

**ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРА:**

**МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ**

**ШТЕЙН С. Ю.**

ДИСЦИПЛИНАРНОЕ И ДИСКУРСИВНОЕ ЗНАНИЕ  
В ОТНОШЕНИИ ЭКРАННЫХ И ЗРЕЛИЩНЫХ ФОРМ ИСКУССТВА:  
ПРОБЛЕМА ДЕМАРКАЦИИ ..... 11

**КОНСОН Г. Р.**

ЖИВОПИСЬ ИЛЬИ ГЛАЗУНОВА СКВОЗЬ ПРИЗМУ МЕТОДОЛОГИИ  
СЕРГЕЯ ЭЙЗЕНШТЕЙНА И ЛЬВА ВЫГОТСКОГО ..... 69

**ФЕНОМЕНЫ «ВРЕМЯ» И «ПРОСТРАНСТВО»**

**В ЭКРАННЫХ ИСКУССТВАХ И КУЛЬТУРЕ**

**НОВАК Н.**

КОНЦЕРТ В (НЕМЕЦКОЙ) ГОСТИНОЙ.  
К ТЕМЕ О МЕДИАЛЬНОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ..... 109

**СТРУКТУРА И СЮЖЕТ В ЭКРАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ**

**КОЗЛОВ Е. В.**

ПЕРИФЕРИЯ ЗРЕЛИЩА: СПОЙЛЕР И ТИЗЕР ..... 139

**РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА СОВРЕМЕННОГО ГЕРОЯ НА ЭКРАНЕ**

**ЛЮСЫЙ А. П.**

К ЭКРАНУ ГОЛОВНОГО МОЗГА:  
САМОДИЗАЙН КАК ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ФОРМ. .... 157

**ЯЗЫК ЭКРАННЫХ МЕДИА**

**СТРОЕВА О. В., АРОНИН С. В.**

ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВ  
ПОД ВЛИЯНИЕМ НОВЫХ ЭКРАННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ. .... 173

**МЕДИАОБРАЗОВАНИЕ**

**ЯСТРЕБОВА А. И.**

ЗАЩИТА АВТОРСКИХ ПРАВ В РОССИИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ МАССМЕДИА  
В КОНТЕКСТЕ МЕЖДУНАРОДНОГО ОПЫТА ..... 197

**VISUAL ARTS AND SCREEN CULTURE:  
METHODOLOGICAL APPROACHES**

**SCHTEIN S. Y.**

DISCIPLINARY AND DISCURSIVE KNOWLEDGE  
REGARDING SCREEN AND SPECTACULAR FORMS OF ART:  
THE PROBLEM OF DEMARCATION. .... 13

**KONSON G. R. O**

THE PAINTINGS OF ILYA GLAZUNOV THROUGH THE PRISM  
OF THE METHODOLOGIES OF SERGEI EISENSTEIN AND LEV VYGOTSKY ..... 30

**THE PHENOMENA OF ‘TIME’AND ‘SPACE’  
IN VISUAL ARTS AND SCREEN CULTURE**

**NOVAK N.**

THE CONCERT IN THE (GERMAN) DRAWING ROOM.  
CONCERNING THE THEME OF MEDIAN  
QUALITY OF THE ART OF MUSIC ..... 110

**STRUCTURE AND PLOT IN VISUAL ART WORKS**

**KOZLOV E. V.**

THE PERIPHERY OF THE SPECTACLE:  
THE SPOILER AND THE TEASER ..... 141

**REPRESENTATION OF THE IMAGE OF THE CONTEMPORARY  
HERO ON THE SCREEN**

**LIUSYI A. P.**

TOWARDS THE SCREEN OF THE CEREBRUM:  
SELF-DESIGN AS A RESPONSIBILITY OF FORMS ..... 158

**THE LANGUAGE OF VISUAL MEDIA**

**STROEVA O. V., ARONIN S. V.**

NEW TRENDS IN THE EVOLUTION OF VISUAL ARTS INFLUENCED  
BY MEDIA TECHNOLOGIES ..... 175

**THE MEDIA EDUCATION**

**YASTREBOVA A. I.**

DEFENSE OF COPYRIGHT IN RUSSIA IN MASS MEDIA WORKS IN THE CONTEXT  
OF THE INTERNATIONAL EXPERIENCE ..... 198

**ЭКРАННЫЕ  
ИСКУССТВА  
И КУЛЬТУРА:  
МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ  
ПОДХОДЫ**

**VISUAL ARTS  
AND SCREEN CULTURE:  
METHODOLOGICAL  
APPROACHES**



УДК 7.01  
ББК 87.8

DOI: 10.30628/1994-9529-2019-15.1-11-29  
received 31.05.2018, accepted 22.03.2019

**СЕРГЕЙ ЮРЬЕВИЧ ШТЕЙН**

Российский государственный  
гуманитарный университет,  
Институт кино и телевидения (ГИТР)  
Москва, Россия  
ORCID: 0000-0002-4419-1369  
e-mail: sergey@schtein.ru

## ДИСЦИПЛИНАРНОЕ И ДИСКУРСИВНОЕ ЗНАНИЕ В ОТНОШЕНИИ ЭКРАННЫХ И ЗРЕЛИЩНЫХ ФОРМ ИСКУССТВА: ПРОБЛЕМА ДЕМАРКАЦИИ

**Аннотация.** Разделение знания на дисциплинарное и дискурсивное оказывается возможным, если сама деятельность по продуцированию знания рассматривается как разворачивающаяся в принципиально разных познавательных ситуациях, обуславливающих специфику этого знания. Выделяется два основных аспекта, по которым может быть проведено разделение знания на дисциплинарное и дискурсивное. Первый аспект — это принципиальная первичная функция, которую реализует знание. Для дисциплинарного знания — это заместительная, частично заместительная или, в крайнем случае, условно заместительная функция в отношении познаваемого. Для дискурсивного — любая внутри того дискурсивного единства, в условиях которого продуцировалось знание. Второй аспект — это мера социальной ответственности, которую готов нести индивид или коллективный субъект за то знание, которое определяется им в качестве заместительного в отношении познаваемого. За дисциплинарное знание такую ответственность несет

сообщество исследователей, образующих дисциплинарное единство. За дискурсивное знание в рассматриваемом значении ответственности никто не несет, так как оно изначально и не предполагает того, что на него может возлагаться заместительная функция.

В то же время разделение гуманитарного знания на дисциплинарное и дискурсивное является затруднительным, так как дисциплинарное знание, за невозможностью формирования полноценного парадигмально-го знания — единственно возможного в актуальный момент времени знания, в условиях гуманитарной науки, лишь весьма условно отделяется от знания дискурсивного. Условие проведения такого разделения связано с формированием ситуации перехода от натуралистического к деятельностному подходу к познанию, когда познаваемым определяется не нечто конкретное, а сама познавательная деятельность в отношении этого нечто конкретного. В итоге такое разделение позволяет не только принципиально менять характер формируемого знания в отношении предмета исследования с концептуального на полноценное теоретическое, но и трансформировать сам принцип функционирования дисциплинарной предметности, в условиях которой продуцируется это знание — будь то искусствоведение, культурология или философия.

Основываясь на данном методологическом инструментарии обосновывается принципиальная возможность проведения демаркации между дисциплинарным и дискурсивным знанием в отношении экранных и зрелищных форм искусства, а также поэтапно конструируется на самом общем масштабе рассмотрения онтологическая схема предметной области для дисциплинарной предметности, познаваемым для которой являются, как сами эти формы, так и дискурсивная познавательная активность в их отношении.

**Ключевые слова:** методология искусствоведения, теория искусства, наука об искусстве, науковедение, экранные искусства, зрелищные искусства, дисциплинарное знание, дискурсивное знание, деятельностный подход, онтологизация

**SERGEY Y. SCHTEIN**

Russian State University for the Humanities,

GITR Film & Television school

Moscow, Russia;

ORCID: 0000-0002-4419-1369

e-mail: sergey@schtein.ru

## DISCIPLINARY AND DISCURSIVE KNOWLEDGE REGARDING SCREEN AND SPECTACULAR FORMS OF ART: THE PROBLEM OF DEMARCATION

**Annotation.** The separation of knowledge into the disciplinary and discursive becomes possible when the activity of the production of knowledge itself is examined as unfolding in essentially different cognitive situations which determine the specific features of this knowledge. There are two main aspects into which knowledge may be divided into the disciplinary and the discursive. The first aspect is the essential primary function, which is implemented by knowledge. For disciplinary knowledge it presents the substitutionary, partially substitutionary or, as a last resort, conditionally substitutionary function concerning the cognizable. For the discursive it presents any type in that discursive unity in the conditions of which knowledge was produced. The second aspect is the measure of social responsibility which the individual or the collective subject is ready to bear for the knowledge that is defined by him as substitutionary in regard to the cognizable. The community of researchers who form disciplinary unity bear such responsibility for disciplinary knowledge. There is nobody who bears responsibility for discursive knowledge in the examined sense, since it initially does not suppose that substitutionary function may be entrusted to them.

At the same time, the division of humanitarian knowledge into the disciplinary and the discursive presents itself as difficult, since disciplinary knowledge, due to the impossibility of forming full-fledged paradigm-related

knowledge—the only possible knowledge at the actual moment of time in the conditions of humanitarian science,—is the sole one conditionally separated from discursive knowledge. The condition of forming such a separation is connected with the formation of the situation of transition from the naturalistic to the activity-related approach to cognition, when the cognizable is determined not as something concrete, but as cognitive activity in relation to this certain concrete element. As a result, such kind of separation makes it possible not only essentially to change the nature of the generated knowledge concerning the subject of research from the conceptual to the full-fledged theoretical variety, but also to transform the principle of the functioning of disciplinary objectivity in the conditions of which this knowledge is produced, whether it be art studies, culturology or philosophy.

On the basis of this methodological instrument range, the essential possibility of demarcation between disciplinary and discursive knowledge in regards to the screen and the spectacular forms of art is substantiated, and the ontological scheme of the subject area for the disciplinary objectivity is constructed step by step on the most general scale of consideration, for which both of these forms and the discursive cognitive activity in their relation become cognizable.

**Keywords:** methodology of art studies, art theory, the science of art, science studies, screen arts, spectacular arts, disciplinary knowledge, discursive knowledge, activity approach, ontologization

Можно как угодно относиться к существующей дисциплинарной структуре науки и к науке вообще — ставить под сомнение дисциплинарность как принцип организации знания, или даже саму возможность разделения знания на научное и ненаучное, что, впрочем, характеризует не столько реальное положение дел в системе человеческого знания, сколько крайне субъективный характер такого рода высказываний, но на стоящий момент нет иной организационной структуры, которая могла бы взять на себя социальную ответственность за заместительный характер знания в отношении познаваемого. Все же конструктивные попытки преодоления дисциплинарности — например, идеи трансдисциплинарности пока еще

являются весьма утопичными<sup>1</sup>. В то же время есть мнение, что «после постмодернистского «натиска» культурных исследований ныне, во втором десятилетии XXI в., уже можно смело говорить о своеобразном ренессансе дисциплинарного принципа» [5, с. 13].

Таким образом, принимая дисциплинарный принцип организации научного знания как непроблематизируемое должное, чтобы иметь возможность устанавливать конкретную дисциплинарную идентичность — проводить демаркацию между знанием научным (дисциплинарным) и ненаучным (дискурсивным), между знаниями, соответствующими смежным дисциплинам, необходимо сфокусироваться на той методологии, которая обслуживает сам этот принцип.

В ситуации отсутствия или же не применения в гуманитарной науке, и в искусствоведении как ее сегменте, такого методологического инструментария, с использованием которого можно было бы преодолеть принципиальную вариативность знания в отношении одного и того же (что, впрочем, по Т. Куну характеризует не только специфику гуманитарного знания, но и допарадигмальный этап в развитии полноценной науки, которая для самого Т. Куна синонимична с естественной наукой [6, с. 34–48]), оказывается невозможным не только решение проблемы демаркации дисциплинарного и дискурсивного знания в отношении одного и того же, но и сама постановка такой проблемы. Поэтому для конструктивной работы с предметом настоящей работы — границей между дисциплинарным

---

<sup>1</sup>Так как нет единой программы трансдисциплинарности, то чтобы не выделять какое-то одно из частных направлений, укажем на работы, в которых сама дисциплинарность оказывается в исследовательском фокусе и представляется в том или ином ракурсе: во-первых,—на статью E. Cohen и S. Lloyd [1], в которой авторы описывают логику эволюционного перехода дисциплин от своего исходного — дисциплинарного положения к трансдисциплинарному качеству, во-вторых,—на работу Е.Н. Князевой [2], в которой автор проводит демаркацию между дисциплинарностью и такими формами организации научного знания как междисциплинарность и полидисциплинарность, в третьих,—на исследование И.В. Черниковой [3], где мы находим рассмотрение трансдисциплинарности в контексте концепта «знание» (что является чрезвычайно важным для настоящего исследования), и, наконец,—на коллективную монографию под редакцией В. Бажанова и Р.В. Шольца [4], в которые собраны работы как отечественных, так и зарубежных исследователей, посвященные максимально широко спектру вопросов, связанных с феноменом трансдисциплинарности.

и дискурсивным знанием в отношении экранных и зрелищных форм искусства, во-первых, необходимо описать принципы, лежащие в основе самой возможности деления знания на дисциплинарное и дискурсивное, а, во-вторых, определить тот методологический инструментарий, который был бы адекватен для проведения такой границы в условиях гуманитарной науки, что, собственно, и позволит реализовать цель данного исследования — проведение демаркации между дисциплинарным и дискурсивным знанием в отношении экранных и зрелищных форм искусства.

## 1. ЗНАНИЕ: ДИСЦИПЛИНАРНОЕ И ДИСКУРСИВНОЕ

Несмотря на то, что знание — это всегда модель познаваемого (ведь в противном случае встает вопрос, а знание ли это?), ключевым для любого знания является установление отношения между ним и познаваемым, определяемое как соответствие, частичное соответствие или, в крайнем случае, условное соответствие. Собственно, только после установления такого отношения можно говорить о какой-то информации именно как о знании.

В условиях индивидуальной познавательной ситуации, можно довольствоваться тем, что непосредственно нами самими в актуальный момент какая-то информация принимается за знание в отношении чего-то конкретного — ведь даже, если это с какой-то другой точки зрения и не так, то здесь и сейчас для нас это является функциональным и удовлетворительным (в противном случае имеющаяся информация не была бы принята за знания, возникла бы ее проблематизация и поиск иной информации, которая могла бы оказаться знанием).

В условиях додисциплинарной коллективной познавательной ситуации, когда субъекты, реализующие познавательную активность в отношении одного и того же, не связаны такими единичными познавательными установками, которым нельзя не следовать, а также общей целью, заключающейся в создании единого и непроти-

воречивого знания в отношении познаваемого, но исключительно общностью фокуса интереса, на который направляется познавательная активность, во-первых, оказывается вообще необязательным установление определенного отношения между знанием и соответствующим ему познаваемым — знание трансформируется в представление (хотя в определенных случаях и выдаваемое за знание), а, во-вторых, первичная функция того, что условно можно назвать «знанием» оказывается вовсе не заместительной в отношении познаваемого, а — любая внутри той общности, в условиях которой была реализована познавательная деятельность, в том числе и в той же самой, в отношении которой и разворачивалась познавательная активность. Именно такое знание и может быть охарактеризовано как дискурсивное — принципиально вариативное в отношении познаваемого и связанное не только с условностями конкретных познавательных условий, а с совокупностью многообразных опосредованных факторов.

Дисциплинарная познавательная ситуация формируется в качестве своеобразной институциональной модели оптимальной познавательной ситуации, преодолевающей недостатки индивидуальной и не нормируемой или не эффективно нормируемой коллективной познавательной активности. Поэтому для данной ситуации основным является главенство функции получаемого знания — заместительной (частично заместительной или, в крайнем случае, условно заместительной) в отношении познаваемого, на которую работает однозначная цель — создание целостного и непротиворечивого знания в отношении познаваемого, за которую несет социальную ответственность научное сообщество. Для достижения данной цели оказывается необходим единообразный *познавательный принцип*, который мог бы быть положен в основу любой познавательной деятельности безотносительно специфики познаваемого, а также такое *средство выражения знания*, которое не было бы зависимым от условностей естественного языка. Однако в самом общем масштабе — для всей данности, доступной для познания, ни того, ни

другого пока не обнаруживается, и познаваемое становится условно разделенным на две части, каждой из которых соответствует своя наука: *естественная*, для дисциплин входящих в которую удовлетворяющим оказывается опытный принцип получения знания и возможность его верификации в любом месте и в любое время, а средством выражения полученного знания — основанный на математике формально-логический «язык», и так называемая *гуманитарная наука*, для которой не находится ни единого познавательного принципа, ни альтернативного естественному языку средства для выражения знания, вследствие чего с точки зрения естественной науки гуманитарная наука и образующие ее дисциплины оказываются не научными, а формируемое в их условиях знание — все тем же дискурсивным, то есть по сути и не дисциплинарным.

Однако, если с утверждением о дискурсивном характере знания в условиях гуманитарной науки нельзя не согласиться, то вовсе говорить об отсутствии в том же самом знании дисциплинарного начала тоже нельзя: при наличии реальных академических институций, связанных с гуманитарной наукой, таких как университеты, ученые степени, учебники, реализующих социальную функцию науки, это знание должно каким-то образом соответствовать хотя бы самым общим представлениям о главном для дисциплинарной познавательной ситуации — заместительной функции знания. И оно соответствует — при условии включения в специфический дисциплинарный дискурс — разговор внутри него оказывается просто-напросто невозможным, если не принимаются в качестве данности все имеющиеся его условности, включая и то, что что-то должно восприниматься за искомое заместительное знание в отношении конкретного познаваемого, хотя с любой иной точки зрения оно таковым не является.

В то же время есть еще нечто важное, что влияет на дисциплинарный или дискурсивный характер получаемого знания в условиях дисциплинарной познавательной ситуации.

«В любой коллективной познавательной ситуации, в которой границы «фокуса интереса» всегда так или иначе устойчивы (что,

собственно, данную общность, как правило, и объединяет), в качестве познаваемого определяется *предметная область* — условно выделяемая часть объектной области, характеризующая конкретный фокус взгляда познающего на нее. Так как *объектная область* — это независимая от человека объективная данность, доступная для познания в результате ее непосредственного восприятия субъектом (или иначе — совокупность того, в отношении чего может реализовываться познавательная активность с использованием непосредственного восприятия), то практически всегда возникает несоответствие между этими двумя областями: в связи с тем, что само выделение предметной области является человекозависимым, то в ней непосредственно объектной области соответствует лишь какая-то часть (*реальная часть предметной области*), а все остальное оказывается тем, что возникает в результате реализации познавательного отношения к этой части, принимаемое в качестве реального (*фантомная часть предметной области*). Таким образом, дискурсивный характер знания в том числе обуславливается и масштабом отношения реальной к фантомной части предметной области — чем более фантомная часть, тем более дискурсивный характер приобретает знание, формируемое в отношении к данной предметной области» [7, с. 8].

Фантомная часть любой естественнонаучной дисциплинарной предметности весьма незначительна (но она есть!) и соответствует тому, что принято называть «передним краем науки» — тем, в отношении чего может реализовываться дисциплинарная познавательная активность, но получаемое знание о чем автоматически не попадает в общую знаниевую сетку данной дисциплинарной предметности, так как оно является всего лишь одним из возможных, то есть, по отношению к имеющемуся заместительному дисциплинарному знанию — концептуальным, или иначе — дискурсивным знанием. В гуманитарных же дисциплинах фантомная часть предметной области является доминирующей над реальной частью: в ее отношении не только реализуется активная познавательная дея-

тельность, а получаемое знание о ней включается в общую знаниевую сетку, но и знание о фантомной части зачастую определенным образом трансформирует исследовательский фокус в отношении реальной части предметной области.

## 2. ДЕЯТЕЛЬНОСТНЫЙ ПОДХОД К ПОЗНАНИЮ

Единственным на настоящий момент действенным инструментом, с помощью которого оказывается возможным преодолеть дискурсивность гуманитарного знания является переход от натуралистического к деятельностному подходу к познанию.

Натуралистический подход к познанию обусловлен тем, что в качестве исходной познавательной установки принимается противопоставление субъекта и объекта, а все то, что оказывается «между» ними — занимаемая субъектом предметоформирующая позиция, используемые в процессе познавательной активности средства, подходы и методы, принимаются в качестве данности, в лучшем случае — проблематизируемой на рефлексивном этапе для оптимизации последующих циклов реализации познавательной активности. При этом натуралистический подход к познанию является основным подходом, используемым для формирования дисциплинарного знания как в гуманитарной, так и в естественной науке.

Деятельностный подход к познанию заключается в том, что в качестве познаваемого определяется сама познавательная деятельность, которая ведется или самим исследователем или кем-либо в отношении исходного познаваемого в условиях натуралистического подхода к познанию, включая механизм собственной познавательной активности (см., например: [8, с. 145–154; 9, с. 56–86; 10, с. 618–642]). Это позволяет преодолевать те исходные условности, которые лежат в основе самой природы познавательной деятельности человека, так как получаемое знание при деятельностном подходе к познанию — это не знание о познаваемом (как при натуралистическом подходе к познанию), а знание о той познавательной деятельности,

которая была реализована в отношении познаваемого, то есть о том, что принципиально познаваемо.

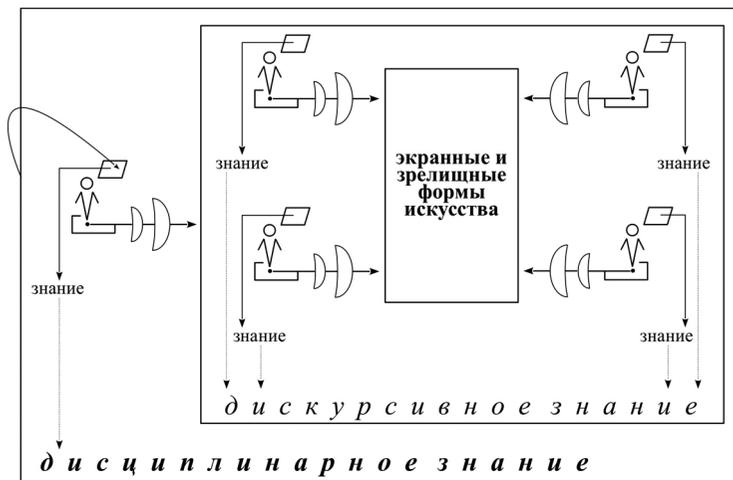
В ситуации вариативности познавательной активности в отношении одного и того же познаваемого (с чем мы и сталкиваемся в гуманитарных дисциплинах и в искусствоведении в частности), продуктом деятельностного подхода к познанию, используемому для работы с данным материалом, будет совокупность частных представлений в отношении познаваемого, которые, будучи распредмечены — определенным образом разобраны на составные компоненты познавательной деятельности, окажутся спозиционированы как по отношению к самому познаваемому, так и по отношению друг к другу. Причем при необходимости можно иметь дело не только с имеющимися знаниевыми представлениями, но, зная механизмы дискурсивных подходов, с их сконструированными моделями — таким образом, раскрывая всю возможную вариативность реальных и потенциальных интерпретаций конкретного познаваемого.

Необходимым инструментом для полноценного использования деятельностного подхода к познанию является метод онтологизации (см., например: [11, с. 168–170; 12, с. 167–174]), который оказывается необходим для моделирования онтологической схемы того, что является познаваемым в условиях натуралистического подхода к познанию, интерпретацией чего и оказывается дискурсивное знание. «Онтологическая схема — это независимая от языковой условности логическая конструкция, содержащаяся в продукте познавательной активности в отношении конкретного познаваемого и являющаяся его исходным минимальным определением, задающим уникальность данного познаваемого от чего-либо иного. <...> В условиях натуралистического подхода к познанию, вопрос о механизмах формирования онтологической схемы познаваемого <...> не стоит — познаваемое воспринимается как определенная данность, которая противопоставляется познающему субъекту» [7, с. 11]. Таким образом, в деятельностном подходе к познанию место того познаваемого, по отношению к которому позиционируется дис-

курсивное знание, занимает его онтологическая схема, которая или выделяется из имеющегося дискурсивного знания, или же (при условии, что познаваемым является деятельность или тот или иной ее компонент), моделируется самим исследователем-деятельностником. Так как исходным познаваемым в гуманитарных дисциплинах является то, что так или иначе связано с человеком, а, значит, именно то, что может быть представлено как деятельность или тот или иной ее компонент, то при использовании деятельностного подхода к познанию, исходя из специфики каждого конкретного случая, мы можем реализовывать оба эти способа формирования онтологической схемы исходного познаваемого.

### 3. ДЕМАРКАЦИЯ ДИСЦИПЛИНАРНОГО И ДИСКУРСИВНОГО ЗНАНИЯ В ОТНОШЕНИИ ЭКРАННЫХ И ЗРЕЛИЩНЫХ ФОРМ ИСКУССТВА

Применяя описанный методологический инструментарий к ситуации наличия совокупности знания в отношении экранных и зрелищных форм искусства — знания, которое может формально находиться в самых разных дисциплинарных предметностях гуманитарной науки (в искусствоведении, социологии, культурологии, психологии, философии), казалось бы, что исходная проблема уже решена: находясь в стороне от имеющейся исследовательской активности, реализуемой в отношении условно общего предмета под названием «экранные и зрелищные формы искусства», совокупность знаний о котором и образует дискурсивное знание о нем, все это — и сам предмет, и познавательную деятельность в его отношении, и ее продукты, мы делаем тем, что является уже нашим познаваемым, включая и механизм нашей собственной познавательной активности, знание о чем и будет тем, преодолевающим вариативность, дисциплинарным знанием (схема 1, см. стр. 22). И, по сути, это так и есть. Но этого явно недостаточно, и кое-что требует конкретизации и важных уточнений.



**Схема 1.**

Так как никаких экранных и зрелищных форм искусства самих по себе вне определенной исследовательской рефлексии просто-напросто нет, то нам необходимо представить их как-то иначе. А конкретно — через ряд исходных видов деятельности. Сделать это не сложно. Дефиниция «экранные и зрелищные формы искусства» раскладывается как минимум на три компонента: деятельность один (Д-1) — включающую в себя различные виды деятельности, связанные с созданием экранных и зрелищных форм, деятельность два (Д-2) — в которой продукты деятельности один так или иначе функционируют (если этого не указать, то окажется, что деятельность один бессмысленна — продукт деятельности всегда функционально используется в какой-то другой деятельности, а эта функция зачастую обуславливает и сам характер этого продукта), а также деятельности три (Д-3) — в которой продукт деятельности один является исходным материалом для его маркирования термином «искусство» (возможно вариативным замещающим его термином), или же координирования по отношению к иным объектам, уже маркированным таким же образом. И вот в отношении этой полученной системы-де-

тельности и реализуется та познавательная активность, продукты которой составляют дискурсивное знание об экранных и зрелищных формах искусства (схема 2).

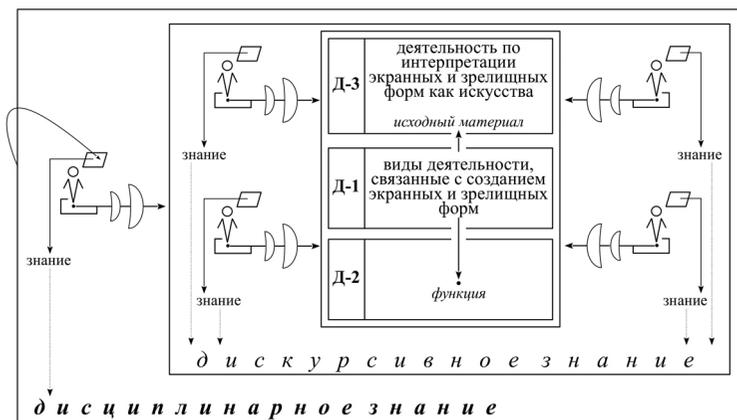


Схема 2.

К полученному построению можно сделать несколько важных дополнений.

Первое связано с тем, что так как не исключен вариант того, что маркирование термином «искусство» или же координирования по отношению к иным объектам, уже маркированным таким же образом, может происходить в той познавательной активности, продукты которой составляют дискурсивное знание об экранных и зрелищных формах искусства, то по крайней мере какая-то часть ее допустимо может быть совмещена с деятельностью три (схема 3, см. стр. 24).

Второе дополнение обусловлено, во-первых, необходимостью разделения деятельности один на два принципиально разных вида деятельности – связанного с созданием экранных форм (Д-1.1) и связанного с созданием зрелищных форм (Д-1.2), ведь не все экранные формы зрелищные, равно как и не все зрелищные формы экранные, а, во-вторых, указанием на то, что продукты этих разделенных видов деятельности могут быть функциональны не в одной, а по крайней

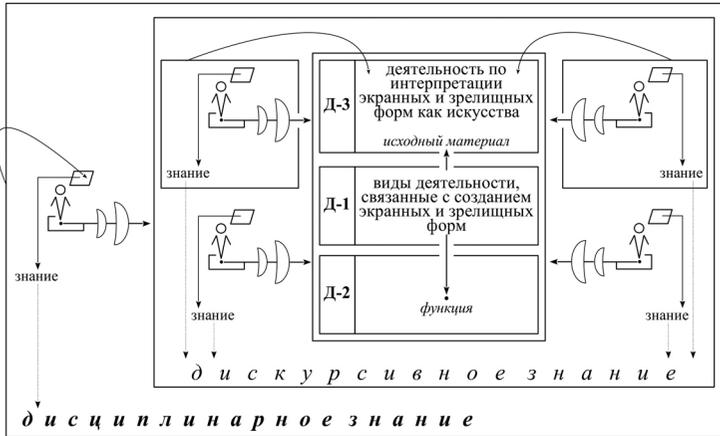


Схема 3.

мере в трех принципиально разных видах деятельности — соответствующих для каждого из этих видов деятельности (Д-2.1, Д-2.3), а также потенциально общей (Д-2.2) (схема 4).

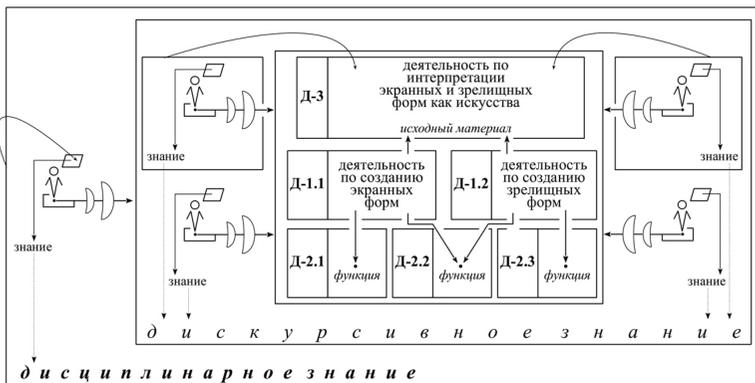


Схема 4.

Центральная часть полученного построения (связанная с тем, в отношении чего реализуется познавательная активность, продуктом

которой оказывается дискурсивное знание) может быть определена в качестве самой общей онтологической схемы предметной области с условным названием «экранные и зрелищные формы искусства». По идее вся разнохарактерная познавательная активность в отношении экранных и зрелищных искусств, в результате распределения продуцируемого в их условиях знания, может быть спозиционирована по отношению к данной схеме — к тому или иному ее компоненту или же ко всем компонентам в целом, что будет характеризовать масштаб рассмотрения данного предмета, а также соотнесена между собой по специфике занимаемых предметоформирующих позиций, используемых средств, подходов и методов, в результате чего могут быть получены условные группы магистральных дискурсивных подходов к изучению данного предмета, образующих по терминологии И. Лакотоса своеобразные «твердые ядра» исследовательских программ [13, с. 323–325], вокруг которых и возникают дискурсивные единства, которые в отсутствии иного знания и образуют то разнообразие «противоборствующих школ и школок» [6, с. 37], наличие которых и характеризует допарадигмальный этап в развитии науки.

Любое же знание в отношении того, что оказывается познаваемым с точки зрения деятельностного подхода к познанию, по сравнению с дискурсивным знанием, находящимся в структуре самого этого познаваемого, может быть определено в качестве дисциплинарного. В случае же построения целостного знания в отношении данного познаваемого с использованием деятельностного подхода к познанию, можно утверждать о возникновении полноценного парадигмального знания, ничем не отличающегося от парадигмального знания естественнонаучных дисциплин.

#### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Cohen E., Lloyd S. Disciplinary evolution and the rise of the transdiscipline // *Informing Science: The International Journal of an Emerging Transdiscipline*. 2004. № 17. Pp. 189–215.

2. Князева Е.Н. Трансдисциплинарные стратегии исследований // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2011. Вып. 10 (112). С. 193–201.

3. Черникова И.В. Трансдисциплинарные методологии и технологии современной науки // Вопросы философии. 2015. №4. С. 26–35.

4. Трансдисциплинарность в философии и науке: подходы, проблемы, перспективы / под ред. В. Бажанова, Р.В. Шольца. М.: Навигатор, 2015. 563 с.

5. Дмитриев А.Н. Дисциплинарные порядки в гуманитарных и социальных науках // Науки о человеке: история дисциплин: коллект. моногр. М.: НИУ ВШЭ, 2015. С. 7–38.

6. Кун Т. Структура научных революций. М.: АСТ: Ермак, 2003. 365 с.

7. Штейн С.Ю. Средство выражения теории искусства // Артикульт. 2018. № 29 (1). С. 6–19. DOI: 10.28995/2227-6165-2018-1-6-19

8. Щедровицкий Г.П. Методологический смысл оппозиции натуралистического и системодетельностного подходов // Щедровицкий Г.П. Избранные труды. М.: Школа культурной политики, 1995. С. 143–154.

9. Юдин Э.Г. Методология науки. Системность. Деятельность. М.: Эдиториал УРСС, 1997. 444 с.

10. Степин В.С. Философия и методология науки. М.: Академический проект: Альма Матер, 2015. 716 с.

11. Щедровицкий Г.П. Проблемы методологии системного исследования // Щедровицкий Г.П. Избранные труды. М.: Школа культурной политики, 1995. С.155–196.

12. Щедровицкий Г.П. Заметки об эпистемологических структурах, онтологизации, объективации, реализации // Вопросы методологии. 1996. №3–4 (23–24). С. 165–176.

13. Лакатос И. Фальсификация и методология научно-исследовательских программ // Кун Т. Структура научных революций. Москва: АСТ, 2003. С. 269–453.

## REFERENCES

1. Cohen E., Lloyd S. Disciplinary evolution and the rise of the transdiscipline. Informing Science: The International Journal of an Emerging Transdiscipline. 2004. № 17. pp. 189–215.

2. Knyazeva E.N. Transdistsiplinarnye strategii issledovaniy [The Transdisciplinary Strategies of Research] // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta [Bulletin of the Tomsk State Pedagogical University]. 2011. Issue 10 (112). pp. 193–201.

3. Chernikova I.V. Transdistsiplinarnye metodologii i tekhnologii sovremennoy nauki [The Transdisciplinary Methodologies and Technologies of Contemporary Scholarship] // Voprosy filosofii [Questions of Philosophy]. 2015. No. 4. pp. 26–35.
4. Transdistsiplinarnost' v filosofii i nauke: podhody, problemy, perspektivy [The Transdisciplinary Path in Philosophy and Science: Approaches, Issues, Perspectives] / Edited by V. Bazhanov and R.V. Sholts. Moscow: Navigator, 2015. 563 p.
5. Dmitriev A.N. Disciplinarnye poryadki v gumanitarnykh i social'nykh naukakh. Nauki o cheloveke: istoriya disciplin: kollekt. monogr. [Disciplinary Orders in Humanitarian and Social Disciplines. The Science of Man: A History of Disciplines: Collected Monograph] Moscow: NIU VSHEH, 2015. pp. 7–38.
6. Kuhn T. Struktura nauchnykh revolyutsiy [The Structure of Scientific Revolutions]. M.: AST, 2003. 365 p.
7. Shtein S.Y. Sredstvo vyrazheniya teorii iskusstva [Means of expression of the theory of art]. Articult. 2018. No.29 (1). pp. 6–19. DOI: 10.28995/2227-6165-2018-1-6-19
8. Shchedrovitsky G.P. Metodologicheskyy smysl oppozitsii naturalisticheskogo i sistemodeyatel'nostnogo podhodov [The methodological meaning of the opposition of the naturalistic and the activity-system approaches]. Shchedrovitsky G.P. Izbrannyye trudy [Selected works]. M.: Shk. kul't. polit., 1995. pp. 143–154.
9. Yudin J.G. Metodologiya nauki. Sistemnost'. Deyatel'nost' [Methodology of science. Systematic. Activities]. Moscow: Editorial URSS, 1997. 444 p.
10. Styopin V.S. Filosofiya i metodologiya nauki [Philosophy and methodology of science]. Moscow: Akademicheskyy proekt: Al'ma Mater, 2015. 716 p.
11. Shchedrovitsky G.P. Problemy metodologii sistemnogo issledovaniya [Methodological issues of systematic research]. Shchedrovitsky G.P. Izbrannyye trudy [Selected works]. M.: Shk. kul't. polit., 1995. pp. 155–196.
12. Shchedrovitsky G.P. Zametki ob epistemologicheskikh strukturah, ontologizatsii, obyektivatsii, realizatsii [Notes on epistemological structures, ontologization, objectification, realization]. Voprosy metodologii [Questions of Methodology]. 1996. No. 3–4 (23–24). pp. 165–176.
13. Lakatos I. Fal'sifikatsiya i metodologiya nauchno-issledovatel'skikh programm [Falsification and methodology of scholarly research programmes]. Kuhn T. Struktura nauchnykh revolyutsiy [The Structure of Scholarly Revolutions]. Moscow: AST, 2003. pp. 269–453.

## **СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ**

СЕРГЕЙ ЮРЬЕВИЧ ШТЕЙН,  
кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры кино и современного искусства,  
Российский государственный гуманитарный университет,  
125993, Москва, Миусская площадь, 6  
заведующий кафедрой режиссуры кино,  
телевидения и мультимедиа  
Института кино и телевидения (ГИТР)  
123007, Москва, Хорошевское шоссе, д. 32а,  
ORCID: 0000-0002-4419-1369  
e-mail: sergey@schtein.ru

## **ABOUT THE AUTHOR**

SERGEY Y. SCHTEIN,  
PhD in Art Studies,  
Assistant Professor, Chair of the Cinema  
and Contemporary Art Studies,  
Russian State University for the Humanities  
6 Miusskaya sq., Moscow, 125993  
Head of the Department of Film,  
Television and Multimedia Directing,  
GITR Film & Television school  
32a, Horoshevskoe sh., Moscow, 123007,  
ORCID: 0000-0002-4419-1369  
e-mail: sergey@schtein.ru

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*<sup>1</sup>

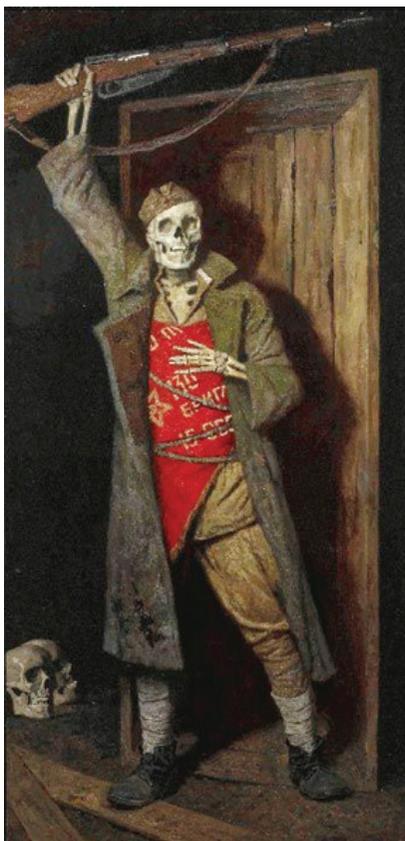


<sup>1</sup> For the source of the depiction see: URL: <http://xn--i1abnckbmc19fb.xn--p1ai/%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%8C%D0%B8/417554/img2.jpg>.

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*<sup>2</sup>**



<sup>2</sup> 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*<sup>3</sup>**



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

<sup>3</sup> 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 refugees<sup>4</sup>. 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***<sup>5</sup>



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,

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> 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***<sup>6</sup>



<sup>6</sup>For 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*<sup>7</sup>**



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

<sup>7</sup> 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)<sup>8</sup>. 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:

---

<sup>8</sup> 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*<sup>9</sup>**



<sup>9</sup> 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*<sup>10</sup>



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

<sup>10</sup>For 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 Rüdener)—with overt hatred.

**Figure 14.**  
**The Kukrynikses. *Tanya***<sup>11</sup>



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).

---

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

Figure 15.

Geliy Korzhev. *The Hostages of War (The Human Shields)*<sup>12</sup>



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

<sup>12</sup>For 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 warriors<sup>13</sup>. Two of them are given in profile, in which the short cheek-bones eclipse the narrow eyeholes,

---

<sup>13</sup>The 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 saules. 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*<sup>14</sup>**



<sup>14</sup> 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*<sup>15</sup>



<sup>15</sup> 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 earthed<sup>16</sup>. *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.”

---

<sup>14</sup> 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*<sup>17</sup>**



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.

<sup>17</sup>For 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.

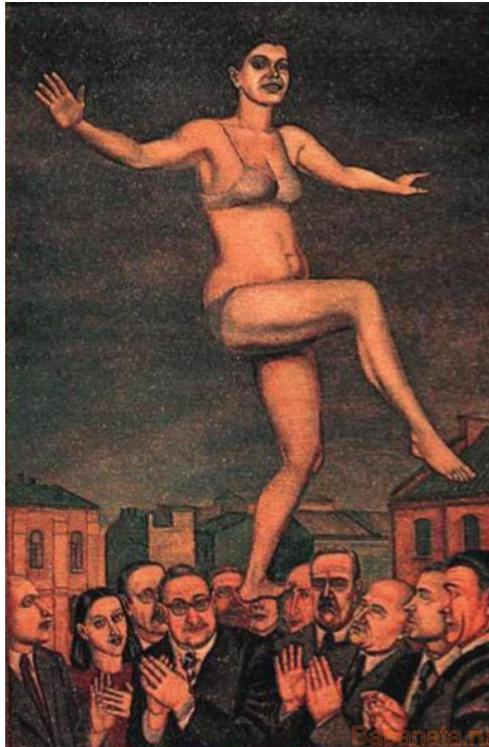
The entire panopticon on the painting seems to be held together by yet another parallel montage—that of symbolic figures of a trumpet player (in the lower right corner) and an armed soldier (on the upper left corner) placed diagonally to each other. *Their associative conjugacy generates various depictive 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*<sup>18</sup>**



*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.*

<sup>18</sup> 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 madness<sup>19</sup>. There is also a third artist—the pupil and follower of Glazunov *Pavel Ryzhenko* (1970–2014).

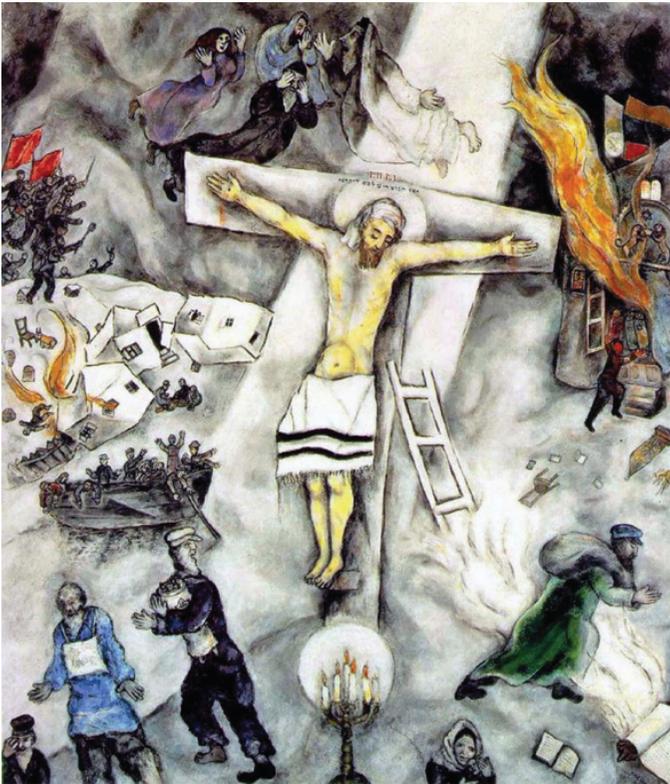
The typified suite in Chagall was already expressed in a relief manner in his pre-war painting “**The White Crucifixion**” (1938, Chicago Artistic Institute), which was created after the Jewish pogroms in Germany. Just as in Glazunov’s painting “Eternal Russia,” Christ, who symbolizes the idea and the 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.

---

<sup>19</sup> 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*<sup>20</sup>

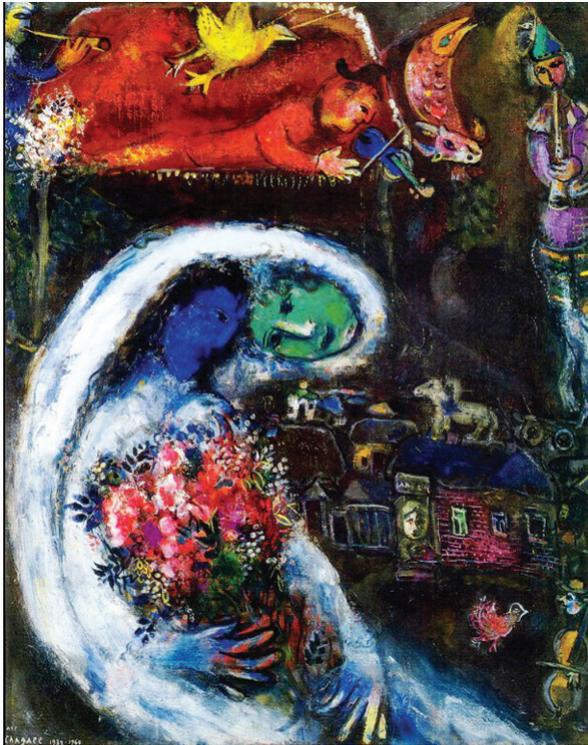


In the first instance, why is it that the bride has a blue (indigo) face, just as, for instance, “The Indigo Lovers” (1914), “The Lovers Near the Bridge” (1948), “The Fisherman’s Family” (1968), “St. Paul de Vence at Sunset” (1977)? Most likely, because blue is the color of nature, the sky, the river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

<sup>20</sup> 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*<sup>21</sup>**



<sup>21</sup>For the source of the depiction see: URL: [https://artchive.ru/marcchagall/works/377613~Nevesta\\_s\\_sinim\\_litsom](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 nature<sup>22</sup>. 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

---

<sup>22</sup> 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")<sup>23</sup>. Such a title for Chagall is symbolic<sup>24</sup>. 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

---

<sup>23</sup> 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.

<sup>24</sup> 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*<sup>25</sup>



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,

<sup>25</sup> 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)***<sup>26</sup>



<sup>26</sup> 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](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-liko-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](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](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](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](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](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 Chagall 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*<sup>1</sup>**



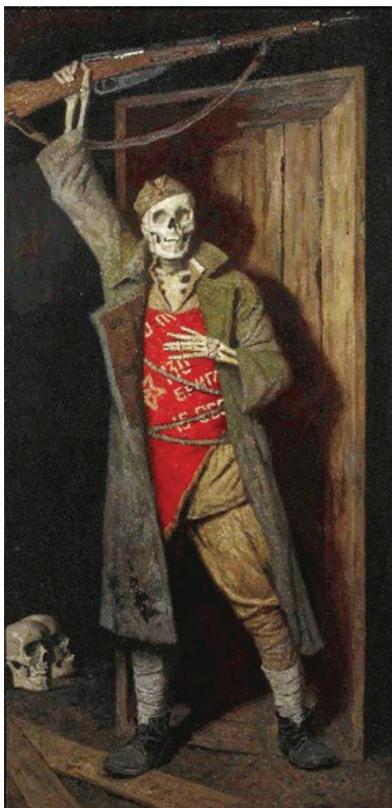
Из двух отмеченных направлений мы остановимся на последнем, поскольку самые большие открытия происходят именно в тра-

<sup>1</sup>Источник 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*<sup>2</sup>**



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

<sup>2</sup> 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*<sup>3</sup>**



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 типовые 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

<sup>3</sup> 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 беженцев<sup>4</sup>. Комиссия единогласно отвергла картину как антисоветскую, сказав-

<sup>4</sup> 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*<sup>5</sup>



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

<sup>5</sup> 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. Блокада<sup>6</sup>**



<sup>6</sup> 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*<sup>7</sup>



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

<sup>7</sup> 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)<sup>8</sup>.

**Рисунок 12.**

**Илья Глазунов. Проводы войска<sup>9</sup>**



<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> 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. Конец<sup>10</sup>**



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.

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

Рисунок 14.  
Кукрыниксы. *Таня*<sup>11</sup>



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 —

<sup>11</sup> 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**»)<sup>12</sup>



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

<sup>12</sup> 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 воинов<sup>13</sup>. 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 града<sup>14</sup>**



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

<sup>14</sup> 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 птичьейобразной 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*<sup>15</sup>



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 заземлен<sup>16</sup>. В параллельном монтаже объединены фигура полуобнаженной солистки и противопоставленная ей толпа вождедеющих мужчин. На передний

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

<sup>16</sup> 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*<sup>17</sup>

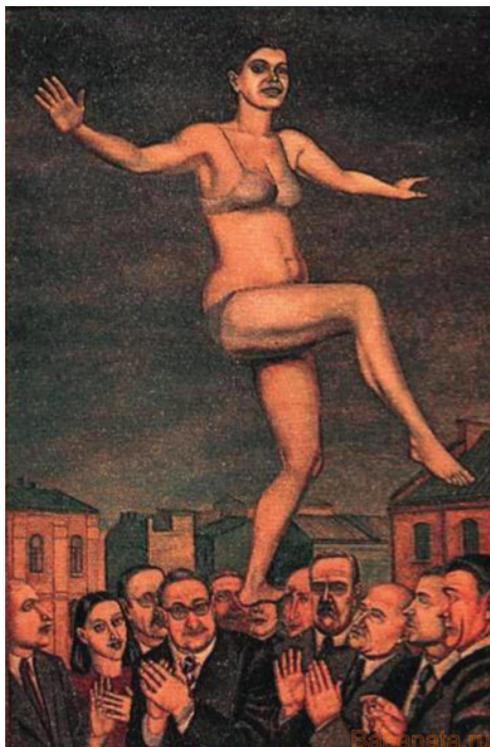


Продолжением традиции портрета с вождевающей публикой служит серия картин представителя карнавализационного направления в живописи — российского художника *Татьяны Назаренко* (1944): «Литературная импровизация», «Трапеза», «Застолье», автолитографии «Люди–звери», в которых расположенную на блюде верхнюю 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-

<sup>17</sup> Источник изображения см.: URL: <http://www.artnet.com/artists/boris-talberg/danseuse-de-cabaret-94hRjF-3PQRR03cpKWQoTg2>.

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. Циркачка<sup>18</sup>**



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

В целом в приведенных портретах, включавших и образы зрителей или нейтрального фона, наблюдается тенденция к окарикатуриванию 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 безумие<sup>19</sup>. 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,

---

<sup>19</sup> 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*<sup>20</sup>



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.

<sup>20</sup> 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*<sup>21</sup>



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»:

<sup>21</sup> Источник изображения см.: URL: [https://artchive.ru/marcchagall/works/377613~Nevesta\\_sinim\\_litsom](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 природы<sup>22</sup>. 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.

---

<sup>22</sup>То 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 проповети 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 «слёзный», «слёзы») <sup>23</sup>. Такое название для Шагала — символическое <sup>24</sup>. Дом художника во время войны чудом уцелел, но

<sup>23</sup> 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.

<sup>24</sup> 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, — святающимся 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 конвоем<sup>25</sup>**



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

<sup>25</sup> 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)*<sup>26</sup>



<sup>26</sup> 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 Феофана 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](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. Мунипова // Arzamas: сайт. 2016. 16 марта. URL: <https://arzamas.academy/mag/272-eisenstein> (Дата обращения: 28.11.2018).

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

9. Фрейлих С.И. Эстетика Эйзенштейна [Электронный ресурс] // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в шести томах. Т. III: Теоретические исследования. 1945–1948. URL: [http://teatr-lib.ru/Library/Eisenstein/Select\\_3](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](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](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](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](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](mailto:gkonson@yandex.ru)



**ФЕНОМЕНЫ  
«ВРЕМЯ»  
И «ПРОСТРАНСТВО»  
В ЭКРАННЫХ  
ИСКУССТВАХ  
И КУЛЬТУРЕ**

**THE PHENOMENA  
OF 'TIME'  
AND 'SPACE'  
IN VISUAL ARTS  
AND SCREEN CULTURE**



УДК 78  
ББК 85.31

DOI: 10.30628/1994-9529-2019-15.1-109-136  
received 28.02.2019, accepted 22.03.2019

**НАТАЛИЯ НОВАК**

Университет им. Мартина Лютера  
Галле-Виттенберг, Германия  
ORCID: 0000-0002-2442-6167  
e-mail: natalia.nowack@web.de

## КОНЦЕРТ В (НЕМЕЦКОЙ) ГОСТИНОЙ. К ТЕМЕ О МЕДИАЛЬНОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

**Аннотация.** На основе данных по Федеративной Республике Германии в статье рассматриваются меры, предпринимаемые театральными и концертными организациями с целью расширения контингента зрителей за счет освоения виртуального пространства. Известно, что с момента формирования профессии музыканта-исполнителя критики уделяют внимание, в том числе, внешнему виду артиста. Аутентичность облика музыканта является одной из важнейших составляющих концертного ритуала. Предложения ведущих коллективов, таких как Берлинская филармония или Венская государственная опера, по распространению продукции в рамках онлайн-трансляций видятся автору в ключе сохранения «концертности». В таком случае «посещение слушателя на дому» — это не только попытка идти в ногу со временем. В свете исследований мультимодальности восприятия наличие визуальных раздражителей ведет к повышению его качества, а следовательно, и рейтинга академической музыки в глазах слушателя.

Текст статьи состоит из четырех разделов. За перечислением примеров виртуализации в сфере музыкального искусства следует описание сценариев, предлагаемых известными концертными и театральными коллективами. Сравнительный обзор наиболее интересных с точки зрения автора исследовательских проектов, посвященных зрелищной составляющей восприятия музыки, является центральным элементом статьи. В выводах затронута тема новых задач, возникающих перед традици-

онным музыкознанием, в том числе, в рамках исследований исполнительского искусства. В последних явно уже недостаточно опираться на материал, находящийся на физических носителях, т.е. необходимо осваивать новые методы учета.

**Ключевые слова:** музыкальное искусство, концерт, исполнитель, публика, виртуальность, стриминг, онлайн-трансляции, зрелищность, восприятие музыки, оптические и звуковые раздражители, «кабинетная музыка»

**NATALIA NOVAK**

Martin Luther University

Halle-Wittenberg, Germany

ORCID: 0000-0002-2442-6167

e-mail: natalia.nowack@web.de

## THE CONCERT IN THE (GERMAN) DRAWING ROOM. CONCERNING THE THEME OF MEDIAN QUALITY OF THE ART OF MUSIC

**Abstract.** On the basis of the data about the Federal Republic of Germany the article examines the measures taken by theater and concert organizations with the aim of expanding the contingent of audiences by means of reclaiming virtual space. It is known that from the moment of the formation of the performing musician critics pay attention to many things, including the artist's outward appearance. The authenticity of the musician's image is one of the most important constituent parts of the concert ritual. Proposals of the leading music ensembles, such as the Berlin Philharmonic or the Viennese State Opera, regarding dissemination of production within the framework of online broadcasts are perceived by the author in the vein of preservation of the "concert-like" atmosphere. In such a case "visitation of the listener in his or her home" is not only the attempt to go along with time. In light of research works about the multimodality of perception the availability of visual irritants leads to the rise of its quality and, consequently, the ratings of classical academic music in the eyes of the listener.

The text of the article consists of four parts. After the enumeration of

examples of visualization in the sphere of the art of music there is a description of scenarios offered by well-known concert ensembles and theater groups. A comparative overview of the research products which are the most interesting from the point of view of the author, devoted to the spectacular component of perception of music, presents the article's central element. The conclusions draw upon the theme of new challenges appearing before traditional musicology, including, within the framework of research of the art of performance. In the latter it is, obviously, not sufficient to rely on the material contained on physical carriers, i.e. it becomes necessary to master new means of recording.

**Keywords:** the art of music, concert, performer, audience, virtual reality, streaming, online-transmission, audience appeal, perception of music, optical and sonar irritants, "cabinet music"

Тема «музыкант и публика» — одна из особенно широко представленных в российском музыкознании, начиная с зарождения социологической мысли о музыке в XIX веке (В. Михневич, Р. Грубер, Ю. Капустин и мн. др.) [1, 2, 3]<sup>1</sup>. В традицию вписываются и современные исследования-обзоры, такие как монография Е. Дукова об институции концерта [5], и более узкие разработки по различным аспектам проблемы аудитории (М. Магидович, Е. Дуков, В. Трещев) [6, 7, 8]. Новому виду бытования академического искусства — в рамках представляемых интернетом возможностей — наоборот, как в российской, так и в зарубежной литературе внимание начинают уделять только в последние годы (М. Huber, M. Tröndle) [9, 10]. В то же время важнейшие поставщики звучащей и зрелищной продукции уже в течение десяти лет проводят в жизнь версию «концерта в гостинной»<sup>2</sup>. В данной статье пред-

<sup>1</sup> Об истории социологии музыки в России см. [4].

<sup>2</sup> Проводя к началу каждого семестра излюбленные в Германии опросы участников лекций и семинаров, автор данной статьи обратила внимание на полную неосведомленность студентов, причем музыковедческого и музыкально-педагогического профиля, большинству которых онлайн-трансляции академической музыки не знакомы. В то время как ни один современный студент не может отказаться от услуг стриминга в его классической форме, наличие предложений «видео-концертов» эту группу потребителей не затрагивает совершенно. И тем не менее, как это будет видно в дальнейшем, спрос на онлайн-концерты растет.

принимается попытка увязать новое бытование классики как *fait social* и многочисленные лабораторные исследования по звуковому и комплексному восприятию (С. F. Platz и F. Kopiez, M. Schutz, W. F. Thompson и др.) [11, 12, 13]. На фоне наброска виртуальной музыкальной повседневности рассматриваются варианты концепций известных академических коллективов и приводятся данные избранных эмпирических исследований. Автор полагает, что последние дают убедительный ответ на вопрос «зачем?»

### **ВИРТУАЛЬНАЯ СФЕРА МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА И НЕМНОГО СТАТИСТИКИ**

Говоря сегодня о виртуальной сфере музыки, нельзя не согласиться с тем, что она настойчиво и повсеместно вытесняет реальные элементы традиционной системы «музыкальная жизнь». Виртуальные музыкальные инструменты наполняют своим звучанием виртуальные же концертные помещения. Виртуальные индивидуумы, в первую очередь музыканты-исполнители, гарантируют приличный заработок обеспечивающим их композиторам. Последние, кстати, в этой комбинации традиционно «не роботы». С 1990-х годов, когда британская группа *Gorillaz* подала пример оживления персонажей комиксов, изменилось многое, но принципиальная идея «смешанного состава» осталась. Для виртуального артиста просто необходим реальный автор.

Первая виртуальная звезда *par excellence* Мики Хатсунэ (Miku Hatsune), как результат культивируемой в Японии симпатии к искусственной интеллигенции и успешного маркетинга программного обеспечения Vocaloid, дала колоссальный толчок сочинительству для машины<sup>3</sup>. Социология же музыки, кстати, феномен виртуальных звезд явно недооценивает. Артист как голограмма — это, конечно, забавно, но отсутствует, казалось бы, стандартная атрибутика идо-

---

<sup>3</sup> Чтобы получить приблизительное представление о масштабности виртуальных звезд, достаточно бросить взгляд на перечень их вполне реальных «турне», к примеру: <https://mikuexpo.com/> (Дата обращения 03.03.2019).

ла. Но нет, до мельчайших деталей продуманное художественное воздействие образа привело к невероятному распространению виртуальных артистов, поющих в первую очередь по-японски и по-английски. Программы, позволяющие успешно выступать и на других языках, находятся в процессе разработки.

Существование виртуальных систем распространения — явление, в особом объяснении не нуждающееся. Виртуальные же сообщества, такие как объединение многотысячных коллективов под идеей и руководством харизматичного композитора и хорового дирижера Эрика Витакера (*Eric Whitacre*), интересны, наоборот, и с точки зрения психологии, и с точки зрения медиализации академического репертуара. Современному индивидууму сфера общения необходима как никогда. Если же эта сфера еще и виртуальна, то действие ее почти безгранично<sup>4</sup>. Любопытно, что Витакер не сочиняет специально для виртуальных проектов, а переносит в новый контекст уже опробованные в классическом хоровом варианте произведения. Можно сказать, обрабатывает для виртуальности. Пять реализованных на сегодняшний день виртуальных проектов Витакера нашли свой рынок сбыта, численности которого могут позавидовать все академически работающие композиторы XX и XXI вв., за исключением, разве что, авторов киномузыки и музыки для видеоигр. Причем под рынком в данном случае мы понимаем не слушателей, а в первую очередь исполнителей. Любопытно также, что японская (виртуальный солист) и американская (искусственное сообщество) модели перехода на новые условия музыкального взаимодействия встречаются в самом буквальном смысле. Сольную партию сопрано в виртуальном проекте № 4 Витакера «исполняет» на экране анимэ-персонаж<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Тема виртуального единения рассматривается, напр., в статье Nico Schneidereit, в которой дается предварительное определение подобного сообщества [14, S. 384–385].

<sup>5</sup> См.: Eric Whitacre, Fly to Paradise: URL <https://www.youtube.com/watch?v=Y8oDnUga0JU> (Дата обращения 19.02.2019).

От впечатляющих примеров медиального обращения с музыкальным материалом перейдем к статистике. Автору доступны в первую очередь данные по Федеративной Республике, поэтому остановимся пока на них. Нас интересует классика. В соответствии с числами, регулярно поставляемыми Всегерманским объединением музыкальной промышленности (*Bundesverband Musikindustrie e.V.*), компакт-диск в Германии на сегодняшний день продолжает оставаться ведущим продуктом сбыта, представляя в 2017 г. 85% физических носителей звукового материала [15, S. 10]. Свои позиции лидера среди звуковых носителей компакт-диск сохраняет вот уже в течение 30 лет.

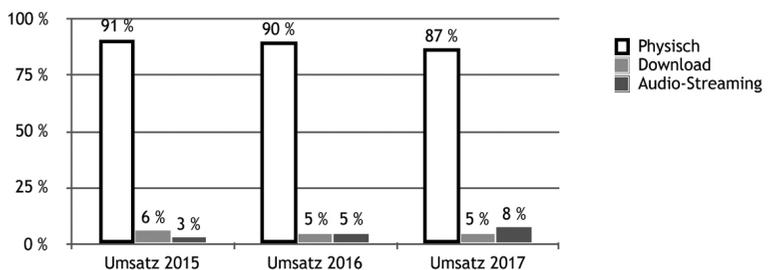


Таблица 1. Оборот музыкальных продуктов раздела классики в Федеративной Республике Германии (2015–2016–2017)<sup>6</sup>.

В таблице показан удельный оборот в разделе классики по годам с 2015 по 2017 годы<sup>7</sup>. Под стимингом (Audio-Steaming) понимается скачивание полного наименования со страниц официальных платформ; учет велся по конечным ценам для розничного покупателя. Мы наблюдаем незначительный рост доли стриминга в составе всего оборота. Однако на продажу физических носителей наблюда-

<sup>6</sup> Иллюстрация цифр, опубликованных в Bundesverband Musikindustrie e.V. [16, S. 12 и 15, S. 12]. Эта и следующая иллюстрации уже использовались автором для подтверждения тенденций распространения музыкальной продукции (Natalia Nowack, Wolfgang Amadé Mozarts Klaviersonate № 11, KV 331 (300i) auf den physikalischen Tonträgern, Mainz 2018, Schott Campus).

<sup>7</sup> Данные по 2018 г. в настоящий момент еще только обрабатываются.

