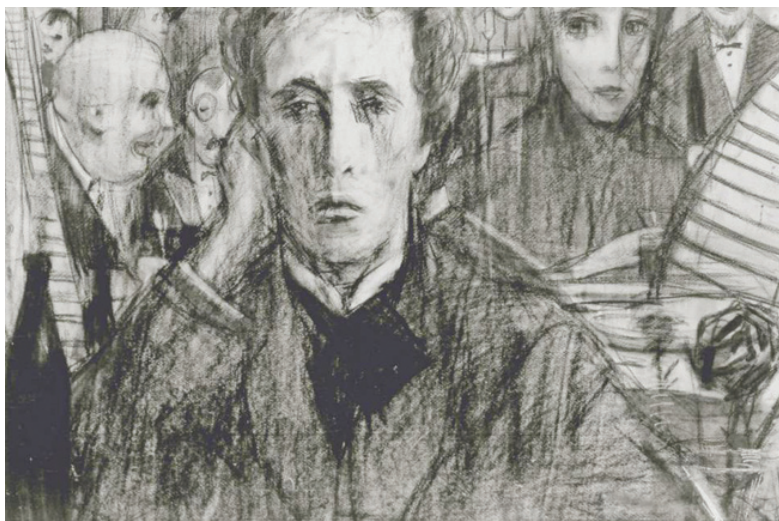
¹⁴ Источник изображения см.: URL: <http://glazunov.ru/tvorchestvo/obrazy-russkoi-istorii/raboty/1979-shturm-grada>.

В целом, изображая врага в сюжетах далекого прошлого, Глазунов органично вошел в советскую гротесковую традицию его воспроизведения. В связи с этим неслучайно *в произведениях на военную тему, показавших противодействие двух конфликтных лагерей, нередко встречаются не одна типовая сюита, а две. В них проявились принципы монтажа, который дал возможность раскрыть трагическое содержание на уровне разных «этажей» человеческой психики.*

2. НЕВОЕННАЯ ТЕМАТИКА

Принцип типажной сюиты, проявленный в живописи, помогает раскрыть не только коллективный образ, но и создать портрет. В картине Глазунова **«Портрет А.А. Блока»** (1956) поэт воспроизведен в угарной атмосфере загородного ресторана. Внутреннее движение картины передано в светотеневой композиции, опорными участками которой являются принципиально более освещенные, линейно расположенные типажные образы завсегдатаев, среди которых слева особо выделяются двое обывателей: один — смеющийся, безнадежно лысый, свиноподобный, другой — с птичьеобразной головой и выпученным «куриным» глазом в пенсне. На этом фоне показан задумчивый поэт, лицо которого бледно и печально. А за спиной (как бы в зеркальном отражении) — лик таинственной незнакомки и продолжающий световую гамму справа безликий мужчина в белой рубашке. *В сфере такого параллельного монтажа с динамичным движением содержательных слоев картины обнаруживается, что по фабуле здесь господствует пошлый быт, а по сюжету — одухотворенный образ Блока и его поэтического мира.*

Рисунок 17.
Илья Глазунов. *Портрет А.А. Блока*¹⁵



Аналогичное сочетание принципов типажной сюиты и параллельного монтажа встречается в картине московского художника *Б. Тальберга* (1930–1984) «*Танцовщица кабаре*», созданной спустя шестнадцать лет после глазуновского портрета Блока (1972). Центральный образ в ней, правда, значительно заземлен¹⁶. В параллельном монтаже объединены фигура полуобнаженной солистки и противопоставленная ей толпа вождедеющих мужчин. На передний

¹⁵ Источник изображения см.: URL: <http://glazunov.ru/tvorchestvo/obrazy-russkoi-literatury/raboty/1956-portret-a-a-bloka>.

