

# индустрии ВПЕЧАТЛЕНИЙ

ТЕХНОЛОГИИ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

№2 (3), 2023

SOCIO-CULTURAL RESEARCH TECHNOLOGIES

**experience**  
INDUSTRIES

(16+)

## **Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований (EISCRT), 2023, 2 (3).**

### **Главный редактор**

С. А. Маленко (Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого, Великий Новгород, Россия).

### **Заместитель главного редактора**

А. Г. Некита (Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого, Великий Новгород, Россия).

### **Редакционная коллегия:**

- Е. В. Быкова (Санкт-Петербургский государственный университет, Россия);  
Г. В. Варакина (Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Москва, Россия);  
А. П. Воеводин (Луганская государственная академия культуры и искусств им. М. Матусовского, Россия);  
О. А. Габриелян (Крымский федеральный университет им. В. И. Вернадского, Симферополь, Россия);  
Д. П. Гавра (Санкт-Петербургский государственный университет, Россия).  
В. Ч. Добрева (Университет библиотекзнания и информационных технологий, София, Болгария);  
В. Е. Добровольская (Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина, (Технологии. Дизайн. Искусство), Москва, Россия);  
А. Б. Ефременков (Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого, Великий Новгород, Россия);  
Н. А. Лукьянова (Томский политехнический университет, Россия);  
Б. В. Марков (Санкт-Петербургский государственный университет, Россия);  
Неби Мехдиев (Тракийский университет, Эдирне, Турция);  
А. В. Павлов (Высшая школа экономики, Москва, Россия);  
В. В. Савчук (Санкт-Петербургский государственный университет, Россия);  
С. З. Семерник (Гродненский государственный университет им. Янки Купалы, Беларусь);  
С. В. Тихонова (Саратовский национальный исследовательский государственный университета им. Н. Г. Чернышевского, Россия);  
Е. О. Труфанов (Институт философии РАН, Москва, Россия);  
О. А. Фихтнер (Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого, Великий Новгород, Россия);  
О. К. Шевченко (Крымский федеральный университет им. В. И. Вернадского, Симферополь, Россия).

**Редакция:**

- Н. А. Кащей (Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого, Великий Новгород, Россия);  
Т. А. Афанасьева (Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого, Великий Новгород, Россия);  
С. В. Донских (Гродненский государственный университет им. Янки Купалы, Беларусь);  
В. В. Матвеев (Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого, Великий Новгород, Россия);  
В. А. Смирнов (Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого, Великий Новгород, Россия);  
В. О. Шипулин (Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого, Великий Новгород, Россия).

**Переводчик:** Е. П. Артамонова.

**Технический редактор:** Д. А. Ванюшкин.

**Учредитель и издатель**

ФГБОУ ВО «Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого»

Адрес учредителя и издателя: 173003, Россия, Великий Новгород, ул. Большая Санкт-Петербургская, 41. Телефон: 8 (8162) 627244

Адрес редакции: 173003, Россия, Великий Новгород, ул. Большая Санкт-Петербургская, 41, ауд. 3402. Телефон: 8 (8162) 338830

E-mail: [experience@novsu.ru](mailto:experience@novsu.ru)

Издание зарегистрировано Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций.

Выписка из реестра зарегистрированных средств массовой информации № ФС77-83574 от 13 июля 2022 г.

Официальный сайт журнала: <https://eiscrt.press>

**Дата выхода:** 15.05.2023

© **Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого, 2023**

© **Авторы статей, 2023.**

**Все права защищены**



(16+)

## **Experience industries. Socio-Cultural Research Technologies (EISCRT), 2023, 2(3).**

### **Editor-in-Chief**

S. A. Malenko (Yaroslav-the-Wise Novgorod State University,  
Veliky Novgorod, Russia)

### **Deputy Editor-in-Chief**

A. G. Nekita (Yaroslav-the-Wise Novgorod State University,  
Veliky Novgorod, Russia)

### **Editorial Board:**

- E. V. Bykova (Saint-Peterburg State University (SpbU), Russia);  
G. V. Varakina (Russian State University named after I.I. A.N. Kosygin  
(Technology. Design. Art), Moscow, Russia);  
A. P. Voevodin (Luhansk State Academy of Culture and Arts  
named after M. Matusovsky, Russia);  
O. A. Gabrielyan (V. I. Vernadsky Crimean Federal University, Simferopol, Russia);  
D. P. Gavra (Saint-Peterburg State University (SpbU), Russia);  
V. C. Dobрева (University of Library Science and Information Technology,  
Sofia, Bulgaria);  
V. E. Dobrovolskaya (Russian State University named after I.I. A.N. Kosygin  
(Technology. Design. Art), Moscow, Russia);  
A. B. Efremkov (Yaroslav-the-Wise Novgorod State University,  
Veliky Novgorod, Russia);  
N. A. Lukyanova (Tomsk Polytechnic University, Russia);  
B. V. Markov (Saint-Peterburg State University (SpbU), Russia);  
Nebi Mehdiyev (Trakiy University, Edirne, Turkey);  
A. V. Pavlov (Higher School of Economics, Moscow, Russia);  
V. V. Savchuk (Saint-Peterburg State University (SpbU), Russia);  
S. Z. Semernik (Yanka Kupala State University of Grodno, Belarus);  
S. V. Tikhonova (Saratov State University (SSU), Russia);  
E. O. Trufanova (RAS Institute of Philosophy, Moscow, Russia);  
O. A. Fikhtner (Yaroslav-the-Wise Novgorod State University,  
Veliky Novgorod, Russia);  
O. K. Shevchenko (V. I. Vernadsky Crimean Federal University, Simferopol, Russia).



**Editorial:**

- N. A. Kashchey (Yaroslav-the-Wise Novgorod State University,  
Veliky Novgorod, Russia);  
T. A. Afanasieva (Yaroslav-the-Wise Novgorod State University,  
Veliky Novgorod, Russia);  
S. V. Danskikh (Yanka Kupala State University of Grodno, Belarus);  
V. V. Matveev (Yaroslav-the-Wise Novgorod State University,  
Veliky Novgorod, Russia);  
V. A. Smirnov (Yaroslav-the-Wise Novgorod State University,  
Veliky Novgorod, Russia);  
V. O. Shipulin (Yaroslav-the-Wise Novgorod State University,  
Veliky Novgorod, Russia).

**Translation Editor:** E. P. Artamonova.

**Technical Editor:** D. A. Vanyushkin.

**Founder and editor**

FSBEI HE "Yaroslav-the-Wise Novgorod State University".  
Address of founder and editor: 173003, Russia, Veliky Novgorod,  
ul. B. St. Petersburgskaya, 41. Tel.: 8 (8162) 627244.

Corresponding address: 173003, Russia, Veliky Novgorod,  
ul. B. St. Petersburgskaya, 41, of. 3402. Tel.: 8 (8162) 338830.

E-mail: **experience@novsu.ru**

The edition is registered by the Federal Service for Supervision  
in the Sphere of Communications,  
Information Technology and Mass Communications (Roskomnadzor).

Extract from the register of registered  
mass media No. FS77-83574 dated July 13, 2022.

Official website of the edition: **<https://eiscrt.press>**

**Release date:** 15.05.2023.

© **Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, 2023.**

© **Authors of articles, 2023.**

**All rights reserved.**



## СОДЕРЖАНИЕ НОМЕРА

**Колонка главного редактора.** Массовая культура: соблазн адаптированным «переводом» с элитного или покорение новых вершин?  
**Сергей Маленко**..... 9

## ИМЕНА

Комическое в манге Осаму Тэдзуки «Преступление и наказание» в свете массовой культуры.  
**Ольга Ванюшкина** ..... 21

«Репетиция жизни»: как Владимир Ворошилов перенес на телеэкран законы классической драматургии.  
**Екатерина Митина**..... 41

Идеология консюмеризма в творчестве Энди Уорхола.  
**Елена Яковлева**..... 70

## ТРАДИЦИИ

Сценарии милитаризации повседневности в американских фильмах ужасов. Часть 1.  
**Сергей Маленко, Андрей Некита**..... 99

Криминал, маньяки, катастрофы: сериальная «терапия» общественной жизни.  
**Екатерина Коломейцева** ..... 126

Маркеры современного искусства.  
**Марина Околович, Ольга Гулевич-Линькова**..... 144

Эпоха перемен, огонь и медные трубы: феномен популярности художника-модерниста.

**Вадим Токарев**.....

**162**

## CONTENTS OF THE ISSUE

**Editor-in-Chief's column.** Mass culture: temptation by the adapted "translation" from an elite language or conquering new heights? **9**  
**Sergey Malenko** .....

### names

The comic in the manga by Osamu Tezuki "Crime and punishment" in the light of popular culture. **21**  
**Olga Vanyushkina**.....

"Rehearsing life": how Vladimir Voroshilov transferred the laws of classical drama to the tv screen. **41**  
**Ekaterina Mitina**.....

The ideology of consumerism in the works of Andy Warhol. **70**  
**Elena Iakovleva** .....

### traditions

Scenarios of militarization of everyday life in american horror films. Part 1. **99**  
**Sergey Malenko, Andrey Nekita**.....

Crime, maniacs, disasters: serial "therapy" of social life. **126**  
**Ekaterina Kolomeytseva**.....

Markers of contemporary art. **144**  
**Marina Okolovich, Olga Gulevich-Linkova**.....



The era of change, fire and brass pipes: the phenomenon of modernist artist's popularity.

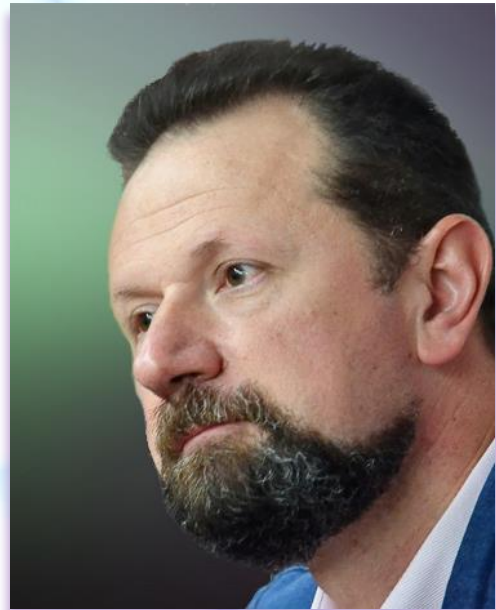
**Vadim Tokarev**.....

**162**

## Колонка главного редактора

**Сергей Маленко,**  
Новгородский государственный  
университет имени  
Ярослава Мудрого  
(Великий Новгород, Россия).

**Sergey Malenko,**  
Yaroslav-the-Wise  
Novgorod State University  
(Veliky Novgorod, Russia).



[https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-2\(3\)-09-19](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-2(3)-09-19)

## МАССОВАЯ КУЛЬТУРА: СОБЛАЗН АДАПТИРОВАННЫМ «ПЕРЕВОДОМ» С ЭЛИТНОГО ИЛИ ПОКОРЕНИЕ НОВЫХ ВЕРШИН?

Дорогие читатели!

Редакция журнала «Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований / Experience industries. Socio-Cultural Research Technologies» (EISCRT) представляет Вашему вниманию второй в текущем году выпуск нашего издания. Публикуемые в нем статьи отечественных исследователей сосредоточены на актуальных моментах междисциплинарного



современной массовой культуры, которую наши уважаемые авторы в этот раз сделали основным объектом своих научных изысканий. В то время как предметное поле сужается до изучения традиций и новаций в современном искусстве, которое выступает, в определенном смысле, квинтэссенцией всей человеческой культуры.

Традиционная дихотомия *высокого* и *низкого* в этом контексте трансформируется до противопоставления *элитарного* и *массового*. И если элитарное искусство и культура формируются в достаточно замкнутом пространстве и предполагают наличие профессиональных сообществ, меценатов и частных знатоков отдельных видов и жанров искусства, то массовое искусство и культура остаются принципиально, а местами и нарочито демонстративно открытыми. Показательно, что массовая культура ориентируются на широчайшую аудиторию и во что бы то ни стало стремятся стать и впредь оставаться узнаваемыми и популярными. Подобная ситуация создает предпосылки для того, чтобы массовое искусство не только шло на поводу у стереотипных культурных запросов, но и активно включало сюжеты и образы высокого искусства в ткань своих художественных повествований. Именно поэтому сегодня массовое искусство и культура не противопоставляют себя элитарной культуре, а выступают средой производства и тиражирования высоких художественных идеалов.

Авторы статей, представленных в выпуске, всесторонне рассматривают механизмы подобной адаптации, которые

создают условия для возникновения широкого спектра новых продуктов массовой культуры. Так рубрику «Имена» открывает исследование Ольги Ванюшкиной, посвященное рассмотрению механизмов художественной адаптации классического романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в одноименной манге японского аниматора и доктора философии Осаму Тэдзуки, создавшего за свою творческую карьеру около пятисот манг. Исходный драматизм первоисточника Достоевского качественно перерабатывается и парадоксальным образом оказывается представленным в комическом ключе. Что свидетельствует о мощном запросе современного массового общества на разностилевую и полижанровую интерпретацию классической культуры прошлых эпох.

Екатерина Митина – свободный исследователь из Москвы – предлагает рассмотреть практику использования принципов театральной драматургии в многолетней традиции телевизионных интеллектуальных шоу «Что? Где? Когда?». Автор, режиссер и ведущий этой программы Владимир Ворошилов умело использовал в постановке телевизионных выпусков этой программы классическую театральную схему трехактной драмы. Что позволяло придать любимому телешоу черты сложного классического произведения, которое, будучи представленным в современном телеформате оказалось просто обреченным на всенародную популярность.

Неординарный симбиоз элитарного и массового, потребительского анализирует казанский философ Елена

Яковлева на примере творчества Энди Уорхола, которому в своей профессиональной деятельности удалось оригинально и вызывающе соединить идеологию консюмеризма с рекламой и искусством. Серийность и банальность его произведений свидетельствует не только об окончательном воцарении потребительства в западном обществе, но и наглядно демонстрирует критический потенциал художественного бунта известного мастера против такого положения дел.

Наша рубрика «Традиции» объединила авторов, изучающих практики формирования популярности в модернистском и постмодернистском искусстве. Новгородские исследователи Сергей Маленко и Андрей Некита много лет изучают американские фильмы ужасов и стремятся установить перечень наиболее популярных сюжетов этого сегмента кинематографического медиаконтента. На основании анализа широкого эмпирического материала они приходят к выводу о том, что популярность фильмов ужасов во многом связывается с более чем вековой традицией визуализации процессов подспудной милитаризации официальной и повседневной жизни современного обывателя. Визуальная привлекательность подобного экстремального медиаконтента закономерно оборачивается вытеснением традиционной системы ценностей, которая тут же заполняется искусственно идеологизированной и милитаризированной повседневностью.

Петербургский филолог Екатерина Коломейцева продолжает линию кинематографической рефлексии в нашем выпуске и



предлагает читателям обратиться к современным киносериалам. Опираясь на методику контент-анализа, ей удастся выявить спектр наиболее популярных тем сериальной продукции. В то же время автор специально подчёркивает, что определение роли сериалов в современной массовой культуре предстает делом весьма неоднозначным. А неизменная и всевозрастающая популярность этого жанра среди миллионов зрителей по всему миру свидетельствует об бессознательном стремлении их создателей и поклонников с помощью индустрии развлечений избавиться, или хотя бы частично вытеснить из поля зрения бремя накопившихся индивидуальных и социальных проблем.