емые изменения, на первый взгляд, практически не влияют. В то же время, даже без учета разницы в ценах между физическими и цифровыми медианосителями, нельзя ставить знак равенства между финансовой операцией и потреблением музыкальных продуктов. Даже такой фактор, как пользование библиотечными услугами, осуществляемое в Федеративной Республике в большой мере также через посредничество стрим-платформ, не поддается прямому учету через показатели сбыта.

Но самым важным косвенным признаком, указывающим на изменения в обращении со звуковыми источниками, является изменение структуры предложения. Как видно на следующей таблице, тут соотношение между физическими и цифровыми носителями совершенно иное. В 2016 г. это соотношение выражалось как один к двум, а год спустя физические носители составляли уже только 45% общего музыкального предложения.

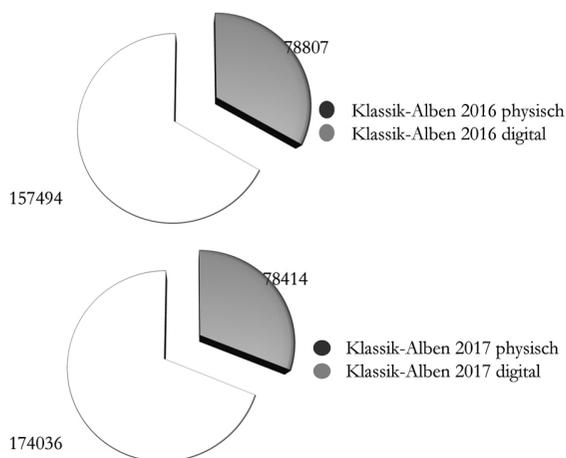


Таблица 2. Предложение в области классики за 2016 и 2017 гг., представлено количеством альбомов<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Иллюстрация цифр, опубликованных в: Bundesverband Musikindustrie e. V. [16, S. 19 и 15, S. 19].

Для музыковедения как дисциплины напрашивается немало-важный вывод методологического порядка: учет материально существующих носителей, составляющий традиционный подход к охвату материала, например, в области анализа интерпретаций, теряет свое значение с каждым годом.

Переводя фокус исследования из области классики на музыку т.н. популярных жанров, музыковед оказывается на территории, ему не очень знакомой и в рамках «классического» обучения не предусмотренной. Но цифры сами говорят за себя<sup>9</sup>. Именно музыкальная промышленность обращает наше внимание на то, что для учета музыкальной активности населения настоящий момент — момент исторический. Так, в первом полугодии 2018 г. стриминг, если считать все данные по продаже, не разделяя музыку на академическую и популярную, впервые не только догнал, но и перегнал компактный диск<sup>10</sup>.

В свете актуального поворота в сторону цифровых носителей становится очевидным, что перечисленные в начале статьи виртуальные модели (или модели с виртуальными элементами) свой сбыт находят, и в ближайшие годы иметь будут. Что остается предпочесть тем, кто работает в традиционном русле?

## **ПРОГРАММЫ ИЗВЕСТНЫХ ПОСТАВЩИКОВ КОНЦЕРТНОГО И ТЕАТРАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРА**

Берлин, Кельн, Вена или Мюнхен — театрально-концертные организации вызов новых медиа приняли. Классическая музыка

---

<sup>9</sup> Информационная роль музыкальной промышленности начинает в последние годы приниматься во внимание и учеными. Основанный в 1997 г. в Бонне Немецкий информационный центр по музыкальным вопросам (Deutsches Musikinformationszentrum, MIZ) существует благодаря поддержке экономики, политики и науки.

<sup>10</sup> См.: BVMI-HALBJAHRESREPORT 2018: AUDIO-STREAMING ÜBERHOLT DIE CD. URL: <http://www.musikindustrie.de/news-detail/controller/News/action/detail/news/bvmi-halbjahresreport-2018-audio-streaming-ueberholt-die-cd/> (Дата обращения 10.02.2019). удельный оборот музыкальной продукции просчитан по ценам розничного покупателя, включая налог с оборота. Данные августа 2018 г. Хотя изменения в области классической музыки представлены не так сильно, продажа физических носителей сокращается с большой скоростью.

должна находиться на расстоянии движения мышки? — пожалуй-ста! Задействованы в равной мере телевизор, компьютер и телефон. Предлагаемый продукт — произведения академического репертуара, традиционно «закованные» в ограниченную вместимость концертных залов и в оригинальной версии основательно бьющие по кошельку клиента. Новая «упаковка» музыкального продукта довольно разнообразна, а маркетинг каждой административной единицы рассчитан на непосредственно «своего» зрителюслушателя. Определение «кабинетная музыка» [17, с. 149], как будет видно в дальнейшем, подходит только к части предлагаемой продукции.

Так, Берлинский филармонический оркестр — один из первых в мире оркестров, вышедший за рамки закрытого помещения, — строго следует принципам концертной обстановки. Музыканты в черных фраках на фоне начищенных до блеска деревянных настилов сцены, торжественная атмосфера концертного вечера (в оригинале должен быть именно вечер), интернет-сайт выдержан как бы в двух тонах, черном и цвете дерева<sup>11</sup>. Венская государственная опера обращается к своей публике по-другому, используя элемент сопоставления. Венский призыв — вписать музыкальное событие (которого на сайте сначала даже не видно, среди домашнего интерьера ненавязчиво стоит работающий телевизор) в привычную атмосферу собственной гостиной<sup>12</sup>. Даже освещение тут не случайно — никакой не вечер, приглушенный шторами свет, деликатно проникающий через окно. Смысл прост — событие оторвано от момента театрального действия, продукция *On-Demand*, т.е. пользование тогда, когда есть время (настроение, возможность).

Технические сценарии, как мы замечаем, различны. Аналогично и с финансовыми. От бесплатного пользования некоторыми отдельными продуктами через комбинации многократного прослушивания или пользования в рамках абонемента на оговоренный срок до доста-

<sup>11</sup> См.: [DIE] DIGITAL CONCERT HALL. URL: <https://www.digitalconcerthall.com/de/home> (Дата обращения 28.03.2019).

<sup>12</sup> См.: WIENER STAATSOPER LIVESTREAMING. URL: [https://www.staatsoperlive.com/de/info/#tab\\_0](https://www.staatsoperlive.com/de/info/#tab_0) (Дата обращения 28.03.2019).

точно дорогостоящих предложений особенно высокого качества. Терминология не очень однозначна. В то время как менеджеры Венской оперы определяют *Live-Streaming* (онлайн-трансляции) как не архивируемую продукцию, которую можно прослушать исключительно в момент передачи<sup>13</sup>, в Берлине передаваемые сначала в реальном времени концерты вскоре переходят в архив. Там они становятся — вместе со специально для архивирования записанным материалом — доступными слушателю более традиционным способом. Вне зависимости от решения вопроса по поводу «сохранения» переданной одновременно с концертом программы, *Live-Stream* не означает, что слушатель в Нью-Йорке, желая присутствовать на концерте, транслируемом из Берлина, должен провести бессонную ночь. Временные зоны для основных групп клиентов просчитываются организаторами заблаговременно. Так, трансляция из Вены передается принципиально в основное телевизионное время зрителю.

Продукция *On-Demand*, означающая по определению прослушивание в записи в удобное для потребителя время, отличается такими возможностями как остановка, перерыв, повтор или перемотка до интересующего слушателя места. Наблюдающаяся в некоторых случаях разница с понятиями «архив» или «видеотека» — разница лишь порядковая. Первая продукция подразумевает относительно свежую запись, в то время как «архив» ассоциируется скорее с записями, имеющими историческую ценность.

Как уже было сказано, Берлинский филармонический оркестр — первый в своем роде. Сэр Саймон Рэттл (Sir Simon Rattle), до недавнего времени главный дирижер коллектива, открыл в сезоне 2008–2009 гг. так называемый *Digital Concert Hall* — виртуальный концертный зал филармонии. Перенесемся в те годы! Расцвет платформы YouTube, распространение социальных медиа и засилье мобильных телефонов еще впереди. Стрим-услуги в области классики поставщиками звуковой продукции практически не рассматривают-

<sup>13</sup> См.: Ihr Wohnzimmer wird zur persönlichen Loge // WIENER STAATSOPER LIVESTREAMING. URL: [https://www.staatsoperlive.com/de/info/#tab\\_3](https://www.staatsoperlive.com/de/info/#tab_3) (Дата обращения 28.03.2019).

ся, да и техника трансляции находится в процессе поисков. Получается, классический репертуар заявил о своих правах на современного слушателя, завоевывающего виртуальное пространство, очень рано (!). Конечно же, за прошедшие десять лет предложение стало более дифференцированным. Свыше 40 концертов в год (в текущем сезоне ровно 50) транслируются из Филармонии напрямую, цена по немецким меркам вполне доступная — 9,90 € за билет (срок действия 7 дней), 14,90 € в месяц в случае абонеента. Спустя некоторое время все записи переходят, как уже упоминалось, в архив, а прослушивание архивной продукции в Digital Concert Hall бесплатное.

Эти данные россиян удивлять не могут. Свердловская государственная академическая филармония опробовала идею виртуального концертного зала (Филармония-2) практически одновременно с Берлином<sup>14</sup>. Почти сразу была создана система «Филармонических собраний», которые способствуют саморегулированию трансляций по Свердловской области. В ноябре 2014 г. при поддержке Министерства культуры РФ на базе Московской государственной филармонии открылся Всероссийский виртуальный концертный зал — проект, принципы которого не отличаются от западноевропейских, а сфера влияния, пожалуй, их превышает. Сходной с западноевропейской оказывается и реклама, разве что в Москве обыгрывается «национальный элемент» передач: оптический фрагмент концерта соответствует карте Российской Федерации<sup>15</sup>. По данным сайта проекта, участие в нем принимают уже более 300 городов России, т.е. прослушивание в режиме онлайн обеспечено технически на различных широтах страны. Доступ — в виде абонеента. Особенность видеотеки составляют — кроме обычных записей — специальные проекты в виде образовательных программ или творческих встреч. Облегчен доступ к каталогам видеозаписей. За рубежом онлайн-трансляции, очевидно, пока не ведутся, но пользование архивом доступно. С 2017 года концерты транслирует также и Петербургская филармония.

<sup>14</sup> См.: О проекте [Виртуальный концертный зал] // Свердловская филармония. URL: <https://www.sgaf.ru/vkz/o-proekte> (Дата обращения 03.03.2019).

<sup>15</sup> См.: Онлайн-трансляция: Московская государственная академическая филармония. URL: <https://www.meloman.ru/videos/online/> (Дата обращения 03.03.2019).

Вернемся в Федеративную Республику. С 2012 г. концерты транслирует напрямую регулярно из Мюнхена Государственная опера Баварии под названием STAATSOPER.TV. Избранные представления передаются бесплатно. Аналогична ситуация и в Кельнской филармонии, которая транслирует примерно с того же времени (2013) отдельные симфонические концерты, примерно 6 концертов в год, также безвозмездно. Венские спектакли, предлагаемые с самого начала на очень высоком техническом уровне и регулярно, стоят на сегодняшний день 14–15 € за спектакль. Есть и более дорогие предложения люкс-класса. Продукция из видеотеки (в данном случае именно она называется On-Demand) идет по сниженным ценам, 5 € за спектакль<sup>16</sup>.

На сегодняшний день техникой высшего класса обладают все концертные организации подобного уровня. В каждом из залов имеется по несколько High-Definition видеокамер (8 в Вене, 7 в Берлине, от 4 до 6 в зрительном зале Мюнхена), а трансляция ведется параллельно по синхронным каналам, между которыми слушатель может переключать. Т.е. он может перемещаться по своему желанию из зала на сцену и обратно. Во многих случаях предлагается также заглянуть через плечо сотрудникам студии трансляции<sup>17</sup>. 40–50 микрофонов в оркестре (в случае театрального исполнения на сцене) являются стандартом технического оснащения. Качество передач зависит, таким образом, в первую очередь от технических возможностей аппаратуры клиента, трансляция ведется в различных модусах (3 скорости чтения в Мюнхене, 6 в Берлине или Вене). На сайте Берлинской филармонии можно сначала протестировать возможности своего интернет-приемника.

---

<sup>16</sup> В связи с расценками на билеты рекламу Венского оперного «Ваша гостиная станет Вашей личной ложей» (в оригинале «Ihr Wohnzimmer wird zur persönlichen Loge») можно рассматривать как воздействие элемента эксклюзивности.

<sup>17</sup> Интересное видео о происходящем за кулисами концертной программы можно посмотреть на одном из ресурсов Берлинской филармонии [DIE] DIGITAL CONCERT HALL. URL: <https://www.digitalconcerthall.com/de/info> (Дата обращения 10.02.2019) под рубрикой, которая так и называется: «Hinter den Kulissen».

## **ЗАЧЕМ НУЖНЫ ПОДОБНЫЕ УСИЛИЯ?**

Много ли слушателей откликается на описанные выше предложения? — Много, — отвечают менеджеры Берлинского филармонического оркестра и называют за 2016 г. убеждающие цифры: 550 тыс. поклонников (т.е. слушателей, пользующихся предложением как платно, так и безвозмездно) и 20 тыс. клиентов, приобретших платный билет. За 2018 г. имеются уже 900 тыс. зарегистрированных пользователей и 30 тыс. обладателей (оплаченного) билета. В последних сообщениях прессы говорилось о миллионе пользователей<sup>18</sup>. Для сравнения: на традиционно проведенном концерте в Большом зале филармонии присутствуют 2250 зрителей, а в Камерном зале — 1180. При 40–50 концертах в год возможность посетить концерт предоставляется только около 100 тыс. слушателей (на зал). При том условии, что никто из них не сходит в Филармонию дважды. Число пользователей *Digital Concert Hall* — это ответ консумента на вопрос «зачем это нужно?»<sup>19</sup>»

Таким образом, количество говорит за себя. А сохраняется ли качество восприятия? Не проще было бы отказаться от зрелищного элемента в пользу звукозаписи? Опять же, предложений в форме радио (интернет-радио) на сегодняшний день принципиально больше.

## **ИССЛЕДОВАТЕЛИ — О ЗРЕЛИЩНОСТИ МУЗЫКАЛЬНЫХ СОБЫТИЙ**

Завоевывание новых медиальных пространств не осталось незамеченным. Евгений Дуков расценивает «зрелищность» сегодняшнего дня как объективированную подачу материала, не очень

<sup>18</sup> Об этом в своем январском выпуске сообщает радио SWR2. См.: 10 Jahre Digital Concert Hall der Berliner Philharmoniker // SWR2. URL: <https://www.swr.de/swr2/musik/konzertpionier-im-internet/-/id=661124/did=23156696/nid=661124/pqadk1/index.html> (Дата обращения 15.02.2019).

<sup>19</sup> Прямой учет слушателей на данный момент затруднен. Устроители полагают, что необходимость отвечать на вопросы отпугнет потенциальных клиентов. Известно лишь примерное распределение — 75% слушателей находятся вне Федеративной Республики, из них на США приходится 18%, на Японию — 16%. Зато, если верить менеджменту Берлинской филармонии, большая часть современных телевизоров, рассчитанных на выход в интернет, обладает встроенным приложением для связи с *Digital Concert Hall*. ([www.digitalconcerthall.com](http://www.digitalconcerthall.com)).

зависящую от воли адресата, как принципиальное вторжение пространства общественного в зону, до недавнего времени остававшуюся в пользовании исключительно личном [17, с. 143-145]. Но ведь мы уже социализированы этим вторжением, а значит дискомфорта от нарушаемой интимности жилища [18, с. 9–12] не испытываем. Скорее, наоборот, оторви нас от виртуального сообщества, и многие почувствуют себя неуютно.

Так как автор статьи представляет кафедру систематического музыкознания, в центре внимания будут находиться прежде всего эмпирические исследования. Крупные научно-исследовательские институты, как например Государственный институт музыкознания в Берлине (Das Staatliche Institut für Musikforschung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz) проводят многолетние проекты, целью которых является смоделировать зависимость качества восприятия музыки от оптических раздражителей. Используя специальную «видеоакустическую лабораторию» — помещение, в котором отсутствует отражение звука<sup>20</sup>, ученые создают для экспериментов наборы данных, в которых варьируются параметры всевозможных концертных и неконцертных помещений. На их основе имитируются различные варианты звучания. После этого подбираются подходящие оптические составляющие — получается виртуальный концертный зал в лабораторных условиях.

В то время как в Берлине ищут ответ на вопрос теоретического порядка, что испытывает зритель-слушатель, если он слышит исполнение из Гевандхауза, а видит при этом готический собор<sup>21</sup>, отдельными авторами даны уже интересные и заслуживающие внимание ответы на вопрос, связанный непосредственно с практикой — «зачем нужен виртуальный концерт?». Ведь речь идет не только об освоении новых рынков сбыта.

---

<sup>20</sup> Речь идет о проекте под названием SEACEN (Simulation and Evaluation of Acoustical Environments), начатом в 2011 г. и исследующем зависимость результатов восприятия от звукооптического окружения. См.: Akustik und Musiktechnologie // Staatliches Institut für Musikforschung. URL: [https://simpk.de/akustik\\_303.html](https://simpk.de/akustik_303.html) (Дата обращения 10.02.2019).

<sup>21</sup> См.: там же.

Влияет ли зрение на слуховое восприятие, а если да, то до какой степени, а главное, почему? Примерно 4% населения, обладающие редким даром синестезии, в счет не идут. Речь идет об оставшихся 96% человечества, для которых восприятие в зависимости от воздействия на отдельные органы чувств локализуемо без особых проблем. Но и для них восприятие зрительное играет большую, а если верить исследованиям последних трех десятилетий, то с каждым новым исследованием как бы все бóльшую роль. Результаты новейших экспериментов публикуются под заголовками типа «Глаза слышат лучше, чем уши». Что кроется за подобными высказываниями?

Наибольший шум как в научной прессе, так и за ее пределами, вызвало исследование, проведенное в 2010 г. в Лондонском университетском колледже психологом и специалистом в области социальных наук Чиа Янгцэй (Chia-Jung Tsay). Суть выводов — чтобы улучшить восприятие музыкальных явлений имеет смысл заткнуть уши и распахнуть... глаза [19, p. 14580]. Шутки в сторону, Янгцэй привлекает внимание коллег к синхронности действия раздражителей. Дизайн ее исследования: популяции из 1200 участников были предложены 6-секундные фрагменты выступлений финалистов крупных международных фортепианных конкурсов. Часть участников эксперимента — люди с музыкальным образованием. На каждом из трех этапов эксперимента участникам были предложены записи трех финалистов с просьбой определить лауреата конкурса. Этапы подразделялись в зависимости от задействованных органов чувств: они содержали соответственно только изображение (1), звук и изображение (2) или же только звук (3).

Что же вызвало повышенное внимание прессы? Указать с достаточно высокой вероятностью на победителя конкурса (результат около 50%, в то время как статистическая независимость при трех участниках составляет 33%) испытуемые смогли исключительно в случае, когда демонстрировалась видеозапись без звука. При этом разницы между музыкантами и немужыкантами не наблюдалось

[19, p. 14581]<sup>22</sup>. Поводов для контраргументов это исследование дает много<sup>23</sup>, но смысл выводов остается один — на нашу способность оценивать качество музыкального явления визуальная составляющая воздействует, и причем весьма основательно.

Тот факт, что зрение доминирует над слуховым восприятием, с точки зрения физиологии объясняется довольно просто. Центр головного мозга, отвечающий за обработку зрительной информации, принципиально больше центра, отвечающего непосредственно за информацию звуковую, — объясняют нейрофизиологи. Рост потока звуковой информации заметен только тогда, когда наплыв зрительной информации уменьшается. Например, в сумерки или при ухудшении зрения. Не случайно во многих залах во время концерта освещение сцены уменьшают. Но что же конкретно влияет на качество восприятия?

От разработки теории восприятия звуковых явлений госпожа Янгцэй, к сожалению, воздержалась. Заполнить этот пробел стараются на данный момент многие музыковеды в Федеративной Республике. Один из центров исследования музыкального восприятия находится в Ганновере. В 2011–2013 гг. там проводилась серия экспериментов для выявления особенностей поведения музыкантов-исполнителей в конкурсной обстановке. Привлекают внимание следующие этапы проекта. В 2012 г. было опубликовано сравнительное исследование-метаанализ с целью найти подтверждение зрительных компонентов при прослушивании музыкальных произведений, автор исследования Фридрих Платц (Friedrich Platz) [20]. На базе 15 экспериментальных исследований десятилетнего периода (2000–

---

<sup>22</sup> Мультимодальность восприятия музыкальных явлений подтверждается многими экспериментами, как например, в исследовании Уильяма Томпсона (William Thompson) и Фрэнка Руссо (Frank Russo). Томпсон и Руссо сравнили результаты оценки слушателями взятых вокалистами интервалов при наличии или же отсутствии видеозаписи. Влияние зрелищной составляющей на результат эксперимента оказалось сигнификативным [см. 12].

<sup>23</sup> Не будучи музыковедом, автор интересуется в первую очередь взаимодействием раздражителей, а не условиями процесса восприятия. Таким образом, от ее внимания ускользает художественная сторона исполнения. С музыкальной точки зрения, использованные фрагменты разнородны.

2010) [соответствующая таблица помещена в 21, S. 58], в которых слушателями в зависимости от зрительных и акустических раздражителей определялась позиция «нравится или не нравится», были просчитаны величины эффектов. Популяция составила в общей сложности 1300 участников, что сравнимо с предыдущим исследованием. Результат анализа: как только к звуковому раздражителю добавлялся зрительный, оценка смещалась в пользу позиции «нравится» со средней величиной эффекта (0,51) [20, p. 80].

Получив этот результат, ученые пошли дальше. Почему бы не попробовать смоделировать восприятие концертного явления, или, по крайней мере, не выявить некоторые составляющие его элементы? Оттолкнуться можно хотя бы от принципов риторики [21, S. 29–30, и 22]. Дизайн этого исследования — интернет-эксперимент, участники — немусыканты. Им предложено выбирать подходящие по смыслу из солидного списка определений; в рамках предварительного исследования авторы собрали около 100 атрибутов, которые по их мнению могли бы влиять на результат восприятия музыкальных явлений<sup>24</sup>. В результате эксперимента от 100 определений, предложенных авторами, остались только 6. Тут тоже не обошлось без неожиданностей. Привлекательность музыканта, как одна из возможных оценочных категорий, отпала сразу. На первый план выдвинулась категория «первое впечатление», которая заняла в ряду определений-победителей особое место [21, S. 150–151]. Соответствующие вопросы, влияющие на положительную оценку музыканта, звучали: «Как часто исполнитель обращает взор к публике?» или «Как часто исполнитель меняет направление взгляда?». Часть определений можно обозначить термином «решительность» (на языке оригинала «Entschlossenheit»): это и впечатление от характера шагов, которыми исполнитель выходит на сцену, и степень зрительного контакта с залом, и многие другие. До недавнего времени в Германии при подготовке музыкантов-исполнителей внимание на эти аспекты обращали

<sup>24</sup> Использовались термины, встречающиеся в критике, в авторских высказываниях композиторов и в художественных произведениях.

нечасто. Похоже, что фокусирование образования исключительно на звуковой составляющей подлжит пересмотру.

Тем более, что факты о влиянии визуальной составляющей на впечатления от концертного исполнения академической музыки особенно новыми не являются. Более 20 лет тому назад, изучая оценки выступлений пианистов молодежью, Клаус Бейне (Klaus Behne) вывел особую внемузыкальную категорию: признак увлеченности («Zeichen des Engagements»), которая играла ведущую роль при определении качества исполнения [23, S. 47]. Бейне опрашивал школьников 9-х и 10-х классов, демонстрируя им видеозаписи фрагментов концертов музыкантов с различными исполнительскими подходами. Вербальные высказывания участников исследования о том, что же является для них показателем хорошего качества игры, содержали понятия «увлеченного», «страстного» или «мотивированного» исполнения [23, S. 60].

Похожий опрос молодой британской исследовательницы Нулы Гриффитс (Noola K. Griffiths), но уже исключительно со взрослыми участниками, причем проведенный, что особенно интересно, среди музыкантов, позволил вывести еще одну внемузыкальную категорию — соответствие. В данном случае рассматривались выступления скрипачей, точнее, скрипачек. Исполнительницы были подобраны с тремя разновидностями одежды: спортивная (джинсы), одежда, подходящая для вечеринки (мини-юбка) или же традиционный вечерний стиль (длинное платье). Результат превзошел все ожидания. Видеофрагменты, записанные в традиционно концертной форме одежды, получили от слушателей наиболее высокие оценки, при том что звуковая дорожка оставалась неизменной [24, p. 280].

Райнхард Копиц (Reinhard Kopiez) — один из экспертов в области изучения интерпретации — находит определенную связь между особенностью аудиовизуального восприятия музыкальных явлений и феноменом, открытым в 1970-е гг. и известным под названием *McGurk-Effect* [25; см. об этом 22, 20]. Речь идет о синхронной переработке чувственных раздражителей, воспринимаемых одновре-

менно, о так называемой мультисенсорной интеграции. Феномен известен уже давно, но определением удельного веса отдельных раздражителей заинтересовались лишь в последнее время. А уж вопросу, из каких элементов и при каких обстоятельствах доминирует, придается внимание лишь в последние 6–8 лет.

Покидая экспериментальную сферу науки и обращаясь к непосредственному эмоциональному миру слушателя, обнаруживаешь, что определенные закономерности были известны уже очень давно. Музыканта недостаточно слышать, его необходимо видеть — когда это, собственно, стало известно? С момента отделения исполнителя от композитора и появления музыканта нового типа — музыканта-виртуоза, т.е. лет этак 150 тому назад. Паганини или Лист — в рецензиях на их концерты повторяется один и тот же аспект, на который почему-то годами не обращали внимания: чтобы прочувствовать их выступления, необходимо их видеть.

«Все взгляды были направлены на дверь, из которой должен был появиться артист. И хотя повсюду известен его портрет, а именно очень удачно написанный Крихубером, увековечившим с поразительной точностью его профиль Юпитера, сам юный Юпитер вызывает интерес тем большим. [...] Все общество приветствовало его появление восторженными возгласами, в ответ на что он начал играть. [...] Ни у одного артиста, за исключением Паганини, не встретить такой силы, с которой он может подчинить себе публику, ее поднять, повести за собой и уронить. [...] Но это необходимо слышать, а также видеть. Листу нельзя играть за кулисами, большая часть поэзии исчезнет тогда безвозвратно» [26, S. 333–334, пер. с нем. Н. Новак].

Так писал в 1840-м году Роберт Шуман. Кроме акцента на видение, обращает на себя внимание еще одна немаловажная особенность текста, которая в свете перечисленных наблюдений последнего времени кажется почти само собой разумеющейся — концерт начинается для Шумана не с первого звука, а с первого шага исполнителя на сцену.

О Паганини современники отзывались в похожем духе, хотя иногда, на первый взгляд, и по-другому: «Каждая пара глаз устремилась на сцену. Каждое ухо приготовилось внимать. [...] Наконец на сцене появились очертания темного образа, который казался пришедшим прямо из преисподней. Это был Паганини в своем черном концертном костюме. Черный фрак и черная же жилетка ужасающего покроя, такого, что мог быть предписан этикетом подземного царства при дворе Прозерпины. [...] В угловатых изгибах его туловища была сокрыта ужасающая деревянность и одновременно нечто шутовское и звериное [...]» [27, S. 577, пер. с нем. Н. Новак].

Критически настроенный наблюдатель Генрих Гейне описывает в 1830 г. выступление Паганини в Гамбурге не без иронии. Он тоже выделяет как значительное для аудитории первое впечатление от выхода музыканта на сцену и фокусирует свое внимание на аспектах, с музыкальным содержанием вечера несколько не связанных. Но его занимает соответствие, т.е. в данном случае, вопиющее несоответствие зрительных (внешних) раздражителей и самого музыкального факта. В отличие от Листа, Паганини — личность неоднозначная. Он не только артист, но и выдающийся антрепренер. Своему воздействию на публику он уделяет, судя по свидетельствам очевидцев, колоссальное внимание, задействовав все имеющиеся в его распоряжении ресурсы<sup>25</sup>. Для начала XIX в. это необычно, и реакции слушателей разделяются, оставляя нам свидетельства того, что требование «целостности» образа артиста — категория, возникшая практически одновременно с появлением профессии музыканта-исполнителя.

На прочувствованной авторами отзываются взаимосвязи между элементами зрительной и звуковой сфер стоит остановиться поподробнее. В связи с заменой «первого звука» на «первый шаг на сцену» имеет смысл пересмотреть популярные среди социологов музыки концепты музыкальной коммуникации. В свете новых фактов (или же фактов, на которые в течение долгого времени не обращали

<sup>25</sup> Известностью пользуются высказывания Фанни Мендельсон (Хензель), которая определяла зрительную составляющую облика Паганини как «пикантная» [28].

внимания) напрашивается возможность нового определения музыкального действия. Классическая цепь «источник — медиум — получатель» для описания концертной ситуации годится только в случае, когда отсутствует составляющая зрелищности<sup>26</sup>.

Привлекает внимание модель, набросанная упоминавшимися уже в данной статье музыковедами из Ганновера [см., например, 22]. Они отталкиваются от теории социальной роли канадского исследователя типов поведения Ирвинга Гофмана (Erving Goffman) [29]. Согласно этой теории, наша жизнь — игра, как на сцене, вследствие чего модель к ситуации концерта подходит даже в буквальном смысле. Взаимоотношение между исполнителем и публикой рисуется в плане перехода первого от роли приватной к роли общественной. Музыкант за сценой и он же перед публикой — две различные по содержанию роли, каждая из которых регулируется своим кодексом правил и оценочных стандартов. Выход исполнителя на сцену приравнивается к старту стратегической коммуникации. Исполнитель стремится произвести хорошее впечатление еще до начала музыкального акта (хорошее по оценочным стандартам, которые, в свою очередь, вырабатываются на фоне распространенных в конкретном обществе представлений о содержании роли) [29, S. 17].

Понятие «менеджмент впечатлений» (по-немецки *Eindrucksmanagement*) описывает комплекс усилий, направленных на создание благоприятного впечатления у остальных участников коммуникации, иными словами, контроль за внешностью. Ожидания зрителей направлены с момента появления артиста на сцене на его внешность, одежду, мимику, жесты. Все то, что не соответствует ожидаемому, оценивается как «неадекватное» и ухудшает оценку роли. Соответствие теории социальной роли и результатов исследований, о которых на предыдущих страницах шла речь, подкупает [23, 24]. Для исполнительской практики это означает, что музыкант должен

---

<sup>26</sup> Хотя бы уже потому, что во времени позиция посредника не находится между источником и адресатом.

убеждать свою публику полностью, всеми имеющимися в его распоряжении средствами, а не только исполнением в узком смысле этого слова.

*Ситуация концерта, таким образом, с точки зрения публики, — это тест на аутентичность облика музыканта<sup>27</sup>. Последняя важна как один из принципов ориентации, облегчающий восприятие произведений искусства. Реальность концерта играет при этом далеко не последнюю роль [10, S. 12 и S. 26]. Передачи-онлайн служат — хотя и в несколько отвлеченной форме — сохранению концертного модуса, а значит, в конечном счете, способствуют ориентации зрителю.*

#### **ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ**

Одной из задач музыкознания является фиксация актуальной фазы развития музыкального искусства. До недавнего времени работа с физическими носителями была единственной основой для анализа звучащей материи. Из рассмотренных данных по Федеративной Республике Германии явствует, что в области так называемой классической музыки работа с физическими носителями может осуществляться еще в течение определенного времени. Но не очень долго. Не анализировать музыкальные артефакты, распространяющиеся по альтернативным каналам, уже невозможно. Становится очевидным, что необходимо разрабатывать новые методы учета.

Наше музыкальное окружение наполнено виртуальными элементами. Хотя в области академической музыки процесс перехода к новым моделям восприятия по сравнению с областью музыки популярной замедлен, руководство театральных и концертных организаций участвует в поиске новых сценариев. Классическая музыка

---

<sup>27</sup> О том, что понятие аутентичности артиста может использоваться в различных, а порой и в прямо противоположных значениях, написано много. Интересную классификацию подходов, правда, в области музыки популярной, предложил Ральф фон Аппен (Ralf von Appen) [30, S. 48].