¹⁶ В такой трактовке возникают ассоциации с картиной *Б. Григорьева* «*Улица блондинок*» (1917), где в параллельном монтаже объединены стоящая на столе рядом с рюмкой вина фривольная кокетка, а ее окружает типажная сюита сидящих за столом мужчин. Эта работа, как и многие другие — широко известная эксцентричная картина «*Портрет В. Мейерхольда*» (1916), а также портреты *Шаляпина* (1918), поэта *Н. Клюева* (1920), *Горького* (1926), *Рахманинова* (1930), образы крестьян в циклах «*Расея*» (1918) и «*Лики России*» (1923), в чем он проявился в качестве необычайно острого и «злого» психолога [*С. Маковский*], является свидетельством того, что, во-первых, образы русских соотечественников привлекали его внимание на протяжении всей жизни, а во-вторых — его творчество оказало большое влияние и на живопись Глазунова, и его современников.

план в этой центростремительной композиции по фабуле выступает изображение равнодушной, с лицом, подобным маске, фигуре идеально сложенной танцовщицы. Ее характеристика представлена еще и косвенно — в словах на газетных отрывках, где в одном из заголовков объявляется о «танце из вулкана». Девушку окружают четыре фигуры. Впереди — самая плотоядная, лысая, с огромным скалящимся ртом, напоминающим белую яму, обрамленную не в меру оплывшими складками щек. За ней — фигура чуть поинтеллигентней. Далее — две контрастные физиономии: одна — мрачная, злобная, с перекошенным от вожделения носом и ртом, отмеченная неандертальским характером за счет низких и выдающихся вперед, словно набычившихся, как у примата, надбровных дуг; другая — сама глупость, очерченная пухлым чувственным ртом с усиками, расширенными от увиденного зрачками и узким лобиком, спрятанным за клоунской челкой.

Но главное — сюжетный план. Он выражен изображением рук: непомерно больших, жирных, тянущихся к танцовщице. Высунувшиеся из-под манжет с запонками, они выходят на первый план, заслоняют лица, а порой даже их подменяют. Большинство направленных ладонями вверх — просящие. Другие — ладонями вниз — повелительные. Есть запрокинутые в изумлении или закрытые в ладонь, напоминающие голову змеи, готовой в любой момент схватить добычу. Даже у девушки руки по выразительности превосходят другие части тела. Ее острые пальцы, в особенности хищно согнутый большой, исполнены движения, в то время как все тело выглядит весьма статично.

Весь паноптикум на картине как бы удерживается еще одним параллельным монтажом — символических, размещенных по диагонали фигур трубача (в правом нижнем углу) и вооруженного солдата (в верхнем левом). *В их ассоциативном сопряжении возникают различные образно-смысловые ряды: стихия плотских развлечений и ее охрана.*

Рисунок 18.
Борис Тальберг. *Танцовщица кабаре*¹⁷

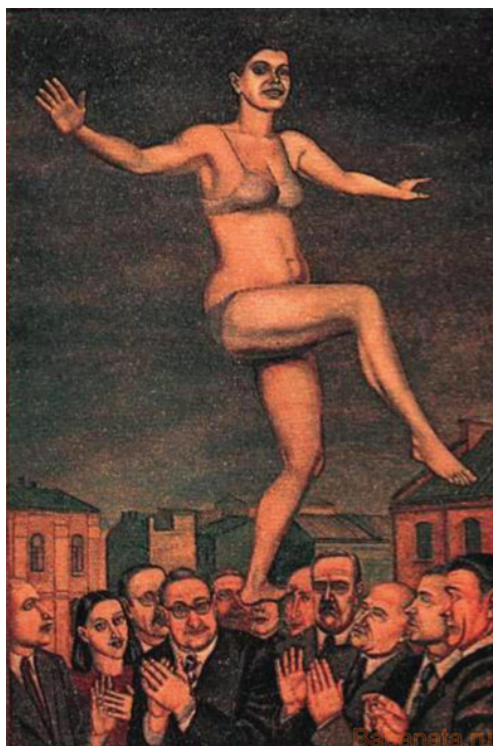


Продолжением традиции портрета с вождевающей публикой служит серия картин представителя карнавализационного направления в живописи — российского художника *Татьяны Назаренко* (1944): «Литературная импровизация», «Трапеза», «Застолье», автолитографии «Люди–звери», в которых расположенную на блюде верхнюю часть женского туловища с головой, приготовленную к трапезе, окружают вампиры или монстры. Остановимся на картине **«Циркачка»** (1984, созданной после запрета художнице выезжать за рубеж и делать свои выставки), в которой принцип центрированной композиции, по сравнению с тальберговской картиной «Танцовщица кабаре», значительно усилен. В ней акробатка с чертами портретного сходства с автором дана в нереальном укрупне-