Определение типологических признаков современного искусства становится предметом рассуждений Марины Околович и Ольги Гулевич-Линьковой, представляющих Новгородский государственный университет. Авторы утверждают, что специфика современного искусства последовательно отражает особенности эпохи и парадоксальным образом сочетает в себе популизм и эпатаж, которые фактически отрицают идеалы классического искусства. Именно поэтому, как утверждают авторы, постмодернистское искусство является либо своеобразной пародией на классику, или же выступает признаком подготовки нового, качественного скачка в развитии художественных практик цивилизации.

Феномен популярности и его изучение фактически объединяют все статьи, которые представлены в этом выпуске нашего издания. Молодой исследователь Вадим Токарев также

ставит перед собой эту задачу, утверждая, что на популярность в значительной мере влияют уникальность художественного стиля, личная мифология художника и соответствие художественной практики динамически меняющимся социокультурным пространствам. К подобным выводам он приходит на основе сравнительного изучения творчества В. Ван Гога, В. Кандинского и П. Пикассо.

Редколлегия журнала искренне желает читателям интеллектуального вдохновения при знакомстве с текстами очередного выпуска и не сомневается в том, что оно подвигнет их на собственное научное творчество, в том числе и на страницах нашего издания.

***Для цитирования статьи:***

Маленко, С. А. (2023). Массовая культура: соблазн адаптированным «переводом» с элитного или покорение новых вершин? *Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований (EISCRT), 2(3), 9–19.* [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-2\(3\)-09-19](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-2(3)-09-19)

## Editor-in-Chief's Column

### **MASS CULTURE: TEMPTATION BY THE ADAPTED "TRANSLATION" FROM AN ELITE LANGUAGE OR CONQUERING NEW HEIGHTS?**

Dear readers!

The editors of «Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований / Experience industries. Socio-Cultural Research Technologies» (EISCRT) present to your attention the second issue of our publication this year. The articles of Russian researchers published in it are focused on the topical moments of the interdisciplinary modern mass culture, which our esteemed authors this time made the main object of their scientific research. While the subject field is narrowed down to the study of traditions and innovations in contemporary art, which is, in a certain sense, the quintessence of all human culture.

The traditional dichotomy of *high* and *low* in this context is transformed to the opposition of the *elite* and the *mass*. And if elite art and culture are formed in a rather closed space and presuppose the presence of professional communities, patrons and private connoisseurs of certain types and genres of art, then mass art and

culture remain fundamentally, and in some places deliberately defiantly open. It is indicative that representatives of mass culture are oriented towards the widest audience and by all means strive to become recognizable and popular in the future. Such a situation creates the preconditions for mass art not only to be led by stereotypical cultural demands, but also to actively include plots and images of high art in the fabric of its artistic narratives. That is why today mass art and culture do not oppose themselves to elite culture, but act as a medium for the production and replication of high artistic ideals.

The authors of the articles presented in this issue comprehensively consider the mechanisms of such adaptation, which create conditions for the emergence of a wide range of new products of mass culture. Thus, Olga Vanyushkina's research on the mechanisms of artistic adaptation of the classic novel "Crime and Punishment" by F. M. Dostoyevsky in the manga of the same name by Japanese animator and Doctor of Philosophy Osamu Tezuka, who created about five hundred manga during his creative career, opens the "Names" rubric. The original drama of Dostoevsky's source material is qualitatively reworked and paradoxically presented in a comic key. This demonstrates the powerful demand of modern mass society for a varied and multi-genre interpretation of the classical culture of past epochs.

Ekaterina Mitina, a freelance researcher from Moscow, offers a look at the practice of using the principles of theatrical drama in the long tradition of television intellectual show "What? Where? When?".

The author, director, and host of this program, Vladimir Voroshilov, skillfully used the classic three-act dramatic scheme for the television episodes of this program. This allowed the beloved television show to have the features of a complex classic work, which, when presented in a modern television format, was simply doomed to national popularity.

Elena Yakovleva, a Kazan-based philosopher, analyzes the extraordinary symbiosis of the elitist and the mass, the consumerist using the example of Andy Warhol, who in his professional activities managed to combine the ideology of consumerism with advertising and art in an original and defiant way. The seriality and banality of his works testify not only to the final enthronement of consumerism in Western society, but also vividly demonstrates the critical potential of the famous master's artistic rebellion against this state of affairs.

Our "Traditions" column has brought together authors who study the practices of popularity formation in modernist and postmodernist art. Novgorod researchers Sergey Malenko and Andrey Nekita have been studying American horror films for many years and have sought to establish a list of the most popular plots of this segment of cinematic media content. Based on an analysis of extensive empirical material, they conclude that the popularity of horror films is largely due to more than a century-old tradition of visualizing the underlying militarization of official and everyday life for modern everyday people. The visual appeal of such extreme media content inevitably leads to the displacement of the traditional value



system, which is immediately filled with an artificially ideologized and militarized everyday life.

Ekaterina Kolomeitseva, a St. Petersburg philologist, continues the line of cinematic reflection in our issue and invites readers to turn to contemporary film series. Using the methodology of content analysis, she manages to identify the range of the most popular themes of soap operas. At the same time, the author specifically emphasizes that defining the role of soap operas in contemporary mass culture is an ambiguous matter. And the constant and ever-increasing popularity of this genre among millions of viewers around the world testifies to the unconscious desire of their creators and fans with the help of the entertainment industry to get rid of or at least partially displace the burden of accumulated individual and social problems from the field of vision.

Determining the typological features of contemporary art becomes the subject of discussion by Marina Okolovich and Olga Gulevich-Linkova, representing Yaroslav-the-Wise Novgorod State University. The authors argue that the specificity of contemporary art consistently reflects the peculiarities of the epoch and paradoxically combines populism and outrage, which actually deny the ideals of classical art. That is why, as the authors argue, postmodern art is either a peculiar parody of the classics, or a sign of preparation for a new, qualitative leap in the development of the artistic practices of civilization.

The phenomenon of popularity and its study actually unites all the articles that are presented in this issue of our publication. The

young researcher Vadim Tokarev also sets himself this task, arguing that popularity is largely influenced by the uniqueness of artistic style, the personal mythology of the artist and the correspondence of artistic practice to dynamically changing socio-cultural spaces. He draws such conclusions from a comparative study of the works of Van Gogh, Kandinsky and Picasso.

The editorial board sincerely wishes the readers intellectual inspiration in reading the articles of the issue and expresses no doubt that it will inspire their own scientific creativity, including on the pages of our publication.

***For article citations:***

Malenko, S. A. (2023). Mass culture: temptation by the adapted "translation" from an elite language or conquering new heights? *Experience industries. Socio-Cultural Research Technologies (EISCRT)*, 2(3), 9–19. [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-2\(3\)-09-19](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-2(3)-09-19)

# ИМЕНА

УДК 82-9+76.02

[https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-2\(3\)-21-40](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-2(3)-21-40)

## КОМИЧЕСКОЕ В МАНГЕ ОСАМУ ТЭДЗУКИ «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» В СВЕТЕ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ



**Ольга Ванюшкина,**

Новгородский  
государственный  
университет  
им. Ярослава Мудрого  
(Великий Новгород,  
Россия)

**Olga Vanyushkina**

Yaroslav-the-Wise  
Novgorod State University  
(Novgorod, Russia)

ORCID: 0000-0003-1353-1356  
e-mail: oev\_novsu@mail.ru

### **Для цитирования статьи:**

Ванюшкина, О. Е. (2023). Комическое в манге Осаму Тэдзуки «Преступление и наказание» в свете массовой культуры. *Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований (EISCRT)*, 2(3), 21-40. [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-2\(3\)-21-40](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-2(3)-21-40)

**Аннотация:** манга Осаму Тэдзуки является адаптацией романа Ф. Достоевского «Преступление и наказание» для японских школьников и студентов и имеет ряд характерных для такого произведения признаков. Также манге присущи определенные особенности, которые позволяют ей выделиться среди множества аналогичных графических романов по мотивам

произведений Ф. Достоевского. Таким отличием является усиление комического начала: некоторые драматические сцены романа серьезно переработаны и представлены в манге исключительно в комическом ключе, что противоречит их исходному драматизму в первоисточнике. В настоящей работе предлагается версия обоснования необходимости подобной интерпретации романа и рассматриваются результаты усиления комического начала. Сравнительный анализ комического в двух версиях романа позволяет также сделать определенные выводы о специфике межкультурной коммуникации, возникшей в результате адаптации классического литературного произведения и оказывающей влияние на мировую культуру в настоящее время.

**Ключевые слова:** «Преступление и наказание», манга, комическое, адаптация, межкультурная коммуникация, интерпретация текста.

В современном мире манга является одним из самых распространенных видов визуального искусства. По мнению, Е. Е. Богацкого, она не только выполняет коммуникативную функцию, являясь языком познания мира и выражения японской культуры, но и становится одним из узнаваемых и наиболее востребованных продуктов массовой культуры [Богацкий 2013]. Манга составляет весомую долю печатной продукции в Японии и уже приобрела широкую популярность в современной мировой культуре.

«Иллюстрацией теории о том, что медиа – это товар, предназначенный для определенной аудитории, является тот факт, что в индустрии манга стремление попасть именно к «своим» читателям началось с середины прошлого века» [Проханов 2012: 18]. Одной из отличительных особенностей классической манги является «глубоко проработанная адресная и тематическая дифференцированность: для девочек, для мальчиков определённого возраста, для взрослых, военные, любовные, эротические и т.д.» [Кубасов 2021: 165]. По мнению Д. М. Проханова,



Осаму Тэдзука является одним из основоположников такого разделения манги по половому признаку и возрасту аудитории, для которой она была предназначена [Проханов 2012]. Разделение было привязано к годам школьного обучения. Манга Осаму Тэдзуки «Преступление и наказание» классифицируется как сёнен-манга – ее целевой аудиторией изначально являлись юноши 12-18 лет.

Исследователи неоднократно обращали внимание на роль комического в произведениях Достоевского (так, например, в работах С. А. Мухиной и И. И. Лапшина можно найти обзор исследований по данной теме) [Мухина 2011; Лапшин 1986]. По мнению М. М. Бахтина, комическое непременно присутствует в творчестве Достоевского, так как оно является оборотной стороной трагического, но смеховое начало сильнее выражено в более ранних произведениях писателя, а «в последующих больших романах Достоевского смех редуцируется почти до минимума (особенно в "Преступлении и наказании")» [Бахтин 2002: 98]. Тем не менее комическое в этом романе есть. И манга как адаптированный вариант романа Достоевского лишь значительно усилила и подчеркнула эту сторону великого произведения, представив в новом свете характерные особенности знаменитого романа.

Наша гипотеза заключается в том, что присущее роману Ф. М. Достоевского комическое начало сознательно усилено в манге Осаму Тэдзуки «Преступление и наказание» по двум причинам. Во-первых, одной из особенностей японского

мировоззрения является сознательное избегание слишком трагических переживаний. Во-вторых, принадлежность данного произведения японского мангаки к сёнен-манге обусловила дополнительные особенности – издание было ориентировано на конкретную возрастную аудиторию.

Мы проследим, каким образом усиление комического начала позволяет решить вопрос возрастной адаптации романа, и при этом все-таки сохраняются важные сюжетные линии романа Достоевского. А также посмотрим, как это произведение влияет на интерпретацию визуализированной адаптации романа и его первоисточника.

Обратимся к конкретным примерам из манги «Преступление и наказание» Осаму Тэдзуки.

В одном из эпизодов мы видим практически сказочное обыгрывание ситуации, очень напоминающее мультипликацию: мыши играют драгоценностями, наряжаются в них и даже благодарят героя за подарок (рис. 1). Совершенно очевидно, что им очень нравится полученное сокровище! Но в оригинальном тексте романа «Преступление и наказание» такой сцены с мышами нет, хотя общая обстановка каморки, в которой жил Родион Раскольников, позволяет предположить, что мыши в ней вполне могли быть. Но едва ли бы они игриво примеряли драгоценности и разговаривали бы с хозяином каморки.

Драматическая сцена, когда Раскольников в горячечном бреду прячет и вновь перепрятывает украденные сокровища в своей каморке, оказывается исполненной комизма в

произведении-адаптации. На наш взгляд, Осаму Тэдзуке удалось не только тонко подметить комичность данного эпизода (что совершенно неочевидно при обращении к оригиналу романа), но и прекрасно его обыграть, сделав поправку на читательскую аудиторию, для которой предназначалась его манга.

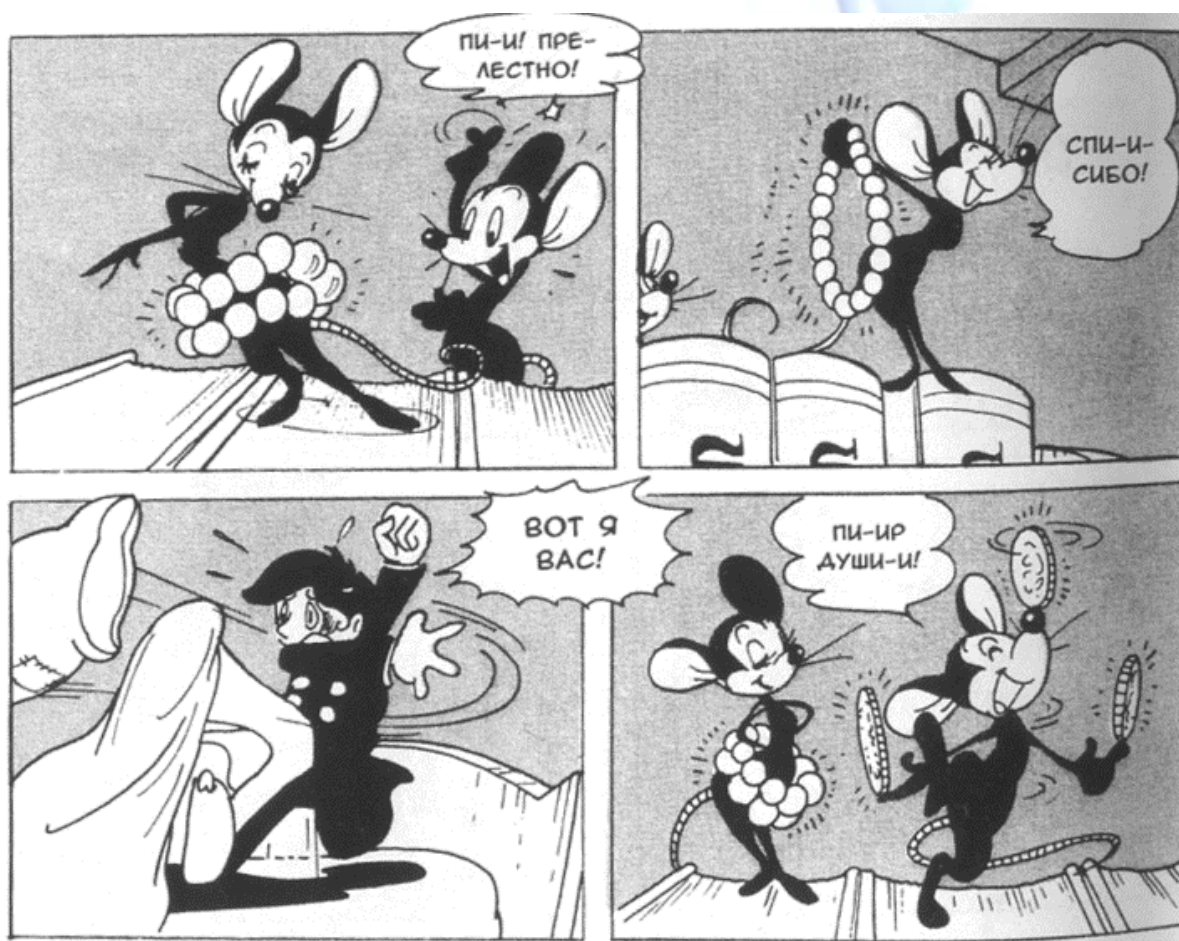


Рис. 1. Мыши радуются сокровищам, украденным Раскольниковым [Тэдзука 2012].