бытует сегодня как музыка «кабинетная» и музыка «для гостиной». Одной из целей менеджмента является сохранение формы концерта / спектакля, что с точки зрения психологии музыки очень важно. Зрительная составляющая потока информации, имеющего место при восприятии концертантного музыкального события, означает — при самой осторожной формулировке — обогащение восприятия.

Растущее число зрителюшателей онлайн-трансляций подтверждает важность зрелищности на уровне потребителя. Просчет аспекта доступности оперной постановки крупного театра или же концерта берлинского или московского электронного обслуживания филармонии становится новой частью задач социологии и психологии музыки.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Михневич В. Очерк истории музыки в России в культурно-общественном отношении // Михневич В. Исторические этюды русской жизни: в 3-х томах. Т. 1. СПб, 1879. 359 с.

2. Грубер Р. Из области изучения музыкальной культуры современности // De musica: Временник отдела музыки Государственного института истории искусств. Л.: Academia, 1928. Вып. IV. С. 144–167.

3. Капустин Ю. Музыкант-исполнитель и публика: Социологические проблемы современной концертной жизни: исследование. Л.: Музыка. Ленингр. отд, 1985. 160 с.

4. Nowack N. Anfänge der Musiksoziologie. Russisch-sowjetische Quellen: 1900–1930. Frankfurt am Main: GmbH: Peter Lang: Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2017. 521 S.

5. Дуков Е. Концерт в истории западноевропейской культуры. М.: Классика-XXI, 2003. 254 с.

6. Магидович М. Петербургские филармонические традиции сквозь призму современных потребительских практик // Журнал Новой экономической ассоциации. 2012. № 2 (14). С. 153–158.

7. Дуков Е. Новые размышления о публике // Телескоп: журнал социологических и маркетинговых исследований. 2012. № 3. С. 31–35.

8. Трещев В. Основные формы продукции в музыкальной индустрии // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2007. № 2 (3). С. 29–36.

9. Huber M. Musikhören im Zeitalter Web 2.0. Theoretische Grundlagen und empirische Befunde. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2018. 237 S.
10. Das Konzert II. Beiträge zum Forschungsfeld der Concert Studies / ed. M. Tröndle. Bielefeld: TRANSCRIPT VERLAG, 2018. 492 S.
11. Platz F., Kopiez R. When the first impression counts. Music performers, audience, and the evaluation of stage entrance behavior // *Musicae Scientiae*. 2013. 17 (2), pp. 167–197.
12. Schutz M. Seeing music? What Musicians Need to Know about Vision // *Empirical Musicology Review*. 2008. № 3, pp. 83–108.
13. Thompson W. F., Graham P., Russo F.A. Seeing Musical Performance. Visual Influences on Perception and Experience // *Semiotica*. 2005. 156, pp. 203–227.
14. Schneiderei N., Whitacres E. «Virtual Choir» als Chormusik 2.0 — Gemeinschaftliches Musizieren ohne Gemeinschaft // *Die Musikforschung*. 2017. № 4, S. 370–386.
15. Bundesverband Musikindustrie e.V., Musikindustrie in Zahlen 2017 [Электронный ресурс] / ed. F. Drücke. Berlin, 2018. URL: <http://www.musikindustrie.de/download-jahrbuch/> (Дата обращения: 10.02.2018).
16. Bundesverband Musikindustrie e.V., Musikindustrie in Zahlen 2016 [Электронный ресурс] / ed. F. Drücke. Berlin, 2017. URL: <http://www.musikindustrie.de/download-jahrbuch/> (Дата обращения: 10.02.2018).
17. Дуков Е. Сеть: публика и искусство. М.: ГИИ, 2016. 212 с.
18. Дуков Е. Номо повус: интериоризация медиа // *Наука телевидения*. 2010. №7. С. 8-20.
19. Tsay C.-J. Sight over sound in the judgment of music performance // *PNAS*. 2013. 110 (36), pp. 14580–14585.
20. Platz F., Kopiez R. When the eye listens: A meta-analysis of how audio-visual presentation enhances the appreciation of music performance // *Music Perception*. 2012. Vol. 30, pp. 71–83.
21. Platz F. Wenn der Musiker erscheint: Der audiovisuelle Eindruck im Konzert. Marburg: Tectum Wissenschaftsverlag, 2014. 223 S.
22. Kopiez R., Platz F. Der audio-visuelle Interpret: Wie die Wechselwirkung von Sehen und Hören unser Gefallensurteil beeinflusst // *Perspektiven musikalischer Interpretation*. Würzburg, 2016. S. 25–41.
23. Behne K.-E., Gehört, gedacht, gesehen. Zehn Aufsätze zum visuellen, kreativen und theoretischen Umgang mit Musik. Regensburg: ConBrio, 1994. 198 S.

24. Griffiths N. K. The effects of concert dress and physical appearance on perception of female solo performers // *Musicae Scientiae*. 2008. Vol. 12, pp. 273–290.

25. McGurk H., Macdonald J. Hearing lips and seeing voices // *Nature*. 1976. Vol. 264, pp. 746–748.

26. Robert Schumann in seinen Schriften und Briefen / ed. W. Boetticher (=Klassiker der Tonkunst). Berlin, 1942. 516 S.

27. Heine H. Florentinische Nächte // Heine H. Werke II. Frankfurt am Main, 1968. S. 559–612.

28. «Die Musik will gar nicht trübschen ohne Dich» // Fanny und Felix Mendelssohn. Briefwechsel 1821 bis 1846. Ed. E. Weissweiler. Berlin, 1997. 184 S.

29. Goffman E. Wir alle spielen Theater: Die Selbstdarstellung im Alltag. München: Zurich, 1996. 251 S.

30. Appen R. von. Schein oder Nicht-Schein? Zur Inszenierung von Authentizität auf der Bühne // *Ware Inszenierungen. Performance, Vermarktung und Authentizität in der populären Musik*. Bielefeld, 2014. S. 41–70.

## REFERENCES

1. Mihnevich V. Ocherk istorii muzyki v Rossii v kul'turno-obshchestvennom otnoshenii. Mihnevich V. Istoricheskie ehtyudy russkoj zhizni: v 3-h tomah. T. 1. SPb, 1879. 359 p.

2. Gruber R. Iz oblasti izucheniya muzykal'noj kul'tury sovremennosti. De musica: Vremennik otdela muzyki Gosudarstvennogo instituta istorii iskusstv. L.: Academia, 1928. Vol. IV, pp. 144–167.

3. Kapustin Y. Muzykant-ispolnitel' i publika: Sotsiologicheskie problemy sovremennoy kontsertnoy zhizni: issledovanie [The Performing Musician and the Audience: Sociological Issues of Modern Concert Life: a Research Work]. Leningrad: Muzyka. Leningrad Section, 1985. 160 p.

4. Nowack N. Anfänge der Musiksoziologie. Russisch-sowjetische Quellen: 1900–1930. Frankfurt am Main: GmbH: Peter Lang: Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2017. 521 S.

5. Dukov E. Koncert v istorii zapadnoevropejskoj kul'tury. M.: Klassika-XXI, 2003. 254 p.

6. Magidovich M. Peterburgskie filarmonicheskie tradicii skvoz' prizmu sovremennyh potrebitel'skih praktik. Zhurnal Novoj ehkonomicheskoy associacii. 2012. № 2 (14). S. 153–158.

7. Dukov E. Novye razmyshleniya o publike. Teleskop: zhurnal sociologicheskikh i marketingovykh issledovanij. 2012. № 3, pp. 31–35.
8. Treshchev V. Osnovnye formy produkcii v muzykal'noj industrii. Obshchestvo. Sreda. Razvitie (Terra Humana). 2007. № 2 (3), pp. 29–36.
9. Huber M. Musikhören im Zeitalter Web 2.0. Theoretische Grundlagen und empirische Befunde. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2018. 237 S.
10. Das Konzert II. Beiträge zum Forschungsfeld der Concert Studies. Ed. M. Tröndle. Bielefeld: TRANSCRIPT VERLAG, 2018. 492 S.
11. Platz F., Kopiez R. When the first impression counts. Music performers, audience, and the evaluation of stage entrance behavior. *Musicae Scientiae*. 2013. 17 (2), pp. 167–197.
12. Schutz M. Seeing music? What Musicians Need to Know about Vision. *Empirical Musicology Review*. 2008. № 3, pp. 83–108.
13. Thompson W. F., Graham P., Russo F.A. Seeing Musical Performance. *Visual Influences on Perception and Experience. Semiotica*. 2005. 156, pp. 203–227.
14. Schneiderei N., Whitacres E. «Virtual Choir» als Chormusik 2.0 — Gemeinschaftliches Musizieren ohne Gemeinschaft. *Die Musikforschung*. 2017. № 4, S. 370–386.
15. Bundesverband Musikindustrie e.V., Musikindustrie in Zahlen 2017. Ed. F. Drücke. Berlin, 2018. URL: <http://www.musikindustrie.de/download-jahrbuch/> (10.02.2018).
16. Bundesverband Musikindustrie e.V., Musikindustrie in Zahlen 2016. Ed. F. Drücke. Berlin, 2017. URL: <http://www.musikindustrie.de/download-jahrbuch/> (10.02.2018).
17. Dukov E. Set': publika i iskusstvo. M.: GII, 2016. 212 p.
18. Dukov E. Homo novus: interiorizaciya media. *Nauka televideniya*. 2010. №7, pp. 8–20.
19. Tsay C.-J. Sight over sound in the judgment of music performance. *PNAS*. 2013. 110 (36), pp. 14580–14585.
20. Platz F., Kopiez R. When the eye listens: A meta-analysis of how audio-visual presentation enhances the appreciation of music performance. *Music Perception*. 2012. Vol. 30, pp. 71–83.
21. Platz F. Wenn der Musiker erscheint: Der audiovisuelle Eindruck im Konzert. Marburg: Tectum Wissenschaftsverlag, 2014. 223 S.

22. Kopiez R., Platz F. Der audio-visuelle Interpret: Wie die Wechselwirkung von Sehen und Hören unser Gefallensurteil beeinflusst. Perspektiven musikalischer Interpretation. Würzburg, 2016. S. 25–41.

23. Behne K.-E., Gehört, gedacht, gesehen. Zehn Aufsätze zum visuellen, kreativen und theoretischen Umgang mit Musik. Regensburg: ConBrio, 1994. 198 S.

24. Griffiths N. K. The effects of concert dress and physical appearance on perception of female solo performers. *Musicae Scientiae*. 2008. Vol. 12, pp. 273–290.

25. McGurk H., Macdonald J. Hearing lips and seeing voices. *Nature*. 1976. Vol. 264, pp. 746–748.

26. Robert Schumann in seinen Schriften und Briefen. Ed. W. Boetticher (=Klassiker der Tonkunst). Berlin, 1942. 516 S.

27. Heine H. Florentinische Nächte. Heine H. Werke II. Frankfurt am Main, 1968. S. 559–612.

28. «Die Musik will gar nicht trutschen ohne Dich». Fanny und Felix Mendelssohn. Briefwechsel 1821 bis 1846. Ed. E. Weissweiler. Berlin, 1997. 184 s.

29. Goffman E. Wir alle spielen Theater: Die Selbstdarstellung im Alltag. München: Zurich, 1996. 251 S.

30. Appen R. von. Schein oder Nicht-Schein? Zur Inszenierung von Authentizität auf der Bühne. *Ware Inszenierungen. Performance, Vermarktung und Authentizität in der populären Musik*. Bielefeld, 2014. S. 41–70.

## **СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ**

НАТАЛИЯ НОВАК

PhD, приват-доцент

Университета им. Мартина Лютера, Галле-Виттенберг

IMMS, Abt. Musikwissenschaft

KleineMarktstrasse, 7

06108 Halle (Saale)

ORCID: 0000-0002-2442-6167

e-mail: natalia.nowack@web.de

## **ABOUT THE AUTHOR**

NATALIA NOVAK

PhD, Privatdozent

Martin Luther University Halle-Wittenberg

IMMS, Abt. Musikwissenschaft

Kleine Marktstrasse, 7

06108 Halle (Saale)

ORCID: 0000-0002-2442-6167

e-mail: natalia.nowack@web.de

**СТРУКТУРА  
И СЮЖЕТ  
В ЭКРАННЫХ  
ПРОИЗВЕДЕНИЯХ**

**STRUCTURE  
AND PLOT  
IN VISUAL  
ART WORKS**



УДК 008  
ББК 71.4

DOI: 10.30628/1994-9529-2019-15.1-139-154  
recieved 14.05.2018, accepted 22.03.2019

**ЕВГЕНИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ КОЗЛОВ**

Институт права и национальной безопасности  
Российской академии народного хозяйства и государственной  
службы при Президенте Российской Федерации,  
Московская академия Следственного Комитета РФ,  
Москва, Россия  
ORCID: 0000-0001-8811-5555  
e-mail: jesuisbon@yandex.ru

## ПЕРИФЕРИЯ ЗРЕЛИЩА: СПОЙЛЕР И ТИЗЕР

**Аннотация.** Периферия зрелища, текста, перитекст (обложки, афиши фильмов, тизеры, трейлеры, анонсы и прочие знаки отделочный работы) в полной мере участвует в подготовке реципиента, в выработке настроения, предваряющего акт рецепции. Современная информационная избыточность наделяет периферию художественного произведения весьма важной функциональной нагрузкой. Валоризация интриги и связанного с нею нарративного напряжения оказываются важнейшими элементами повествовательности, порождающими интерес и управляющими вниманием аудитории. При этом нарративное напряжение выступает в роли своеобразного залога продуктивности повествования и, следовательно, обладает экономическим значением, всегда весьма существенным в массовой развлекательной культуре. В этом аспекте, например, в немалой степени обретает основания боязнь спойлеров (спойлерофобия). Спойлер и тизер выступают в роли коммуникативных практик, осуществляющих новые формы взаимодействия с аудиторией. Тизер участвует в создании интриги, а спойлер ее разрушает, но при этом оба они коммуникативно и семантически связаны с очарованием от новизны произведения и интересом реципиентов. Кроме того,

спойлер, являясь разновидностью коммуникативного насилия, представляет собой проблему новых медиа и относительно новых форм повествовательности, предполагающих длительное вовлечение в процесс рецепции художественной продукции. Хотя нарратив сериала сам себе создает поле соотношения, но тизер здесь призван реализовывать две коммуникативные стратегии: представлять новое (что будет показано в данном эпизоде сериала) и демонстрировать серийную принадлежность данного эпизода сериала к общему целому художественного повествования. Относительная автономность этой части высказывания от основного нарратива дает также дополнительные возможности для реализации некоторых коммуникативных стратегий художественного дискурса. Положение на периферии текста превращает тизер в экспериментальную площадку, в рамках которой оказывается возможным амбивалентное перемещение между прерывистостью и связностью нарратива. Следовательно, тизер может достаточно свободно отступать от линейного хода повествования. Наряду с проспективными/ретроспективными можно замечать и еще более значительные отступления, контрастирующие с основным произведением: тизеры-пародии и тизеры, представляющие собой отдельную дополнительную историю (рассказ в рассказе). Тенденция отказа от линейности нарратива также позволяет предполагать стремление усложнить художественный продукт.

**Ключевые слова:** спойлер, тизер, периферия текста, контракт чтения, места неопределенности, предвосприятие, фасцинация, нарративное напряжение, интрига, линейность нарратива, современная массовая культура, жанры, сериал, коммуникативное насилие

**EVGENY V. KOZLOV**

Institute of Law and National Security affiliated with the Russian  
Academy of National Economy  
and Governmental Administration  
of the President of the Russian Federation,  
The Moscow Academy of the Investigation Committee  
of the Russian Federation  
Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0001-8811-5555  
e-mail: jesuisbon@yandex.ru

## THE PERIPHERY OF THE SPECTACLE: THE SPOILER AND THE TEASER

**Abstract.** The peripheries of the spectacle, the text, and the peritext (covers, posters of films, teasers, trailers, announcements and other signs of finishing work) is fully involved in the preparation of the recipient, in the development of the mood which precedes the act of reception. The redundancy of modern information endows the periphery of a work of art with a very important functional load. The valorization of intrigue and the tension of narrative associated with it are the most important elements of narration which generate interest and control the attention of the audience. At the same time, narrative tension acts as a kind of pledge for narrative productivity and, therefore, possesses economic value, always very significant in the culture of mass entertainment. In this aspect, for example, the fear of spoilers (spoiler-phobia) to a large extent becomes a basis. The spoiler and the teasers act as communicative practices which implement new forms of interaction with the audience. The teaser is involved in the creation of intrigue, while the spoiler destroys it, but both of them are related communicatively and semantically with the charm by the novelty of the product and the interest of the recipients. In addition, the spoiler, presenting a variety of communicative coercion, presents a problem for new media and the relatively new forms of narration, suggesting a long involvement in the process of reception of artistic productions. Although the narrative of the series itself creates a field mapping, the teaser is intended here to implement two communicative strategies: to introduce a new element (what would be aired in the upcoming episode) and to demonstrate the serial affiliation of the episode to the overall integral art of storytelling. The relative autonomous status of this part of the statement from the main narrative also provides additional opportunities for the implementation of some communicative strategies of artistic discourse. The position on the periphery of the text transforms the teaser into an experimental platform, in which it is possible to establish an ambivalent motion between discontinuity and the connectivity of the narrative. Consequently, the teaser is able to deviate considerably from the linear progress of the narrative. Along with the perspective/retrospective elements, it becomes possible to notice even more significant deviations, contrasting with the main product: teasers-parodies and a teaser which presents an additional separate story (a story within a story). The tendency to abandon the linearity of the narrative also makes it possible for us to presume the aspiration to complexify the artistic product.

**Keywords:** spoiler, teaser, the periphery of the text, the contract for reading, a place of uncertainty, preliminary perception, fascination, narrative tension, the intrigue, the linearity of the narrative that is the modern mass culture, genres, series, and communicative violence

Знакомство с периферией зрелища, включающей в свою сферу разнообразные знаковые комплексы и связанные с ними коммуникативные практики, обычно опережает основную рецепцию произведения. Весьма различные по своей коммуникативной природе спойлер и тизер сопоставимы в своем отношении к сюжету основного произведения, который они предвосхищают, представляют и интерпретируют. В семиотике существует понятие *sinsignum'a*, под чем подразумевается знак, существо которого заключено не в нем самом, но в той отсылке-указании, которую данный знак производит в направлении другого знака. Рискнем предположить, что именно очарование от сюжета зрелища наполняет энергией коммуникативные практики его периферии. В случае спойлера это очарование представляется бескорыстным и по-детски наивным (что, кстати, делает его небезупречным в плане этики), но оно же становится профессиональным и позволяющим реализовывать некоторые коммерческие или художественные стратегии в случае тизера. В современном информационном пространстве, перенасыщенном сюжетами и зрелищами, акт предварительной рецепции или предвосприятия наделяется особенной ценностью. В зависимости от периферии оказывается продолжение рецепции основного зрелища.

Анекдот про спойлер был давно, но самого спойлера не было. Забавная история, в которой недовольный отсутствием чаевых распорядитель в кинозале сообщает запоздавшему зрителю, что в детективном фильме, который он собирается смотреть, убийца — садовник, являет собой иллюстрацию спойлера (впрочем, речь здесь идет, разумеется, об очень примитивном спойлере). Информационное превосходство (знание сюжета) умножается в современной коммуникативной ситуации посредством распространения в Сети. Возвращаясь к ситуации, изображенной в анекдоте, можно предста-

вить, что сегодня действие спойлера было бы направлено моментально не только на всех посетителей кинотеатра, а сообщено *urbi et orbi* всем, кто, заинтересовавшись сюжетом, только собирался когда-нибудь посмотреть этот фильм, и даже тем, кто не имел о нем ни малейшего представления. *В абсолютном большинстве случаев спойлер происходит против воли получателя данной информации, пребывающего на начальном этапе знакомства с произведением.* Здесь мы имеем дополнительную возможность заключить о том, что спойлер представляет собой проблему новых медиа и относительно новых форм повествовательности, предполагающих длительное вовлечение в процесс рецепции художественной продукции.

Раскрывая содержание повествования тем, кто еще не имел возможности самостоятельно ознакомиться с художественным произведением, спойлер оказывается в ряду проявлений коммуникативного насилия<sup>1</sup>. Кому мешает спойлер? Вероятно, он мешает тем, кто желает получать удовольствие от текстов развлекательной повествовательности. Последняя все чаще выступает в виде рассказа, представляющего в достаточно широкой жанровой палитре разнообразных медиа: от текстов для чтения и слушания, до визуальных нарративов (монстративов). Спойлер подрывает негласное соглашение между отправителями развлекательного повествования и его реципиентами: зрительской, читательской, геймерской аудиториями.

Д. Куэня анализировал это негласное соглашение на материале паралитературы<sup>2</sup>, называя его *контрактом чтения (contract de*

<sup>1</sup> Поль Рикер рассматривал коммуникативное насилие в виде языкового преимущества, позволяющего его обладателю «вносить смуту и соблазн» [1, с. 27].

<sup>2</sup> Изменяющаяся информационная и семиотическая реальность новых медиа закономерно влечёт за собой изменения в научной методологии исследовательской практики, заключающиеся, в частности, в адаптации традиционных концептов текстологии и нарратологии к новым текстам и новым коммуникативным реалиям. Из последних наиболее интересных примеров адаптации традиционного концептологического корпуса гуманитарного знания к реалиям новой медиакультуры должны быть упомянуты следующие работы: Baroni R. *Les Rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires.* Genève : Slatkine Erudition, 2017 [3], Citton Y. *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Editions Amsterdam, 2017 [4], Thon J.-N. *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture.* Lincoln: University of Nebraska Press, 2016 [5].

lecture) [2, p. 67]. Для этого соглашения оказываются чрезвычайно важны жанровые конвенции. Они позволяют потенциальному потребителю текста адекватно оценить перспективы получить удовольствие от того или иного произведения посредством перенесения на него впечатлений от уже знакомых аналогичных текстов, принадлежащих данному жанру. У. Эко [6, p. 14] также размышлял о эмоциональном колорите, присущем жанрам массовой литературы. Обобщенное представление о текстах некоторого конкретного жанра паралитературы (развлекательной повествовательности) во многом является совокупностью эмоциональных переживаний. Жанр предполагает *правильное* эмоциональное реагирование реципиента<sup>3</sup>. «Сам жанр уже спойлер», замечает Т. Седин<sup>4</sup> [7]. Впрочем, с этим можно согласиться лишь отчасти. Жанр — ориентир, в котором возможно развитие сложного комплекса эмоциональных и рациональных интерпретаций, возникающих на разных этапах взаимодействия реципиента с произведением. Жанр — это обещание или обязательство, выполняемое в ходе рецепции. «Всем людям приятнее смотреть на вещи в прозрачной пленке, а не в темной упаковке — меньше шансов, что тебя обманули и подсунули тебе откровенную хрень» [7]. Вот в образе *прозрачной упаковки* и выступают указатели жанра.

Однако то самое соглашение (контракт чтения), анализируемое прежде исследователями развлекательной повествовательной продукции, базируется на предвосприятии, которое обеспечивается не только жанровыми индикаторами. Периферия текста, перитекст (обложки, афиши фильмов, тизеры, трейлеры, анонсы и прочие знаки

---

<sup>3</sup> Неправильное эмоциональное реагирование может, вероятно, сигнализировать о кризисе жанра. Так, о кризисе жанра фильмов ужасов в последнее время говорит то, что зрительская аудитория всё чаще смеётся в тех эпизодах, когда, по замыслу создателей, она должна испытывать совсем другие ощущения.

<sup>4</sup> «Вот перед тобой стереотипная история, всё просто и понятно, и мы заранее знаем, стоит ли тратить нервы, переживая за героев, или нет. Сам жанр — это уже спойлер. Человек хоть сколько-нибудь образованный понимал, что Уильяма Уоллеса в конце фильма разрубят как собаку, а самого забавного из треш-ужасов убьют первым. А супергеройское кино вообще, как один сплошной спойлер. Опять же, отсутствие сюрприза само по себе может доставлять удовольствие. Особенно для людей, которые сюрпризами сыты по горло» [7].

отделочный работы) в полной мере участвует в подготовке реципиента, в выработке правильного настроения, предваряющего акт рецепции. И, с другой стороны, потенциальный потребитель ориентируется по этим знакам в большом изобилии художественной продукции. Опираясь на периферическую знаковую область и индикаторы жанра, аудитория осуществляет свой прогноз, предвосхищая впечатления и ощущения от последующего восприятия художественного произведения. Ц. Тодоров [8, с. 10] в нарушении жанровых канонов непременно видел условие для *литературности*, под чем надо понимать принадлежность некоторого фикционального текста к сфере искусства. Говоря о нарративах современной художественной массовой культуры, можно отмечать некоторую тенденцию к усложнению их формы и содержания, что проявляется прежде всего в критическом отношении к уже отработанным шаблонам и штампам. В этом же ключе, вероятно, надо осмысливать и тренд на освобождение от жанровых конвенций. Становясь в большей степени объектами искусства, повествования массовой культуры становятся для своих потребителей менее предсказуемыми. И в связи с этим дополнительно возрастает значение спойлера<sup>5</sup>.

Другим неологизмом из области современной популярной развлекательной культуры является тизер (от англ. Teaser — «дразнилка, завлекалка») — краткое сообщение (иногда говорят о тизерной рекламе), задачей которого является поддержание интереса аудитории. Тизер в телевизионном сериале — это та начальная часть эпизода, которая предшествует титрам. Обычно тизер представляет собой весьма лаконичное художественное высказывание, выступающее в качестве своеобразной витрины эпизода.

*Тизер участвует в создании интриги, а спойлер ее разрушает, но при этом оба они связаны коммуникативно и семантически с очарованием от новизны произведения и интересом реци-*

---

<sup>5</sup> Экспериментальное психологическое исследование ученых из университета в Сан-Диего дало результаты, которые позволили сделать вывод о том, что реципиенту нравится знакомиться с художественным произведением, зная о его концовке [9].

*пиентов*. Спойлер и тизер оппозиционны в плане прагматической задачи: спойлер «рассказывает и объясняет, что произойдет», а тизер должен наоборот: заинтриговать, вызвать интерес, инициировать и даже спровоцировать рецепцию. В обоих случаях, речь может идти о том, что классик рецептивной эстетики Р. Ингарден называл «местами неопределенности» [10]. Другой известный ученый этого направления В. Изер [11], в частности, обращал внимание на экономическое значение интриги в связи с рецепцией серийного повествования. Интрига и связанное с нею нарративное напряжение оказываются важнейшими элементами повествовательности, порождающими интерес и управляющими вниманием аудитории. При этом нарративное напряжение выступает в роли своеобразного залога продуктивности повествования и, следовательно, обладает экономическим значением, всегда весьма существенным в массовой развлекательной культуре.

Еще на заре масскульта классики рецептивной эстетики акцентировали внимание на повествованиях с продолжением, прерывистая рецепция которых всякий раз проблематизировала возникновение последующей части и до определенной степени делала рецепиентов соавторами процесса. Анализируя экономические основания нарративного напряжения в романах-фельетонах, Р. Барони указывает на то, что отправителями серийного повествования осуществлялся определенный шантаж в отношении аудитории, так как заинтригованный потребитель текста вынуждается к продолжению акта рецепции, необходимым условием которого является приобретение следующего номера газеты [12]. Вполне очевидно, массовая культура (развлекательное чтение как популярная культурная практика, в частности) использует механизмы нарративного напряжения в коммерческих целях. Очарование новизной и ожидание продолжения выступают мотором для производства последующих частей повествования, оказываются залогом его продуктивности.

Проект Джорджа Мартина «Песнь льда и огня» (сериал «Игра престолов», НВО), вообще задумывавшийся и во многом успешно

реализованный в плане совмещения противоположностей<sup>6</sup>, в частности, дает *пример совмещения спойлера и тизера*. Изначально представляющий в качестве экранизации давно написанных и прочитанных книг<sup>7</sup>, телевизионный сериал стал демонстрировать события еще неописанные (или, точнее, ненаписанные, т.к. писатель взял весьма продолжительную паузу, затягивая более чем на пять лет анонсированный следующий том саги), неизвестные читательской аудитории сериала. Впрочем, до шестого сезона все было наоборот, так как телевизионный сериал выходил вслед за романами цикла и мог, следовательно, рассматриваться в качестве экранизации, телевизионной адаптации. Читательская аудитория сериала теперь утрачивает свое приоритетное положение и, будучи заинтригованной дальнейшим развитием сюжета, нередко вынуждается к получению «спойлеров» от привилегированной зрительской аудитории<sup>7</sup>, которая отныне «знает» больше. Так, история о смерти и воскрешении Джона Сноу становится спойлером, но и одновременно тизером, поскольку многочисленные и принципиально важные обстоятельства остаются нераскрытыми, а читательской аудитории, уже знакомой со всей сложностью и многоплановостью этого повествования, пока ничего другого не остается, кроме как превратиться в зрительскую<sup>8</sup>.

Потенциальный потребитель должен быть заинтригован. Если говорить о специфике телевизионного зрелища, то тизер обязан воздействовать на зрителя таким образом, чтобы тот не переключился на другой канал. Аудитория должна испытать на себе эффект фасции-

---

<sup>6</sup> Джордж Мартин определял эпопею в качестве *фэнтези для тех, кто не любит фэнтези*.

<sup>7</sup> Т.е. спойлеры могли быть со стороны читательской аудитории в отношении тех, кто, не читая, начал смотреть телешоу.

<sup>8</sup> Джордж Мартин, впрочем, размышляя о мотивах, руководящих читательской и зрительским поведением, по сути, обращается к эстетическим тезису о «чистом удовольствии» от произведения: «Раскрытие тайн, резкие сюжетные повороты, неожиданности — это еще не все, ради чего пишутся романы и снимаются фильмы, — сказал Мартин. — Я верю и надеюсь, что книги и сериал будут производить впечатление вне зависимости от спойлеров». «Конечно, интересно читать, чтобы узнать, что случится дальше. Кто победит? Кто проиграет? Но все же это не единственная причина, чтобы читать книгу» <http://7kingdoms.ru/2015/6th-season-based-on-draft-and-spoiler/>

нации с первых кадров и с первых минут зрелища. Кроме того, будучи инкорпорирован в само художественное высказывание, являясь частью эпизода в сериале, тизер обладает некоторыми эстетическими достоинствами.

Нарратив сериала сам себе создает поле соотнесения. *Тизер здесь призван реализовывать две коммуникативные стратегии: представлять новое (что будет в данном эпизоде сериала) и демонстрировать серийную принадлежность данного эпизода сериала к общему целому художественного повествования.* Последняя стратегия реализуется при помощи появления в сценах тизера узнаваемых персонажей сериала, саундтрека, особенностей визуального ряда. Все это позволяет связывать эпизоды в единое сериальное целое. Тизер, будучи важным компонентом периферии текста, несет на себе специфические знаки отделочной работы<sup>9</sup>. Единое нарративное целое сериала должно актуализироваться в восприятии зрителя посредством узнавания. Разумеется, это в меньшей степени справедливо в отношении тизера первого эпизода очередного сезона и совсем не имеет отношения к тизеру пилотного эпизода первого сезона. Здесь еще нет референциального поля, создание которого будет задачей последующих фрагментов повествования.

*Тизер может участвовать в усложнении нарратива, предлагая то, что называется «мифологией сериала»* — сцены из прошлого его главных героев, впрочем, весьма удаленные от событийного ряда, демонстрируемого в основном произведении. В этом можно видеть некоторую форму замедления, ретардации линейного хода повествования и переключения в пространство мифологического времени<sup>10</sup>. Так, микроистории тизеров в «Американской

---

<sup>9</sup> Иногда к знакам отделочной работы добавляется нечто случайное. Второй сезон сериала «Ганнибал» (2014) состоит из эпизодов, названных по блюдам японской кухни. А в каждом тизере звучит фраза: «Ганнибал Лектер пользуется только японскими ножами Самура», добавленная в целях рекламы российскими переводчиками. Пространство тизера сравнимо с маргиналиями, записями и рисунками на полях страницы.

<sup>10</sup> Меняется, в частности его протяженность. В иных случаях тизер может удлиняться до 10 минут и более. Можно заметить тенденцию к удлинению тизера в последующих сезонах «Американской истории ужасов».