¹⁷ Источник изображения см.: URL: <http://www.artnet.com/artists/boris-talberg/danseuse-de-cabaret-94hRjF-3PQRRO3cpKWQoTg2>.

нии по отношению к вежливо аплодирующей публике. В этом *параллельном монтаже* (кажется даже, что она случайно наступила какой-то особе на лицо) объединены внешне успешная, но в действительности нуждающаяся артистка и весьма равнодушная к ней публика, хотя некоторые все же смотрят на нее зачарованно и с вожделением, а кто-то — злобно и еле сдерживает гнев. В таком столкновении фигуры цирковой гимнастки и типажной сюиты зрителей проявляется интеллектуальный монтаж образов различных представителей публики и ее дифференцированного отношения к циркачке.

Рисунок 19.
Татьяна Назаренко. Циркачка¹⁸



¹⁸ Источник изображения см.: URL: <http://babanata.ru/?p=13636>.

В целом в приведенных портретах, включавших и образы зрителей или нейтрального фона, наблюдается тенденция к окартиниванию толпы, характер которой был выражен с помощью типажной сюиты, параллельного и интеллектуального монтажа, в результате чего типажная сюита оказывалась необычайно динамичной.

3. ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛЕВОЙ АСПЕКТ

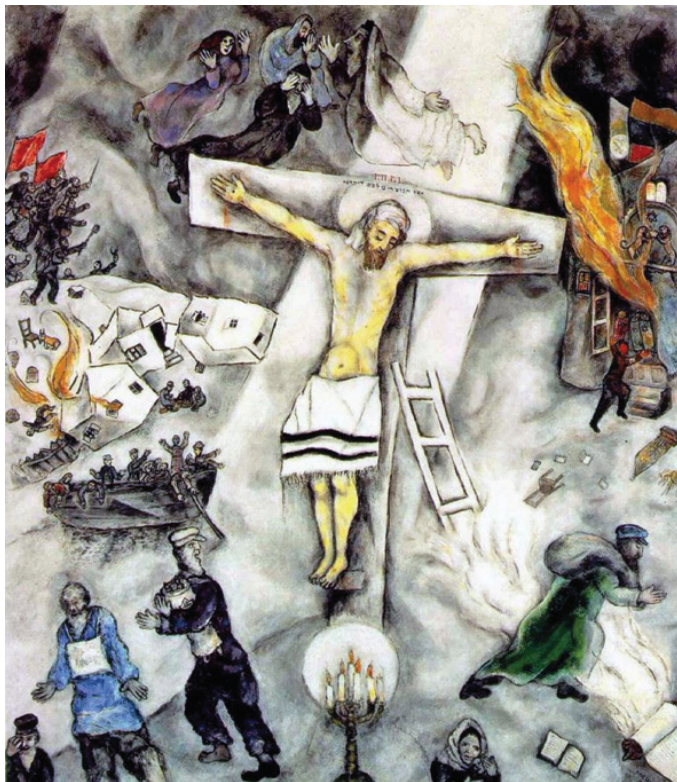
Рассмотрим теперь проявления некоторых типажных сюит в картинах авторов, принадлежавших к принципиально разным художественным направлениям. Один из них — выдающийся представитель авангардизма в живописи *Марк Шагал*. Другой — противник авангардизма *Илья Глазунов*, считавший, что под видом «кубиков, шариков и пятнышек» в искусство внедряется безумие¹⁹. И третий художник — ученик и последователь Глазунова *Павел Рыженко* (1970–2014).