«Комическое отличается от общих представлений о смехе как эстетическое явление, обладающее упорядоченной организацией, предполагающее использование специальных приемов и средств для достижения смехового эффекта»

[Понкратова 2011: 20]. Осаму Тэдзука использует приемы кинематографа и мультипликации, активно апеллируя ко всемирно известным произведениям массовой культуры. «Именно Тэдзука разработал язык визуальных клише и способы упрощения рисунка, чтобы быстро и эффективно доносить смысл комиксов в условиях массового производства» [Магера 2021: 103]. И в своих графических адаптациях классики он использует хорошо известные образы и символы массового искусства. Тэдзука «добавляет в сцену танцующих мышей с награбленным, которых не могло быть в романе, но которые уместно смотрелись бы в комиксе или анимации» [Магера 2021: 110]. Почему мыши? Это явная отсылка к образу всемирно известного мышонка из анимационных фильмов Уолта Диснея – Микки Маусу. Мыши ведут себя, как и положено мультяшным героям: они пародируют людей! Это отчасти снимает психологическое напряжение, присущее данному эпизоду, за счет явного акцента на комическом эффекте.

Конечно же, абсурдность ситуации очень ярко показана Достоевским, хотя в романе-первоисточнике этот эпизод не носит столь ярко выраженного комизма. Данный прием позволяет смягчить драматический накал ситуации и одновременно передать весь замысел Достоевского, повествующего о том, до какого абсурда дошел Раскольников в попытках спрятать сокровища, находясь в столь болезненном состоянии. И когда мы рассматриваем эти рисунки, то чувствуем весь ужас героя и тем не менее – смеемся, потому что комическое в этом случае

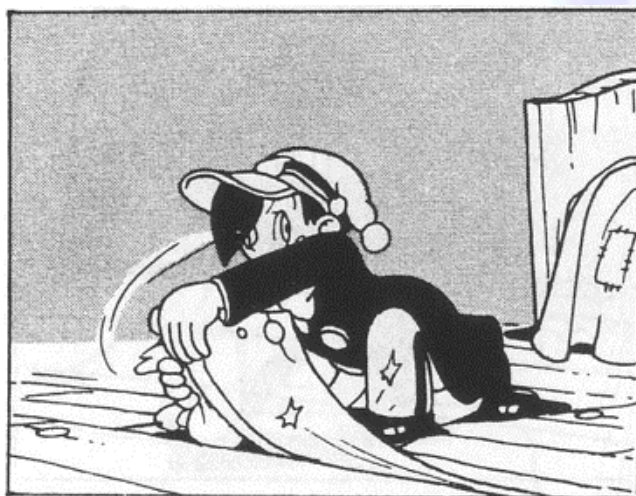


выступает на первый план, ослабляя драматизм ситуации и снижая эмоциональное напряжение.

Здесь будет уместно вспомнить, что у комического есть и обратная сторона. И в этом случае мышей, примеряющих украшения и говорящих с героем, можно трактовать как бред, следствие болезни и психологического напряжения героя. Получается, снижая трагизм ситуации, адаптируя произведение в другой вид искусства, трансформируя его под определённую культуру и возрастную аудиторию, талантливый мангака оставляет важный для понимания романа смысл для тех читателей, которые уже готовы его воспринять, правильно интерпретировать катарсическую функцию смеха.

Рассмотренный пример – один из самых ярких и выразительных, на наш взгляд, но далеко не единственный.

Использование приемов мультипликации в передаче действий героя также дает комический эффект. Так, например, полна комизма сцена, где Раскольников пытается спрятать украденное под половицу (рис. 2).



*Рис. 2. Раскольников прячет украденное добро под половицей [Тэдзука 2012].*

Эта попытка превращается в интермедию (рис. 3).



Рис. 3. Борьба с доской [Тэдзука 2012].



Герой пытается спрятать под доской в полу украденное, отходит от этого места – но не прибитая доска приподнимается с одного конца. Раскольников пытается прижать неплотно подогнанный конец, но в результате уже поднимается другая сторона доски. Он прыгает сильнее – итог закономерен: доска переворачивается, все украденное оказывается на виду, а герой проваливается в дыру, образовавшуюся в полу. Это типичная ситуация из мультфильмов, которая показывает подобные же стремительнее действия по прилаживанию доски, давление на один конец которой неизбежно должно вести к тому, что поднимется противоположный конец. И чем активнее усилия действующего персонажа, тем большая неудача в итоге его ждет. В результате возникает необходимый комический эффект.

Быстрая смена картинок-кадров позволяет проследить данный эпизод в манге как ожившую мультипликационную картинку. Этому способствуют и графические приемы: звездочки для передачи состояния «искры из глаз», штрихи, обозначающие «летающую» доску, молниеносные передвижения героя, его оглушенность, наконец. Нарастание комического эффекта снижает психологическую напряжённость, положительное и отрицательное меняются местами, и вместо сочувствия мы начинаем смеяться. Дополнительно комичность ситуации подчеркивает вербальное сопровождение – картинка начинает «звучать», когда два-три слова дополняют картину *ЗВУКОВЫМ* сопровождением (имитирующим соответствующие звуки). В итоге мы как будто просматриваем короткий анимационный фильм, что

способствует – уже на более высоком, вторичном уровне восприятия произведения, – осознанию динамичности сюжета. А это, в свою очередь, уже позволяет говорить об адекватности интерпретации замысла автора.

Отметим еще несколько приемов, усиливающих комическое в визуальной адаптации романа Ф. М. Достоевского. Из первоисточника мы знаем, что попытки спрятать украденные у старухи-процентщицы «сокровища» являются важными для понимания произведения и характеризуются очень сильным психологическим напряжением. Герой без конца перепрятывает улики, пытается их скрыть, чем создает еще больший хаос. И в манге герой также прячет и перепрятывает. Но Осаму Тэдзука, как мы уже убедились, показывает нам этот многократно повторяющийся процесс уже с комической стороны. Вот еще пример, который в общем ряду служит усилению комического начала в рассматриваемом эпизоде.

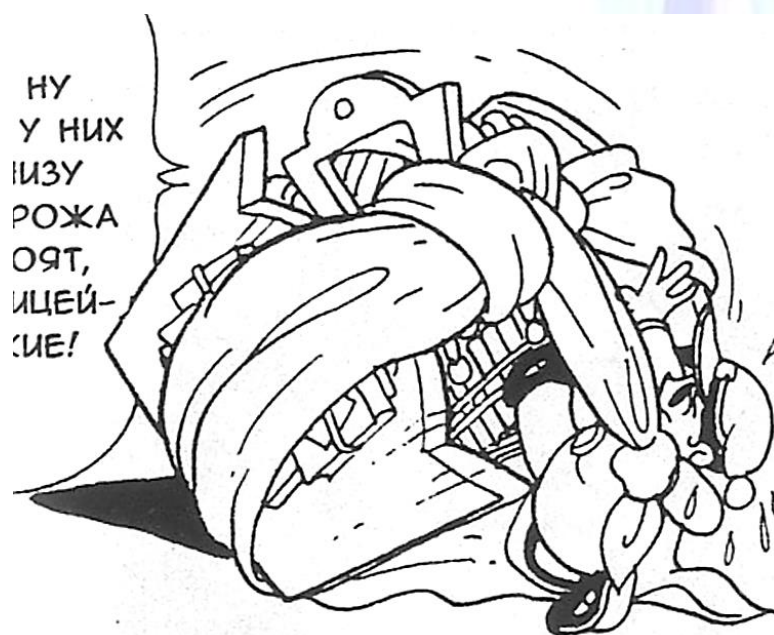


Рис. 4. Узелок с кроватью [Тэдзука 2012].

Раскольников в своей стремлении спрятать понадежнее всё завязывает в узел и кровать (рис. 4). Разлетающиеся капельки пота и неестественная поза персонажа (тянет одной рукой конец материи, затягивая узел, другой рукой и ногой пытается придержать, вторая нога полусогнута – герой приседает от усилий и непомерной тяжести работы), а также штрихи над кроватью, передающие движение, словно оживляющие картинку, снова играют на усиление динамичности сюжета. Но завернуть в узел и пытаться утащить кровать в принципе невозможно. Таким образом, мы видим явное преувеличение, гротеск, используемый для усиления комического эффекта данной сцены. Абсурдность ситуации (завернул в узел кровать) и отлично визуализированные усилия героя опять вызывают смех, нивелируя драматизм ситуации. Осаму Тэдзуке удастся в очередной раз передать все это читателям с помощью одного рисунка-кадра за счет использования определённой техники рисования и, как мы уже сказали, одной-единственной абсурдной детали (кровать в узелке).

Комические черты присутствуют и в образе главного героя. Мы видим их сразу же при первом «знакомстве», хотя данные черты не обладают выраженной нарочитой гипертрофированностью (рис. 5).

В создании визуального образа героя Осаму Тэдзуки использует приемы и узнаваемые предметы-символы из анимации и кинематографа, взятые из общемирового культурного контекста. Трагичность образа снижена

искусственно, для чего применяется нарочито мультипликационное изображение.



Рис. 5. Знакомство с главным героем [Тэдзука 2012].

Образ Раскольников в исполнении Осаму Тэдзуки навеивает отдаленные ассоциации с образом клоуна, Чарли Чаплина и диснеевским Микки Маусом – всех их объединяет наличие огромных клоунских башмаков (рис. 6). В скобках заметим, что мы берем не любых диснеевских анимационных персонажей, носящих также огромные ботинки, а только Микки-Мауса, так как аллюзия на этого персонажа концептуально поддержана появлением мышей на страницах манги (см. рис. 1), манера изображения которых также перекликается с традицией изображения известного диснеевского мышонка.

Клоунские ботинки являются символической деталью, дополняющей комический образ названных персонажей. При первом взгляде на главного героя манги Осаму Тэдзуку «Преступление и наказание» такие ботинки, в сочетании с широким низом и зауженным верхом (рис. 5), вызывают определенные культурные ассоциации (рис. 6 а, б, в), что



способствует возникновению пока еще неярко выраженного комического эффекта. Образ дополняется забавным помпоном на неммыслимом



а)



б)



в)

Рис. 6. Персонажи мировой культуры в клоунских башимаках. Изображения размещены в свободном доступе на платформах:

<https://pixy.org/src/103/1032313.jpg>

<https://goo.su/tAayr2>

<https://goo.su/9OtEW7>

головном уборе героя – то ли фуражка, то ли колпак (ночной? шутовской? – также сразу же возникают определенные культурные аллюзии). И окончательно серьезность образа разбивается манерой изображения лица героя, его глаз – Тэдзука использует прием рисования героев в анимации – круглое детское личико, курносый нос, огромные глаза.

В работах других исследователей манги мы встречаем подтверждение своей точки зрения: «Своеобразной общепризнанной «классикой» аниме-образа считаются «большие глаза» персонажей, точнее зрачки» [Мартыненко 2021: 89]. Или вот еще: «Одна из самых распространенных претензий к японской анимации – визуальная стилистика произведений, где первое

место занимают большие глаза. Однако немногие знают, что эффект больших глаз пришел в Японию из Америки на волне популярности мультфильмов компании Disney. М. О. Тэдзука, считающийся основателем современной японской манги, некоторые художественные приемы перенял у вдохновлявшего его У. Диснея, в том числе и «больше глаза» [Ищенко 2016: 307]. Объединяющим образом здесь является, на наш взгляд, образ Чарли Чаплина. «И хотя ни сами ботинки, штаны или трость не были неожиданностью в комическом гардеробе эпохи, <...> только у Чаплина они стали немедленно распознаваемым индексом» [Майзель 2016: 58]. И это придает дополнительные оттенки смысла к процессу интерпретации образа Раскольников в японской адаптации произведения русского классика, что очень важно (подробно мы не будем останавливаться на этом в рамках настоящей работы, чтобы не отклоняться от основной темы нашего исследования).

Итак, мы рассмотрели ряд примеров, иллюстрирующих усиление комического начала в манге, являющейся адаптацией романа Ф. М. Достоевского.

Для чего Осаму Тэдзуке понадобилось так усиливать комическое начало? Известно, что комическое обладает «катарсическим пафосом» и одновременно реализует прием остранения [Шипицына 2013: 48]. Также важную роль сыграла и японская многовековая культура, которая проявилась в определённой связи манги с традиционным театром Но: «Композиция постановок театра Но схожа с композицией манга.



Составной и обособленной частью действия Но являются представления кёгэн, развлекательные интермедии комического характера, восходящие к старинной китайской клоунаде. Смысл представлений кёгэн заключается в снятии у зрителей излишнего эмоционального напряжения в перерывах между «серьезными» действиями представления (Эренгросс). Точно так и в манга» [Ефименко 2013: 69]. Обратим внимание на замкнувшийся круг – мы видим упоминание о клоунаде. Главной же для нас в приведенной цитате является мысль о снятии излишнего эмоционального напряжения. Комическое уравнивает драматизм, дает разрядку и позволяет более спокойно переживать воздействие произведения искусства на человека. А равновесие и спокойствие высоко ценятся в японской культуре.

Приведенные примеры позволяют нам сделать вывод, что в манге Осаму Тэдзуки «Преступление и наказание», являющейся специфической графической адаптацией одноименного романа Ф. М. Достоевского, комическое начало значительно усилено. Это объясняется спецификой данного вида манги – сёнен, а также особенностями японского менталитета и культурными традициями, призванными снижать эмоциональный накал благодаря уравниванию трагического комическим. Для усиления комического начала знаменитый мангака не только использует обычные для японского искусства приемы визуализации, но также и вносит в произведение совершенно новые аллюзии на межкультурные символы и образы. Это, в свою очередь, позволяет представить рассматриваемую графическую адаптацию мировой

классики как репрезентацию особой трактовки «Преступления и наказания» Достоевского в японской культуре. Интересно, что и в российской культуре манга Осаму Тэдзуки неожиданно получает новое значение, так как она не только приобщает российских читателей к некоторым особенностям японского мировоззрения и традиций, но и дает возможность заново взглянуть на сам первоисточник – произведение Ф. М. Достоевского. Это происходит благодаря эффекту остранения, который неизбежно должен возникать у любого человека, способного увидеть, насколько широки границы культурного межнационального контекста романа-адаптации. В то же время манга позволяет глубже понять комическое начало, поскольку в романе-первоисточнике – оно запрятано достаточно глубоко, и не каждый читатель может его воспринять при обычном прочтении книги. Дополнительные аллюзии могут способствовать более глубокой интерпретации текста Достоевского.

Таким образом, манга Осаму Тэдзуки «Преступление и наказание», на первый взгляд упрощенная, с нивелированной в значительной мере эмоционально-психологической составляющей, становится знаковым явлением не только для японской культуры, но также для российской и многих других, потому что, несмотря на кажущуюся простоту, она оказывается насквозь пронизанной знаковыми символами и образами мировой культуры.