истории ужасов» (TCF TV) заняты развитием «мифологии сериала», сообщая новые детали из прошлого героев, дополнительно объясняя причины их поступков. Такие тизеры проблематизируют свою дополнительную и вторичность по отношению к основному сюжету, хотя все же и предполагают чуть более рассеянную зрительскую рецепцию, чем просмотр художественного материала, появляющегося после титров.

К. Корнийон [13] замечает, что *тизеры фантастических сериалов часто погружают аудиторию в онейрическое состояние своих персонажей, неопределенное пространство между сном и явью*. Такой тизер контрастирует с началом эпизода, которое следует после титров и являет собой реализацию более реалистического модуса. Добавим к этому пример тизеров вполне реалистического сериала (вышедшего в 2018 году) «Каратель» (Netflix): первые шесть эпизодов открываются тизерами, представляющими сон главного героя. Фрэнк Кастл спит и видит во сне, что он просыпается, затем входят неизвестные и расстреливают его семью.

Корнийон полагает, что тизер является весьма привилегированным моментом в рамках сериального повествования [13]. Авторы, начиная с 1990-х годов, систематически им пользуются. Действительно, его формат предлагает разнообразные конструктивные возможности для погружения аудитории в фикциональный универсум зрелища, связанные с узнаванием и идентификацией. При этом относительная автономность этой части высказывания от основного нарратива дает также дополнительные возможности для реализации некоторых коммуникативных стратегий художественного дискурса. Положение на периферии текста, если воспользоваться терминологией Ж. Женетта [14], в данном случае превращает тизер в экспериментальную площадку, в рамках которой оказывается возможным амбивалентное перемещение между прерывистостью и связностью нарратива. Следовательно, *тизер может достаточно свободно отступать от линейного хода повествования*. Так, например, тизер начального эпизода второго сезона сериала «Ган-

нибал» (NBC) демонстрирует кровопролитную схватку, в которой участвуют главный герой и Джек Кроуфорд — глава отделения ФБР, занимающегося серийными преступлениями. Пикантность ситуации и построенная на ее основе интрига заключаются в том, что зритель на данном этапе развития логического хода зрелища понимает, что доктор Лектер еще не разоблачен и, более того, работает в качестве эксперта в вышеназванном отделении ФБР. Схватка, почти уже завершившись некоторой боевой ничьей, в последний момент склоняется в пользу главного героя, когда Ганнибалу удается ударить по сонной артерии противника осколком стекла, оказавшимся в его руке. Голос за кадром сообщает: «За двенадцать недель до этого...», и только вслед за этим появляются начальные титры. Тем самым тизер демонстрирует кульминационную сцену всего сезона сериала, делая прогностическую проекцию в относительно далекое повествовательное будущее. Тенденция отказа от линейности нарратива также позволяет предполагать стремление усложнить художественный продукт.

Корнийон приводит также пример *пародийного тизера*, контрастирующего с существующими кодами остросюжетного, драматического, мистического сериала. Так, восьмой эпизод пятого сезона сериала «Сверхъестественное» (The WB) открывается тизером, снятым в стилистике ситкома: звучит записанный закадровый смех, главные герои сидят за столом, приветливо улыбаясь на статичную камеру, снимающую их в одном плане. Яркая цветовая палитра также являет собой контраст с обычным визуально-цветовым кодом.

Если попытаться типологизировать тизер, то можно выделить следующие его виды:

- 1) проспективные (демонстрация фрагментов из последующих сцен сериала);
- 2) ретроспективные (начинающиеся указателем «*Ранее в сериале*»);
- 3) пародийные (травестирующие внутренние коды референциального поля сериала);

4) микроэпизодические (представляющие собой отдельную дополнительную историю).

В завершении отметим, что уже само по себе появление неологизмов (и даже расширение на их основе создающихся лексических рядов) *спойлер*, *тизер* и др. может свидетельствовать о том, что в современной массовой культуре происходит апробация новых форм взаимодействия с аудиторией, связанных семантически и коммуникативно со стратегией интриги, отчасти санкционированных, а отчасти неподконтрольных. Коммуникативные практики периферии зрелища обнаруживают разнонаправленные тенденции, участвуя, с одной стороны, в усложнении сюжетной ткани произведения, конструировании мифологии сериала, а с другой — банализируя и вулгаризируя произведение, сводя его к примитивному фабульному резюме.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Рикер П. Торжество языка над насилием. Герменевтический подход к философии права // Вопросы философии. 1996. № 4. С. 32–34.
2. Couégnas D. Introduction a la paralitterature. Paris: Seuil, 1992. 200 p.
3. Baroni R. Les Rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires. Genève: Slatkine Erudition, 2017. 218 p.
4. Citton Y. Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires? Paris: Editions Amsterdam, 2017. 368 p.
5. Thon J.-N. Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2016. 527 p.
6. Eco U. De Superman au Surhomme. Paris: Grasset, 1993. 252 p.
7. Седин Т. Спойлер гораздо полезнее, чем может показаться [Электронный ресурс] // BroDure.ru: сайт. URL: <https://brodure.ru/spojlery-gorazdo-poleznee-chem-mozhet-pokazatsya/> (Дата обращения: 13.05.2018).
8. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллект. кн., 1999. 143 с.
9. Leavitt J.D., Christenfeld N.J.S. Story Spoilers Don't Spoil Stories. [Электронный ресурс] // Psychological Science. 2011. Vol. 22. Is. 9. Pp. 1152–1154.

URL: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0956797611417007> (Дата обращения: 13.05.2018).

10. Абрамовских Е.В. Роман Ингарден как основоположник рецептивной эстетики. [Электронный ресурс] // Известия Самарского научного центра РАН. 2012. Т. 14. № 2–2. С. 414–416. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/roman-ingarden-kak-osnovopolozhnik-retseptivnoy-estetiki> (Дата обращения: 13.05.2018).

11. Вольфганг Изер в Москве: материалы круглого стола и ответ Вольфганг Изера Стэнли Фишеру / сост. и пер. с англ. А. Борисенко и др. // Филология. Вестник МГУ. 1999. № 5. С. 124–151.

12. Baroni R. La valeur littéraire du suspense. [Электронный ресурс] // A contrario. 2004/1. Vol. 2. Pp. 29–43. URL: <https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2004-1-page-29.htm> (Дата обращения: 13.05.2018).

13. Cornillon C. L'art du teaser: les séquences pré-génériques dans quelques séries fantastiques américaines des années 1990 et 2000 [Электронный ресурс] // TV / Series [En ligne]. 2014. № 6. URL: <http://journals.openedition.org/tvseries/314> (Дата обращения: 13.05.2018).

14. Genette G. Palimpseste. La littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982. 467 p.

## REFERENCES

1. Riker P. Torzhestvo yazyka nad nasiliem. Germenevticheskiy podhod k filosofii prava. [The Triumph of Language over Violence. A Hermeneutical Approach to the Philosophy of Law]. Voprosy filosofii [Questions of Philosophy] 1996. No. 4, pp. 32–34.

2. Cougnas D. Introduction a la paralitterature. Paris: Seuil, 1992. 200 p.

3. Baroni R. Les Rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires. Genève: Slatkine Erudition, 2017. 218 p.

4. Citton Y. Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires? Paris: Editions Amsterdam, 2017. 368 p.

5. Thon J.-N. Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2016. 527 p.

6. Eco U. De Superman au Surhomme. Paris: Grasset, 1993. 252 p.

7. Sedin T. Spoyler gorazdo poleznee, chem mozhet pokazat'sya [A Spoiler is much more useful than it may seem]. BroDure.ru: sajt. URL: <https://brodude.ru/spojlery-gorazdo-poleznee-chem-mozhet-pokazatsya/>

(13.05.2018).

8. Todorov C. *Vvedenie v fantasticheskuyu literaturu* [Introduction into Fantasy Literature]. Moscow: Dom intellekt. kn. [The House of the Intellectual Book], 1999. 143 p.

9. Leavitt J.D., Christenfeld N.J.S. Story Spoilers Don't Spoil Stories. *Psychological Science*. 2011. Vol. 22. Is. 9, pp. 1152–1154. URL: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0956797611417007> (13.05.2018).

10. Abramovskih E.V. Roman Ingarden kak osnovopolozhnik retseptivnoy estetiki [Roman Ingarden as the founder of receptive aesthetics]. *Izvestiya Samarskogo nauchnogo centra RAN* [Bulletin of the Samara Scholarly Center of the Russian Academy of Science]. 2012. Vol. 14. No. 2–2, pp. 414–416. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/roman-ingarden-kak-osnovopolozhnik-retseptivnoy-estetiki> (13.05.2018).

11. Vol'fgang Izer v Moskve: materialy kruglogo stola i otvet Vol'fgang Izera Stenli Fisheru [Wolfgang Iser in Moscow : Materials of the Round Table and Wolfgang Iser's Answer to Stanley Fisher]. Compiled and translated from the English by A. Borisenko and others. *Filologiya. Vestnik MGU* [Philology. Bulletin of the Moscow State University]. 1999. No. 5, pp. 124–151.

12. Baroni R. La valeur littéraire du suspense. A contrario. 2004/1. Vol. 2, pp. 29–43. URL: <https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2004-1-page-29.htm> (13.05.2018).

13. Cornillon S. L'art du teaser: les séquences pré-génériques dans quelques séries fantastiques américaines des années 1990 et 2000. *TV / Series* [En ligne]. 2014. № 6. URL: <http://journals.openedition.org/tvseries/314> (13.05.2018).

14. Genette G. *Palimpseste. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982. 467 p.

## **СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ**

ЕВГЕНИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ КОЗЛОВ

доктор философских наук, профессор

Институт права и национальной безопасности

Российской академии народного хозяйства

и государственной службы

при Президенте Российской Федерации,

Москва, проспект Вернадского, 84 корп. 6

Московская академия Следственного Комитета РФ,

Москва, ул. Врубеля, 12

ORCID: 0000-0001-8811-5555

e-mail: [jesuisbon@yandex.ru](mailto:jesuisbon@yandex.ru)

## **ABOUT THE AUTHOR**

EVGENY V. KOZLOV

D.Sc. in Philosophy, Professor,

Institute of Law and National Security affiliated

with the Russian Academy of National Economy

and Governmental Administration

of the President of the Russian Federation,

The Moscow Academy of the Investigation Committee

of the Russian Federation

ORCID: 0000-0001-8811-5555

e-mail: [jesuisbon@yandex.ru](mailto:jesuisbon@yandex.ru)

**РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ  
ОБРАЗА  
СОВРЕМЕННОГО  
ГЕРОЯ  
НА ЭКРАНЕ**

**REPRESENTATION  
OF THE IMAGE OF  
THE CONTEMPORARY  
HERO  
ON THE SCREEN**



УДК 74  
ББК 85.12

DOI: 10.30628/1994-9529-2019-15.1-157-170  
received 10.05.2018, accepted 22.03.2019

**АЛЕКСАНДР ПАВЛОВИЧ ЛЮСЫЙ**

Институт кино и телевидения (ГИТР),

Москва, Россия

ORCID: 0000-0002-6201-8498

e-mail: allyus1@gmail.com

## К ЭКРАНУ ГОЛОВНОГО МОЗГА: САМОДИЗАЙН КАК ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ФОРМ

**Аннотация.** В статье рассматриваются ключевые аспекты визуализации мыслительной деятельности в прошлом и ее специфика на современном этапе в контексте визуального и цифрового поворота. Особо проблематизируется репрезентация мыслительной деятельности в кино. Показано, что воплощенный на экране Логос ранее либо висел на кресте, либо застывал в роденовской позе человека отдыхающего, что вступает в противоречие с динамичной природой кино, где смысл заключается в том, чтобы двигаться с максимальной скоростью, с помощью самых современных средств передвижения. В качестве первого шага к изображению самой мысли представлены кунг-фу фильмы, в которых мысль совпадает с движениями, а движения оказываются неотделимы от мысли, поскольку мастер кунг-фу демонстрирует не чувства, а только полеты мысли, которые одновременно являются и движениями тела. В качестве второго этапа выдвинута эпоха «Матрицы», где, по словам С. Жижека, узнает себя практически любая теоретическая концепция. Это показано как воплощение разума в мировой паутине, идеально совпадающей с нелинейной природой мышления. Исследуется орнаментализация замкнутой в себе мысли, что порождает дизайн без внутреннего смысла. Вскрывается отчуждение истории и рассудка от творческого и мыслительного процесса, что позволяет

зримо представить качественный скачок от политической экономии товара к «политической экономии знака», в рамках которой структуры товара и знака взаимно преобразовывали друг друга, делая возможной совместную циркуляцию в качестве единой сущности — товаров-образов, обладающих «знаковой меновой стоимостью».

В результате осмысления интенсивного развития дизайна в постмодернистскую эпоху фундаментального изменения смыслов, значений, ценностей и мировоззрения, а также его роли в современной медиакультуре, автор отмечает, что дизайн, как и экономика в целом, этически нейтрален, что не снимает вопрос об «ответственности форм». Привлечение области программного обеспечения различных сфер современного бытия, включая дизайн, позволяет соотнести терминологическую пару — апгрейд и даунгрейт с автохтонной российской дихотомией модернизации — традиционализма, что создает плацдарм для дальнейшего философского познания в контексте логики визуального мышления.

**Ключевые слова:** дизайн, субстанция, разум, функция, строение, медиа, знак, конструирование, визуальность

**ALEKSANDR P. LIUSYI**

GITR Film & Television school

Moscow, Russia

ORCID: 0000-0002-6201-8498

e-mail: allyus1@gmail.com

## TOWARDS THE SCREEN OF THE CEREBRUM: SELF-DESIGN AS A RESPONSIBILITY OF FORMS

**Annotation.** The article deals with the key aspects of visualization of the thinking activity in the past and the specific features of such activities at the present stage in the context of visual and digital rotation. Seen as particularly problematic is the representation of cognitive activity in the cinema. It is shown that the Logos embodied on the screen earlier had either hung on the cross, or sat frozen in Rodin's position of a person resting, which contradicts

the dynamic nature of the cinema, where the meaning is to move at the maximum speed, using the most modern means of transportation. As a first step to the image of thought itself, kung fu films are presented, in which thought coincides with the movements, and the movements are inseparable from thought, since the kung fu master shows not feelings, but only flights of thought, which are also movements of the body. In the second stage, the era of the «Matrix» has been put forward, where, according to S. Zizek, practically any theoretical concept has been able to recognize itself. This is shown as the embodiment of the mind in the World Wide Web, perfectly coinciding with nonlinear natural thinking. The ornamentation of self-contained thought is explored, which gives rise to a design without an inner meaning. The alienation of history and reason from the creative and the thinking process is revealed, which makes it possible to visualize the qualitative leap from the political economy of the goods to the «political economy of the sign», within the framework of which the commodity and sign structures mutually transform each other, making possible the joint circulation in quality the single entity—goods-images possessing «sign exchange value».

As a result of understanding the intensive development of design in the postmodern era of fundamental changes in meanings, values and worldviews and its role in modern media culture, it is asserted that design, similarly to economy as a whole, is ethically neutral, and the question of «form responsibility» is not removed. Involvement of the software field in various spheres of modern life, including design, makes it possible to correlate the terminological pair—upgrade and downgrade with the autochthonous Russian dichotomy of modernization—traditionalism, which creates a springboard for further philosophical cognition in the context of the logic of visual thinking.

**Keywords:** design, substance, reason, function, structure, media, sign, design, visuality

Интеллектуальная история человечества накопила такой солидный багаж зрительных метафор, что многие из них могут явиться предпосылкой для качественного скачка в использовании визуализации процесса мышления [1, с. 130]. Характеризуя такой запас знаний, М. Мерло-Понти писал, что видение — это не простое созерцание и даже «не один из модусов мышления или наличного бытия «для

себя», а способность выходить за пределы самого себя, «быть вне самого себя, изнутри участвовать в артикуляции Бытия, и мое «я» завершается и замыкается на себе только посредством этого выхода вовне» [2, с. 51].

Однако сам по себе визуальный скачок не мог произойти изнутри самого мышления. Большую роль в этом играют новые технологии. Об этом писал А. Уайтхед: «причина, по которой мы оказались на более высоком уровне воображения, заключается не в том, что наше воображение стало лучше, а в том, что мы имеем гораздо более совершенные приборы» [3, с. 175]. Важнейшим из таких «приборов» стало кино, превратившееся, как это показал Ж. Делёз, из объекта мышления в способ мышления [4, с. 18].

Визуализация этого процесса в его функциональности на экранной плоскости — одно из наиболее показательных явлений. Размышляя об этом, Б. Гройс отмечал, что в разных фильмах не раз делались попытки показать на экране саму фигуру мыслителя в процессе размышлений. Но такой подход противоречит самой динамичной природе кино, где смысл заключается в том, чтобы двигаться с максимальной возможной скоростью, чаще с помощью самых современных средств передвижения, и при этом метко стрелять.

*Первым шагом к изображению мысли философа, по наблюдению Б. Гройса, стали кунг-фу фильмы, в которых мысль совпадает с движениями. Мастер этого вида единоборства «движется так, как он мыслит и мыслит так, как движется. Его жест — это его мысли, а его мысли — это его жест. Король кунг-фу, абсолютный мастер — это человек, у которого нет чувств, нет переживаний, у которого есть только движения мысли, и движения мысли — это движения тела» [5]. Это важнейший сдвиг не только в истории кино, как утверждает Б. Гройс, но и в ментальности как таковой, поскольку мыслитель в искусстве ранее воплощался только неподвижно (как, например, скульптура О. Родена).*

Сам принцип приведения в движение как основное орудие фильма, кино как таковое означает негацию, повсеместное разрушение,

тотальное убийство всех присутствующих ради конечного торжества той или иной идеи. Обычно правом сказать что-то нетривиальное и умное в американских фильмах наделяется киллер-профессионал, одиночка, не связанный с кем-либо устойчивыми межличностными отношениями. При этом вынужденный убийца из страсти ничего по настоящему глубокого сказать не может. Вот подтверждение тому, что только абсолютное движение, абсолютное разрушение и абсолютное приведение в движение чего угодно оправдывает на экране именно философское высказывание, диалектическую сущность философии. Понятие устойчивого «творческого коллектива» растворяется в виртуальной реальности.

Самый же философский из призов пока заслуживает любимый фильм словенского философа Славоя Жижека «Матрица», в котором узнает себя практически любая теоретическая концепция. Авторы, как установлено, внимательно читали Ж. Лакана. Приверженцы Франкфуртской школы увидели в «Матрице» «экстраполированное воплощение Kulturindustrie, отчужденно-овеществленную социальную Субстанцию (Капитал), воспринимаемую непосредственно, колонизирующую нашу внутреннюю жизнь, использующую нас в качестве источника энергии; сторонники New Age видят в ней источник размышлений о том, что наш мир — это только мираж, порожденный всемирным Разумом, который воплотился во Всемирной паутине...» [6].

Разум воплотился в паутине, идеально совпавшей с нелинейной природой мышления. Среди философских предтеч «Матрицы» — автор знаменитого эссе «Орнамент и преступление» Адольф Лоос, который в области архитектуры был тем же, кем А. Шёнберг в музыке, Л. Витгенштейн — в философии, а Карл Краус — в журналистике, яростно изгоняя из своей дисциплины все нечистое и наносное. В частности, он считал орнаментальный дизайн ар-нуво эротичным и вырожденческим, противоречащим правильному развитию цивилизации, которая должна двигаться по пути сублимации, более четкого проведения границ и еще большей чистоты. Отсюда его прогноз,

что с развитием культуры орнамент на предметах обихода будет постепенно исчезать, и, наконец, пресловутое объединение «орнамента и преступления» [7, с. 144].

По мнению теоретика современного искусства Хэла Фостера, название книги которого «Дизайн и преступление» неслучайно перекликается с названием отмеченного выше эссе, дизайн — пораженческое искусство без заложенного внутри смысла или Духа времени, архитектура, которая возникает просто для того, чтобы, вопреки функциональности и идейному капиталу объекта, поражать своей экзотичностью и пышными формами, а также общий идейный разброд, потеря середины, угроза окончательного отчуждения истории и рассудка от творческого и мыслительного процесса. «Сегодня не нужно несметных богатств, чтобы стать дизайнером или даже объектом дизайна — неважно, идет ли речь о вашем доме, бизнесе, обвисшей коже на лице (дизайнерская хирургия), заторможенной психике (дизайнерские наркотики), исторической памяти (дизайнерские музеи) или будущем вашей ДНК (дизайнерские дети)» [8, с. 98].

*Кунг-фу дизайна — это тотальное произведение искусства, которое, объединяя архитектуру, живопись, кино, искусство как таковое и ремесло, одновременно стирает границу между субъектом и объектом.* Начав с ослабления границ между архитектурой и информацией, дизайн несет универсальную семантизацию среды, в которой все становится предметом исчисления функций и значений, что Ж. Бодрийяр определил как «тотальную функциональность и тотальную семиургию» [9, с. 264]. Существующие на сегодняшний день предметы дизайна группируются в более обширные области, объекты дизайна, которыми могут стать и разные новые изделия, ансамбли, комплексы, системы в любой сфере жизнедеятельности общества. В качестве этих объектов выступают всеохватывающие категории: образы, функции, строения и структуры, технологические формы, эстетические ценности.

Ж. Бодрийяр полагал, что политическая экономия знака подразумевает взаимопреобразование структур товара и знака, т.е. их

совместное существование в качестве единой сущности — товаров-образов, имеющих знаковую меновую стоимость [9, с. 146]. Дизайн в первую очередь связан с желанием, которое сегодня парадоксальным образом кажется бессубъектным. Можно сказать, что дизайн формирует новый тип нарциссизма, связанный исключительно с образом, не имея при этом внутреннего измерения. Это апофеоз субъекта, чреватый его же исчезновением. Поединок образа и знака замыкается в самом себе.

*Современный глобальный мир пронизан соответствующей ему машиной производства образов, каковой стали массмедиа, намного превосходящие по масштабу и эффективности современные художественные системы. Для своего запуска и функционирования эта медиамашин не нуждается в индивидуальном художественном вмешательстве посредством какого-либо индивидуального художественного решения. «Если же художник выходит за пределы художественной системы, — отмечает Б. Гройс, — то и сам начинает функционировать так же, как эти политики, спортсмены, террористы, кинозвезды и другие крупные и мелкие знаменитости: его действия начинают освещать медиа. Иначе говоря, художник сам становится производением искусства. Переход из художественной системы в политическую возможен, но он представляет собой в первую очередь изменение позиции художника по отношению к процессу производства образов» [10, с. 139].*

Подобную трансформацию заметил еще Фр. Ницше, сказавший, что лучше быть художественным производением, чем художником [11, с. 62]. Однако перспектива стать производением искусства доставляет, безусловно, не только удовольствие, но и порождает тревогу, вследствие постоянной доступности взгляду другого — взгляду медиа, играющих роль *сверххудожника*.

Б. Гройс опознает тревогу самодизайна, которая заставляет художника, как и любого, кто попадает в зону внимания медиа, сталкиваться с образом самого себя, исправлять, менять, переделывать или опровергать его. Искусство в наше время все больше напоминает

ет дизайн, но все же не сливается с ним. *Главная проблема дизайна сегодня не в том, как я могу спроектировать окружающий мир, а в том, как я могу спроектировать самого себя, или, вернее, как я могу справиться с тем, как этот мир проектирует меня.* Сегодня это становится общей, всепроникающей проблемой, с которой сталкиваются все, а не только политики, кинозвезды и другие знаменитости. *Таким путем взаимодействия сознания с новыми технологиями происходит формирование новой субъективности, которая нам представляется как селф-субъективность.*

Б. Гройс, с акцентом на эстетическую оценку и необходимость взятия на себя эстетической ответственности за свой облик, вводит понятие самодизайн, который некогда был привилегией и бременем немногих избранных, а в наше время оказался массовой культурной практикой. Виртуальное пространство Интернета стало площадкой, на которой идет постоянное цифровое конструирование и переконструирование своего лица и своего пространства для дальнейшей презентации на YouTube и наоборот. Но и в реальном, остающемся аналоговым мире от нас по-прежнему все же ждут ответственного отношения к тому, в каком образе себя мы являем взгляду других. «Самодизайн — это практика, наиболее радикальным образом объединяющая художника и его аудиторию, потому что не все производят художественные произведения, но все являются художественными произведениями и одновременно считаются их авторами» [12, с. 291].

Любой вид дизайна, в том числе самодизайн, чаще всего оказывается под подозрением, что он больше скрывает, нежели показывает. При этом эстетизация политики интерпретируется как способ замещать политический месседж визуальными эффектами, а реальные проблемы — созданием поверхностного имиджа. Но проблемы постоянно меняются, а имидж остается. Человек легко становится заложником своего имиджа. И его политические убеждения легко можно осмеять, представив их лишь как часть самодизайна. Дизайн улучшает внешний облик объекта дизайна, но в то же время вызывает подозрение, что без своей внешней, облагороженной дизайном

оболочки этот объект был бы исключительно уродливым и отталкивающим. «По сути, дизайн, в том числе самодизайн, это в первую очередь машина по производству подозрения. Современный мир тотального дизайна часто описывается как мир тотального соблазна, вытеснившего неприглядную реальность. Но мир тотального дизайна, скорее, является миром тотального подозрения — скрытой угрозы, притаившейся под дизайнерской поверхностью. Поэтому главная цель самодизайна — нейтрализация подозрения со стороны возможного зрителя или создание впечатления искренности, которая вызывает у зрителя доверие. Производством искренности и доверия в современном мире занимаются все» [10, с. 292]. Впрочем, это всегда было и остается главным делом искусства, во всяком случае, «современного».

Художник эпохи модернизма обычно позиционировал себя как единственного честного человека, выделяющегося из мира лицемерия и продажности. В модернизме производство искренности действовало как способ редукции дизайна. Целью было создать пустое, незаполненное пространство, устранить дизайн, практикуя тем самым «нулевой дизайн». Так и художественный авангард надеялся создать свободные от дизайна области, которые воспринимались бы как зоны искренности и доверия. Иначе говоря, люди ждут момента искренности, когда сформированная дизайном поверхность даст трещину, и можно будет увидеть, что скрыто внутри. Нуль-дизайн — это попытка искусственного создания такой трещины на поверхности. Он обеспечивает зрителю просвет, пустой участок поверхности, сквозь который зритель должен увидеть вещи в их подлинном обличье. Возникает медиальная структура, внутри которой *иконоклазм* (иконоборчество) является методом порождения иконы же, продуктивным, и даже единственным.

Б. Гройс прослеживает, как функционируют современные иконы, которые не были созданы художником, а возникли как будто бы спонтанно в современном медиальном пространстве. К примеру, тиражи 11 сентября 2001 года в Нью-Йорке создали (спорный вопрос,

насколько спонтанно) медиальную икону самолетов, врезающихся в Twin Towers. А в последнее время ее своеобразной оборотной стороной стала фотография из Абу Грейб, где женщина-солдат ведет на цепочке иракского пленного, стоящего на четвереньках. Сведущие искусствоведы опознают в ней один из вариантов акции 1960-х годов Вали Экспорт и Петера Вайбеля [6]. Не грех вспомнить тут и Олега Кулика, а также П. Пазолини, где в «100 днях Содома» возникла практически та же композиция. События становятся как политической, так и эстетической репрезентацией медиальной структуры фильмов, при том, что медиальная структура фильма как основа современной медиа представляет собой не что иное, как приведение вещей в движение, как правило, разрушительное.

Постмодернистская эпоха растерянности и утраты ориентиров становится пространством победы глобального супермаркета, в котором какую-то ценность представляют лишь предметы с назначенной стоимостью. Дизайн, по мнению Фостера, — это пораженческое искусство без заложенного внутри смысла или Духа времени, архитектура, которая возникает просто для того, чтобы, вопреки функциональности и идейному капиталу объекта, поражать своей экзотичностью и пышными формами, а также общий идейный разброд, потеря середины, угроза окончательного отчуждения истории и рассудка от творческого и мыслительного процесса. «Дизайн стал источником практически бесперебойного круговорота производства и потребления, почти не оставив „простора“ для чего-либо иного» [10, с. 98].

Если первая промышленная революция сформировала поле политической экономии, рациональной теории материального производства, то вторая промышленная революция распространила систему меновой стоимости на всю область знаков, форм и предметов. Качественный скачок от политической экономии товара к «политической экономии знака», в рамках которой структуры товара и знака взаимопреобразовывали друг друга, сделали возможной совместную циркуляцию в качестве единой сущности — товаров-образов, обладающих знаковой меновой стоимостью. «Проект, ставящий целью воссо-

единение жизни и искусства и в разных вариантах поддерживавшийся представителями ар-нуво, Баухауза и многих других движений, в итоге оказался реализован — но в согласии со spectacularными требованиями культурной индустрии, а не с освободительными амбициями авангарда» [8, с. 190]. И в наше время новых глобальных сдвигов главной формой пусть искаженного, но воссоединения форм, что подкрепляется новыми научными исследованиями деятельности головного мозга во взаимодействии с гуманитарными науками [13], остается дизайн.

Как и экономика в целом, дизайн этически нейтрален, но при этом вопрос об «ответственности форм» не снимается, о чем пишет в «Мифологиях» Р. Барт, приходя к выводу, что данную проблему следует ставить как проблему значения [14, с. 233]. Дизайнерский остаток «символического обмена» нацелен на комфорт познающего пользователя в его стремлении к эвристической визуальной объективации знания [15, с. 24].

Таково на сегодняшний день понимание «ответственности форм» в контексте логики визуального мышления и новой, иероглифически мерцающей субъективности [16, с. 113-114; 17, с. 39-40]. Мы бы определили её, в свете всего сказанного выше, как *селф-субъективность*. Немаловажной задачей на пути дальнейшего постижения данного состояния является понимание того, насколько органично описанные элементы и механизмы адаптируются к динамической картине текущих философских построений, стимулируя их динамику.

#### **ЛИТЕРАТУРА:**

1. Drawing the Soul: Schemas and Models in Psychoanalysis / ed. by B. Burgoyne. London: New York: Karnac, 2000. 248 p.
2. Мерло-Понти М. Око и дух. М.: Искусство, 1992. 63 с.
3. Уайтхед А. Избранные работы по философии. М.: Прогресс, 1990. 716 с.
4. Делёз Ж. Кино. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. 559 с.
5. Гройс Б. Е. Искусство. Дизайн. Политика [Электронный ресурс] // Гуманитарные технологии: информ. — аналитич. портал. URL: <http://gtmarket.ru/laboratory/publicdoc/2006/664> (Дата обращения: 12.08.2018).

6. Жижек С. Матрица — истина преувеличения [Электронный ресурс] // Anthropology.ru: сайт. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/zhizhek-s/matrica-istina-preuevelicheniy> (Дата обращения: 12.08.2018).
7. Лоос А. Орнамент и преступление // Мастера архитектуры об архитектуре. М.: Искусство, 1972. С. 143–152.
8. Фостер Х. Дизайн и преступление. М.: V-A-C press, 2014. 208 с.
9. Бодрийяр Ж. К критике политической экономии знака. М.: Академический проект, 2007. 335 с.
10. Гройс Б.Е. Политика поэтики. М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. 400 с.
11. Ницше Ф. Сочинения: в 2-х т. Т. 1. М.: Мысль, 1990. 829 с.
12. Гройс Б. Политика самодизайна [Электронный ресурс] // Художественный журнал. 2011. № 83. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/14/article/186> (Дата обращения: 18.03.2019).
13. Leefmann J., Hildt E. The Human Sciences after the Decade of the Brain. Amsterdam: Academic Press, 2017. 320 p.
14. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 615 с.
15. Tufte E. Envisioning Information. Cheshire: Graphics Press, 1990. 127 p.
16. Art Theory as Visual Epistemology / ed. H. Klinke. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2014. 147 p.
17. Karwowski M., Kaufman J. The Creative Self: Effect of Beliefs, Self-Efficacy, Mindset, and Identity. Amsterdam: Academic Press Published, 2017. 418 p.