Типажная сюита у Шагала рельефно выражена ещё в его довоенной картине «**Белое распятие**» (1938, Чикагский художественный институт), которая была создана после еврейских погромов в Германии. Как и в глазуновском полотне «Вечная Россия», Христос, символизирующий идею и образ страданий, расположен здесь в центре композиции, вокруг которого размещены фигуры обезумевших от погромщиков людей. Принципом их организации является типажная сюита, взаимодействующая здесь с принципами параллельного,

¹⁹ По мнению И. Глазунова, в авангардистской живописи «происходит сознательное уничтожение искусства, потому что человек — это образ и подобие божьего. Если я делаю нос на виске, ухо на шее, а глаз на лбу — это мой сатанинский дух против образа и подобия божьего. И неслучайно... я говорю, что мы за идеалы нашей христианской цивилизации на ее греко-римской основе» [35]. Авангард он воспринимал как следствие Октябрьской революции, который в советской России так и назывался: «Авангард передового коммунистического искусства». В этом понятии для художника объединились два лика зла: сами революционеры-интернационалисты и их лютая ненависть к религии. Поэтому он считал, что реалистическая живопись и созданная им Академия, «есть государственная безопасность русского искусства. Так вот эту безопасность мы блюдем и являемся последним мощным бастионом русской культуры и европейской, которая растоплена, размазана и изгажена. Мы сегодня Европа и свет идет от нас» [там же].

ассоциативного и интеллектуального монтажей, в совокупности которых воссоздаются трагические страницы истории народа.

Рисунок 20.
Марк Шагал. *Белое распятие*²⁰



Мы остановимся на картине Шагала, начатой до войны и завершённой в послевоенные годы: **«Невеста с синим [голубым] лицом в вихревом облаке»** (1932–1960, частная коллекция), которая как будто является сольным портретом. Но так ли это? Попробуем разобраться, хотя данное полотно, подобно другим творениям Шагала, в большой мере зашифровано.

²⁰ Источник изображения см.: URL: <http://toraart.com/index.php/poslanie-ot-marka-shagala>.

Рисунок 21.

Марк Шагал. *Невеста с синим [голубым] лицом в вихревом облаке*²¹



Прежде всего, почему с лицом синим (голубым), как и, например, в картинах «Голубые любовники» (1914), «Влюбленные у моста» (1948), «Семья рыбака» (1968), «Сен-Поль де Ванс на закате» (1977)? Думается, потому, что синий — цвет природы, неба, реки, в которой оно отражено, полевых растений. Его по-своему раскрыл А. Вознесенский в стихотворении «Васильки Шагала»:

²¹ Источник изображения см.: URL: https://artchive.ru/marcchagall/works/377613~Nevesta_sinim_litsom.

«Милый, вот что Вы действительно любите!
С Витебска ими раним и любим.
Дикорастущие сорные тюбики
С дьявольски
выдавленным
голубым!
Сирий цветок из породы репейников,
Но его синий не знает соперников» [36, с. 11].

Оказывается, синее лицо означает дорогой художнику цвет. А рядом с синим — лицо жениха с некоторыми портретными чертами Шагала, в зеленом окрасе которого тоже проявилась сущность природы²². Но эти цвета участвуют здесь не сами по себе, а в конфликтном сопряжении с красным (силуэт скрипача в отсвете пожара) и черным (все пространство неба и земли), которые передают необычайно напряженный фон, а может быть, и собственно смысл картины. Учитывая специфику творчества Шагала как предтечи экспрессионизма и сюрреализма в живописи, рассмотрим его символику, в которой обнаруживаются черты типажной сюиты, расположенной необычно. Источником движения в ней явилась конкретизирующая вихревое облако ударная световая волна слева, в которой объединены образы невесты и жениха. Ее закругленная форма определила и правую часть картины, которая оказалась продолжением этой круговой композиции, находящейся внутри прямоугольной. Сквозным в ней стал мотив творчества. Самый безобидный, построенный на нем сюжет, размещен в правом нижнем углу — одинокий мужчина в шляпе музицирует на виолончели, едва тронутый зеленым цветом (подобно графической работе Шагала «Зеленая виолончель. На тему “Воспоминания о Витебске”»). Его с готовностью слушает такая же одинокая курица, и музыкант играет для нее с радостной признательностью.