### **Литература**

- Богацкий, Е. Е. (2013). Манга – сегмент современной японской массовой культуры. *Вестник МГУП имени Ивана Федорова*, 7, 188–194.
- Ефименко, А. И. (2013). Японское визуальное искусство манга и современный читатель. *Книга в современном мире: Материалы международной научной конференции, Воронеж, 26–28 февраля 2013 года* [стр. 64–72]. Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС.
- Ищенко, Е. А., & Павлов, А. Ю. (2016). Вся правда про японское аниме, которую вы не знали и не решались спросить. *Молодёжь третьего тысячелетия: Сборник научных статей, Омск, 08–30 апреля 2016 года* [стр. 306–308]. Омск: Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского.
- Кубасов, А. В., & Михайлова, О. А. (2021). «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского как креолизованный текст (манга Осамы Тэдзуки). *Культура и текст*, 4(47), 164–177. <https://doi.org/10.37386/2305-4077-2021-4-164-177>
- Лапшин, И. И. (1986). Комическое в произведениях Достоевского. В книге: Бема А. Л. (ред.) *О Достоевском: Сб. статей* [стр. 103–120]. Париж: AmgaEditions.
- Магера, Ю. А. (2021). Литературная классика в японской манге: комиксы Тэдзука Осаму. *Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»*, 9, 100–115. <https://doi.org/10.28995/2686-7249-2021-9-100-115>
- Майзель, В. С. (2016). Чаплин: эффект Чарли. В книге: Евменов А. Д. (ред.). *Актуальные вопросы развития индустрии кино и телевидения в современной России: сборник научных трудов, посвященный Году российского кино. В 2 частях* [стр. 57–64]. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения.
- Мартыненко, А. В. (2021). Особенности реализации визуальных образов в аниме. *Симбирский научный вестник*, 44(2), 86–91.
- Мухина, С. А. (2011). Комическое начало в творчестве Ф. М. Достоевского в оценке отечественного литературоведения. *Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология*, 5, 138–143.
- Понкратова, Е. М. (2011). Смех и комическое в творчестве Ф. М. Достоевского: о некоторых особенностях эстетики писателя. *Вестник Томского государственного университета*, 349, 19–22.
- Проханов, Д. М. (2012). Индустрия издания манга. *Медиаскоп*, 4. Режим доступа: <http://www.mediascope.ru/node/1225> (дата обращения: 08.02.2023).
- Тэдзука, О. (2012). *Преступление и наказание*. Екатеринбург: Фабрика комиксов.
- Шипицына, А. А. (2013). Негативная эстетика комического: особенности комического катарсиса. *Vita Cogitans: Альманах молодых философов*, 8, 46–50.

### Информация об авторе

Ванюшкина Ольга Евгеньевна – кандидат филологических наук, начальник отдела мониторинга и индексирования ЦРПА, ФГБОУ ВО «Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого» (Россия, 173003, Великий Новгород, ул. Б. Санкт-Петербургская, 41), ORCID: 0000-0003-1353-1356, oev\_novsu@mail.ru

## THE COMIC IN THE MANGA BY OSAMU TEZUKI "CRIME AND PUNISHMENT" IN THE LIGHT OF POPULAR CULTURE

Olga Vanyushkina

**Abstract:** Osamu Tezuka's manga is a graphic adaptation of F. Dostoevsky's novel "Crime and Punishment" for Japanese schoolchildren and students. It has a number of characteristic features for such a work. But it also has certain features that allow it to stand out among many similar graphic novels based on the works of F. Dostoevsky. For example, the amplification of the comic beginning: some dramatic scenes of the novel are reworked and presented in the manga exclusively in a comic vision, which contradicts the dramatic nature of the corresponding scenes in the original source material. This paper proposes a version of the justification for the need for such an interpretation of the novel and examines the results of strengthening the comic principle. A comparative analysis of the comic in the two versions of the novel also allows us to draw certain conclusions about the specifics of intercultural communication that arose as a result of the adaptation of a classical literary work and has an impact on world culture at the present time.

**Keywords:** "Crime and Punishment", manga, comic, adaptation, cross-cultural communication, interpretation of a text.

### References

- Bakhtin, M. M. (2002). *Problemy poetiki Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's poetics]. Moscow: Ausburg Publ. (In Russ).
- Bogatskii, E. E. (2013). Manga – segment sovremennoi iaponskoi massovoi kul'tury [Manga is a segment of modern Japanese popular culture]. *Vestnik MGUP imeni Ivana Fedorova* [Bulletin of the Moscow State Unitary Enterprise named after Ivan Fedorov], 7, 188–194. (In Russ).
- Efimenko, A. I. (2013). Iaponskoe vizual'noe iskusstvo manga i sovremennyi chitatel' [Japanese visual art manga and modern reader]. *Kniga v sovremennom mire: Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, Voronezh, 26–28 fevralia 2013 goda* [The Book in the Modern World: Proceedings of the International Scientific Conference, Voronezh, February 26–28, 2013] [pp. 64–72]. Voronezh: Nauka-luniPress. (In Russ).



- Ishchenko, E. A., & Pavlov, A. Iu. (2016). Vsia pravda pro iaponskoe anime, kotoruiu vy ne znali i ne reshali's' sprositi' [The whole truth about Japanese anime that you didn't know and didn't dare to ask]. *Molodezh' tret'ego tysiacheletia: Sbornik nauchnykh statei, Omsk, 08–30 apreliia 2016goda* [Youth of the third Millennium: Collection of scientific articles, Omsk, 08-30 April 2016] [pp. 306–308]. Omsk: Omsk State University named after F. M. Dostoevsky Publ. (In Russ).
- Kubasov, A. V., & Mikhailova, O. A. (2021). «Prestuplenie i nakazanie» F. M. Dostoevskogo kak kreolizovannyi tekst (manga Osamy Tedzuki) ["Crime and Punishment" by F. M. Dostoevsky as a creolized text (manga by Osama Tezuki)]. *Kul'tura i tekst* [Culture and text], 4(47), 164–177. (In Russ). <https://doi.org/10.37386/2305-4077-2021-4-164-177>
- Lapshin, I. I. (1986). Komicheskoe v proizvedeniakh Dostoevskogo [The comic in Dostoevsky's works.]. In Bema A. L. (red.) *O Dostoevskom: Sb. statei* [About Dostoevsky: Collection of articles] [pp. 103–120]. Paris: Amga Editions Publ. (In Russ).
- Magera, Iu. A. (2021). Literaturnaia klassika v iaponskoi mange: komiksy Tedzuka Osamu [Literary Classics in Japanese Manga: Tezuka Osamu comics]. *Vestnik RGGU. Seriiia «Literaturovedenie. Iazykoznanie. Kul'turologiia»* [Bulletin of the Russian State University. The series "Literary studies. Linguistics. Cultural studies"], 9, 100–115. (In Russ). <https://doi.org/10.28995/2686-7249-2021-9-100-115>
- Maizel', V. S. (2016). Chaplin: effekt Charli [Chaplin: the Charlie effect]. In Evmenov A. D. (red.). *Aktual'nye voprosy razvitiia industrii kino i televideniia v sovremennoi Rossii: sbornik nauchnykh trudov, posviashchennyi Godu rossiiskogo kino. V 2 chastiakh* [Topical issues of the development of the film and television industry in modern Russia: collection of scientific papers dedicated to the Year of Russian Cinema. In 2 parts] [pp. 57–64]. Sankt-Peterburg: St. Petersburg State Institute of Cinema and Television Publ. (In Russ).
- Martynenko, A. V. (2021). Osobennosti realizatsii vizual'nykh obrazov v anime [Features of the implementation of visual images in anime]. *Sibirskii nauchnyi vestnik* [Sibirsk Scientific Bulletin], 44(2), 86–91. (In Russ).
- Mukhina, S. A. (2011). Komicheskoe nachalo v tvorchestve F. M. Dostoevskogo v otsenke otechestvennogo literaturovedeniia [The comic beginning in the work of F. M. Dostoevsky in the evaluation of Russian literary criticism]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriiia: Russkaia filologiia* [Bulletin of the Moscow State Regional University. Series: Russian Philology], 5, 138–143. (In Russ).
- Ponkratova, E. M. (2011). Smekh i komicheskoe v tvorchestve F. M. Dostoevskogo: o nekotorykh osobennostiakh estetiki pisatel'ia [Laughter and the comic in the works of F. M. Dostoevsky: about some features of the writer's aesthetics]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Tomsk State University], 349, 19–22. (In Russ).

- Prokhanov, D. M. (2012). Industriia izdaniia manga [The manga publishing industry]. *Mediaskop* [Mediascope], 4. Available at: <http://www.mediascope.ru/node/1225> (accessed: 10.02.2023). (In Russ).
- Shipitsyna, A. A. (2013). Negativnaia estetika komicheskogo: osobennosti komicheskogo katarsisa [Negative aesthetics of the comic: features of comic catharsis]. *Vita Cogitans: Al'manakh molodykh filosofov* [Vita Cogitans: An Almanac of Young Philosophers], 8, 46–50. (In Russ).
- Tedzuka, O. (2012). *Prestuplenie i nakazanie* [Crime and punishment]. Yekaterinburg: Comics Factory Publ. (In Russ).

#### **Author's information**

Vanyushkina Olga Evgenievna – Candidate of Philological Sciences, Head of the Monitoring and Indexing Department, Yaroslav-the-Wise Novgorod State University (41, B. St. Petersburgskaya str., Veliky Novgorod, 173003, Russia), ORCID: 0000-0003-1353-1356, oev\_novsu@mail.ru

#### **For citation:**

Vanyushkina, O. E. (2023). The comic in the manga by Osamu Tezuka "Crime and punishment" in the light of popular culture. *Experience industries. Socio-Cultural Research Technologies (EISCRT)*, 2(3), 21-40. (In Russian). [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-2\(3\)-21-40](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-2(3)-21-40)



УДК 725.824.5

[https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-2\(3\)-41-69](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-2(3)-41-69)

## «РЕПЕТИЦИЯ ЖИЗНИ»: КАК ВЛАДИМИР ВОРОШИЛОВ ПЕРЕНЕС НА ТЕЛЕЭКРАН ЗАКОНЫ КЛАССИЧЕСКОЙ ДРАМАТУРГИИ



**Екатерина Митина,**  
*независимый  
исследователь,  
(Москва, Россия;  
Иерусалим, Израиль)*

**Ekaterina Mitina**  
*independent researcher  
(Moscow, Russia;  
Jerusalem, Israel)*

ORCID: 0009-0007-7602-5609  
e-mail:  
[catherinamitina@gmail.com](mailto:catherinamitina@gmail.com)

### **Для цитирования статьи:**

Митина, Е. А. (2023). «Репетиция жизни»: как Владимир Ворошилов перенес на телеэкран законы классической драматургии. *Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований (EISCRT)*, 2(3), 41–69. [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-2\(3\)-41-69](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-2(3)-41-69)

**Аннотация:** в статье анализируются оригинальные творческие приемы, использованные режиссером и ведущим В.Я.Ворошиловым в своих телевизионных программах. В фокусе внимания находятся те из них, которые позволяют охарактеризовать формат этих передач. Анализируется

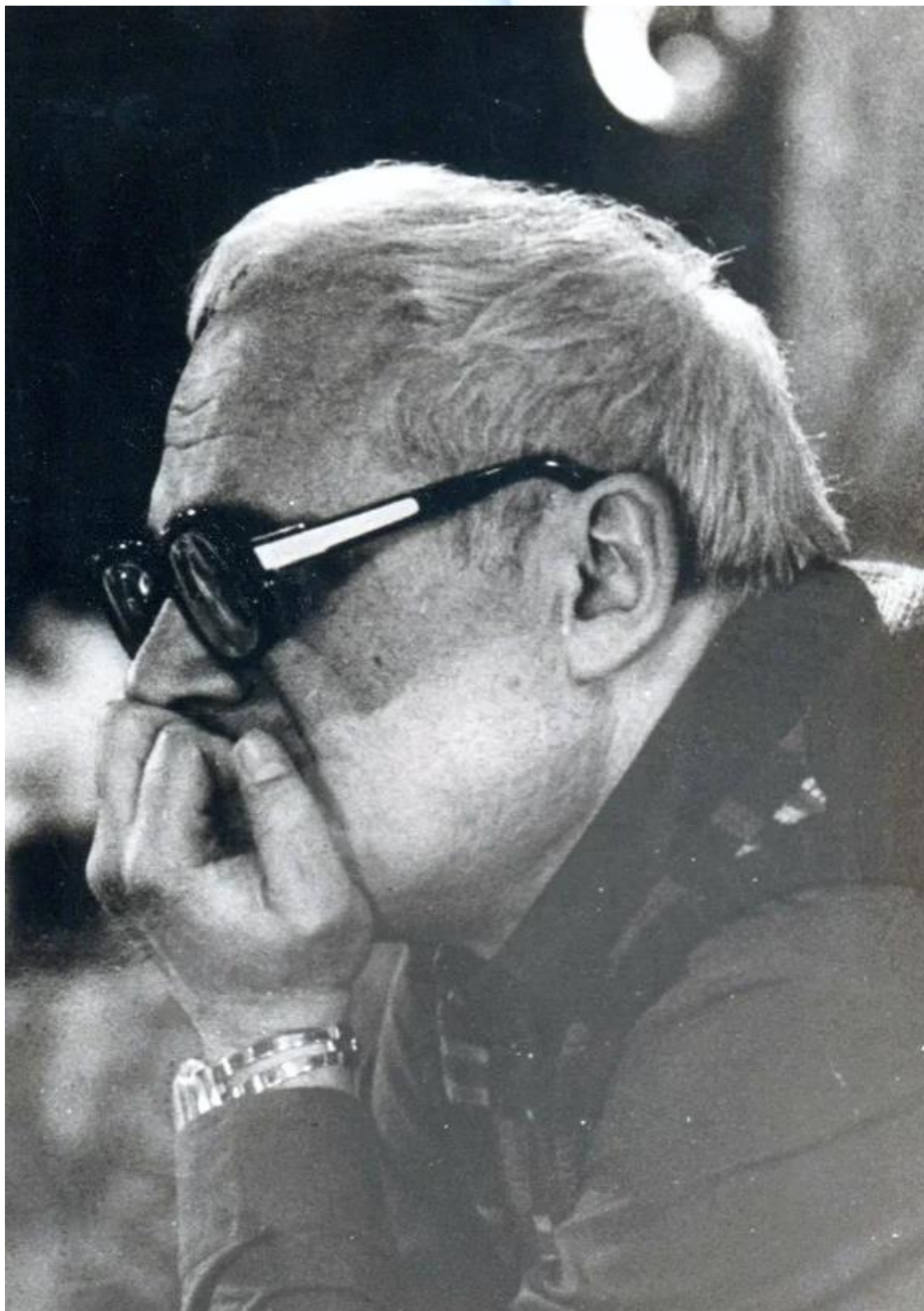
драматургия и жанровые особенности творчества автора-режиссера. Делается акцент на уникальности творческого мышления их создателя. Рассматривается предполагаемый генезис креативных решений В. Я. Ворошилова и степень их самобытности. В работе используются биографические документы автора и ведущего, материалы архива ТЦ «Останкино», а также брошюры и статьи, написанные Владимиром Яковлевичем. При использовании указанных источников (многие из которых вводятся в научный оборот впервые) с использованием критического подхода становится понятным, что основным принципом построения исследуемых телевизионных программ является классическая театральная схема трехактной драмы. Сочетание телевизионной эстетики с психологией театрального действия обеспечивает оригинальность и неповторимость опыта режиссера и драматурга.

**Ключевые слова:** формат, драматургия, жанр, прием, автор, телевидение, подход, решение, режиссура, видение.

*Светлой памяти Леонида Фридовича Кациса,  
моего научного руководителя и друга,  
без помощи которого этот текст  
никогда не был написан и закончен.*

Владимир Яковлевич Ворошилов (1930–2001) известен широкому зрителю как создатель и первый ведущий телевизионной игры «Что? Где? Когда?». И эта программа была далеко не единственной на российском телевидении, созданной этим телевизионным режиссером, но, к сожалению, записей его программ сохранилось очень немного.