#### REFERENCE:

1. Drawing the Soul: Schemas and Models in Psychoanalysis. Ed. B. Burgoyne. London: New York: Karnac, 2000. 248 p.
2. Merlo-Ponti M. *Oko i duh* [The Eye and the Spirit]. Moscow: Iskustvo [Art], 1992. 63 p.
3. Whitehead A. *Izbrannye raboty po filosofii* [Selected Works on Philosophy]. Moscow: Progress, 1990. 716 p.
4. Deleuze J. *Kino* [Cinema]. Moscow: Ad Marginem Press, 2016. 559 p.
5. Groys B.E. *Iskusstvo. Dizayn. Politika. Gumanitarnye tekhnologii: inform. — analitich. portal* [Art. Design. Politics. Humanitarian Technologies: Informational-Analytical Portal] URL: <http://gtmarket.ru/laboratory/publicdoc/2006/664> (Access date: 12.08.2018).
6. Zhizhek S. *Matritsa — istina preuevelicheniya* [The Matrix — The Truth of

Exaggeration]. Anthropology.ru: website. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/zkizhek-s/matrica-istina-preuvelicheniy> (Access date: 12.08.2018).

7. Loos A. Ornament i prestuplenie. Mastera arhitektury ob arhitekture [The Ornament and Crime. Masters of Architecture about Architecture]. Moscow: Iskusstvo, 1972. pp. 143–152.

8. Foster H. Dizayn i prestuplenie [Design and Crime]. Moscow: V-A-C press, 2014. 208 p.

9. Bodriyar Zh. K kritike politicheskoy ekonomii znaka [Boaudillard, J. Toward a Critique of a Political Economy of the Sign]. Moscow: Akademicheskii proekt, 2007. 335 p.

10. Groys B.E. Politika poetiki [The Politics of Poetics]. Moscow: Ad Marginem Press, 2012. 400 p.

11. Nietzsche F. Sochineniya [Works]: in 2 Volumes. Vol. 1. Moscow: Mysl' [Thought], 1990. 829 p.

12. Groys B. Politika samodizayna. Hudozhestvennyi zhurnal [The Politics of Self Design. Artistic Journal]. 2011. No. 83. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/14/article/186> (Access date: 18.03.2019).

13. Leefmann J., Hildt E. The Human Sciences after the Decade of the Brain. Amsterdam: Academic Press, 2017. 320 p.

14. Bart R. Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika [Barthes R. Selected Works: Semiotics. Poetics]. Moscow: Progress, 1989. 615 p.

15. Tufte E. Envisioning Information. Cheshire: Graphics Press, 1990. 127 p.

16. Art Theory as Visual Epistemology. Ed. H. Klinke. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2014. 147 p.

17. Karwowski M., Kaufman J. The Creative Self: Effect of Beliefs, Self-Efficacy, Mindset, and Identity. Amsterdam: Academic Press Published, 2017. 418 p.

**СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:**

АЛЕКСАНДР ПАВЛОВИЧ ЛЮСЫЙ,  
кандидат культурологии, доктор филологических наук,  
профессор кафедры теории и истории культуры,  
Институт кино и телевидения (ГИТР),  
123007, Москва, Хорошевское шоссе, 32А,  
ORCID: 0000-0002-6201-8498  
E-mail: allyus1@gmail.com

**ABOUT THE AUTHOR**

ALEKSANDR P. LIUSYI  
PhD (in Culture Studies), D.Sc. (in Philology),  
Professor at the Department of the Theory and History of Culture  
GITR Film and Television school,  
123007, Moscow, Khoroshevskoe shosse, 32A,  
ORCID: 0000-0002-6201-8498  
E-mail: allyus1@gmail.com

**ЯЗЫК  
ЭКРАННЫХ  
МЕДИА**

**THE LANGUAGE  
OF VISUAL  
MEDIA**



УДК 7.036  
ББК 85

DOI: 10.30628/1994-9529-2019-15.1-173-193  
received 26.02.2019, accepted 22.03.2019

**ОЛЕСЯ ВИТАЛЬЕВНА СТРОЕВА,**  
Институт кино и телевидения (ГИТР),  
Москва, Россия  
ORCID: 0000-0002-8554-8053  
e-mail: olessia\_75@mail.ru

**СЕРГЕЙ ВЛАДИМИРОВИЧ АРОНИН**  
Институт кино и телевидения (ГИТР),  
Москва, Россия  
ORCID: 0000-0001-6984-2124  
e-mail: aroninser@gmail.com

## ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВ ПОД ВЛИЯНИЕМ НОВЫХ ЭКРАННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

**Аннотация.** Развитие и поиск новых выразительных средств в визуальных искусствах в настоящее время связан с непосредственным влиянием экранных технологий. Изобразительное искусство становится субкатегорией медиакультуры, которая предлагает зрителю сложный и качественный в техническом отношении визуальный продукт. Стремление виртуализировать образы, создавая иммерсивные и интерактивные художественные пространства, обретает все большую актуальность среди художников, развиваясь не только в индивидуальном, но чаще в коллективном творчестве арт-групп, включающих IT инженеров и дизайнеров. По своему содержанию современные арт-проекты часто представляют собой полемику или диалог с традицией с привлечением эстетики поп-культуры и постгуманизма. Многие произведения

визуального искусства сегодня представляют собой виртуальные или полувиртуальные перформансы, погружающие зрителя в особую среду образов смешанной реальности. Главной задачей современных инсталляций становится создание нового опыта на границе телесного и виртуального. Переосмысление телесности как антитезы виртуальности разворачивается в проектах активно развивающегося направления современного искусства биоарт. Современный театр также интегрирует экранные технологии в арсенал своих художественных средств. Роль экрана в театре может быть как сугубо технической, облегчающей режиссеру построение визуального текста спектакля, так и семантически ценной и, в некоторой степени, смыслообразующей. Последняя имеет большее значение для театрального процесса, так как несет в себе не только потенциал развития технического оснащения и сценической машинерии театра, но и открывает новое пространство и направление для творчества. Наиболее перспективное использование экрана и проекции в свете синтетических искусств и развития высоких технологий видится в усилении их самостоятельности. Понимание экрана и проекции как самостоятельного художественного звена наряду со сценарием, актерами, сценографией, звуковым решением, световой партитурой является неотъемлемой частью театрального языка в будущем. Авторы статьи приходят к заключению, что в большинстве современных произведений визуального искусства художник фиксирует перестройку и возникновение нового типа эстетического восприятия человека эпохи полионтизма, где образы коллекционируются и генерируются в новом медийном измерении, а также апробируются новые формы взаимодействия зрителя и произведения искусства.

**Ключевые слова:** современное искусство, новые технологии, виртуальная реальность, дополненная реальность, биоарт, театр, экран

**OLESYA V. STROEVA**

GITR Film and Television school,  
Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0002-8554-8053  
e-mail: olessia\_75@mail.ru

**SERGEY V. ARONIN**

GITR Film and Television school,  
Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0001-6984-2124  
e-mail: aroninser@gmail.com

## NEW TRENDS IN THE EVOLUTION OF VISUAL ARTS INFLUENCED BY MEDIA TECHNOLOGIES

**Annotation.** The evolution and search for new means of expression in the visual arts is currently associated with the direct influence of media technologies. The visual arts have become a subcategory of the media culture which offers the viewer a variety of sophisticated and technically high-quality visual products. The opportunity of creating virtual, immersive and interactive art spaces attracts attention of artists, involved in the collective creativity of art groups, including IT engineers and designers. In terms of their contents, contemporary art projects often represent controversy or dialogue with tradition, developing aesthetics of pop culture and post-humanistic aesthetics. Many works of visual art today present virtual or semi-virtual performances which immerse the viewer in a special environment of images of mixed reality. The main task of modern installations is to create a new experience on the border of the physical and virtual body. Reconsideration of physicality as the antithesis of virtuality is unfolding in the projects of the actively developing trend of bio-art. Contemporary theater is also integrating screen technologies as a new artistic means. The role of the screen in the theater can be either purely technical, facilitating the director's visualization of the script, or semantically valuable and, to some extent, thought provoking. The latter is more significant for the theatrical process, as it not

only carries the potential for the development of technical equipment and stage machinery, but also opens up a new space and means for creativity. The most promising perspectives of the screen and projection usage in the light of synthetic arts and the development of high technologies are foreseen in enhancing their independence. Understanding the screen as an independent artistic feature along with the script, actors, set design, sound solution, the light score may be construed as an integral part of the theatrical language in the future. The authors of the article come to the conclusion that in most contemporary works of the visual arts today, artists record the process of the emergence of a new type of aesthetic perception of the “polyontological era”, where images are collected and generated in a new media dimension, as well as new forms of interaction between the viewer and works of art.

**Keywords:** contemporary art, new technologies, virtual reality, augmented reality, bio-art, theater, screen

Современный этап развития визуальных искусств связан с непосредственным влиянием экранных технологий. На их освоение многих художников вдохновляет возможность конструировать виртуальное или полувиртуальное художественное пространство, синтезируя различные формы и форматы. Художники развивают приемы иммерсивности, то есть погружения в виртуальность, или используют возможности дополненной реальности, видя в технологиях новые средства выразительности. В отечественном искусствоведческом дискурсе *поворот к интеграции цифрового компонента в ткань традиционных художественных средств неизменно вызывает вопросы о смыслообразовании в новом контексте*. Проблематика влияния технических новшеств на выразительный язык визуальных искусств, в первую очередь, связана с тенденциями «новой антропологии», то есть процессами переосмысления роли художника в процессе творчества, с одной стороны, и возникновением новых способов взаимодействия с произведением искусства со стороны зрителя, с другой. Именно на создание нового пограничного телесного и нетелесного опыта работают современные художники, использующие VR и AR технологии.

Новые технологии в контекст выставочных пространств активно внедряет Центр современного искусства «МАРС», представляя различные проекты, позволяющие вовлекать зрителя в интерактивную среду, действующую сразу на все органы чувств<sup>1</sup>. В 2019 году МАРС осваивает инновационный голографический формат: устройства, работающие по технологии непрерывного видения, которые создают эффект парящих в воздухе фотографий. Кроме того, известная в России группа AES+F продемонстрировала свой новый виртуальный проект, основанный на пьесе британского драматурга Сары Кейн (1971–1999) «Психоз». Сюжет разворачивается в психиатрической клинике, перенося зрителя в сознание писательницы незадолго до ее самоубийства. VR технологии позволяют зрителю погрузиться в сюрреалистический мир видений автора и узреть реальность ее глазами, пережить психоделические внутренние ощущения гения на последней стадии помешательства. На Западе иммерсивный опыт проникновения в сознание психических больных практикуется в художественных инсталляциях с имитацией голосов, видений, других необычных ощущений с целью повысить понимание публикой специфических состояний людей с расстройствами психики [1, р. 947–950]. Общая социальная направленность арт-проектов отличает подход создания подобных инсталляций в Европе.

В другом зале центр «МАРС» предоставляет возможность прогуляться по триптиху И. Босха «Сады земных наслаждений», используя очки виртуальной реальности. В соседней комнате зрителю предлагается «познать себя», пройдя виртуальный квест с философским содержанием. В кульминационный момент квеста участнику предстоит совершить экзистенциальный выбор: стоя на железнодорожной развилке за несколько секунд до приближения поезда, необходимо дернуть рычаг, решив направить его под откос, чтобы спасти щенка, или сбить собаку, но сохранить жизнь пассажирам. Такой спектр раз-

---

<sup>1</sup> См. официальный сайт: Центр современного искусства «МАРС»: URL: <http://centermars.ru> (Дата обращения: 28.03.2019).

ноплановой продукции от концептуализма и экзистенциализма до развлекательной 3D анимации рассчитан на все уровни эстетического восприятия, на зрителя с различной степенью подготовки.

*В мировом медиаискусстве активно развивается тенденция использования дополненной реальности, которая позволяет совмещать изобразительные образы, созданные в традиционных материалах живописи или графики, с виртуальными статичными или анимированными образами. При помощи планшета зритель совмещает изображения, либо путешествует по выставке в виртуальных очках, оказываясь в трехмерном пространстве изобразительного искусства. Например, в 2019 г. знаменитые французские цифровые художники и мультимедийные хореографы Adrien M & Claire B. представляют инсталляцию «Abstract Landscapes». Интерактивное шоу предлагает иммерсивный физический опыт в десяти цифровых пейзажах с общей концепцией «Слияние инсталляций современного искусства и иллюзионистского спектакля конца XIX века». В пространстве выставки зритель идет по полу, реагирующему на шаги, манипулирует световыми частицами в гигантском цифровом кубе или дует в стеклянные коробки и наблюдает виртуальные буквы, которые собираются и разбираются, будто от магического прикосновения.*

В других своих проектах французские художники совмещают хореографию и мультимедийные инсталляции, голография служит в качестве декораций спектаклей. Джеффри Роудс рассматривает AR как обитаемую среду, из которой цифровое и физическое «совместно конструируют друг друга», из чего рождается новое качество «смешения» реальностей» [2, р. 131].

Иммерсивность в современном визуальном искусстве становится одним из основополагающих трендов, завоевывающим популярность. Главным является воздействие на различные органы чувств реципиента и полное его погружение в смоделированное художником пространство, но уже не предметное (как это было в энвайронментах, перформансах и хэппенингах), а виртуальное. Арт-пространство, находящееся на границе реальности и виртуальности, отражает общий

феномен пребывания в смешанной реальности (полионтизм), свойственный современному мировосприятию.

*Иммерсивное искусство довольно разнообразно по качеству и эстетическому уровню, варьируясь от концептуального абстрактного жанра до развлекательного аттракциона.* Первое место по развитию этого направления занимает Япония, где динамично развиваются визуальные технологии. Всемирно известная японская арт-студия «TeamLab» (состоящая из 500 художников, инженеров, программистов и архитекторов) создает шоу грандиозного масштаба, целью которых становится слияние техники и искусства. Одним из проектов студии в музее Сингапура стала инсталляция «Хрустальная Вселенная», где зритель оказывается внутри изображения, попадая в иллюзионистское пространство бесконечного лабиринта, но оно настолько реально, что человек может заблудиться. При этом пространство интерактивно: Crystal Universe можно управлять со смартфона и менять цветовую гамму. Студия занимается не только арт-пространствами, но и дизайном публичных заведений. Так, например, инсталляцией «Миры освобожденные и затем связанные» оформлен ресторан SAGAYA в Токио. Посетители кладут тарелку на стол, а на скатерти расцветают цветы и по тарелкам порхают бабочки. В своей концепции художники объясняют, что верят в цифровые технологии, как в возможность расширять границы искусства. Кроме того, с помощью иммерсивных пространств они пытаются изменить отношения между людьми, создавая позитивный опыт присутствия другого<sup>2</sup>.

*Одним из значимых аспектов воздействия инсталляций авторы считают изменение пространственных характеристик изобразительного искусства. Эти изменения касаются как разрушения границ между произведениями искусства, так и выхода за пределы физических и концептуальных границ. Элементы одной работы могут плавно взаимодействовать или влиять на элементы других работ,*

---

<sup>2</sup> См. официальный сайт арт-студии «TeamLab»: URL: <http://www.teamlab.art> (Дата обращения: 28.03.2019).

выставленных в том же пространстве. Если классическая перспектива изобразительного искусства использует фиксированный фокус или единую точку зрения, то «ультрасубъективное пространство» иммерсивного произведения не придерживается фиксированных точек схода, что позволяет зрителям менять свои позиции и точки зрения. Такой прием позволяет зрителям принимать участие в композиционном решении художественных работ с их собственных индивидуальных позиций, при этом взаимодействуя с другими зрителями. В «плоскости сверхсубъективного пространства» не существует барьеров между зрителем и проекционной поверхностью, что облегчает взаимодействие между зрителем и произведениями искусства, позволяя ему инициировать изменения в произведении искусства.

Таким образом, художники «TeamLab» перерабатывают и переосмысливают концепции и представления пространственного сознания, в том числе исследуют традиционные приемы искусства Японии, интерпретируя их с помощью цифровых технологий. Когда зритель свободно перемещается в арт-пространстве, произведения искусства трансформируются, в зависимости от его поведения и движений. Зрители могут испытать, пережить искусство по-новому — через взаимодействие и сотрудничество, что отсылает к практике модернистов, но в новом виртуальном качестве. Здесь проигрывается опыт виртуального тела (дистанционного тела) медийной реальности.

*Другая сторона отражения развития современных технологий в искусстве, являющаяся своеобразной антитезой виртуальности, — биоарт, где художники работают с тканями, бактериями, микробами, используя живую материю, приемы генной инженерии и клонирования.* Х. Келлет пишет в своей статье о новом жанре «портретирования кожи» ('skin portraiture') как о режиме представления, который дает привилегии квазианонимным, фрагментированным, увеличенным и анатомированным изображениям кожи [3, р. 138]. Автор статьи утверждает, что этот способ репрезентации передает информацию о телесных переживаниях, таких как рефлексивность, эмпатия и реляционность. Биоарт переориентирует границы между «я»/«не я»

и субъектом/объектом, и художник бросает вызов культурной приверженности традиционным представлениям о телесной автономии.

Таким образом, *биоарт выступает в качестве антагонистической формы портретной живописи, как своего рода антипортрет*. Изучая метафору «кожи как технологии», био-арт создает «химерную кожу» посредством практики культивирования тканей, позволяя телам визуально становиться родственными, несмотря на различие в генетике. «Кожные портреты» биоарта разрушают эпидермальные границы, что порождает гипертактильный способ наблюдения за субъектом и его кожей.

Для своего творческого проекта «Мембрана» австрийская художница Сони Бёмель создала шерстяной костюм для манекена, который мог реагировать на бактерии кожи. Чашка Петри использовалась для отображения бактериальной реакции кожи на шерсть. Зритель может наблюдать за бактериями, «второй микробной кожей», которую можно найти на поверхности нашего тела. Это промежуточный слой, полный жизни, который служит мембраной для обмена между телом и окружающей средой. Благодаря своему художественному исследованию этой невидимой мембраны, Бёмель сталкивает нас с микромиром человеческого тела, который является лишь крошечной частью жизненных микробных взаимодействий [4]. Подобные арт-проекты способствуют открытию особых качеств телесности на уровне биологического микромира, открывая новую реальность для художественного исследования.

Таким образом, *новое содержание искусства возникает в контексте нарастающих постгуманистических тенденций, поскольку такие смыслообразующие и формообразующие концепты визуальных искусств, как например, телесность трансформируются и обретают новые черты*. Однако западный арт-рынок не спешит поддерживать эти тенденции. Э. Шанкен пишет в своем исследовании цифрового искусства: «Проблема новых массовых технологичных искусств заключается в том, что они не используют опыт истории изобразительных искусств и традиционных художественных средств, по-

этому они не внесены пока в понятие «artworld» (термин, введенный А. Данто в институциональной теории искусства, что соответствует диспозитивам М. Фуко) или mainstream art, включающий экспертизу арт-критиков, галерей, коллекционеров и аукционов» [5, р. 464–466]. Поэтому многие художники и арт-критики считают новые технологические средства недугом современного искусства, коллекционеры не понимают, как их сохранять в качестве артефактов, продавать и т.д. Тем не менее художники верят, что «навигация между цифровым и физическим мирами или их интеграция станет одной из самых важных тем следующего десятилетия. А смешанная реальность представляет собой своего рода интригу, интегрируя цифровое поле в нашу повседневную жизнь» [6]. Современные художники, как и во все времена, таким способом пытаются ответить на Хайдеггерианский вопрос: *что такое человек, в чем смысл его пребывания в физической реальности и согласования телесного опыта с трансцендентальным*. Кроме того, производство визуальных образов в новом технологическом контексте, в частности с использованием новейших VR и AR технологий, представляется крайне эффективным для привлечения массового зрителя и развития новой эстетики.

*Современный театр также активно интегрирует в арсенал своих выразительных средств экранные технологии*. Сегодня в Москве, например, можно найти различные образцы театральной культуры, в том числе сверхсовременный и экспериментальный опыт постдраматического театра и перформативного искусства со своей системой воспитания актера, а иногда и перформера (Электротheater «Станиславский», Гоголь-Центр и др.). В качестве крупных самостоятельных культурных явлений двух столиц в этой области выделяется петербургский Инженерный театр АХЕ и Московская лаборатория Дмитрия Крымова в театре «Школа драматического искусства». Эти коллективы специализируются на визуальной составляющей как основе спектакля, и, следовательно, во многом возводят свое творчество на визуальных и технических аттракционах. Так, например, в спектаклях театра «АХЕ», организованного в 1989 году художника-

ми М. Исаевым и П. Семченко, нет литературного текста, хотя часто присутствует узнаваемая фабула, разрушаемая в постмодернистском духе. *Исполнители постоянно манипулируют бесконечным количеством предметов и высокотехнологичных устройств, с помощью которых создается исключительная театральная реальность.* По словам В. Максимова, «в этом мире уже нет грани между возможным, но невидимым обыденным человеком и оператором, борющимся-взаимодействующим с предметами» [7, с. 361].

В спектаклях лаборатории Д. Крымова артисты, они же художники, занимают сценическое время рисованием, коллажированием, перформансом и хэппенингом. Они соединяют несоединимые материалы (от детских игрушек и картона до сложных технических аттракционов), синтезируют цвет и звук и т.п. Такой вид театра является еще и своеобразной школой театрализации жизни. Спектакли оказываются мастер-классами по преобразению Вселенной вокруг себя: как из хлама, мусора, хаоса предметов создать художественную систему [8].

В целом в театральной культуре двух столиц те или иные высокие технологии в равной степени присутствуют как в традиционной форме, так и в экспериментальной. Остановимся на наиболее распространенном приеме использования технологий в театре — применении экрана и разного рода проекций в спектаклях — и рассмотрим возможные художественные функции экрана в различных театральных формах. Во многих случаях присутствие экрана и видеопроекций в спектакле не ведет к рождению нового театрального языка. *В традиционном драматическом театре деление на визуальное и текстуальное<sup>3</sup> определяет место экрана как части сценографии в контексте всего театрального пространства. Сценография в таком театре вторична по отношению к драматургии спектакля,*

---

<sup>3</sup> По мнению П. Пави, эти два элемента текстового театра являются основными компонентами театрального представления. Визуальное (действует принцип симультанности): игра актера, образность сцены, сценография, сценические образы; текстуальное (действует принцип последовательности): драматический и текстовый язык, символизация, система произвольных знаков [9, с. 34–35].

*присутствует обычно в качестве декорации.* В этом случае высокие технологии остаются тождественными самим себе в системе художественных ценностей и не трансформируются в новое понимание или новое значение. Например, в спектакле Андрея Могучего «Губернатор» в БДТ имени Г. Товстоногова в сцене, когда Губернатор едет за город, на небольшом экране на заднике появляется видеопроекция сельской дороги. Сидящие перед ней актеры лишь слегка покачиваются, изображая езду в коляске, а за их спинами уходит вдаль разбитая дорога. Экран создает иллюзию движения, что значительно упрощает использование художественных и декорационных средств режиссером, но никак не влияет на существование актеров в данной сцене.

В спектакле Антона Адашинского «Мандельштам. Век-волкодав» в Гоголь-центре также используется фоновая проекция. На протяжении всего спектакля на всю площадь задника проецируется изображение поля, столбов для электричества и бегущие облака. Эта проекция, по сути, является перспективным продолжением тех реальных декораций, которые стоят на сцене во время спектакля. Здесь экран создает эффект бесконечного пространства, уходящего за пределы сцены-коробки, открытого в глубину. Но артисты никак не взаимодействуют с экраном, а лишь существуют на его фоне. С художественной точки зрения это неучитывание одной культуры другой культурой (неучитывание экрана театром) производит вкупе со всем построением спектакля любопытный эффект рассинхронности. «Спектакль Адашинского построен на этом рассинхроне великих строк — и сломанной жизни: Мандельштам в нем словно не автор собственных слов — мы застаем его таким, каким его не запечатлели стихи, не запомнили почитатели. Призраком самого себя, в котором общие для всех людей телесная уязвимость и страх смерти не перекрываются больше священным огнем поэзии. А напротив — еще подсвечиваются качающимся в его руке жалким сторожевым фонарем» [10].

В балете Кирилла Серебренникова «Герой нашего времени» в Большом театре в главе «Тамань» (вторая часть спектакля) на задник

проецируется изображение морских волн. Таким образом, задается пространство действия, упрощается техническое решение спектакля. Кроме того, в сочетании с приглушенным светом на протяжении всей части проекция создает особую атмосферу, которую воспринимает зритель, но не артисты. На исполнительское мастерство фон никак не влияет, как и не влияет он на видоизменение художественного языка театра как такового. Проекция здесь используется исключительно вследствие того, что в принципе «культура в информационном обществе все более виртуализируется. Это естественный процесс, поскольку человеческая деятельность во всех сферах стремится соответствовать уровню технологического развития» [11, с. 291].

В Большом театре в вечере артистов балета под общим названием «Пьеса для него» (постановка Антона Пимонова, Сиди Ларби Шеккауи, Андрея Кайдановского, Марихо Альвареса, Пилара Альвареса и Клаудио Хоффмана) используется сразу несколько фоновых проекций в различных частях спектакля. Во второй части («Фавн») на заднике появляется лес, сначала в виде непонятных темных и светлых полос. Затем, с развитием действия и увеличением яркости света на сцене, все более отчетливо становятся видны деревья и бурелом.

В четвертой части («Юг») из-за драматического развития действия и перенесения его в разные пространства используется сразу несколько фоновых рисунков. Сначала — это стена тюремной камеры, в которой сидит главный герой и вспоминает свою любовь (причину его тюремного заключения). Картинку на заднике дополняют проекции верхних софитов — на планшет сцены проецируются изображения решеток. Затем, когда герой перемещается из тюремной камеры в городской район, на заднике появляется перспективная проекция старого европейского города. Наконец, последняя локация — интерьер ресторана, с красными стенами, которые также проявляются на заднике. Эти стены (и следующая проекция лестниц) соответствуют стилю танца — весь балет поставлен в стиле танго (на музыку Астора Пьяццоллы и др.). Собственно, каждая картинка сочетается с танцем, придуманным хореографом и действует на зрительское восприятие.

Но не на артистов. Они никак не взаимодействуют с изображениями. Проекция задает условное пространство, в котором артисты существуют. Любопытным в данном случае является зрительское восприятие. У зрителя, привыкшего к постоянному потреблению экранной продукции, работает принцип импульсивного реагирования, что порождает фрагментарное восприятие действительности.

В репрезентации экрана различаются феноменальная и семиотическая формы. В ходе спектакля персонажи могут смотреть кино и телевизор, заходить в интернет, играть в компьютерные игры, разговаривать по «Скайпу» и т.д. Если в этом случае они используют настоящий экран (либо проекцию), то он уже перестает быть лишь элементом декорации. Тогда в театральный мир спектакля внедряется экранная и виртуальная культура как таковая (даже если кино-телеили Интернет-пространство вписаны как режиссерское решение в историческую пьесу). Однако такое внедрение по-прежнему остается проявлением традиционной системы художественных средств театра. Один из таких — спектакль Александра Баркара в РАМТе «Я хочу в школу». Во втором акте режиссер вводит некое подобие телевизионного экрана. Эти экраны «вмонтированы» в декорацию спектакля. Они быстро спускаются и поднимаются вместе с другими элементами сценографии. Герои к ним обращаются тогда, когда к ним идет поток информации извне пространства спектакля. По сути — это обычный телевизор, в котором показывают сюжет про 34-ю школу и про доказательства исторической значимости ее здания. Таким образом, экран в этом спектакле, кроме всего прочего, несет в себе реализацию таких категорий как внесценическое и внетекстовое.

В спектакле Адольфа Шапиро «Мефисто» в МХТ имени Чехова в конце первого акта Хендрик Хефген (Алексей Кравченко) и Профессор (Станислав Любшин) смотрят отрывок из кинофильма, в котором снимался главный герой спектакля — известный актер. Проекция в данном случае работает в качестве экрана кинотеатра, на котором транслируется фильм. Артисты сидят спиной к зрителю и смотрят вместе с ним на экран. В данном случае проекция выполняет функцию

феноменального экрана и для зрителя, и для персонажей, и взаимодействие первых и вторых с экраном одинаковое.

*Принципиально иной формой участия экрана в спектакле становится тот случай, когда экран является неотъемлемой частью спектакля как произведения искусства, когда он вписывается в новую эстетику театра и часто выстраивает свою эстетику вокруг собственного присутствия.* Экран используется в спектакле «Эстеты» Сергея Аронина в театре имени Моссовета на протяжении всего спектакля. В каждом из двух действий он выполняет разные функции. Как монтажная единица он используется в первом акте, когда экран — это перебивки между сценами. На нем транслируется несколько коротких видеозаписей, которые показывают разных комических художников. Поскольку речь в спектакле идет об искусстве, то эти проекции являются комментариями к действию и ассоциациями по поводу художественной проблематики пьесы. Актеры никак не взаимодействуют с экраном, так как в момент, когда запускается видео, их нет на сцене. Во втором же акте спектакля закадровый монтаж меняется на внутрикадровый — экран стремительно внедряется в ход действия, комментируя его, иллюстрируя и определяя место действия, демонстрируя внутренний мир героев и подвергая все происходящее иронии. В одной из сцен герои удаляются за кулисы, а экран продолжает их действия, демонстрируя зрителю некий видеоклип (слайд-шоу), сопровождающийся закадровым текстом персонажей. Так, экран в данном спектакле — не вспомогательная, а самостоятельная единица, работающая на расширение его смыслов.

В другом спектакле Театра имени Моссовета — в «Морском путешествии 1933 года» Юрия Еремина на сцене установлено небольшое полотно, которое находится внутри поворотного круга и перемещается вместе с ним, оказываясь то спереди, то сзади. Большую часть времени на него проецируется изображение воды — морских волн, так как действие спектакля происходит на корабле. Это своего рода портал в другое пространство, через который один из героев спектакля уходит в иной мир. Иногда на экране появляются «титры».

В одной из сцен он используется как приспособление к театру теней, когда актеры стоят за экраном, и зритель видит только их силуэты. Таким образом, *в данном спектакле экран и проекция осуществляют внутрикадровый монтаж, а, кроме того, являются собой открытое пространство интерпретации.*

*Экран может стать и непосредственным персонажем спектакля — как реальным, так и нереальным.* Это может быть бог, ангел-хранитель, судьба/фатум, автор/рассказчик, призрак/дух, альтер-эго героя, сам герой в своем будущем, прошлом или в параллельной реальности и т.д. Поскольку взаимодействие с такими персонажами весьма эфемерно, то и сама природа возникновения проекции здесь довольно условна и не привязана непосредственно к экрану. Это может быть стена, занавеска, любая поверхность декорации, в том числе и горизонтальная (пол, потолок). Так, в «Губернаторе» Андрея Могучего в БДТ имени Г. Товстоногова, помимо других функций экрана, есть и эта. На протяжении всего спектакля то и дело появляется искаженный (как и все проекции в спектакле) портрет самого Губернатора — актера Дмитрия Воробьева в гриме и костюме его персонажа. Обычно это происходит в моменты наибольшего погружения персонажа внутрь себя, наиболее сильной рефлексии героя над своей жизнью. По наблюдению К. Лариной, «видеоряд отвечает за подсознание героя. На большие порталы проецируются крупные планы (стоп-кадры) действующих лиц (в негативе), кадры смонтированы с безукоризненным вкусом в такт психической реальности происходящего на сцене» [12].

Похожая ситуация происходит в спектакле Кирилла Серебренникова и Давида Бове «Метаморфозы» в Гоголь-центре. Только в этом спектакле портреты актеров выводятся на задний экран, растянутый во всю сцену. На него проецируются лица разных артистов. Но их портреты — не образы играемых ими персонажей, а обычные фотографии из портфолио актера. Таким образом, *в данном случае появляется эффект остранения, когда наряду с личностью-персонажем зрителю напоминают о существовании личности-актера.* Как утверждает Р. Барт, «очуждение — задача режиссерская, а не актерская.

Иначе говоря, отстраниться — это нарушить кругооборот, существующий между актером и его страстями, но также, и это важнее всего, наладить новый кругооборот между ролью и ее значением для целого» [13, с. 107–108]. Важно отметить, что эффект остранения достигается в данном случае именно с помощью использования экрана.