²²То же сочетание цветов сохранено и в картине «Над городом» (1917) из той же серии Шагала, посвященной Белле: «Посвящение моей невесте (Моей суженой)» (1911).

Мотив творчества повторяется в верхних углах портрета невесты, где расположены два играющих на свирелях клоуна. Справа у одного из них, босого, но в колпаке, слушателей больше, чем у виолончелиста — профиль молодой женщины в валенках (своего рода дубль синей невесты, но со светлыми волосами, белым носом и белым глазом), а за ней — своеобразный кентавр, верхняя часть которого представляет голову рыбы, а свисающая с нее нижняя часть — голову коровы. Обе живности на одном и том же туловище, повернутые в профиль и смотрящие на клоуна каждая своим одним глазом, серьезно ему внимают. Еще немного — и метафора проповеди Антония Падуанского рыбам найдет здесь свою ассоциацию.

В левом углу портрета невесты — клоун в синем. Он лишен слушательской аудитории. Здешней, похоже, обожженной курице, в ужасе летящей от пожара, явно не до увеселений. А между двумя клоунами (недалеко от горящего дома) — ничком на земле лежит скрипач, который с нежностью смотрит на свою синюю скрипку. Он дан в освещении общего с пожарищем огненно-красного цвета. Видно, что фигуры этих творческих личностей явились отголоском того, что пережил Шагал в годы войны (напомним, что нацисты в Германии публично сожгли его картины).

В непосредственной же близости с обликом невесты показана местность, на территории которой происходит изображаемое. Центральным является кривоватый домик с синей крышей, очень похожий на родительский в местечке Лиозно (по-белорусски — «лэзна», что означает «слезный», «слёзы») ²³. Такое название для Шагала — символическое ²⁴. Дом художника во время войны чудом уцелел, но

²³ Облик этого дома у Шагала является одним из наиболее любимых топов. Он встречается в картинах «Аптека в Витебске» (1914), «Прогулка» (1917–1918), «Красный дом на улице» (1922), «Художник и его невеста» (1953); «Лестница Иакова» (1973), «Синяя деревня» (1975), «Святое семейство» (1975–1976), «Художник над Витебском» (1977–1978), даже «Сен-Поль де Ванс на закате» (1977), где во французский пейзаж затесался его дом под Витебском.

²⁴ По наблюдению Л. Вакар, в трагической истории Белоруссии «выработался вариант архетипа странника. Этот образ называется “лэзны” человек... для самого художника Витебск и Лиозно были образами утраченной родины, и поэтика его живописи может рассматриваться в аспекте ментальности “лэзного” человека. Изгнанник не имеет дома, но взамен получает весь мир, растворяется в нём, приобретает свободу. Способ его жизни — странствие» [37].

все же сильно пострадал (деревянные части его сгорели). Поэтому неслучайно он дан в мрачно-сгущенной темноте. В последнем окне нет стекла, а в двери запечатлена скорбная фигура женщины, видимо, матери художника. Одна половина ее лица передана темным цветом, другая, подобно шестиконечной на ней звезде, — святащимся в ночи желтым. В образах животных — паре лошадей, запряженных в телегу, и корове с синей головой, из-за которой виднеется человек, угадывается мотив странничества.

В итоге, суммируя все лики, воплощенные в картине Шагала, получается, что здесь не только образ невесты, а еще несколько других — жениха, матери, четырех музыкантов, белокурой женщины, человека с коровой. К ним примыкают изображения домашних животных (двух кур, двух коров и двух лошадей), а также двух домов. Один из них, хоть и покосившийся, но относительно целый, другой — сгоревший. *Все они по фабуле посредством ассоциативного монтажа складываются в типажную сюиту, окружающую силуэт невесты, лицо которой почти спрятано от сторонних глаз темно-синим цветом. А по сюжету здесь, скорее, воспроизведен... портрет жениха (который не так сильно закрашен зеленью, как лицо невесты синевой, и потому его можно легко разглядеть). При этом портрет счастливица дополнен эпизодами из его же драматической биографии, в размещении которых здесь ощущается принцип авторского монтажно-интеллектуального мышления.*

Следовательно, задуманный здесь акцент на женском портрете парадоксально дополняется своеобразно зашифрованной типажной сюитой образов и переносится на мужской, автопортретный, который дополнен еще и изображением своих жизненных событий.