Первой масштабной попыткой проанализировать опыт работы Владимира Ворошилова на телевидении стоит считать книгу советской журналистки Е. С. Сабашниковой «Диапазон. Рассказы о телевизионных режиссерах» 1987 года [Сабашникова 1987]. Через тридцать лет, уже в 2017 г. вышла статья российской



*Владимир Ворошилов на репетиции в Ставропольском театре драмы имени М. Ю. Лермонтова. Ок. 1966.*



исследовательницы И. Н. Кемарской «Драматургические особенности российской телевизионной игры «Что? Где? Когда?» [Кемарская 2017]. Кроме того, телевизионное наследие Ворошилова рассматривал П. Ф. Сумской в кандидатской диссертации под названием «Телевизионная игра как форма интерактивной коммуникации: опыт культурологического анализа» [Сумской 2009].

Очень качественный анализ драматургической конструкции игры «Что? Где? Когда» был проведен театроведом П. Воротынцевым в его эссе под названием «Программа: «Что? Где? Когда?»: драматургия и сценография. Игра в жизнь и игра с жизнью» [Воротынцев 2023]. Однако надо отметить, что существенным недостатком всех перечисленных публикаций является поверхностный анализ предмета исследования. Как правило, авторы указанных работ ограничиваются тем, что рассматривают только самую знаменитую и, главное, существующую и по сей день, программу «Что? Где? Когда?», позиционируя ее как телевикторину, забывая о том, что эта игра является далеко не единственным проектом В. Я. Ворошилова на телевидении и, в известном смысле, представляет собой итог его теоретических и практических достижений, начиная с середины 1960-х гг.

В. Я. Ворошилов подал заявку на замещение должности режиссера ЦТ СССР в сентябре 1966 года [Личное дело В. Я. Ворошилова, без даты: 157]. К этому моменту он был художником-постановщиком и имел большой опыт работы в московских театрах [Личное дело В. Я. Ворошилова, без даты: 153].

Первым телевизионным проектом, в который его пригласили работать в качестве режиссера, был документальный сериал «Летопись полувека» [Личное дело В. Я. Ворошилова, без даты: 1]. Однако случилось так, что Ворошилов не смог вовремя выйти на работу, поскольку он предпочел «Летописи...» работу над спектаклем «Шторм». Спектакль был правительственным заказом, и Ворошилов не считал нужным предупредить кого бы то ни было о своем отъезде. В результате от проекта будущий мэтр телевидения был отстранен и уволен. Как вспоминал сам Владимир Яковлевич: «Я вообще был тогда шалопай. Пришел в этот самый замечательный «Экран» через месяц. Прихожу с чистой душой совершенно. И с настроением, что это я делаю им подарок, что я вхожу туда. Что я настоящий театральный драматический режиссер и художник. Вхожу, меня встречает молчание. Молчание в большой комнате. Потом встает женщина-начальница и говорит железным голосом: «Чтобы через минуту вас здесь не было!» Потом уже генеральный директор Центрального телевидения, хороший человек, объяснил мне, что тут было политическое задание, что я себя неправильно повел и что он, начальник, не может заставить коллектив снова меня принять. Я говорю: «Ну, куда-нибудь суньте меня на пару месяцев». И он говорит: «Ну, есть у нас одна такая редакция, куда вообще всякие загибщики, ну, вот кто с приветом, они идут туда. Хотите? Я говорю: «Ну, давайте!» Он говорит: «Тогда идите в Молодежную редакцию!». «Ну вот, так я и попал в молодежную редакцию, и началась эпопея моей жизни в молодежной редакции» [Личное дело В. Я. Ворошилова, без даты: 177].

В общем и целом, Ворошилов говорил чистую правду, ведь ему действительно пришлось проявить незаурядное упорство, чтоб остаться на телевидении. На его письме Валерию Иванову, главному редактору молодежной редакции, стоят пометки секретаря: «он звонит, ждет, что делать?». Это заставляет предположить, что неудача с «Экраном» Владимира Яковлевича не остановила. И он действительно добился своего – его взяли на работу в редакцию программ для молодежи.

Следует отметить, что вообще все телевизионное творчество В. Я. Ворошилова можно условно разделить на два этапа: до создания «Что? Где? Когда?» и после него. Поэтому особое внимание к первому этапу и отличает нашу работу от всех остальных.

В личном деле, хранящемся в архиве телецентра «Останкино», сохранился датируемый 12 марта 1968 года перечень работ, созданных им для телевидения. В списке значатся следующие работы: «Письма 41 года», «Завещание 42 года», «Конкурс на лучшее знание Канады», «Лауреаты премии им. Ленинского комсомола Филипп Жерар и Жак Дрежак», «Молодежь и Октябрь», «Реклама» [Личное дело В. Я. Ворошилова, без даты: 177].

О телеспектакле «Серебристый грибной дождь» (по мнению А. Г. Лысенко – первой программы Ворошилова на телевидении [прим. Е. М.], похоже, сохранились только воспоминания современников – Анатолия Лысенко [Лысенко 2011] и Светланы Аннапольской [Аннапольская 2002].



Анализировать все указанные работы по отрывистым воспоминаниям и случайным архивным упоминаниям нет никакого смысла, из них сохранился только документальный фильм «Завещание 42 года». Поэтому мы считаем возможным сразу перейти к главному творению В. Я. Ворошилова той поры – телевизионной передаче «Аукцион». От нее, в отличие от других его проектов, сохранился не только фрагмент, но и воспоминания очевидцев. Так, тогдашняя заместитель главы Молодежной редакции, М. А. Эскина (впоследствии бессменный директор «Дома Актера»), сразу же оценила потенциал создаваемой программы. Позже Маргарита Александровна вспоминала, что как только Ворошилов ей рассказал о том, как передача будет выглядеть, она сразу поняла, что это стоит делать [Маргарита Эскина 2011].

Определить жанр «Аукциона» по сохранившемуся фрагменту крайне трудно. Причина – недостаточный хронометраж, который не позволяет понять, в чем именно состояла суть программы. Поэтому приходится, применяя критический подход, опираться на воспоминания современников и рассказы самого Ворошилова. Если отбросить не подкрепленные никакими альтернативными источниками воспоминания бывшего ведущего-комментатора этой программы А. Г. Лысенко (впоследствии Генерального директора РТР, «Общественного телевидения России» и т.д.), то все сходятся в одном: это была развлекательная программа с сильным познавательным и рекламным элементом.

Познавательный аспект передачи был настолько силен, что согласно некоторым данным, помогал приносить существенные

прибыли советской торговле, способствуя продаже неликвидных товаров.

Сохранились воспоминания самого Ворошилова, впоследствии подтвержденные А. Г. Лысенко, что однажды к ним обратились из министерства рыбного хозяйства и попросили помочь с продажей кальмаров, поскольку несмотря на общий дефицит продуктов в стране, они по какой-то причине не пользовались популярностью у населения. Создатель программы нашел выход. Во время эфира участникам передачи раздали консервные ножи и банки с кальмарами. Было объявлено, что в одну из банок спрятано янтарное ожерелье. По сигналу ведущего люди начали открывать банки, и <...> ожерелье было найдено. Тогда же Ворошилов объявил, что несколько таких банок отправлено в ближайший магазин. «На следующий день народ смел к черту все это хозяйство», – вспоминал позже Лысенко [Звезды эфира: Владимир Ворошилов. 1 серия 2019].

Сам принцип торгов, соответствующий названию программы, был построен следующим образом: «Игра шла между ведущим и публикой, сидящей в амфитеатре. Цель аукциониста – чтобы прозвучало как можно больше полезной информации. Цель публики – процесс игры и ее конечный результат в виде получения призов. Основное правило игры – приз получает последний отвечающий на данный вопрос» [Ворошилов 1982: 59].

Несмотря на короткий хронометраж, описание, данное Ворошиловым, позволяет понять, в чем была суть программы. В целом такое же описание дают и люди из его окружения, и телезрители. Ворошилов пишет далее: «Предположим, ведущий

начинает игру словами: «"Мой дядя самых честных правил..." продолжите это стихотворение!" Кто-то в амфитеатре знает всего только три строчки, кто-то четыре, а кто-то двадцать строк... Обостряет игру и фактор времени. Как и в «заправдашнем» аукционе, то и дело слышатся возгласы ведущего: «Раз! Два! Три! Продано!» [Ворошилов 1982: 59].

Этот принцип «Аукциона» описал в беседе с автором статьи в 2018 г. и человек, не имеющий никакого отношения к телевидению – директор музея истории МГУ А. С. Орлов. Поскольку его описание совпадает с ворошиловским, и той картиной, которую дал в своих воспоминаниях А. Г. Лысенко, то, скорее всего, программа именно так и выглядела. Поэтому, вполне вероятно, что жанр «Аукциона» можно определить как рекламно-познавательное шоу.

Однако, в сохранившемся фрагменте «Аукциона», поражает другое, вполне очевидное даже, несмотря на малый метраж анализируемого материала. Уже при создании этой программы Ворошилов проявил себя как мастер театрально-телевизионной режиссуры, где, как впоследствии и в «Что? Где? Когда?», режиссер-демиург присутствовал в кадре лично, голосом, а также и с помощью ряда других сигналов.

Показательно, что «Аукцион» не меньше, чем будущий, как Ворошилов сам потом определял, «документальный спектакль» «Что? Где? Когда?» напоминал театр. Даже методы воздействия на зрителя были во многом те же самые. Значительное воздействие на участников оказывал прямой эфир, все действие, как и в театре, разворачивалось на глазах как самих участников программы,

находящихся в зале, так и тех, кто сидел перед экранами телевизоров. Подобный формат значительно усиливал ощущение сопричастности с участниками передачи.

При этом надо отметить, что при всем кажущемся сходстве подобная технология зрительского воздействия не имеет отношения к технологиям «Театра.Дос», разыгрывающего уже прошедшие события. Бывший «спортивный» комментатор собственных программ, включавших откровенные соревнования (Сравните: «Спринт для всех», «А ну-ка, парни...»), не занимался реконструкцией прошедших событий. Именно то, что зритель становился как бы непосредственным соучастником текущих событий, и определяло ту причину, по которой ворошиловские программы становились крайне популярными. В частности, передача «А ну-ка, парни» даже стала «героиней» песни Владимира Высоцкого «Жертва телевидения»: «А ну-ка, девушки!» «А ну-ка, парням!» // Вручают премии в О-О-ООН!».

Если принять за достоверные свидетельства воспоминания А.Г. Лысенко о работе над «Аукционом», то очевидно, что В. Я. Ворошилов готовил программу с помощью метода репетиции или многократного повторения. Он буквально просчитывал все возможные варианты, чтобы к моменту выхода участников на площадку люди были готовы к любым даже самым, казалось бы, непредвиденным обстоятельствам. Как вспоминал Лысенко, никто не растерялся даже тогда, когда на площадке отвалился кусок штукатурки. «Все было продумано заранее» [Лысенко 2011: 160].

В «Аукционе» Ворошилов впервые выступил родоначальником новой формы телевизионной подачи

информации. Если до этого создаваемые передачи создавались в рамках самодеятельности или в традициях микротеатра, то он настойчиво искал способы вырваться из этого формата. Например, количество участников «Аукциона» насчитывало 500–600 [Ворошилов 1982: 59]. Также Ворошилов стремился вырваться из привычной для тогдашнего телевидения почти театральной условности, создавая реальность происходящего максимально достоверно. Другими словами, если на телевизионном экране зритель видел аукцион, значит и выглядеть он должен был максимально правдоподобно.

Кроме того, В. Я. Ворошилов стремился и к максимальной зрелищности создаваемого контента. Так, в частности, программу открывал ансамбль из девушек, танцующих канкан – танец, который прежде видели в лучшем случае в редких западных фильмах [Профессия телезвезда: за кулисами славы: документальный фильм 2011]. Использование фривольного кабаре-танца добавляло программе остроты и усиливало зрительский интерес к передаче.

Помимо всего прочего, особой зрелищности добавлял и конфликт, на котором была построена вся драматургия «Аукциона». О ней Ворошилов писал так: «Игра шла между этим ведущим и публикой, сидящей в амфитеатре. Цель аукциониста – чтобы прозвучало как можно больше полезной информации. Цель публики – процесс игры и ее конечный результат – призы. Основное правило игры – приз получает последний отвечающий на данный вопрос. <...> Иначе приз уйдет к другому, который знает меньше вас, но свое знание обнародовал последним. Значит, вы



заинтересованы все время подталкивать игру, пока не истощатся запасы знаний у публики, а потом выдать свое мнение, которое будет последним, решающим по этому вопросу» [Ворошилов 1982: 59].

Таким образом, в центре драматургии игры находился конфликт, то есть в данном случае – соревнование участников между собой. За таким противостоянием и наблюдал зритель, сидящий у экрана телевизора. Для большей остроты конфликта добавлялся еще фактор времени. Не случайно в правилах отдельно обговаривалось слово *последний*. Можно, например, сформулировать так: «Не случайно в игре специально оговаривалось «правило последнего слова» «Что диктует это правило?», – спрашивает Ворошилов в «Феномене игры» и тут же отвечает, – что вообще знания необходимы, совсем без знаний вы просто не сможете участвовать в этой игре. Но знания еще не все. Иначе это будет не игра, а экзамен, то есть механический опрос аудитории, и, что ни говори, дело это скучное» [Ворошилов 1982: 59].

Работая над программой «Аукцион», Ворошилов также продолжал и свою деятельность художника-постановщика в московских театрах [Фонд В. Я. Ворошилова, без даты]. Привычка мыслить в рамках театрально-художественных категорий оказывала существенное влияние на его подход к решению той или иной творческой задачи. Так, А. Г. Лысенко в своих воспоминаниях пишет, что ключевым моментом вдохновения для Ворошилова являлся образ: «Дед (я его Дедом стал звать позже,

это другая история) шел от образа. <...> тут у него была идея молотка, поэтому игра стала аукционом» [Лысенко 2011: 160].

Программа «Аукцион» просуществовала недолго: в эфир вышло всего шесть выпусков. Однако, несмотря на столь краткое существование, благодаря воспоминаниям современников и чудом сохранившемуся эфирному фрагменту можно попытаться представить, как сильно отличалась она от большинства тех программ, которые присутствовали тогда на советском телевидении. И дело тут даже не только в том, что Ворошилов первым показал советскому телезрителю силу воздействия рекламы, а в том, что он первым попытался вырваться за рамки камерности тогдашнего телевизионного пространства. Неслучайно М. А. Эскина потом скажет, что творческие поиски тогдашних телевизионных деятелей были главным образом самодетельными [Владимир Ворошилов: 2002].

Эта «инаковость» и проявилась в его попытке создать масштабное телевизионное зрелище. Так к 1975 году у В. Я. Ворошилова созрел замысел новой телеигры – «Что? Где? Когда?».

Эта игра стала настоящей вершиной его телевизионного режиссерского и драматургического мастерства. Ведущий определял «Что? Где? Когда?» как документальный спектакль или игру, которую он понимал как «конфликт, как основную структурную характеристику данного вида зрелища» [Ворошилов 1982: 8]. Именно наличие драматургического конфликта и отличает документальный спектакль от викторины.

Если обратиться к теории драматургии, то получается, что конфликт, определяемый как «действия персонажей, обусловленные их целями» [Ширяев & Котов 2020: 97] присутствует и в «Что? Где? Когда?». На самом деле, он разворачивается не только командой телезрителей и командой знатоков (только одно



Владимир Ворошилов и команда знатоков А. Зуева. 1986 год.  
Фотография из архива В. Н. Белкина и Ю. В. Белова.