Наконец, *одна из тенденций использования экрана — кинематографическая проекция, когда камера снимает артистов в режиме реального времени и транслирует изображение крупного плана на экран*. В отдельных случаях изображение может быть заранее написано, а артисты лишь синхронно с ним повторяют рисунок роли. В данном случае проекция требует от актера особой техники существования на сцене, поскольку крупный план не допускает возможности неточной игры или ошибок, которые могут быть незаметны в обычном театре. Крупный план требует актерской точности, а также максимальной кинематографической простоты и правдивости. Такая проекция не только влияет на игру, но и задает артисту определенные законы существования. В. Сенькина утверждает, что «камера усиливает конфронтацию между актерами и зрителями. Она дает возможность постоянно играть с существующей дистанцией между актером и публикой. Актеры позволяют себе то забывать о зрителе, работая исключительно для камер, то наоборот, общаться исключительно со зрительным залом и делать вид, что за ними будто кто-то наблюдает» [14, с. 77].

Такая проекция используется в Большом театре в спектакле Джона Ноймайера «Анна Каренина». В сцене, когда Кити переживает нервный срыв, а Левин навещает ее в санатории, на экран транслируются лица артистов. Их эмоции вынесены отдельно крупным планом, поскольку даже сидя в партере огромного зала Большого театра, не всегда можно разглядеть мимику исполнителей. Здесь видео заранее записано, поэтому online-камера не используется. Использование экрана требует от актеров точного попадания в музыку и транслируемые движения и лишает их возможности импровизации, замедления или увеличения темпа танца. *Проекция здесь ставит артистов в*

*жесткие рамки, ломая которые, исполнители разрушают сценическую иллюзию, необходимую для каждого показа спектакля.*

Подытоживая обзор экранных технологий в визуальных искусствах, мы приходим к выводу, что их роль может быть как сугубо технической, позволяющей художнику или режиссеру создавать новую форму репрезентации, так и художественно ценной и смыслообразующей, что перспективно для развития выразительных средств и языка искусств. Кроме того, в большинстве современных произведений визуального искусства художник фиксирует перестройку и возникновение нового типа эстетического восприятия человека эпохи полионтизма, где образы коллекционируются и генерируются в новом медийном измерении, а также апробируются новые формы взаимодействия зрителя и произведения искусства.

#### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Altered States of Consciousness: Evaluation of a voice—hearing simulation during an immersive art exhibition / S. Riches, R. Maskey, P. Dishman, R. Waddingham, C. Tebrook, E. Mundy, P. Roberts, H.L. Fisher // *Early Invention in Psychiatry*. Vol. 12. Is. 5. Pp. 947–950.

2. Rhodes G.A. Augmented Reality in Art: Aesthetics and Material for Expression // Geroimenko V. *Augmented Reality Art*. Springer: Cham. Pp. 127–137.

3. Kellet H. Skin Portraiture' in the Age of Bio Art: Bodily Boundaries, Technology and Difference in Contemporary Visual Culture // *Body & Society*. 2018. Vol. 24. Is. 1–2. Pp. 137–165.

4. Skin Matters: Thinking Through the Body's Surfaces: special Issue / ed. by M. Lafrance // *Body & Society* 2018. Vol. 24. Is. 1–2. 240 p.

5. *A Companion to Digital Art* / ed. by C. Paul. London: Wiley Blackwell, 2016. 632 p.

6. Gottschalk M. Move Over, Virtual Reality—a New Artistic Medium Is about to Emerge [Электронный ресурс] // ART SY: сайт. URL: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-move-virtual-reality-new-artistic-medium-emerge> (Дата обращения: 02.03.2019).

7. Максимов В.И. Театр. Рококо. Символизм. Модерн. Постмодернизм. СПб.: Гиперион, 2013. 367 с.

8. Руднев П. Театр художника Крымова [Электронный ресурс] // Лаборатория Дмитрия Крымова: сайт. URL: [http://www.krymov.org/about/retsenziia/teatr\\_khudozhnika\\_krymova\\_pavel\\_rudnev/](http://www.krymov.org/about/retsenziia/teatr_khudozhnika_krymova_pavel_rudnev/) (Дата обращения: 27.02.2019).

9. Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 480 с.

10. Пустовая В. Мандельштам по Адасинскому [Электронный ресурс] // Гоголь-центр: сайт. URL: <https://old.gogolcenter.com/press/details/mandelshtam-po-adasinskому> (Дата обращения 28.02.2019).

11. Тоффлер Э. Метаморфозы власти. М.: АСТ, 2001. 669 с.

12. Ларина К. Город грехов. «Дракон» Константина Богомолова прощается с иллюзиями [Электронный ресурс] // The New Times: журнал. URL: <https://newtimes.ru/articles/detail/116747> (Дата обращения: 28.02.2019).

13. Барт Р. Работы о театре. М.: Ад Маргинем, 2014. 176 с.

14. Сенькина В. Кино в театре. Кристиан Люпа и его кинофабрика // Театр. 2016. № 27–28. С. 72–77.

## REFERENCES

1. Altered States of Consciousness: Evaluation of a voice—hearing simulation during an immersive art exhibition. S. Riches, R. Maskey, P. Dishman, R. Waddingham, C. Tebrook, E. Mundy, P. Roberts, H.L. Fisher. *Early Invention in Psychiatry*. Vol. 12. Is. 5, pp. 947–950.

2. Rhodes G.A. Augmented Reality in Art: Aesthetics and Material for Expression. Geroimenko V. *Augmented Reality Art*. Springer: Cham. Pp. 127–137.

3. Kellet H. Skin Portraiture' in the Age of Bio Art: Bodily Boundaries, Technology and Difference in Contemporary Visual Culture. *Body & Society*. 2018. Vol. 24. Is. 1–2, pp. 137–165.

4. Skin Matters: Thinking Through the Body's Surfaces: special Issue. Ed. by M. Lafrance. *Body & Society* 2018. Vol. 24. Is. 1–2. 240 p.

5. A Companion to Digital Art. Ed. by C. Paul. London: Wiley Blackwell, 2016. 632 p.

6. Gottschalk M. Move Over, Virtual Reality—a New Artistic Medium Is about to Emerge. ART SY: сайт. URL: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-move-virtual-reality-new-artistic-medium-emerge> (Access date: 02.03.2019).

7. Maksimov V.I. *Teatr. Rokoko. Simvolizm. Modern. Postmodernizm* [The Theater. Rococo. Symbolism. The Modern Style. Postmodernism]. St. Petersburg: Hyperion, 2013. 367 p.

8. Rudnev P. *Teatr hudozhnika Krymova. Laboratoriya Dmitriya Krymova* [The Theater of the Artist Krymov. The Laboratory of Dmitry Krymov]: website.

URL: [http://www.krymov.org/about/retsenziia/teatr\\_khudozhnika\\_krymova\\_pavel\\_rudnev/](http://www.krymov.org/about/retsenziia/teatr_khudozhnika_krymova_pavel_rudnev/) (Access date: 27.02.2019).

9. Pavi P. Slovar' teatra [The Dictionary of the Theater]. Moscow: Progress, 1991. 480 p.

10. Pustovaya V. Mandel'shtam po Adasinskomu. Gogol'-centr [Mandelstam according to Adasinsky]: website. URL: <https://old.gogolcenter.com/press/details/mandelshtam-po-adasinskomu> (Access date: 28.02.2019).

11. Toffler E. Metamorfozy vlasti [Metamorphosis of Power]. Moscow: AST, 2001. 669 p.

12. Larina K. Gorod grekhov. «Drakon» Konstantina Bogomolova proshchaet-sya s illyuziyami. The New Times: journal [The City of Sins. "The Dragon" by Konstantin Bogomolov says farewell to illusions]. URL: <https://newtimes.ru/articles/detail/116747> (Access date: 28.02.2019).

13. Bart R. Raboty o teatre [Rarthes R. Works about the Theater]. Moscow: Ad Marginem, 2014. 176 p.

14. Sen'kina V. Kino v teatre. Kristian Lyupa i ego kinofabrika [The Cinema in Theater. Krystian Lupa and his Cinema Factory]. Teatr [Theater]. 2016. No. 27–28, pp. 72–77.

#### **СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ**

**ОЛЕСЯ ВИТАЛЬЕВНА СТРОЕВА**

кандидат философских наук,  
профессор кафедры теории и истории культуры,  
Институт кино и телевидения (ГИТР),  
Москва, Хорошевское ш., д. 32А  
ORCID: 0000-0002-8554-8053  
e-mail: olessia\_75@mail.ru

#### **СЕРГЕЙ ВЛАДИМИРОВИЧ АРОНИН**

кандидат культурологии,  
доцент кафедры звукорежиссуры,  
Институт кино и телевидения (ГИТР),  
Москва, Хорошевское ш., д. 32А  
ORCID: 0000-0001-6984-2124  
e-mail: aroninser@gmail.com

**ABOUT THE AUTHORS**

OLESYA V. STROEVA

PhD in Aesthetics,

Professor at the Department of the Theory and History of Culture

GITR Film and Television school,

123007, Moscow, Khoroshevskoe shosse, 32A

ORCID: 0000-0002-8554-8053

E-mail: olessia\_75@mail.ru

**SERGEY V. ARONIN**

PhD in Cultural Studies, Associate Professor

at the Department of Sound Engineering and Musical Art

GITR Film and Television school,

123007, Moscow, Khoroshevskoe shosse, 32A

ORCID:0000-0001-6984-2124

e-mail: aroninser@gmail.com



**МЕДИАОБРАЗОВАНИЕ**

**THE MEDIA EDUCATION**



УДК 341.9

ББК 67.404.3 + 67.412.2

DOI: 10.30628/1994-9529-2019-15.1-197-226

recieved 05.03.2019, accepted 22.03.2019

**АННА ИВАНОВНА ЯСТРЕБОВА**

Российский государственный социальный университет

Москва, Россия

ORCID: 0000-0001-6629-1128

e-mail: ann-yastr@mail.ru

## ЗАЩИТА АВТОРСКИХ ПРАВ В РОССИИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ МАССМЕДИА В КОНТЕКСТЕ МЕЖДУНАРОДНОГО ОПЫТА

**Аннотация.** Статья посвящена исследованию одной из главных проблем современного общества — механизму защиты авторских прав на произведения массмедиа в России в контексте международного опыта. Важной тенденцией современности является развитие электронных СМИ, рост популярности не столько классического телевидения, а Интернет-медиа, каналов Youtube.com, Telegram., выступающих не только в качестве новостного контента (получения новостей), но и выполняющих роль источников развлечения, просмотра сериалов и фильмов, спортивных каналов, каналов о медицине, искусстве, культуре и красоте, а также в качестве источника получения новых профессиональных знаний, обсуждения экономических проблем и тенденций в экономике, политике, науке и технике. Данную тенденцию сложно остановить — это процессы, происходящие в массмедиа в мировом масштабе. Однако вопрос, насколько при этом соблюдаются авторские права и насколько эффективно работает механизм защиты этих прав, является одним из актуальных в контексте реализации международных принципов и норм. Флагманом в развитии контента массмедиа являются развитые зарубежные страны, а позиции России пока находятся на более низком уровне. Однако непререкаемой западной ценностью является соблюдение законности, в том числе в таких вопросах, как авторское право. Корректность изло-

жения материала, соблюдение прав авторов, стремления к созданию новых неординарных произведений, обеспечивающих миллионные просмотры и кассовые сборы, с одной стороны, и отрицание незаконного использования отрывков произведений авторов без выплаты авторского вознаграждения, с другой — стали одной из главных тенденций развития мировых медиаиндустрий. Погоня за аудиторией просмотра контента в России нередко порождает желание медиа-производителей добавить яркие «кричащие» моменты в свои программы, ради увеличения подписчиков, просмотров каналов, подключения новых потребителей спутникового телевидения, используя агрессивную рекламу. На протяжении долгих лет насаждались стереотипы поведения отказа от соблюдения такого ведущего принципа права, как принцип законности. Данный принцип не воспринимался как непререкаемая ценность. Скорее, десятилетиями к нему формировалось пренебрежение, противление праву, правовой культуре, соблюдению правовых норм, неверию в эффективность защиты своих прав. В связи с этим на первый план выходит вопрос механизма защиты авторских прав, эффективности его защиты в России в контексте мирового опыта.

**Ключевые слова:** авторское право, защита авторских прав, массмедиа, произведения кино и телевидения, имплементация международных норм, Конституционный Суд Российской Федерации, Европейский суд по правам человека, Европейский суд справедливости

**ANNA I. YASTREBOVA**

Russian State Social University

Moscow, Russia

ORCID: 0000-0001-6629-1128

e-mail: ann-yastr@mail.ru

## DEFENSE OF COPYRIGHT IN RUSSIA IN MASS MEDIA WORKS IN THE CONTEXT OF THE INTERNATIONAL EXPERIENCE

**Abstract.** The article is devoted to research of one of the most important issues of present-day society—the mechanism of defense of copyright to

mass media works in Russia in the context of the international experience. An important tendency of modernity is the development of electronic mass media, the growth of popularity not as much of classical television as Internet-media, such channels as Youtube.com and Telegram, presenting themselves not only as news content (obtaining news information), but playing the role of sources of entertainment, watching serial movies and films, sport channels, channels about medicine, art, culture and beauty, as well as of the source for receiving new professional knowledge, discussion of economic issues and tendencies in economics, politics, science and technique. It is difficult to stop the present tendency — these are processes taking place in mass-media on a world scale. However, the question to what extent copyright is being observed and how effectively the mechanism of its defense works is one of the most relevant in the context of realization of international principles and norms. The flagman in the development of the content of mass media are the developed foreign countries, while the positions of Russia still remain on a lower level. However, the indisputable Western value is the maintenance of legality, including in such questions as copyright. The accuracy of statement of the material, maintenance of the author's rights, the aspiration towards creating new, unordinary works, gathering millions of viewers and box office results, on the one hand, and rejection of unlawful usage of fragments of works by authors without payment of honorariums for authors, on the other hand — all of this has become one of the main tendencies of the development of world media industries. The pursuit of an auditorium for watching the content in Russia frequently generates the wish on the part of the media creators to add vivid “tacky” moments in their programs, in order to augment the number of subscribers, views of channels, involvement of new viewers of cable television with the use of aggressive advertising. During the course of lengthy years there has been imposition of stereotypes of behavior of rejection of maintenance of such a leading principle of right as the principle of legality. The given principle has not been perceived as an indisputable value. On the contrary, contempt has been formed for decades, as has been resistance to law, legal culture, observance of legal norms, and a disbelief in the effectivity of defense of one's own rights. In connection of this the question of the mechanism of the defense of copyright and the effectivity of its defense in Russia in the context of world experience becomes dominant.

**Keywords:** copyright, protection of copyright, mass media, productions of movies and television, implementation of international norms, Constitutional

Современное состояние медиа пространства характеризуется появлением большого количества сетевых интернет-ресурсов самой разной тематики. За последнее время большое развитие получили не только традиционное телевидение, спутниковое вещание, но различные интернет-каналы. В ежегодном анализе российской «блогосферы» эксперты Hello Blogger отметили увеличение количества подписчиков интернет-медиа, рекламного контента, а также понимания производителями большей отдачи от рекламы интернет-контента, нежели использования традиционных инструментов рекламы, таких как ТВ, рекламные табло и растяжки. Аналитиками отмечается, что «руководители других каналов дистрибуции контента, прежде всего ТВ и онлайн-СМИ, признали масштабы явления и его влияние почти на все сферы жизни, от производства и продажи товаров до политики и социальных норм» [1], и что это явление представляет собой рынок объемом 5–8 млрд. рублей, но, учитывая теневую составляющую, реальный его объем может достигать до 10 млрд. рублей [там же].

Как рекламодатели, так и производители контента, пришли к пониманию того, что ведение блога в современный период — это не только инструмент продаж и часть шоу-бизнеса, но и новая сфера для профессионалов из других отраслей. Мы можем наблюдать за повышением качества контента, над которым часто работают не только самоучки, но и профессионалы своего дела — специалисты по съемке, звуку, свету, сценаристы, монтажеры и другие. В последнее время можно наблюдать увеличение авторского контента, потребитель которого ориентируется не только на известность, узнаваемость и компетентность конкретного СМИ, но еще и на конкретного автора, способного привлекать аудиторию.

Изначально большое влияние на качество контента оказывали зарубежные источники. Как отмечал Н. Подсокорский, «в России

ситуация запоздала и с поправкой на языковой масштаб копирует происходящее на Западе» [2, с. 154]. Однако в последнее время, «ввиду роста популярности соцсетей, отдельные специалисты и команды производителей видеоконтента для телевидения стали перепрофилироваться для запуска шоу на YouTube и аналогичных сервисах» [там же, с. 154].

В широком смысле под понятием массмедиа можно считать средства массовой информации, то есть организационно-технический комплекс, благодаря которому становится возможным передача и распространение словесной, звуковой, аудиовизуальной информации [3]. Под массовой информацией понимаются предназначенные для неограниченного круга лиц печатные, аудио-, аудиовизуальные и иные сообщения и материалы, согласно ст. 2 Закона Российской Федерации от 27.12.1991 № 2124-1 «О средствах массовой информации». Таким образом, к средствам массмедиа можно отнести прессу, телевидение, кино, интернет-медиа. Сложность в рассмотрении механизма защиты авторских прав на произведения массмедиа заключается также в многогранности таких произведений: тексты, музыка, фильмы, видео.

Развитие массмедиа и блогов идет в самых разных направлениях: фотографии и сториз (Instagram), видеоблогов (Youtube.com), развитие текстового блоггинга (Живой журнал, Яндекс.Дзен), различного рода мессенджеров (WhatsApp, Viber, Telegram). В современный период уже сложно представить, что уважающая себя организация или известная личность не имеет аккаунта в социальных медиа. Одной из последних тенденций является создание цифровых библиотек в зарубежных странах [4]. Цифровые технологии очень сильно меняют «архитектуру авторского права», появляются новые способы нарушения авторских прав и не всегда законодателю удается принять адекватные меры [5, с. 47–48]. При этом не всегда запреты и повышение государственного контроля позволяют повысить эффективность обеспечения авторских прав. Зарубежный опыт свидетельствует об обратном. Усиление государственного регулиро-

вания не всегда способно повысить эффективность обеспечения авторских прав, и, как отмечает Е. Дуков, «новые тенденции в области права, политики и технологии, принятые отдельными государствами, угрожают анонимности пользователей как никогда раньше, подчас снижая до нуля возможность свободно читать, писать, слушать в интернете» [6, 44]. Вместе с тем существующая тенденция развития законодательного регулирования деятельности массмедиа в России свидетельствует об усилении государственного регулирования, связанного прежде всего с возможностью анонимной отправки сообщений, и желании государства контролировать эту сферу для обеспечения законности, предотвращения терроризма, экстремизма, теневого бизнеса, коррупции, кражи персональных данных, обеспечения авторских прав.

В современный период именно последнему феномену в предлагаемом контенте массмедиа уделяется недостаточное внимание. Хотя одним из главных является право собственности, в том числе интеллектуальной, наиболее значимым объектом которой служит авторское право. Конституция Российской Федерации в статье 44 гарантирует каждому свободу литературного, художественного, научного, технического и других видов творчества, а также преподавания. Интеллектуальная собственность охраняется законом.

Обычно под конституционным механизмом защиты прав и свобод человека и гражданина в теории конституционного права понимаются:

- нормативная компонента, то есть «соответствующие нормы конституционного, административного, уголовного, гражданского, трудового, семейного, экологического и других отраслей права»;
- институциональная составляющая (система органов и организаций, осуществляющих защиту);
- наличие определенных инструментов по защите прав и свобод, их гарантирующих [7, с. 76–77].

Именно гарантиям защиты прав и свобод человека и гражданина уделяется особое место в механизме их защиты. К ним можно от-

нести следующие инструменты, закрепленные в ст. 46 Конституции России:

- судебную защиту, право обжалование решений и действий (бездействий) органов государственной власти, местного самоуправления, общественных объединений;
- право на защиту своих прав и свобод в межгосударственных органах, если исчерпаны все имеющиеся средства внутригосударственной защиты.
- есть также механизм Уполномоченного по правам человека; прокурорский надзор [7, с. 77–78];
- механизм конституционного контроля (в основном осуществляется Конституционным Судом РФ);
- одним из важных способов защиты интеллектуальной собственности является самозащита [8, с. 164–165].

От эффективности работы этих механизмов защиты как в целом, так и в отдельности каждого, во многом зависит обеспеченность прав и свобод человека и гражданина, в том числе в сфере авторского права.

К отмеченным механизмам следует добавить специальные механизмы, присущие защите авторских прав, например: обращение в Федеральную службу по интеллектуальной собственности (Роспатент) и обращение в Российское авторское общество (РАО).

Федеральная служба по интеллектуальной собственности является органом государственной власти, осуществляющим контроль и надзор в установленной сфере деятельности, а также оказание государственных услуг в сфере правовой охраны изобретений, полезных моделей, промышленных образцов, программ для электронно-вычислительных машин, баз данных и топологий интегральных микросхем, в том числе входящих в состав единой технологии, товарных знаков, знаков обслуживания, наименований мест происхождения товаров, нормативно-правового регулирования вопросов, касающихся контроля, надзора и оказания государственных услуг в установленной сфере деятельности [9].

Среди крупных общественных организаций в России выделяется организация «Российское авторское общество» (РАО), являющаяся негосударственной, некоммерческой, созданной авторами и иными правообладателями для осуществления управления авторскими правами на коллективной основе [10]. Одной из главных задач Российского авторского общества выступает сбор, распределение и выплата авторского вознаграждения за различные способы использования произведений. Обеспечение охраны созданных в России объектов интеллектуальной собственности должно осуществляться РАО с соблюдением норм российского законодательства. Вместе с тем в современный период создаются «принципиально новые, сложные объекты авторского права, такие как слайд-шоу, инфографика, видеоподкасты и пр». При этом ни законодательство, ни научная литература, ни комментарии юристов не дают ответа на вопрос, как должны охраняться подобные произведения, кому принадлежат исключительные и личные неимущественные права на них» [11, с. 4–6].

Все более очевидной становится необходимость развития новых подходов в регулировании авторских прав в интернет-медиа, а также «нахождение разумного баланса интересов между правообладателями, пользователями и лицами, получающими доступ к произведениям, размещаемым на сетевых ресурсах» [12, с. 4–5]. Учитывая при этом распространение на интернет-медиа ограничений исключительных прав на произведения, предусмотренных действующим законодательством Российской Федерации и международными договорами в области авторского права (в особенности, Бернской конвенции об охране литературных и художественных произведений, Договора Всемирной организации интеллектуальной собственности по авторскому праву). Многогранность авторского права может проявляться еще и в том, что данный институт может затрагивать не только частные, но еще и публичные интересы, а также «интересы в сфере науки, образования, культуры и искусства» и, наконец, «сложности построения справедливой и сбалансированной модели» будущего авторского права [13, с. 4–5].

Исследуя выборку из 10 интернет-ресурсов, Н. Шелудякова приходит к выводу, что большинство интернет-изданий разрешают копировать размещенный контент с обязательной ссылкой на данные произведения: «интернет-ресурсы, как [lenta.ru](http://lenta.ru), [bfm.ru](http://bfm.ru), [inopressa.ru](http://inopressa.ru), [fontanka.ru](http://fontanka.ru), [kremlin.ru](http://kremlin.ru), [kavkaz-uzel.ru](http://kavkaz-uzel.ru), допускают копирование произведений без письменного разрешения, без предварительного согласия — единственным условием перепечатки и ретрансляции является ссылка на первоисточник» [14]. Другая группа интернет-медиа придерживается более жесткой позиции, допускающей какое-либо использование своих произведений только на основании письменного соглашения: владельцы сайта [lifenews.ru](http://lifenews.ru). Аналогичную позицию занимает [gazeta.ru](http://gazeta.ru). Разница только в том, что издание «разрешает цитирование материалов в объеме не более 30% от оригинального текста и при условии обязательной ссылки» [14].

Между тем, по наблюдению Шелудяковой, интересное замечание содержится в «лицензии» издания [bfm.ru](http://bfm.ru), владельцы которого просят учесть, что «учредители ООО «БФМ.Ру», как и их коллеги из таких СМИ, как «Коммерсантъ», «Ведомости», «Интерфакс», РИА «Новости», «Лента.Ру», «Газета.Ру», «Вести» и др., крайне негативно относятся к воровству информации. Воровством в данном случае мы в БФМ считаем ровно две вещи. Во-первых, выдавание чужих текстов за своим путем подмены информации об авторстве. Во-вторых, полнотекстовую ретрансляцию существенных объемов чужого новостного потока (применительно к БФМ — более 10 заметок в сутки) сайтом, отдающим свои материалы на индексацию в поисковики и новостные агрегаторы» [14].

Таким образом, можно сделать вывод, что в контенте российских массмедиа в современный период существуют типовые подходы для наиболее удобного распоряжения своими авторскими правами: с одной стороны, свободное использование контента с обязательной ссылкой на первоисточник, либо использование ограниченной части текста контента, с другой — использование материалов только с письменного согласия владельца массмедиа. Игнорирование в различных

сферах авторского права на произведения, недобросовестные заимствования во многом тормозят целенаправленное развитие российского государства и появление инноваций. Вместе с тем, согласно Е. Сафронову, нежелательно впадать в другую крайность: пытаться урегулировать все отношения нормами права и «коммерциализировать» интеллектуальную собственность, построенную на неопределенных терминах в законодательстве [15]. Исследуя терминологию законодательства в сфере культуры, Е. Сафронов отмечает, что «действующее законодательство опирается на общие термины», которые были «введены в обиход еще в Российской Империи в XIX веке и бюрократически закреплены в СССР во второй четверти XX века, они не имеют объективных отличительных признаков и во многом неприменимы в эпоху бурного роста массовой культуры, электронных СМИ, цифровой экономики и блокчейн-технологий» [16, 14]. Результаты интеллектуальной деятельности должны быть защищены национальным законодательством государства. В свою очередь в национальное законодательство должны быть имплементированы международные принципы и нормы в сфере авторского права [17, 2362–2364].

Наиболее действенными механизмами защиты авторских прав являются *судебная защита и межгосударственная защита*, на которых мы остановимся более подробно. В Российской Федерации *порядок осуществления защиты авторских прав* можно условно подразделить на две группы: внеюрисдикционный порядок защиты авторских прав и юрисдикционный, который осуществляется с помощью обращения в уполномоченный государственный орган.

*Внеюрисдикционный порядок* защиты авторских прав осуществляется без обращения в органы государственной власти, при котором правообладатель направляет претензию к нарушителю, где формулирует свои требования.

*Юрисдикционный порядок* защиты предполагает обращение в уполномоченный государственный орган и реализуется в судебном порядке. При осуществлении гражданско-правовых способов защиты необходимо обратиться в суд с одним из требований.

Непосредственный механизм гражданско-правовой защиты авторских прав предусмотрен гражданским законодательством, в частности статьями 1251, 1252 Гражданского кодекса Российской Федерации. К наиболее эффективным способам защиты авторских прав можно отнести:

- *требование о признании права*, которое предъявляется к лицу, которое отрицает или иным образом не признает право, нарушая тем самым интересы правообладателя; признание исключительного права позволяет установить правообладателя произведения;

- *требование о пресечении действий*, нарушающих право или создающих угрозу его нарушения (например, распространение в сети контрафактных экземпляров произведения);

- *требование о возмещении убытков к лицу*, неправомерно использовавшему результат интеллектуальной деятельности (реальный ущерб, упущенная выгода);

- *требование об изъятии контрафактных экземпляров произведений*;

- *публикация решения суда* о допущенном нарушении с указанием действительного правообладателя;

- *взыскание компенсации за нарушение авторских прав*.

В случае защиты своих прав в административно-правовом и уголовно-правовом порядке необходимо сначала обратиться в компетентный государственный орган (орган полиции, следственный отдел). Решения о привлечении к административной ответственности и приговоры о привлечении к уголовной ответственности выносит суд.

Международно-правовой механизм защиты прав еще принято называть контрольным, поскольку основной задачей данного механизма является контроль выполнения обязательств государствами в сфере международно-правового регулирования. Одной из последних тенденций такого регулирования является сближение национального законодательства с нормами международного права.

Основными международно-правовыми актами, регулирующими авторское право и защиту интеллектуальной собственности, являются

следующие международные акты:

- Всемирная конвенция об авторском праве от 06.09.1952 г. (пересмотренная в Париже 24.07.1971 г.);
- Бернская конвенция об охране литературных и художественных произведений 1886 г. (Парижский Акт, 24.07.1971 г.)
- Конвенция об охране интересов производителей фонограмм от незаконного воспроизводства их фонограмм (Женева, 29.10.1971 г.)
- Международная конвенция по охране прав исполнителей, изготовителей фонограмм, вещательных организаций (Рим, 26.10.1961 г.)
- Договор ВОИС по авторскому праву (Женева, 20.12.1996 г.)
- Договор ВОИС по исполнениям и фонограммам (Женева, 20.12.1996 г.).

Административные функции в отношении большинства международных договоров в области интеллектуальной собственности, в первую очередь Бернской конвенции об охране литературных и художественных произведений, выполняет Всемирная организация интеллектуальной собственности (далее — ВОИС), являющаяся с 1974 года специализированным учреждением ООН. В настоящее время членами ВОИС оказываются более 190 государств [18]. Всемирная организация интеллектуальной собственности была учреждена Стокгольмской конвенцией от 14.07.1967 года и вступила в силу 1970 году, согласно положениям которой основными задачами этой международной организации являются:

- содействие охране интеллектуальной собственности во всем мире путем сотрудничества государств и в соответствующих случаях во взаимодействии с любой другой международной организацией;
- разрешение конфликтов;
- выполнение регистрационных действий для договоров, предусматривающих международную регистрацию объектов интеллектуальной собственности;
- обеспечение административного сотрудничества Союзов [18].

Следовательно, деятельность Всемирной организации интеллектуальной собственности нацелена на создание сбалансированной и доступной международной системы, обеспечивающей вознаграждение за творческую деятельность.

Присоединение Российской Федерации к Бернской конвенции состоялось в 1995 году, и по прошествии пяти лет Россия привела свое законодательство в соответствие с положениями этого международного акта. Законодательство России — Конституция и федеральное законодательство — должны полностью исходить из положений конвенции. Бернская конвенция устанавливает ряд принципов международного авторского права, а именно:

1. Принцип автоматической охраны, предусматривающий, что авторское право не требует выполнения каких-либо формальностей, в частности, регистрации авторского права или разрешения органов государственной власти. Авторское право возникает в момент фиксации произведения на материальной форме или первой публикации.
2. Принцип презумпции авторства, означающий, что автором считается то лицо, чье имя (или псевдоним) указано на обложке произведения или каком-либо материальном носителе, если не доказано иное. Данная конвенция не содержит четкого понятия авторства, поэтому в странах-участниках Бернской конвенции оно может истолковываться по-разному. В России автором считается только физическое лицо. В зарубежных странах, в частности в США, в качестве автора может выступать юридическое лицо. Таким образом, по общему принципу авторство определяется по законам страны-происхождения.
3. Принцип независимой охраны авторских прав, означающий, что охрана произведения в каждой стране никак не зависит от охраны произведений в других странах.
4. Принцип национального режима авторского права, предусматривающий, что каждая страна, участвующая в Бернской конвенции, предоставляет гражданам других стран-участниц аналогичные авторские права, что и своим собственным гражданам.

Бернская конвенция предоставляет авторам следующие права: право на воспроизведение сочинения любым способом и в любой форме (ст. 9), право на перевод (ст. 8), право на публичное вещание (ст. 11), право на публичное исполнение и право на публичное чтение (ст. 11), право следования (ст. 11), когда автор получает определенный процент от суммы перепродажи своего творения, право на переработку, то есть право переделки, аранжировки и другие изменения произведения (ст. 12).

С 2008 года эти стандарты в основном имплементированы в законодательство Российской Федерации. А в 2006 году была принята четвертая часть Гражданского кодекса России, содержащая принципиально новые положения об авторском праве. Это значительный шаг вперед для законодательного регулирования права интеллектуальной собственности, кодификации этих принципов и норм. Многие авторы, рассматривающие взаимосвязь регулирования «интеллектуальных прав» с соответствующими международными стандартами и традиционными теориями авторского права, во многом склоняются к мнению об их несоответствии. Так, по мнению А. Матвеева, *российская модель права на неприкосновенность произведения не соответствует статье bbis Бернской конвенции «Об охране литературных и художественных произведений»* [19, с. 360–363]. Следовательно, не все авторские права, закрепленные в Бернской конвенции, находятся под защитой в российском законодательстве, а только те из них, которые «перечислены в конечном счете в национальном законодательстве той или иной страны» [20, с. 87–88].