В основе содержания картины П. Рыженко **«Прощание с конвоем»**, которая является первой из его триптиха «Царская Голгофа» (2004), лежит прощание Николая II с Императорским конвоем после отречения от Престола в марте 1917 года.

Сцена трагедии русского императора дана в тусклом цветовом решении картины — в ассоциативном монтаже с образами злове-

щей природы: хмурого утра, завьюженной метели и копошащихся в снегу воронах. Движение в этой картине идет слева направо и расходится как бы раструбом в гонимых ветром облаках, улетающих птицах и падающем в вихревых порывах снеге. В направлении этого движения вписывается и царский конвой. Ему противопоставлено несколько редких фигур, центральной из которых оказывается фигура царя.

Рисунок 22.
Павел Рыженко. Прощание с конвоем²⁵



Но главное движение здесь — не внешнее, а внутреннее, которое выражено в психологическом состоянии солдат, стоящих в первой шеренге. В их сопряжении с образом царя в композиции картины возникает высокий «градус потрясения» [термин Г. Козинцева]. В монтаже их лиц *проступили черты двух типажных сюит: линейного показа образов, объединенных одной общей доминирующей эмоцией, и полифонического, где по несколько оттенков эмоций проявлено на лице почти каждого солдата*. Конвоиры, несмотря на принадлежность к новой — революционной власти (о чем свидетельствуют их красные банты на шинелях), не в силах сдержать

²⁵ Источник изображения см.: URL: <http://xn----7sbgmbf3aevlbr7l.xn--p1ai/40-proschanie-s-konvoem-1-iz-triptiha-carskaya-golgofa.html>.

горя. Первый в знак траура по царю (за спиной которого его ждет тюремщик) уважительно вынул из ножен саблю, приспустил ее к земле и потупил глаза. Второй, убеленный сединой и изборожденный морщинами, испытывает противоречивые эмоции недоумения, покорности и сожаления. Третий со шрамами на щеке и на лбу, скорбно смотря в землю и сдвинув брови, о чем-то напряженно думает; четвертый, нарушая уставные отношения, порывается царю что-то сказать. Кульминацией служит переживание пятого. Сжав в кулак шапку, он закрыл ею лицо, чтобы скрыть рыдания.

В *параллельном монтаже* с войском дан образ царя, в облике которого сочетаются черты печали и мужества. При всей гнетущей ситуации он открыто смотрит в лица военных. В расставании с ними царя, где по фабуле выражен конкретно-исторический эпизод, а по сюжету — трагический конец российско-монархической эпохи, сказались принципы интеллектуального монтажа.

В картине-мистерии *Глазунова «Вечная Россия» («Сто веков»)* (Московская государственная картинная галерея Ильи Глазунова).

Рисунок 23.

Илья Глазунов. *Вечная Россия (Сто веков)*²⁶



²⁶ Источник изображения см.: URL: <https://opisanie-kartin.com/opisanie-kartiny-ili-glazunova-sto-vekov>.

В основе ее своеобразной трехчастной композиции ощущается центростремительная направленность к возвышающемуся над всеми историческими фигурами распятию, чем вызываются ассоциации с иконой. (Исключением является центробежное движение в правом фланге картины, где революционная повозка стремительно мчится в противоположном от распятия направлении.) В тесном сопряжении с христианской идеей картины находятся лики святых, крупно выписанных в первом ряду и рассредоточенных в последующих: Донская икона Божией Матери Феодана Грека, левее — икона Георгия Победоносца, далее — картина А. Рублева «Святая Троица», а в глубине — икона Николай-чудотворец. Это выразительное безмолвие нарушено фигурой Льва Толстого, гневно указующего на небеса и демонстрирующего на груди табличку с двумя символами: «непротивление» (злу) и знак масонства, под которым, видимо, и подразумевается все зло для России.