это уже сделало передачу викториной), но и участниками обсуждения вопроса. Причем в случае знатоков цель была в том, чтобы найти среди многочисленных версий правильный ответ на вопрос. Поэтому наличие как *внешнего* (вопрос телезрителя), так и *внутреннего* (выбор среди версий конфликта) определяло жанр – документальный спектакль.

Создавая документальный спектакль, В. Я. Ворошилов опирался на опыт своего друга – драматурга М. Ф. Шатрова, автора пьес «6 июля», «Так победим», «Большевики». Свои произведения, написанные по историческим сюжетам, Шатров определял как документальные драмы. Об этом Ворошилов прямо пишет в своей книге «Феномен игры»: «Вспомним хотя бы Михаила Шатрова с его "опытами документальной драмы". Документ в этих опытах "работает" не хуже, чем творческое воображение, фантазия художника. И зритель воспринимает его ничуть не менее эмоционально» [Ворошилов 1982: 8].

М. Ф. Шатров под документальными драмами понимал главным образом то, что они были созданы по реальным и документированным историческим темам. В этом отношении пьесы Шатрова ближе к поэтике актуального «Театра.Дос.», работающего с сегодняшними документами, еще только становящимися историей.

Документ в таком случае, исполнял роль исторического источника, на котором базировалось, порой сенсационное для зрителя 1960-х – 1970-х гг., повествование. В отличие от Шатрова, Ворошилов видел в документальности именно ту основу, на которой и строилось драматургическое противостояние. Однако несмотря на то, что в основе «Что? Где? Когда?» лежала форма телевизионной викторины, по своему содержанию она была гораздо ближе к документальным драмам Шатрова.

Ворошилов выстраивал драматургию «Что? Где? Когда?» как классическую, с тремя актами, предполагающими завязку, кульминацию, развязку. Документализм происходящего на экране



обеспечивался сначала за счет того, что героями передачи становились реальные люди (как знатоки, так и зрители не были актерами). Позже, с 1986 г., добавился еще фактор реального времени, поскольку программа стала выходить в прямом эфире. Но даже в записи Ворошилов старался минимально прибегать к монтажу, чтобы максимально сохранить ощущение реальности происходящего.

В этой связи режиссер специально отмечал: «Монтаж событийной видеоленты напоминает мне хирургическое вмешательство со всеми вытекающими из него последствиями. Событие, запечатленное на видеоленте, протекало в реальном, «жизненном» времени, следовательно, «резать» придется по живому» [Ворошилов 2018]. За счет главного фактора – участия



*Финал "Что? Где? Когда?", 1986 г. Фотография из архива В. Н. Белкина и Ю. В. Белова.*



реальных людей и реального времени передачи достигалась важнейшая цель – создание ощущение реальности как у участников, так и у зрителей.

Понимая, что созданная им игра представляет собой особый спектакль, Ворошилов старался максимально усилить зрелищную сторону передачи для зрителя. Так, в программе появились музыкальные паузы, необходимые для снятия напряжения участников и зрителей. Но при этом, как замечал он, использование музыки не должно нарушать основное течение драматургического повествования. Метафорически это выражалось так: «ритм схватки должен продолжаться. Мы откинулись в мягком кресле, но движение поезда продолжается» [Ворошилов 2018].



*ВИА «Веселые ребята» на игре «Что? Где? Когда?» исполняют песню «Бологое», 1986.  
Фотография из архива В. Н. Белкина и Ю. В. Белова.*

Позже музыкальные паузы станут настоящими мини-зрелищами, а не просто музыкальными вставками, то есть, клипами, которые реально показывали во время эфира. В программе стали принимать участие и выдающиеся актеры и музыканты российской и зарубежной эстрады.

Однако это было связано не только с ростом популярности передачи и развитием технических возможностей, но и с продолжающейся кропотливой работой над драматургией конфликта игры, поскольку Ворошилов постоянно искал возможность его обострить, видя как раз в нем основу зрительского интереса к программе.

Также на театрализацию игры работало и предварительное распределение ролей среди ее непосредственных участников. Еще в «Феномене игры» Ворошилов писал: «Начнем с главных действующих лиц, с главных ролей. Сразу возникает законный вопрос: документальные люди – и вдруг роли? Казалось бы, это вещи несовместимые. Но ведь и в каждом документальном событии есть свой герой, а то и несколько. Разве герои документальных фильмов не входят в наш дом? Не становятся объектом для подражания? А герои спортивных баталий? Пожалуй, их влияние на нашу нравственную жизнь не менее сильно, чем влияние героев классических литературных произведений [Ворошилов 1982: 54].

Но тогда, в 1982 году, Ворошилов действительно видел в качестве основных героев передачи – знатоков. «Шесть человек, члены телевизионного «клуба знатоков», добровольно соглашаются участвовать в публичной игре с невидимым для них

противником. На один час они целиком отдают себя игре, отдают все, на что способны их мозг, чувства, воля» [Ворошилов 2018].

Именно в слиянии с этими шестью людьми и их интеллектуальным противостоянием и проходит так называемая линия идентификации зрителя в «Что? Где? Когда?» с его постоянными или случайными участниками или ведущим. Но парадокс заключается в том, что эта идентификация возможна и по другую сторону, по линии команды почти мифических телезрителей. Но, тем не менее, она возможна: хотя бы, потому что есть часть людей, которая традиционно воспринимает знатоков как неких «умников» и «задавак», которых хочется «сделать».

Несмотря на это, довольно долго Ворошилову доказывали обратное. Это были как телевизионные критики, так и психологи, с которыми на заре существования программы работал Владимир Яковлевич.

«Мы уже начали подумывать об организации двух противоборствующих команд на экране. Сделать это было бы очень просто. Скажем, тех же телезрителей, приславших вопросы, ввести в кадр или организовать вторую команду знатоков» [Ворошилов 2018]. Но спор Владимира Яковлевича с психологами рассудил зритель. Как только в программу пришли письма от болельщиков команды телезрителей, то стало очевидно, что идентификация с телезрителями возможна, а значит само противостояние – реальность. И телезрители (или коллективный телезритель) становились такими же героями наравне со знатоками (индивидуализованными или нет, для кого как), находившимся в кадре.

Кроме того, взяв за основу классическую драматургию, Ворошилов создавал знатокам как героям «арки», то есть у каждого участника игры была определенная траектория развития [Ширяев, Котов 2020: 47].

Причем эту траекторию Владимир Яковлевич прорисовал еще на стадии замысла, предполагая при этом так называемую режиссуру предвидения: «На помощь режиссеру приходит его интуиция. Он чувствует, слышит, видит еще не существующее событие. Он "видит" реакцию знатоков, "слышит" их голоса в своем воображении, и так секунда за секундой он "проигрывает" за всех всю игру» [Ворошилов 1982: 46].

Но в отличие от театральной или кинодраматургии, «арка» знатока, или траектория развития его персонажа-роли, могла быть выстроена как в рамках одной минуты обсуждения, так и в рамках целой передачи или игрового сезона. Так, однажды молчавший все обсуждение и внезапно разразившейся озарением Нурали Латыпов стал героем не только одной минуты, но и всего часового эфира [«Что? Где? Когда?» 1982].

Другой случай обострения драматургического напряжения связан с игрой команды Алексея Блинова, трое участников которой положили красные пиджаки, чтобы оставить в клубе всю команду, стали настоящими героями нескольких следующих игровых сезонов. «Положить красные пиджаки» на языке «Что? Где? Когда?» означает следующее. Реальные «Красные пиджаки» – знак постоянного участия в игре, независимо от результатов игры ее легендарных участников. Имелось правило, что, если команда проигрывала игру, она навсегда покидала проект.



Обладатели «Красных пиджаков» не подчинялись этому правилу. В 1992 г. команда А. Блинова проиграла. Тогда половина ее членов, обладателей «Красных пиджаков», отказались от них, чтобы вся команда могла остаться в проекте, а сами они подвергли себя риску, в случае поражения, навсегда уйти с экрана.

Специально отметим, что театральные или функциональные роли в «Что? Где? Когда?» также появились не сразу, а только тогда, когда эта игра уже приобрела максимально ярко выраженный театрализованный вид, превратившись в интеллектуальное казино. Позже, уже после кончины В. Ворошилова, идею интеллектуального казино подхватило и «Книжное казино» «Эха Москвы».

Первой ролью, получившей четкое и ясное обозначение, стала роль самого создателя игры – В.Я. Ворошилова. Он обозначил себя как «Господин Крупье» и как «Защитник интересов Телезрителей».

Однако наличие роли вовсе не делало Ворошилова главным действующим лицом создаваемой им самим пьесы, как это было отмечено в документальном фильме «Владимир Ворошилов: вся жизнь – игра» [Владимир Ворошилов: вся жизнь – игра 2020].

Четкие драматургические функции в основной ткани повествования, и, следовательно, его «арка» как персонажа, также претерпевали необходимые исторические, драматургические, а, следовательно, и сюжетные изменения. И если драматургические функции его персонажа начали формироваться с начала 90-х и в основном сводились к тому, что



его герой становился антагонистом команды знатоков, то его «арка» персонажа-режиссера и собственно режиссера – с середины 90-х, стала усложняться. Это означает, что постепенно фабула передачи-спектакля превратилась в ее сюжет.

Собственно, как раз это и произошло, когда на «Что? Где? Когда?» стали звучать вопросы, имеющие непосредственное отношение к личности самого Ворошилова, а характер его противостояния со знатоками претерпел существенные изменения.

Что касается остальных ролей в «Что? Где? Когда?», то они также в основном сформировались к середине 90-х. Так, с 1994 года на игре стал присутствовать юрист, позже знаток пост-ворошиловского призыва – Михаил Барщевский, получивший роль арбитра в спорах между Господином Крупье и командой Знатоков. Это позволило В. Ворошилову вновь из сюжета вернуться в фабулу.

А с 1995 года в игре появился Магистр. Им стал Александр Друзь, который, согласно некоторым оценкам, был любимым игроком Ворошилова. Однако в отличие от более поздних пост-ворошиловских программ Б. Крюка, у Ворошилова «Магистр» был не званием, а ролью. Так, стоит вспомнить ставший хрестоматийный диалог между Ворошиловым и Друзем в эфире от 28 июня 1997 года [«Что? Где? Когда?» 1997].

Приведем его полностью.

*Ворошилов:*

*- Ну, давайте, господин Магистр. Вы будете в ответе за весь клуб, за Вашу шестерку, за всех. Для чего я принес блюдо?*

Осуществите проект Муравьева-Апостола замечательный гуманный проект. Итак, раз...

- Другъ:

- Я... эээ... у меня та идея, которая была у господина...

Ворошилов:

- Короче. Конкретнее.

Другъ:

- Я короче не умею. Я магистр, в конце концов.

Приведем информацию из официального обзора игр программы:

Будем считать, что это блюдо не моё, а Муравьёва-Апостола. Помните, был такой мечтатель, декабрист, фантазёр? Итак, Муравьёв-Апостол придумал в своё время замечательный проект. По этому проекту должно было произойти какое-то великое действие, и проект этот должен был достигнут быть простым, лёгким и понятным путём. К сожалению, проект не состоялся. У вас есть шанс осуществить проект Муравьёва-Апостола. Сделайте великое действие, какое не удалось Муравьёву-Апостолу и скажите, зачем это блюдо он принёс с собой?

Микаил Джаббаров передаёт право ответа Александру Другю: В это блюдо с каждого по кругу собирались средства для того, чтобы осуществить гуманный проект

Правильный ответ: Муравьёв-Апостол хотел, чтобы в каждом игорном доме в России было данное блюдо, и с каждого выигрыша фишка должна была класться в блюдо. Собранные средства отправлялись на благотворительность.

Счёт – 6 : 7. По причине того, что не было названо место проведения планировавшегося проекта, ответ не был засчитан [Что? Где? Когда?: обзор выпуска 1997-06-28, без даты].

Как следует из этого диалога, Другъ прекрасно понимал, что положение магистра дает ему особые полномочия. Чем он, собственно, и воспользовался, выиграв время для себя. Его виртуозное вхождение в роль не могло не восхитить как Ворошилова, так и людей, наблюдающих за процессом схватки.

Если бы ведущий не дал Друзю передышки, это бы нарушило драматургию игры, чего Ворошилов никак не мог допустить. Но при этом сам драматургический казус игры (под казусом подразумевается в данном случае нечто непредвиденное. – прим. Е. М.), показывает, что игра как настоящее произведение искусства развивалась, порой, вне зависимости от воли своего создателя. Почти, как у Пушкина: «Что удрала моя Татьяна, она вышла замуж...». Похоже, это характеризует и самоощущение В. Я. Ворошилова. Именно поэтому сам В. Я. Ворошилов в интервью журналисту Д. Д. Крылову говорил, что «за всякой случайностью стоит тайный смысл» и что, несмотря на его желание подчинить эти случайности своей воле, они живут по своим законам [Крылов. Фрагмент передачи «Телескоп» 2023].

От идеи, что созданная им игра – спектакль, Ворошилов не отказывался никогда. В одном из своих последних интервью он говорил: «На примере вопроса мы разыгрываем спектакль. Спектакль ума, спектакль размышления, спектакль интуиции, спектакль образного какого-то видения мира, да?» [Корин 2002: 291]. Вопрос и ответ на него были для Ворошилова не только «оружием борьбы» [Ворошилов 1982: 76] в противостоянии со знатоками, но и средством найти ответ на собственные вызовы жизни. Именно поэтому его, в сущности, не интересовало, правильно ответила команда на вопрос или нет. Поэтому высказывание Ворошилова о том, что в «Что? Где? Когда?» он пытается решить все свои проблемы, следует понимать буквально. И именно тогда Владимир Яковлевич становится подлинным героем своей программы.

Подводя итоги, стоит сказать следующее. При анализе драматургии программ «Аукцион» и «Что? Где? Когда?» становится очевидным, что они выстроены по принципам трехчастной драматургии. В обеих программах присутствуют завязка, кульминация, развязка. Способ воздействия на зрителя и в том, и в другом случае имеет ярко выраженный театрализованный характер, который достигается за счет особой зрелищности передач, сильного драматургического конфликта и создания ощущения сопричастности у зрителя. Во многом это объясняется театральной деятельностью и театральным способом мышления их создателя, Владимира Яковлевича Ворошилова.

### Литература

- Аннапольская, С. И. (2002). *Акватория любви. Театр – моя душа, телевидение – жизнь*. Москва: Звонница-МГ. Режим доступа: <https://avidreaders.ru/book/akvatoriya-lyubvi-teatr-moya-dusha.html>
- Владимир Ворошилов: игра – это репетиция жизни. Документальный фильм. (2002, 15 марта). *Youtube.com*. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=RHHi2rajvlE&t=853s> (дата обращения: 12.12.2022).
- Владимир Ворошилов: вся жизнь – игра. Документальный фильм (2010, 20 декабря). *1tv.ru*. (хронометраж: 00.32.33). Режим доступа: [clck.ru/34St6f](http://clck.ru/34St6f) (дата обращения: 12.12.2022).
- Воротынцев, П. (2023, 15 января). Программа «Что? Где? Когда?»: драматургия и сценография. Игра в жизнь и игра с жизнью. *Формаслов*. Режим доступа: [clck.ru/34StB5](http://clck.ru/34StB5) (дата обращения 07.04.2023).
- Ворошилов, В. Я. (1982). *Феномен игры*. Москва: Советская Россия.
- Ворошилов, В. Я. (2018, 1 мая). Игра без игры. *Фан-клуб «Что? Где? Когда?» ВКонтакте*. Режим доступа: [https://vk.com/@tv\\_chgk-igra-bez-igry?ref=group\\_block](https://vk.com/@tv_chgk-igra-bez-igry?ref=group_block) (дата обращения: 12.12.2020).
- Звезды эфира: Владимир Ворошилов», серия 1: документальный сериал* (2019, 31 марта). Режим доступа: [clck.ru/34StEz](http://clck.ru/34StEz) (дата обращения: 12.12.2022).
- Кемарская, И. Н. (2017). Драматургические особенности телевизионной игры «Что? Где? Когда?». *Вестник РУДН*, 2, 321-332.
- Крылов, Д. Д. (2023). Фрагмент телепередачи «Телескоп». *Собрание Екатерины Митиной*. Режим доступа: <https://disk.yandex.ru/i/WNdgBOSjjAmdZw>. (дата обращения: 14.05.2022).