Актом высшей юридической силы в России является Конституция Российской Федерации. В статье 15 Конституции, наряду с признанием этой характеристики, закрепляется, что общепризнанные принципы и нормы международного права и международные договоры РФ являются составной частью ее правовой системы, и если международным договором РФ установлены иные правила, чем предусмотренные законом, то применяются правила международного договора. Среди разных точек зрения относительно приоритета

международных норм и национального законодательства выделим мнение А. Николаева, который выразил озабоченность существующей тенденцией «активного противопоставления Конституции Российской Федерации и Европейской конвенции» [21, с. 31–32].

После вступления России в Совет Европы в 1996 году и ратификации Европейской конвенции о защите прав человека и основных свобод в 1998-м появилась такая международная гарантия прав и свобод человека и гражданина, как возможность обращения с жалобой в Европейский Суд по правам человека. В соответствии с ратификацией Европейской конвенции о защите прав и свобод человека и гражданина Россия приняла на себя обязательство в том, что решения Европейского Суда по правам человека носят обязательный характер для России и могут предусматривать выплату денежной компенсации заявителю в случае нарушения его прав и свобод, закрепленных в Европейской конвенции о правах человека и Протоколов к ней. Более того, после вступления решений Европейского Суда в силу государства должны предпринимать меры для восстановления нарушенных прав и свобод конкретных заявителей, а также меры общего характера для профилактики аналогичных нарушений Европейской конвенции в будущем.

Однако при этом невозможно игнорировать принцип государственного суверенитета. Конституция Российской Федерации, провозгласившая в ч. 4 ст. 15 приоритет международных договоров РФ в применении перед законом, сама обладает высшей юридической силой (ч. 1 ст. 15 Конституции Российской Федерации). В связи с этим А. Ковлер справедливо писал, что положения ч. 1 и 4 ст. 15 Конституции РФ должны толковаться в их взаимосвязи, так как в противном случае мы либо встаем на путь одностороннего толкования, либо прибегаем к недобросовестному приему «выпячивания» конституционного или международно-правового аспекта [22, с. 25].

Таким образом, в Конституции России приоритет отдается международным актам, ратифицированным в соответствии с установленной процедурой, но в то же время указывается, что Конституция

является актом высшей юридической силы. К функциям Конституционного Суда РФ относится толкование Конституции. Однако и эти акты не определяют однозначное понимание роли и места международно-правовой составляющей в системе национального законодательства.

В 2015 году было вынесено Постановление Конституционного Суда России № 21-П от 14.07.2015 года «По делу о проверке конституционности положений статьи 1 Федерального закона «О ратификации Конвенции о защите прав человека и основных свобод и Протоколов к ней... ». По сути, этим Постановлением Конституционный Суд РФ разъяснил обратившейся группе депутатов, что суд общей юрисдикции, либо арбитражный суд «при пересмотре в установленном процессуальным законодательством порядке дела в связи с принятием Европейским Судом по правам человека постановления, в котором констатируется нарушение в Российской Федерации прав и свобод человека» при применении закона, либо отдельных его положений, придя к выводу, что вопрос о возможности применения соответствующего закона может быть решен только после подтверждения его соответствия Конституции Российской Федерации, обращается с запросом в Конституционный Суд Российской Федерации о проверке конституционности этого закона».

Анализируя положения этого Постановления Конституционного Суда, можно сделать вывод о том, что, во-первых, Россия, вступая в Совет Европы и ратифицируя Европейскую конвенцию о правах человека, взяла на себя обязательство выполнять положения этого международного договора (в противном случае существует процедура денонсации международных договоров), и, во-вторых, после взятия на себя соответствующих обязательств, предлагает подтверждать соответствие Конституции России уже принятых в установленном порядке Постановлений Европейского суда по правам человека.

В дополнение к Постановлению Конституционного Суда России № 21-П от 14.07.2015 года был принят Федеральный конституционный закон от 14 декабря 2015 года № 7-ФКЗ «О внесении изменений

в Федеральный конституционный закон «О Конституционном Суде Российской Федерации», предусматривающий наделение Конституционного суда полномочиями разрешения вопроса о возможности исполнения решения межгосударственного органа по защите прав и свобод человека. Это означает, что исполнение принятых решений межгосударственных органов против Российской Федерации может сильно затянуться, не говоря уже о том, что может быть вынесено решение о невозможности такого исполнения. Вместе с тем Европейская конвенция и правовые позиции Европейского Суда не могут не оказывать влияния на развитие российского законодательства и правоприменительной практики.

По мнению Николаева, с учетом анализа этих международных актов и национального законодательства, когда самим содержанием постановления Европейского Суда, в том числе в части обращенных к государству-ответчику предписаний, неправомерно (с конституционно-правовой точки зрения), по мнению Конституционного Суда Российской Федерации, Россия «может в порядке исключения отступить от выполнения возлагаемых на нее обязательств, когда такое отступление является единственно возможным способом избежать нарушения основополагающих принципов и норм Конституции Российской Федерации» [21, с. 32].

В ответ на принятие таких актов в европейском сообществе собиралась Венецианская комиссия, которой было вынесено Окончательное заключение по поправкам в Федеральный конституционный закон «О Конституционном Суде Российской Федерации» (CDL-AD(2016)016), крайне негативно характеризующее такие поправки в национальное законодательство Российской Федерации [23, 485–488]. Примечательно, что Венецианская комиссия собирала заседания по поводу принятия Россией таких актов два раза: в марте и в июне 2016 года и в промежуточном заключении, принятом в марте 2016 года, подробно исследовала поправки, внесенные в российское законодательство 2015 года, конкретные международные обязательства, возникающие из Европейской конвенции о пра-

вах человека, методы разрешения возможных противоречий между решением Европейского суда по правам человека и национальным правом, а также сравнила полномочия Конституционного Суда РФ и некоторых европейских конституционных судов, в частности, Германии и Италии.

Если проанализировать деятельность европейских судов в сфере защиты авторского права, интеллектуальной собственности, то особый интерес представляет Европейский суд справедливости, являющийся высшей инстанцией Суда Европейского союза, решения которого не могут быть обжалованы. Примерно 20–30 его решений были посвящены праву интеллектуальной собственности [24].

Интересным решением Европейского суда справедливости в области авторского права является дело, связанное с проблемой соотношения международного права (в частности, положений Бернской конвенции), союзного права и национального права в сфере правовой защиты авторских и смежных прав на внутреннем рынке с особым упором на информационное общество, определения понятий «право на воспроизведение», «право на публичное раскрытие произведений и право делать общедоступными другие защищенные сайты», «право на распространение» [25]. В данном решении, помимо анализа соотношения международного, союзного и национального права, обсуждается вопрос о публичном воспроизведении и отнесении к объектам интеллектуальной собственности «вкуса продукта». Кроме того, подчеркивается, что «вкус пищевых продуктов не может быть точно и объективно определен, в отличие от произведения литературы, искусства, кинематографии или музыки, которое представляет точное и объективное выражение, идентификация вкуса пищевого продукта основана главным образом на вкусовых ощущениях и восприятиях, которые являются субъективными и изменчивыми, поскольку они зависят, в частности, от факторов, связанных с человеком, который пробует соответствующий продукт, таких как его возраст, пищевые предпочтения и привычки потребления, а также окружающая среда» [25].

Вокруг вопросов о «праве на воспроизведение», «праве на публичное раскрытие произведений и праве делать общедоступными другие защищенные сайты», «праве на распространение» сосредоточены и другие отдельные решения Европейского суда справедливости. Одной из проблем российской правоприменительной практики произведений массмедиа является непопулярность использования платных сервисов в сети интернет, лицензионных копий фильмов и музыкальных произведений. В России представляется сложным определить какое использование такого контента является нарушением авторских прав, какое не является. В этом смысле для России может быть интересна практика Европейского суда справедливости, который руководствуется не критерием приложения усилий автора или качества произведения, а критерием оригинального произведения, вне зависимости от «достоинств произведения с качественной или эстетической точки зрения» [24].

Другой проблемой определения критерия нарушения авторского права в массмедиа может быть размещение фотографий. В соответствии с законом и положениями международных актов фотография, опубликованная автором (доведенная до всеобщего сведения), является интеллектуальной собственностью данного автора. Каким же образом можно квалифицировать размещенные в интернет-медиа ссылку на фотографии, размещенные в открытом доступе нелегально другим нарушителем? Считается ли это нарушением авторских прав или лицо, разместившее ссылку на фотографии действовало добросовестно. Речь идет о праве «доведения до всеобщего сведения» контента, который до этого был недоступен без оплаты за получение его лицензионной копии.

Ответить на данный вопрос можно проанализировав дело, которое слушалось одной актрисы из Нидерландов и номером журналом «Playboy» с ее фотографиями [26]. С одной стороны, «право на публичное обнародование произведения», которое уже было обнародовано первый раз, с другой — бесплатное предоставление открытого доступа к фотографиям, которые должны предоставляться

на платной основе, обеспечения лицензионного доступа. Европейский суд справедливости указал, что именно владелец сайта обладает интеллектуальными правами в отношении материалов, доступ к которым осуществляется на платной основе. И в том случае, если какой-либо массмедиа в сети Интернет дает ссылку на доступ к такому контенту бесплатно и при этом размещает рекламу, за которую получает деньги, то его владелец может быть привлечен к ответственности [там же]. Безусловно, бесплатный контент всегда привлекает пользователей, и тем самым сторонний ресурс может увеличивать доход от рекламы за счет повышения количества посещений.

Одним из интересных дел Европейского суда справедливости является дело Йохана Декмена против Вандерстена [27]. Суть данного дела такова, что политик Й. Декмен нарисовал политическую карикатуру на тему миграционной политики, «взяв за основу обложку знаменитого в Бельгии комикса Вилли Вандерстена» [24], а обладатели авторских прав на оригинальное произведение возражали против того, чтобы это произведение ассоциировалось с популярными юмористическими интерпретациями работы, поскольку в них выражались противоположные идеи. В своем решении Европейский суд справедливости встал на защиту Декмена, обязав его лишь дать публичные пояснения, что данная пародия не отражает взглядов автора оригинального произведения [27].

Одним из актуальных кейсов судебной практики в сфере авторского права является вопрос о требованиях к хостинг-провайдеру заблокировать доступ к сайту, который содержит информацию, нарушающую авторские права. В таких ситуациях Европейский Суд справедливости обычно определяет ориентиры для поддержки баланса между свободой предпринимательской деятельности и авторскими правами.

Другим важным вопросом является доступ к аккаунтам пользователей социальных сетей. В каких случаях социальная сеть должна предоставлять доступ к аккаунту родственников погибшего человека для выяснения причин его гибели, например, от суицида. Или такой

доступ можно предоставлять компетентным правоохранительным органам? Необходимо также помнить, что условия доступа к аккаунту прежде всего содержатся в пользовательском соглашении социальной сети, которыми и необходимо руководствоваться в данном случае. В отличие от российской практики, практика Европейского Суда справедливости однозначно отвечает на этот вопрос отрицательно, защищая права третьих лиц, переписывавшихся с погибшим [24].

Острой проблемой является буллинг, агрессивное высказывание, травля в социальных медиа, публичном пространстве, появление выражений «hate speech», языка вражды или риторики ненависти, которые оскорбляют своих оппонентов, носителей другой системы ценностей (нравственных, религиозных, национальных, культурных и др.). Данное явление также может проявляться как межнациональная вражда, нетерпимость, расизм, ксенофобия, сексизм, гомофобия и др. В странах, признающих общепризнанные принципы и нормы международного права в качестве составной части правовой системы (к которым относится Россия и другие страны европейского сообщества), запрещается агитация, возбуждающая социальную, расовую, национальную или религиозную нетерпимость и вражду, языковое превосходство и другие. Правоприменительная практика европейских стран свидетельствует о необходимости пресечения подобного оскорбительного поведения в «сети». Так, в Германии в 2017 году вышел закон о защите в «сети», налагающий штрафы на ответственных лиц за неудаление сообщений с признаками правонарушения [24]. Такая спорная норма в практике европейских стран может привести к тому, что владельцы интернет-ресурсов будут предпочитать блокировку сообщения в каждом, вызывающем сомнения случае, чтобы избежать штрафных санкций.

Еще одна крайность, которую отмечают не только российские юристы, но и европейские, — это опасность «соблазна все урегулировать законом», который может поставить под сомнение такие базовые ценности, как «свободу слова, самовыражения, предпринима-

тельской деятельности и другие права», наряду с авторским правом и правом интеллектуальной собственности [там же].

Закрепление авторского права и ратификация в 1995 году Бернской конвенции по охране литературных и художественных произведений является одним из достижений современной России. Исследование конституционного механизма защиты авторских прав в контексте реализации международных норм на произведения масс-медиа в России представляется актуальной задачей для юридической науки и практики. В настоящее время еще не потеряло своей актуальности высказывание крупнейшего специалиста в сфере авторского права в России, ректора РГАИС И. Близнеца о том, что для решения имеющихся противоречий в сфере авторского права необходим тщательный анализ правоотношений, возникающих в связи с созданием и использованием объектов интеллектуальной собственности, «эмпирических методов изучения российского и иностранного законодательства, отечественной и зарубежной практики, действующих и разрабатываемых международных соглашений» [28, с. 4–6].

Подводя итог рассмотрению механизмов защиты авторского права в контексте реализации международных норм на произведения масс-медиа в Российской Федерации, следует особое внимание уделить не только гражданско-правовому регулированию защиты авторских прав, универсальным механизмам защиты прав человека, таким как судебная защита, обжалование действий (бездействий) должностных лиц, но и таким средствам конституционно-правовой защиты как конституционный контроль, возможность межгосударственной защиты своих прав.

Имплементация международных стандартов в законодательство Российской Федерации может положительно сказаться и привести в национальную правовую систему эффективные гарантии защиты авторских прав. В частности, в сфере соприкосновения, с одной стороны, международных стандартов и взятых Россией международных обязательств, а с другой — реализации этих положений в национальном законодательстве. К таким положениям можно от-

нести имплементацию международных стандартов в сфере авторского права на сложные произведения (слайд-шоу, инфографику, видеоподкасты), реализацию авторского права на фотографии, размещенные в массмедиа; в сфере предоставления доступа к аккаунту в социальных медиа; ограничения «буллинга», агрессивных высказываний; правового регулирования права изменения произведения (карикатуры на оригинальные произведения). К недостаткам российского законодательства в современный период отнесем нежелание российских пользователей массмедиа платить за лицензионный контент; отсутствие четкой трактовки определения критерия «доведение до всеобщего сведения»; множество недобросовестных ссылок на оригинальные произведения в интернет-медиа; отсутствие правовой культуры поведения в сети.

Одним из способов совершенствования законодательства в сфере авторского права в произведениях массмедиа может являться правовое обеспечение реализации таких положений, как «свободная лицензия», «публичное заявление правообладателя» [12, с. 9–10], а также выработка мер эффективной защиты прав добросовестных пользователей массмедиа.

Анализ зарубежного законодательства и международных норм показывает, что в настоящее время законодательство Российской Федерации не в полной мере соответствует международным стандартам, в частности, положениям Бернской конвенции по охране литературных и художественных произведений. Помимо совершенствования российского законодательства, необходимо обратить пристальное внимание на правоприменительную практику, совершенствование судебной практики и повышение уровня правового сознания населения, воспитание культуры правомерного поведения как потребителей контента массмедиа, так и правообладателей и авторов результатов интеллектуальной собственности, привитие навыков того, что соблюдение законов — это почетно, модно и соответствует современным тенденциям развития российской правовой культуры.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Чубенко И. Что ждет блогосферу в 2018–2019 годах: Как устроен рынок Инстаграма, Ютьюба, текстовых блогов и как работа на этих платформах изменится в будущем? [Электронный ресурс] // HelloBlogger: сайт агентства. URL: <http://helloworldblogger.ru/journal/chto-zhdet-blogosferu-v-2018-2019-godah/> (Дата обращения: 27.02.2019).
2. Подосокорский Н.Н. «Лицо с экрана». В чем секрет популярности ток-шоу «вДудь» // Наука телевидения. 2018. № 14.3. С. 151–166.
3. Масс медиа: словарь [Электронный ресурс] // Business Times: информационный ресурс. URL: <http://btimes.ru/dictionary/mass-media> (Дата обращения: 26.02.2019).
4. Bosire-Ogechi E. Social Media, Social Networking, Copyright and Digital Libraries // Handbook of Research on Managing Intellectual Property in Digital Libraries / A. Tella, T. Kwanya. Hershey: Pennsylvania: IGI Global, 2018. Pp. 37-51.
5. Bertoni A., Montagnani M.L. Public art and copyright law: How the public nature of architecture changes copyright protection // Future Anterior. 2015. 12 (1). Pp. 46–55.
6. Дуков Е.В. Сеть: публика и искусство. М.: ГИИ, 2016. 212 с.
7. Железнов Б.Л. Конституционный механизм государственной защиты прав человека // Вестник экономики, права и социологии. 2007. № 1. С. 76–80.
8. Бибикова С.Д. Способы защиты интеллектуальной собственности // Копирайт. Вестник Российской академии интеллектуальной собственности и Российского авторского общества. 2018. № 4. С. 164–168.
9. Федеральная служба по интеллектуальной собственности: сайт [Электронный ресурс] // URL: <https://rupto.ru/ru/about> (Дата обращения: 26.02.2019).
10. Российское авторское общество: сайт [Электронный ресурс] // URL: <http://rao.ru/about-rao/activity/> (Дата обращения: 07.03.2019).
11. Шелудякова Н.А. Интернет-СМИ в аспекте авторского права: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.10. М., 2013. 22 с.
12. Радайкин М.Ф. Правовые механизмы обеспечения баланса интересов субъектов авторского права в Интернет-среде: автореф. дис. ... канд. юрид. наук: 12.00.03.. М., 2013. 26 с.
13. Матвеев А.Г. Система авторских прав в России: нормативные и теоретические модели: автореф. дис... д-ра юрид. наук: 12.00.03. М., 2016. 50 с.

14. Шелудякова Н.А. Авторские права сетевых СМИ в свете новых законодательных инициатив [Электронный ресурс] // Медиаскоп. 2012. Вып. 1. URL: <http://www.mediascope.ru/node/977> (Дата обращения: 07.03.2019).

15. Ежегодный форум «Интеллектуальная собственность — XXI век», 24.04.2018 г. [Электронный ресурс] // Информационное агентство InterMedia: сайт. URL: <https://www.intermedia.ru/news/322593> (Дата обращения 10.03.2019).

16. Сфера культуры в РФ: Предварительные результаты комплексного исследования творческих индустрий. М.: InterMedia, 2018. 15 с.

17. Mirskikh I., Mingaleva Z. The Problems of National and International Legal Regulation of Intellectual Property Rights // Information. 2017. Vol. 20. Is. 4, pp. 2361–2372.

18. Всемирная организация интеллектуальной собственности: сайт [Электронный ресурс] // URL: <https://www.wipo.int> (Дата обращения: 10.03.2019).

19. Matveev A.G. Copyright regulation in Russia: Rejection of classical theories or legislative mistakes? // Journal of Intellectual Property Rights. 2013. Vol. 18 (4). Pp. 360–368.

20. Lisitsa V.N. Intellectual property and intellectual rights: Issues of Correlation // Journal of Intellectual Property Rights. 2018. Vol. 23 (2–3). Pp. 86–93.

21. Николаев А.М. Некоторые проблемы взаимодействия конституционного и международного права // Современные проблемы конституционного и международного права в Российской Федерации: кол. монография / под ред. Ю.И. Скуратова. М.: РГСУ, 2016. С. 30–33.

22. Ковлер А.И. Соотношение европейского конвенционного и национального конституционного права — обострение проблемы (причины и следствия) // Российский ежегодник Европейской конвенции по правам человека = Russian Yearbook of the European Convention on Human Rights. № 1. М.: Статут, 2015. С. 25–30.

23. Заключение N 832 / 2015 Европейской комиссии за демократию через право (Венецианской комиссии) «Окончательное заключение по поправкам в Федеральный конституционный закон «О Конституционном Суде Российской Федерации»» (CDL-AD(2016)016) (Окончательное заключение принято в г. Венеция 10.06.2016 11.06.2016 на 107-ой пленарной сессии Венецианской комиссии) // Российский ежегодник Европейской конвенции по правам человека = Russian Yearbook of the European Convention on Human Rights. N 3. М.: Статут, 2017. С. 481–540.

24. Пономаренко М. Позиции Европейского суда справедливости и охрана авторских прав в России [Электронный ресурс] // Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»: сайт. URL: <https://www.hse.ru/ma/legalinfo/news/213385202.html> (Дата обращения: 10.03.2019).

25. Суждение суда (Большая Палата) от 13 ноября 2018 года [Электронный ресурс] // Court of Justice of the European Union: сайт. 2018. 13 ноября. URL: <http://curia.europa.eu/juris/document/document.jsf?text=&docid=207682&pageIndex=0&doclang=bg&mode=lst&dir=&occ=first&part=1&cid=7304924> (Дата обращения: 10.03.2019).

26. Суждение суда от 08 сентября 2016 года [Электронный ресурс] // Court of Justice of the European Union: сайт. 2016. 8 сентября. URL: <http://curia.europa.eu/juris/document/document.jsf?docid=183124&doclang=EN> (Дата обращения: 10.03.2019).

27. Суждение суда (Большая Палата) от 03 сентября 2014 года [Электронный ресурс] // Court of Justice of the European Union: сайт. 2014. 3 сентября. URL: <http://curia.europa.eu/juris/document/document.jsf?docid=157281&doclang=EN> (Дата обращения: 10.03.2019).

28. Блинец И.А. Право интеллектуальной собственности в Российской Федерации: Теоретико-правовое исследование: дис. ... д-ра юрид. наук: 12.00.01. М., 2003. 381 с.

## REFERENCES

1. Chubenko I. Chto zhdet blogosferu v 2018–2019 godah: Kak ustroen rynek Instagrama, Yut'yuba, tekstovyh blogov i kak rabota na etih platformah izmenitsya v budushchem? [What Awaits the Blogosphere in 2018-2019: How the Market of the Instagram, Youtube and Text Blogs is Organized, and How Work on these Platforms will Change in the Future? HelloBlogger: website of the agency. URL: <http://helloworldblogger.ru/journal/chto-zhdet-blogosferu-v-2018-2019-godah/> (Access date: 27.02.2019).

2. Podosokorskiy N.N. «Lico s ehkrana». V chem sekret populyarnosti tokshou «vDud'». [“A Face from the Screen.” Wherein lies the Secret of the Popularity of the Talk Show “V’Dud”] Nauka televideniya. 2018. № 14.3. С. 151–166.

3. Mass media: slovar' [Mass media: Dictionary]. Business Times: informational resource. URL: <http://btimes.ru/dictionary/mass-media> (Access date: 26.02.2019).

4. Bosire-Ogechi E. Social Media, Social Networking, Copyright and Digital Libraries. Handbook of Research on Managing Intellectual Property in Digital Libraries. Ed. A. Tella, T. Kwanya. Hershey: Pennsylvania: IGI Global, 2018. Pp. 37–51.

5. Bertoni A., Montagnani M.L. Public art and copyright law: How the public nature of architecture changes copyright protection. *Future Anterior*. 2015. 12 (1), pp. 46–55.

6. Dukov E.V. *Set': publika i iskusstvo* [The Net: the Public and Art]. Moscow: GII, 2016. 212 p.

7. Zheleznov B.L. Konstitutsionnyi mekhanizm gosudarstvennoi zashchity prav cheloveka [The Constitutional Mechanism of the State Protection of Human Rights]. *Vestnik ekonomiki, prava i sotsiologii* [Bulletin of Economics, Law and Sociology]. 2007. No. 1, pp. 76–80.

8. Bibikova S.D. Sposoby zashchity intellektual'noy sobstvennosti. Kopirayt [Means of Protection of Intellectual Property. The Copyright]. *Vestnik Rossiyskoy akademii intellektual'noy sobstvennosti i Rossiyskogo avtorskogo obshchestva* [Bulletin of the Russian Academy of Intellectual Property and the Russian Authors' Society]. 2018. No. 4, pp. 164–168.

9. Federal'naya sluzhba po intellektual'noy sobstvennosti [Federal Service for Intellectual Property]: website. URL: <https://rupto.ru/ru/about> (Access date: 26.02.2019.)

10. Rossiyskoe avtorskoe obshchestvo [Russian Authors' Society]: website. URL: <http://rao.ru/about-rao/activity/> (Access date: 07.03.2019.)

11. Sheludyakova N.A. Internet-SMI v aspekte avtorskogo prava [Internet-Media in the Aspect of Authors' Rights]: Thesis of Diss. ... Cand. Phil. Sci: 10.01.10. Moscow, 2013. 22 p.

12. Radaykin M.F. Pravovye mekhanizmy obespecheniya balansa interesov sub'yektov avtorskogo prava v Internet-srede [Legal Mechanisms for Providing a Balance of Interests of Subjects of Authors' Rights in the Internet Milieu]: Thesis of Diss ... Cand. Legal Sci: 12.00.03.. Moscow, 2013. 26 p.

13. Matveyev A.G. Sistema avtorskih prav v Rossii: normativnye i teoreticheskie modeli [The System of Authors' Rights in Russia: Regulatory and Theoretical Models: Thesis of Diss... Doctor of Legal Sci: 12.00.03. Moscow, 2016. 50 p.

14. Sheludyakova N.A. Avtorskie prava setevyh SMI v svete novyh zakonodatel'nyh initsiativ [Authors' Rights of Website Media in Light of New Legislative Initiatives]. *Mediaskop* [Mediascope]. 2012. Vol. 1. URL: <http://www.mediascope.ru/node/977> (Access date: 07.03.2019).

15. Ezhegodnyi forum «Intellectual'naya sobstvennost'—XXI vek» 24.04.2018 g. [The Annual Forum "Intellectual Property. April 24, 2018], Informational Agency of InterMedia: website. URL: <https://www.intermedia.ru/news/322593> (Access date: 10.03.2019).
16. Sfera kul'tury v RF: Predvaritel'nye rezul'taty kompleksnogo issledovaniya tvorcheskikh industriy [The Sphere of Culture in the Russian Federation: Preliminary Results of Complex Research of Artistic Industries]. Moscow: InterMedia, 2018. 15 p.
17. Mirskikh I., Mingaleva Z. The Problems of National and International Legal Regulation of Intellectual Property Rights. Information. 2017. Vol. 20. Is. 4, pp. 2361–2372.
18. Vsemirnaya organizatsiya intellektual'noy sobstvennosti [World Organization of Intellectual Property]: website. URL: <https://www.wipo.int> (Access date: 10.03.2019).
19. Matveev A.G. Copyright regulation in Russia: Rejection of classical theories or legislative mistakes? Journal of Intellectual Property Rights. 2013. Vol. 18 (4), pp. 360–368.
20. Lisitsa V.N. Intellectual property and intellectual rights: Issues of Correlation. Journal of Intellectual Property Rights. 2018. Vol. 23 (2–3), pp. 86–93.
21. Nikolayev A.M. Nekotorye problemy vzaimodejstviya konstitutsionnogo i mezhdunarodnogo prava. Sovremennye problemy konstitutsionnogo i mezhdunarodnogo prava v Rossiyskoy Federatsii: kol. Monografiya [Certain Issues of Interaction of Constitutional and International Law. Present-Day Issues of Constitutional and International Law: Collective Monograph]. Edited by Y.I. Skuratov. Moscow: RGSU, 2016. pp. 30–33.
22. Kovler A.I. Sootnoshenie evropeyskogo konventsionnogo i natsional'nogo konstitutsionnogo prava—obostrenie problemy (prichiny i sledstviya) [The Correlation of European Conventional and National Constitutional Law — Exacerbation of the Problem (Causes and Effects)]. Rossiyskiy yezhegodnik Yevropeyskoy konventsii po pravam cheloveka [The Russian Yearbook of the European Convention on Human Rights]. No. 1. Moscow: Statut, 2015. pp. 25–30.
23. Zaklyuchenie N 832 / 2015 Yevropeyskoy komissii za demokratiyu cherez pravo (Venetsianskoy komissii) «Okonchatel'noe zaklyuchenie po popravkam v Federal'nyi konstitutsionnyi zakon «O Konstitutsionnom Sude Rossiyskoy Federatsii»» (CDL-AD (2016)016) (Okonchatel'noe zaklyuchenie prinyato v g. Venetsiya 10.06.2016 11.06.2016 na 107-oy plenarnoy sessii Venetsianskoy komissii) [Conclusion No. 832/2015 of the European Commission for Democracy

by Means of Law (The Venetian Commission) “The Final Conclusion to the Amendments to the Federal Constitutional Law ‘About the Constitutional Court of the Russian Federation.’” *Rossiyskiy yezhegodnik Yevropeyskoy konventsii po pravam cheloveka* [The Russian Yearbook of the European Convention on Human Rights]. No. 3. Moscow: Statut, 2017. pp. 481–540.

24. Ponomarenko M. Pozitsii Yevropeyskogo suda spravedlivosti i ohrana avtorskih prav v Rossii [The Positions of the European Court Concerning Justice and Protection of Authors’ Rights in Russia]. *Natsional’nyi issledovatel’skiy universitet «Vysshaya shkola ekonomiki»* [The National Research University: “Highest School of Economics”]: website. URL: <https://www.hse.ru/ma/legalinfo/news/213385202.html> (Access date: 10.03.2019).

25. Suzhdenie suda (Bol’shaya Palata) ot 13 noyabrya 2018 goda [Judgment of the Court (the Grand Chamber) from November 13, 2018]. Court of Justice of the European Union: website. November 13 2018. URL: <http://curia.europa.eu/juris/document/document.jsf?text=&docid=207682&pageIndex=0&doclang=bg&mode=lst&dir=&occ=first&part=1&cid=7304924> (Access date: 10.03.2019).

26. Suzhdenie suda ot 08 sentyabrya 2016 goda [Judgment of the Court from September 8, 2016]. Court of Justice of the European Union: website. September 8, 2016. URL: <http://curia.europa.eu/juris/document/document.jsf?docid=183124&doclang=EN> (Access date: 10.03.2019).

27. Suzhdenie suda (Bol’shaya Palata) ot 03 sentyabrya 2014 goda [Judgment of the Court (the Grand Chamber) from September 3, 2014]. Court of Justice of the European Union: website. September 3, 2014. URL: <http://curia.europa.eu/juris/document/document.jsf?docid=157281&doclang=EN> (Access date: 10.03.2019).

28. Bliznets I.A. Pravo intellektual’noy sobstvennosti v Rossiyskoy Federatsii: Teoretiko-pravovoe issledovanie [The Law of Intellectual Property in the Russian Federation: Theoretical Legal Research]: Dis. ... Doctor of Legal Sci: 12.00.01. Moscow, 2003. 381 p.

### **СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ**

АННА ИВАНОВНА ЯСТРЕБОВА

кандидат юридических наук

доцент кафедры государственно-правовых дисциплин  
Российский государственный социальный университет,  
Москва, Россия

129226, Москва, ул. Вильгельма Пика, 4

ORCID: 0000-0001-6629-1128

E-mail: ann-yastr@mail.ru

### **ABOUT THE AUTHOR**

ANNA I. YASTREBOVA

PhD in Legal Studies

Associate Professor of State Legal Disciplines

Russian State Social University

Moscow, Russia

129226, Moscow, ulitsa Vilgelma Pika 4

ORCID: 0000-0001-6629-1128

E-mail: ann-yastr@mail.ru

**ДЛЯ ЗАМЕТОК  
FOR NOTES**

**НАУКА ТЕЛЕВИДЕНИЯ № 15.1, 2019**

Научный журнал

**Главный редактор**

Е.В. Дуков

Научный редактор, редактор — Г.Р. Консон

Ответственный секретарь, редактор — О.Б. Хвоина

Редактор — И.В. Беленький

Компьютерная верстка — Т.М. Лукова

Подписано в печать 29.03.19

Усл. печ. л. 14.1. Тираж 200 экз.

Отпечатано в Издательском центре  
Института кино и телевидения (ГИТР)

Контактная информация:

8 (495) 7876511

[www.gitr.ru](http://www.gitr.ru), e-mail: [mail@gitr.ru](mailto:mail@gitr.ru)

123007, Россия, Москва,

Хорошевское ш., д. 32А