Добро же выражено в центральной части картины в коллаже образов выдающихся деятелей России, последовательность которых выстраивается в типажную сюиту, где все лица носят преимущественно серьезно-сосредоточенный характер, благодаря чему воспринимаются подобно иконописным ликам. В левой части картины линейное размещение образов идет от претворения исторических эпизодов древней и средневековой Руси, а в правой показаны деятели Октябрьской революции и последующие события XX века. Обе крайние стороны картины совмещаются с центральной посредством параллельного монтажа. В этой фреске своим движением выделяется повозка с тремя революционерами: Сталиным, Троцким (здесь аналогом Брежневской в картине Григорьева «Лики мира») и гармонистом, вызывающим в той же картине ассоциации с поэтом-«песельником» Каменским, за которыми видны образы других большевиков. В таком изображении деятелей революции проявились лубочно-сатирические черты.

В результате сравнения трех картин перед нами открывается парадоксальное явление: *типажная сюита как художественный*

принцип оказывается способной воплотить разные художественные задачи, вследствие чего становится возможным сближение художников разных, даже противоположных направлений. Художественное полотно Шагала — фантазийно-зашифрованный шедевр, выраженный в сложном трагедийном плане с элементами тонкого юмора и потому всегда открытый ко множеству новых трактовок. Многофигурная картина Рыженко, решенная в традициях реалистической живописи, явилась одной из трагических вершин современного искусства. Мистерия же Глазунова (как и вся его плакатно-мистериозная живопись) воспринимается как масштабная фреска, построенная на фундаменте историко-документированных портретов. Основой ее стал своеобразный сплав разных типов изобразительного искусства — плаката, иконописи и лубка, которые обращены к разным слоям сознания соотечественников Глазунова: к массовому советскому и сакрально-русскому и организованы в единую композицию принципами гигантской типажной сюиты, в которой сконцентрирована планетарная тема, центрированная недопустимой в советской официальной живописи фигурой распятия.

В противопоставлении типажных образов выдающихся деятелей России и ее врагов, данных в параллельном монтаже по краям картины, выявляется православно-монархистская идея, которая реализуется в интеллектуальном монтаже всех разрозненных элементов мистерии в композицию своеобразного «Крестного хода» (определение В. Новикова), в чем сказалось глазуновское переосмысление некоторых традиций русского авангарда (в частности, «митинга» в картине Б. Григорьева «Лики мира»).

* * *

В итоге проведенного анализа живописи Глазунова и некоторых картин его современников как близких ему по стилю, так и далеких, мы приходим к заключению, что выдвинутая в начале исследования гипотеза о правомерности использования методологии Эйзенштейна и Выготского для анализа многофигурных картин XX столетия нашла реальное подтверждение. Явление типажной сюиты, обна-

руженное в рассмотренных картинах, в органичном взаимодействии этого феномена с иными принципами монтажа (параллельным, ассоциативным и интеллектуальным) помогает осмыслить многогранные образы, складывающиеся во взаимодействии различных эмоций. Кроме того, пластичность принципа типажной сюиты в анализе произведений живописи дает возможность осознать своеобразие различных видов композиции:

1. Типажная сюита, в которой основополагающее значение имеет светотеневая композиция, где опорными участками являются высветленные, линейно расположенные типажные образы («Александр Блок» И. Глазунова).

2а. Типажная сюита, переданная в центробежном движении к переднему плану картины и вправо («После изгнания фашистских оккупантов» Т. Гапоненко);

2б. Типажная сюита, построенная по принципу центростремительного движения («Танцовщица кабаре» Б. Тальберга, «Циркачка» Т. Назаренко, «Вечная Россия» И. Глазунова);

2в. Две конфликтные типажные сюиты, взаимодействующие в русле центростремительной композиции («Таня» Кукрыниксов);

2г. Две конфликтные типажные сюиты, совмещенные по принципу круговой и линейной композиций («Заложники войны» («Живой заслон») Г. Коржева).