- Корин, А. (2002). *Феномен «Что? Где? Когда?»*. Москва: Эксмо.
- Личное дело В. Я. Ворошилова (без даты). *Архив телевизионного центра «Останкино»*.177.
- Лысенко, А. Г. (2011). *ТВ живьем и в записи*. Москва: Олма-пресс.
- Маргарита Эскина: интервью для документального фильма «Профессия телезвезда: за кулисами славы» (2011, 8 декабря). *My.mail.ru*. (хронометраж: 00.31.33). Режим доступа: <https://my.mail.ru/mail/anna-levit75/video/4869/14621.html>. (дата обращения: 12.12.2022).
- Профессия телезвезда: за кулисами славы: документальный фильм (2011, 8 декабря). *My.mail.ru*. (хронометраж: 00.31.33). Режим доступа: <https://my.mail.ru/mail/anna-levit75/video/4869/14621.html>. (дата обращения: 12.12.2022).
- Сабашникова, Е. С. (1987). *Диапазон: рассказы о телевизионных режиссерах*. Москва: Искусство.
- Сумской, П. Ф. (2009). *Телевизионная игра как форма интерактивной коммуникации: опыт культурологического анализа* [Кандидатская диссертация]. Челябинск. Режим доступа: [clck.ru/34StHk](http://clck.ru/34StHk) (дата обращения: 01.01.2023).
- Фонд В. Я. Ворошилова (без даты). *Библиотека Союза театральных деятелей*. Режим доступа: <http://librarystd.ru/> (дата обращения: 12.12.2022).
- «Что? Где? Когда?». *Игра 3: телепередача*. (1992). Режим доступа: <https://yandex.ru/video/preview/4331111682878031948> (дата обращения: 01.01.2023).
- «Что? Где? Когда?»: *телепередача* (1997, 28 июня). Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=yz0C0uG3CKY> (дата обращения: 01.01.2023).
- Шатров, М. Ф. (1983). *Пьесы*. Москва: Советский писатель.
- Ширяев, В. Э., & Котов, Д. А. (2020). *Сценарное мастерство*. Москва: Альпина-паблишер.

### **Информация об авторе**

Митина Екатерина Александровна – независимый исследователь (Москва, Россия; Иерусалим, Израиль), ORCID: 0009-0007-7602-5609, [catherinamitina@gmail.com](mailto:catherinamitina@gmail.com)

## **"REHEARSING LIFE": HOW VLADIMIR VOROSHILOV TRANSFERRED THE LAWS OF CLASSICAL DRAMA TO THE TV SCREEN**

**Ekaterina Mitina**

**Abstract:** the article provides analysis of creative techniques used by the television director and presenter V. Voroshilov in his programs. The focus is on those of them that allow us to characterize the format of these programs. The dramaturgy and genre features of the author-director's work are analyzed. Emphasis is placed on the uniqueness of the creative thinking of their creator. The



alleged genesis of V. Voroshilov's creative solutions and the degree of their originality are considered. Biographical documents of V. Voroshilov, his personal file, archive materials of the Ostankino television center are utilized in the work. This allows us to show that the basic principle of the construction of V. Voroshilov's television programs is the classical theatrical pattern of a three-act drama. The combination of television aesthetics with the psychology of theatrical action results in an original and unique experience of the director and playwright.

**Keywords:** format, drama, genre, reception, author, television, approach, solution, direction, vision.

## References

- Annapolskaia, S. I. (2002). *Akvatoriia liubvi. Teatr – moia dusha, televidenie – zhizn* [Aquarium of love. Theater is my soul, television is my life]. Moscow: Belfry-MG Publ. Available at: <https://avidreaders.ru/book/akvatoriya-lyubvi-teatr-moya-dusha.html> (accessed: 12.12.2022). (In Russ.).
- «Chto? Gde? Kogda?». *Igra 3: teleperedacha* ["What? Where? When?". Game 3: TV show]. (1992). Available at: <https://yandex.ru/video/preview/4331111682878031948> (accessed: 01.01.2023). (In Russ.).
- «Chto? Gde? Kogda?»: *teleperedacha* ["What? Where? When?": TV show] (1997, June 28). Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=yzOC0uG3CKY> (accessed: 01.08.2020). (In Russ.).
- Fond V. Ia. Voroshilova [The Collection of V. Ya. Voroshilov] (n.d.). *Biblioteka Soiuza teatral'nykh deiatelei* [Library of the Union of Theatrical Figures]. Available at: <http://librarystd.ru/> (accessed: 12.12.2022). (In Russ.).
- Kemarskaia, I. N. (2017). Dramaturgicheskie osobennosti televisionnoi igry «Chto? Gde? Kogda?» [Dramatic features of the television game "What? Where? When?"]. *Vestnik RUDN* [Bulletin of Russian People's Friendship University], 2, 321-332. (In Russ.).
- Korin, A. (2002). *Fenomen «Chto? Gde? Kogda?»* [Phenomenon "What? Where? When?"]. Moscow: Eksmo Publ. (In Russ.).
- Krylov, D. D. (2023). Fragment teleperedachi «Teleskop» [Fragment of the telecast "Telescope"]. *Sobranie Ekateriny Mitinoi* [The collection of Ekaterina Mitina]. Available at: <https://disk.yandex.ru/i/WNdgB0SjjAmdZw>. (accessed: 14.05.2023). (In Russ.).
- Lichnoe delo V. Ia. Voroshilova [Personal file of V. Ya. Voroshilov] (n.d.). *Arkhiv televizionnogo tsentra «Ostankino»* [Archive of the television center "Ostankino"]. 177. (In Russ.).
- Lysenko, A. G. (2011). *TV zhiv'em i v zapisi* [TV live and recorded]. Moscow: Olma-press Publ. (In Russ.).
- Margarita Eskina: interv'iu dlia dokumental'nogo fil'ma «Professiia telezvezda: za kulisami slavy» [Margarita Eskina: interview for the documentary film "Profession TV Star: Behind the Scenes of Glory"] (2011, December 8). *My.mail.ru* [My.mail.ru]. (timing: 00.31.33). Available at:

- <https://my.mail.ru/mail/anna-levit75/video/4869/14621.html>. (accessed: 12.12.2022). (In Russ.).
- Professiia telezvezda: za kulis]ami slavy: dokumental'nyi fil'm [Profession TV Star: Behind the Scenes of Fame: A Documentary] (2011, December 8). *My.mail.ru*. [My.mail.ru]. (timing: 00.31.33). Available at: <https://my.mail.ru/mail/anna-levit75/video/4869/14621.html>. (accessed: 12.12.2022). (In Russ.).
- Sabashnikova, E. S. (1987). *Diapazon: rasskazy o televizionnykh rezhisserakh*. [Range: stories about television directors]. Moscow: Iskusstvo. Publ. (In Russ.).
- Shatrov, M. F. (1983). *P'esy*. [Plays]. Moscow: Soviet Writer. Publ. (In Russ.).
- Shiriaev, V. E., & Kotov, D. A. (2020). *Stsenarnoe masterstvo* [Screenwriting skills]. Moscow: Alpina-publisher. (In Russ.).
- Sumskoi, P. F. (2009). *Televizionnaia igra kak forma interaktivnoi kommunikatsii: opyt kul'turologicheskogo analiza* [Kandidatskaia dissertatsiia] [Television game as a form of interactive communication: the experience of cultural analysis [PhD thesis]]. Chelyabinsk. Available at: [clck.ru/34StHk](http://clck.ru/34StHk) (accessed: 01.01.2023). (In Russ.).
- Vladimir Voroshilov: igra eto repetitsiia zhizni. Dokumental'nyi fil'm* [Vladimir Voroshilov: the game is a rehearsal of life. A documentary]. (2002, March 15). Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=RHHi2rajvIE&t=853s> (accessed: 12.12.2022). (In Russ.).
- Vladimir Voroshilov: vsia zhizn' – igra. Dokumental'nyi fil'm [Vladimir Voroshilov: all life is a game. A documentary] (2010, December 20). *1tv.ru* [1tv.ru]. (timing: 00.32.33). Available at: [clck.ru/34St6f](http://clck.ru/34St6f) (accessed: 12.12.2022). (In Russ.).
- Voroshilov, V. Ia. (1982). *Fenomen igry* [The phenomenon of the game]. Moscow: Soviet Russia. Publ. (In Russ.).
- Voroshilov, V. Ia. (2018, May 1). Igra bez igry [A game without a game]. *Fan-klub «Chto? Gde? Kogda?» VKontakte* [Fan club "What? Where? When?" VKontakte]. Available at: [https://vk.com/@tv\\_chgk-igra-bez-igry?ref=group\\_block](https://vk.com/@tv_chgk-igra-bez-igry?ref=group_block) (accessed: 12.12.2020). (In Russ.).
- Vorotyntsev, P. (2023, January 15). Programma «Chto? Gde? Kogda?»: dramaturgiia i stsenografiia. Igra v zhizn' i igra s zhizn'iu [The program "What? Where? When?": dramaturgy and scenography. The game of life and the game of life]. *Formaslov*. [Formaslov]. Available at: [clck.ru/34StB5](http://clck.ru/34StB5) (accessed: 07.04.2023). (In Russ.).
- Zvezdy efira: Vladimir Voroshilov», serii 1: dokumental'nyi serial [The Stars of the TV air: Vladimir Voroshilov", episode 1: documentary series] (2019, March 31). Available at: [clck.ru/34StEz](http://clck.ru/34StEz) (accessed: 12.12.2022). (In Russ.).

#### Author's information

Mitina Ekaterina Aleksandrovna – independent researcher (Moscow, Russia; Jerusalem, Israel), ORCID: 0009-0007-7602-5609, [catherinamitina@gmail.com](mailto:catherinamitina@gmail.com)

**For citation:**

Mitina, E. A. (2023). "Rehearsing life": how Vladimir Voroshilov transferred the laws of classical drama to the tv screen. *Experience industries. Socio-Cultural Research Technologies (EISCRT)*, 2(3), 41-69. (In Russian). [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-2\(3\)-41-69](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-2(3)-41-69)

УДК 75:366.14

[https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-2\(3\)-70-97](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-2(3)-70-97)

## ИДЕОЛОГИЯ КОНСЮМЕРИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ ЭНДИ УОРХОЛА



**Елена Яковлева**

Казанский инновационный  
университет  
им. В. Г. Тимирязова  
(Казань, Россия)

**Elena Iakovleva**

Kazan Innovative  
University named  
after V. G. Timiryasov  
(Kazan, Russia)

ORCID: 0000-0002-4940-604X  
e-mail: mifoigra@mail.ru

### **Для цитирования статьи:**

Яковлева, Е. Л. (2023). Идеология консюмеризма в творчестве Энди Уорхола. *Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований (EISCRT)*, 2(3), 70-97. [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-2\(3\)-70-97](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-2(3)-70-97)

**Аннотация:** объектом исследования стало творчество Энди Уорхола, рассматриваемое через призму идеологии консюмеризма. Методами исследования избраны биографический и аналитический. Энди Уорхол, соединив в своем творчестве идеологию консюмеризма, рекламу и искусство, представил собственное видение вещей/лиц современности, став успешным коммерческим художником. Уорхоловские полотна, обладающие серийным характером благодаря технике шелкографии, рекламировали непосредственную красоту вещей/лиц, запускались в тираж и приобщали



людей как потенциальных потребителей к актуальным тенденциям. Штамповка множества экземпляров одного и того же изображения сделала художника довольно богатым и знаменитым человеком, а многочисленные провокационные поступки превратили Уорхола в популярное медийное лицо, которое извлекало выгоду буквально из всего. За видимой банальностью работ художника скрываются идеи бренности жизни и сиюминутности актуальных тенденций. Но Уорхол вуалирует их посредством провокационного поведения, использования иронии, положительного отношения ко всему. Перечисленное свидетельствует о кризисе бытия художника, тщательно следующего идеологии консюмеризма и одновременно бунтующего против нее.

**Ключевые слова:** Энди Уорхол, поп-арт, идеология консюмеризма, реклама, искусство, принцип случайности, ирония, имидж вещей.

## **Введение**

Жизнь современного человека неразрывно связана с консюмеристскими установками, господствующими в социальном пространстве. Как известно, идеология консюмеризма «разворачивается вокруг идеи потребления, затрагивающей различные сферы бытия личности» [Яковлева 2022], а «акценты расставляются в пользу индивидуального пространства, в котором человеку вменяется жить для себя, испытывая удовольствия, брать от жизни все лучшее, ценить себя за обладание материальными ценностями, предаваться веселью и беззаботности» [Яковлева 2022]. Сама идеология консюмеризма выступает в качестве инструмента мягкой силы, обладающей властным и тотальным характером, что заставляет людей следовать ее установкам. Не последнюю роль в манипуляции сознанием потребителя играет реклама.

Культ рекламируемых вещей и услуг структурирует желания и потребности человека. Усиливает эффект консюмеристской идеологии искусство, которое выступает либо само по себе, либо

же в содружестве с рекламой. О выгоде подобного альянса отлично знают маркетологи и PR-менеджеры, поэтому довольно часто прибегают к помощи искусства, создавая стратегии по продвижению товаров/услуг в социальном пространстве, что обогащает не только производителей товаров/услуг, но и создателей рекламного продукта. Одним из тех, кто первым начал внедрять консюмеристские установки на стыке искусства и рекламы, стал американский художник Энди Уорхол (1928–1987). Свой творческий процесс знаменитый провокатор выстраивал вокруг идеи монетизации бытия, превращая в прибыль и творчество, и вообще любой эпизод своей жизни, в том числе провокационное поведение, интервью и т. д. Уже при жизни он стал одним из самых продаваемых художников, опровергнув идею о «бедности» творца. Консюмеристские стратегии принесли огромнейшую популярность художнику, что позволило исследователю М. Нюридсани заключить: «Уорхол становится неким расплывчатым понятием, центр которого – где угодно, а границы – нигде» [Нюридсани 2019: 38]. Данный факт обусловил наш анализ творчества Энди Уорхола с точки зрения идей консюмеризма.

Методы исследования – аналитический и биографический. Опираясь на автобиографические произведения Энди Уорхола и его интервью, биографические работы М. Нюридсани и В. Бокриса [Бокрис 2019], искусствоведческую литературу, нами были выявлены стратегические консюмеристские тактики художника, способствующие его успеху в социальном пространстве.