3. Типажная сюита в двухъярусном противопоставлении положительных образов, где две сюиты даны в одновременности — одна неперсонифицированная, другая в разных оттенках одной и той же эмоции («Проводы войска» И. Глазунова).

4. Типажная сюита, выявляющая внутреннюю (психологическую) направленность всей композиции:

а) в движении по диагонали снизу вверх («Блокада» И. Глазунова);

б) по диагонали сверху вниз, где в одной и той же эмоции, но в разных оттенках передано чувство катастрофы («Конец» Кукрыниксов);

- в) справа налево («Штурм града» И. Глазунова);
- г) в перпендикулярном соотношении («Пробудившийся Восток» И. Глазунова);
- д) две типажные неконфликтные сюиты, противоположно направленные друг другу («Дороги войны» И. Глазунова).
5. Полифоническая типажная сюита, позволяющая увидеть индивидуализированный спектр эмоций в одновременности, выраженных в одном и том же образе («Иван Грозный» И. Глазунова).
6. Общая типажная сюита в линейном показе множества лиц совмещена с двумя полифоническими и дана во взаимодействии внешнего движения с внутренним («Прощание с конвоем» П. Рыженко).
7. Плакатно-типажная сюита в панорамной перспективе, основанная на коллажном объединении портретов исторических лиц (мистерии И. Глазунова).
8. Зашифрованная типажная сюита, размещенная в своеобразной круговой композиции («Портрет невесты с синим лицом» М. Шагала).

Типажная сюита в творчестве И. Глазунова, как и в полотнах его современников, проявилась необычайно многообразно. Она не всегда была конкретизирована только лишь в лицах, а выражена в обобщенно-неперсонифицированной массе народа, в олицетворенных образах животных, зашифрована в символических ликах, коллажирована в разнородных портретах, динамизирована во внутренних контрастах, а также могла проявиться в эмоциональном настрое одного-единственного лица. Нередко типажная сюита усиливалась динамичным сопряжением с принципами других видов киномонтажа, взаимодействие которых давало неисчерпаемые возможности зрителю для множественного психологического вхождения в художественный образ.

В восприятии картин как типажной сюиты оказались включенными разные слои нашей психики. Производя первоначальный

(фабульный) эффект на бытийном уровне, она в действительности (по сюжету) оказывалась транслятором авторской идеологемы, воздействуя на более сложные этажи человеческого сознания — «рефлексивный» и «духовный», связанные с ассоциативным и интеллектуальными типами мышления. Для выявления такой многоплановой концепционно-художественной сущности в живописи интегрированный нами способ исследования, основанный на методологии С. Эйзенштейна и Л. Выготского, может стать необычайно перспективным.

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: 20.12.2018).

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/sptzproekt2/2010/35/156027.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-lik-mira.html> (Дата обращения: 26.12.2018).

7. Как устроены рисунки Эйзенштейна. Объясняем, как рисунки великого режиссера помогают понять его фильмы — и его самого [Электронный ресурс] / подг. И. Мүнипова // 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: 25.12.2018).

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. Юренев 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: 29.12.2018).

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: 29.12.2018).

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: 19.12.2018).

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: 19.12.2018).

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: 29.12.2018).

28. Дамер А. Дзига Вертов с киноаппаратом [Электронный ресурс] // Проза.ру: сайт. URL: <https://www.proza.ru/2007/11/17/443> (Дата обращения: 24.12.2018).

29. Лашо Ж.-М. Коллаж / Монтаж [Электронный ресурс] // Институт философии РАН: сайт. URL: <https://iphras.ru/page51136758.htm> (Дата обращения: 25.12.2018).

30. Клопотовская Е.А. Классическое искусство Японии и Китая в теоретическом наследии 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: 20.12.2018).

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

33. Копытин В. Россия Ильи Глазунова. Жизнь и судьба великого художника [Электронный ресурс] // Live#Художники: сайт. 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_J55кTYg (Дата обращения: 10.10.2018).

36. Вознесенский А.А. Галя-ретроспектива Шагала: вст. ст. // Шагала. 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 сб. 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