## **Основная часть**

Начнем с того, что связь уорхоловского творчества с консюмеризмом и рекламой неслучайна. Путь к искусству у Энди лежал через мир моды и рекламы. Свою карьеру художник начинал с журналов мод «Vogue», «Harper's Bazaar», «Glamour» и витрин универмагов, работая графическим дизайнером в сфере коммерческой рекламы. С первых шагов в рекламном бизнесе Уорхол старался изображать традиционные товарные формы, с которыми ежедневно и повсеместно встречался каждый потребитель, привнося в них очаровательные детали, что доброжелательно встречалось потребителями. Работая в модной индустрии, Энди наглядно увидел власть рекламы над людьми и возможность с ее помощью поправить собственное финансовое благополучие. Как раз поэтому художник никогда не рвал связь с рекламой, а также начал тщательно работать над своим имиджем. Он считал, что внешний вид, соответствующий модным тенденциям, выступает в роли товарной единицы, помогающей творческой личности стать частью медийного события, попасть на обложки СМИ, завязать выгодные знакомства и успешно продать свои полотна. Став знаменитым, художник олицетворял модный образ, который в 70-е гг. XX века копировали вплоть до причудливой походки и неуверенной речи. Всемирно известные кутюрье Ив Сен-Лоран, Джанни Версаче вдохновлялись полотнами провокатора, используя их фрагменты в своих коллекциях.

Но работа в сфере рекламы не устраивала амбициозного Уорхола, и он стал пробовать свои силы в искусстве, тем не

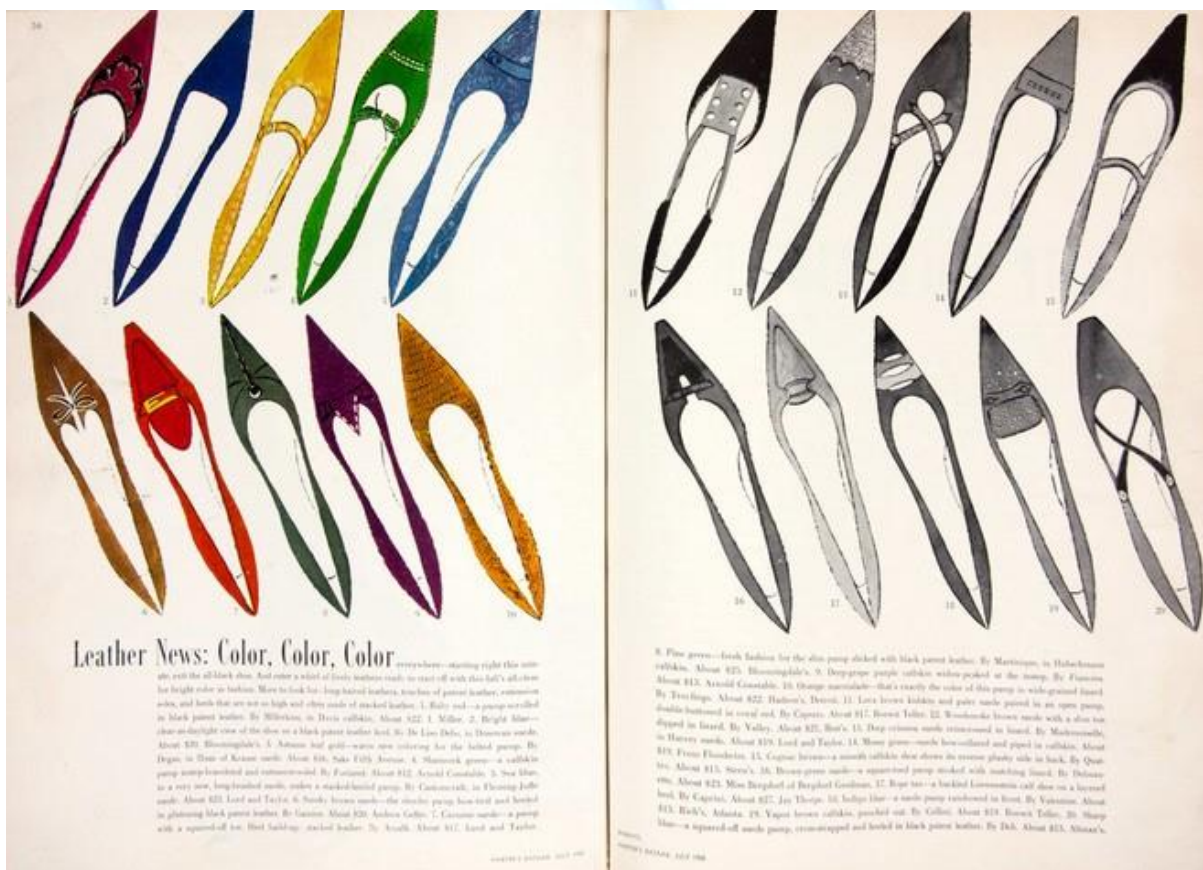


Рис. 1. Энди Уорхол. Реклама туфель для компании I. Miller. 1958 год.

© Andy Warhol / blogdimoda.com. Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://arzasmas.academy/micro/shoes/14>

менее, ничуть не забывая о рекламных элементах. Наиболее подходящим направлением, позволяющим соединить искусство с обществом потребления, рекламой и СМИ стал поп-арт. Успеху поп-арта способствовали послевоенная экономика изобилия и возможность художественного удовлетворения тоски по предметности. Поп-арт как художественное направление, выражая новое мироощущение, связанное с материальной стороной повседневной жизни, пытался запечатлеть быстротечность бытия, эфемерность окружающего мира и виртуозность встраивания в нее личности, способной заниматься, чем ей вздумается. Как представитель поп-арта, Уорхол в своем



творчестве сосредоточился на трех его основных критериях – американскости/*americanness*, эффектности и символизме общества потребления. Энди «сделал картину мира состоящей из рядоположенных телевизионных, газетных, рекламных картинок» [Андреева 2019: 353], транслирующих медиальные образы. Подобно зеркалу, художник отразил стиль жизни американцев, не только демонстрируя его в своих произведениях, но и программируя людей на приобретение своих полотен, а также изображаемых на них объектов. Художник активно эксплуатировал в своих произведениях идеологические доминанты консюмеризма, связанные с установкой на то, что «счастье ассоциируется с материальным изобилием, следованием модным тенденциям и получением максимального количества (чувственных) удовольствий» [Яковлева 2022].

По признанию Э. Уорхола, работая с современными вещами, поп-арт освободил искусство от рефлексивной ерунды. Главное, на чем акцентирует внимание художник, – это умение видеть в обыденных вещах эстетическую ценность и делать выбор, который есть ничто иное как развлекательный процесс. Следуя данным установкам, в своем творчестве Энди органично соединял высокое и низкое, элитарное и массовое, эстетичное и вульгарное, единичное и тиражное.

Сосредоточив внимание на продукции общества потребления, поп-арт иронично балансирует на грани искусства и неискусства. Он становится пограничной зоной, где «искусство "прирастает" за счет вчерашнего не-искусства» [Андреева 2019: 200], что приводит к трепетанию соединительной ткани

(Ж. Деррида) [Деррида, без даты], пытающейся соединить разрыв. Проблемный вопрос о сути творчества решается в поп-арте за счет объекта, превращающегося из профанной вещи в ценный художественный образ, нередко умышленно сакрализированный. Данная трансформация способствует новизне произведения искусства, вызывая внимание массовой аудитории и критиков искусства. Сама вещь на полотне наделяется тройственной функцией: она олицетворяет «символы современности, эмблемы абсолютной современной формы» [Андреева 2019: 202]; приобретает «соблазнительные и странные новые сущности, имеющие отношение, подобно фетишам, к телу и психике человека» [Андреева 2019: 202]; предъявляет «новые художественные средства или готовые формы, которыми можно делать живопись» [Андреева 2019: 202].



Рис. 2. Энди Уорхол. 16 банок из-под супа. 1962. Шелкотрафаретная печать и акриловые краски. Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://goo.su/4419Uph>

Размыванию границ между искусством и неискусством в творчестве Уорхола способствовала и реклама. Она, объединив балаган товара и режиссуру (Ж. Бодрийяр [Бодрийяр 2019]), стала мощным элементом уорхоловского поп-арта, источником его художественных идей и образов. Поп-арт провозглашал обычную красоту потребительской ценностью, популяризировал ее обычность и будничность, тем самым бесконечно тиражировал ее, тем самым ненавязчиво побуждал массового потребителя быть на ее стороне. Художник пробуждал интерес к повседневности, мотивируя людей к формированию актуальных образов или совершению определенных действий. «Мистифицируя клиентов своим амплуа „настоящего“, „музейного“ художника, Уорхол „контрабандно“ использует в коммерческой сфере приемы высокого искусства, так же как впоследствии он будет „контрабандно“ эксплуатировать приемы коммерческого, массового искусства в сфере „высокого искусства“» [Рыков 2007: 215].

Объединение искусства и рекламы в поп-арте неслучайно. Еще Гегель в своих «Лекциях по эстетике» отметил нарастающий кризис искусства, утверждая, что «во всех <...> отношениях искусство со стороны величайшего своего предназначения остается для нас чем-то пройденным» [Гегель 1968]. Синтез рекламы и искусства стал мощным импульсом к очередному витку развитию последнего, явив его новые формы в поп-арте. Эстетизация товара, столь характерная для рекламы, существенно упрощает практику творчества. Вследствие влияния рекламы искусство становится серийным и тиражируемым,

обнажая фрагментарность и поверхностную сиюминутность бытия. Полотна поп-арта, демонстрируя избыток и соблазняя потенциальных покупателей, непосредственно формируют их вкусы и желания. Саму идею тиражирования полотен Уорхол заимствовал из телевизионных шоу, которые «представляют собой один и тот же сюжет, одни и те же съемки, одни и те же выдержки, прокрученные еще и еще раз» [Андреева 2019: 314], а люди постоянно смотрят их из-за вариативно изменяющихся деталей.

Согласно консюмеристским установкам, уорхоловское кредо звучало так: «не думай о создании искусства, просто создавай его. Пусть остальные решают, хорошее оно или плохое. <...> Пока они думают, создавай еще больше» [Бокрис 2019: 198]. Эти его высказывания говорят о безотлагательности творческого акта и довольно быстрого получения различных выгод (в том числе, популярности, узнаваемости самого художника и его полотен, финансового благополучия). Скорость художественной реакции на текущую ситуацию полностью соответствует идеологии консюмеризма и самому обществу потребления, в котором осуществляется постоянная смена потребительских тенденций.

Еще одной основой уорхоловского поп-арта стал принцип случайности. Он помогает возвыситься незаметному и ничтожному: главное – стечение обстоятельств, где пересекаются нужные время, пространство, люди, вещи и идеи. Сами идеи для творчества можно было заимствовать у других людей, потому что поп-мышление всеядно. Известно, что Уорхол довольно часто приставал к окружающим с вопросом: что мне нарисовать?



Усвоив подсказанные идеи, Энди трансформировал их, преподнося в субъективном видении. Главная задача: не упустить необходимую идею и суметь ее правильно представить. Неслучайно в данной всеядности «умение подбирать нужные вещи <...> ценилось», а знание как использовать вещь, пропущенную другими, считалось талантом [Уорхол 2009: 87].

Игнорируя порядки и стирая границы, Э. Уорхол сформировал новое отношение к своим полотнам, тиражируя и рекламируя в них лица/атрибуты современности. Поп-арт порастил вниманием к повседневности и ее лицам/атрибутам, застав людей врасплох и вызвав изумление мысли (М. Хайдеггер) [Хайдеггер 2008: 103]. Он активизировал у каждого зрение, осязание, обоняние, вкус и слух, благодаря чему вещи на уорхоловских полотнах стали восприниматься в их плотности, твердости, красках, звучаниях, запахах, что стимулировало покупательскую способность личности. Поп-арт создает «зрительное впечатление от вещи, в котором вещь затрагивает нас своим видом» [Хайдеггер 2008: 103], заставляя обратить внимание на вещьность вещи. Сам художник-провокатор объяснил смысл стиля поп-арт как любовь к вещам. У него «вещи "отстраняются" от "замыленной" картины действительности и соединяются в экспрессионистские композиции» [Андреева 2019: 204], что рождает шоковую новизну фактур из опозитизированных фетишей.

В своих товарных работах Уорхол выражал сентиментальную привязанность к вещам, к их нелицемерной сути и доступности, взаимообусловленное единство с которыми

Ж. Делез называл судьбой [Делез 2011: 258]. Вспомним уорхоловскую банку супа «Campbell», ставшую культовой и олицетворяющей собой целый образ жизни. Характеризуя эту эпатажную художественную практику, Уорхол отмечал, что его изображения банок с супом «содержат в себе образ истины и красоты» [Уорхол 2016: 75]. В уорхоловском поп-арте любая вещь словно восстает против своей неприметной участи: желая быть замеченной, она буквально кричит потенциальному покупателю о своей уникальности и исключительности. Усиливает эффект особенности вещи и тот факт, что она стала объектом искусства, получив возможность приобщения к вечности.

Фиксация повседневной вещи на полотне удостоверяла факт ее бытийствования, красоты и художественной ценности. Проницательность ума художника, его способность преподносить вещи в особом ракурсе сделали его настоящим гением поп-арта. При внешней видимой пассивности Уорхол был человеком активным: его сознание было направлено на предметы окружающего мира и желание превратить их в бренд. Опираясь на тенденции консюмеризма, массовой культуры, художественное наитие и спонтанность, он старательно документировал повседневность и трансформировал любой значимый предмет массового производства в коммерческий образ. Неслучайно в компании «Coca-Cola» Уорхола называют лучшим бренд-директором, а его продукцию относят к коммерческому поп-арту.

Зафиксированные Уорхолом вещи символичны, а значит – многозначны. Как заметил М. Хайдеггер, «художественное творение всеоткрыто возвещает об ином, оно есть откровение

иного» [Хайдеггер 2008: 87]. Каждое произведение искусства приоткрывает множество аспектов бытия, потому что схватывает окружающий мир в его полноте и непосредственности. Обнажая буквальную буквальность (Ж. Бодрийяр [Бодрийяр 2019: 309]) как банальность, Уорхол показывал мир таким, как он явлен в повседневности и каким он видит его, подчеркивая, что «у каждого своя Америка, и вот уже у всех по кусочку этой воображаемой Америки, которая будто бы существует, но на самом деле нет» [Бокрис 2019: 68].

Поп-арт с точки зрения Э. Уорхола подразумевает использование популярного изображения, поэтому, сосредоточившись на людях, вещах и ситуациях повседневности, художник нередко прибегал не к ним, а к их фотографиям, игравшим роль «бывших в употреблении» изображений. Фотография, элементы которой проникают в уорхоловское творчество, «не будучи видом искусства, обладает особым свойством превращать свои объекты в произведения искусства» [Зонтаг 2013: 149] и даже метаискусства. Уорхол был пионером в плане того, как заставить средства массовой информации работать на современное искусство, а их тиражи – оборачивать в непосредственную выгоду. Например, «с помощью фотографии и таких фотомеханических процессов, как сериграфия, Уорхол подрывает канонические ценности ученой культуры в пользу ценностей массовой» [Руйе 2014: 384].

Для Уорхола фотоаппарат, видеокамера, кисть и приспособления для шелкографии стали главными инструментами творчества, смещая его от рукотворного к техническому,

обеспечивая получение громадных прибылей. Художественный метод шелкографии непосредственно отображает стандартизованность общества потребления: «берешь фото, увеличиваешь его, переводишь клейстером на шелк, а потом заливаешь чернилами, так что они пропитывают шелк вокруг клейстера» [Уорхол 2009: 39]. Мастер приветствовал разного рода ляпы и ошибки в работе, считая, «когда ты делаешь что-то абсолютно неправильно, ты всегда обнаружишь что-то новое» [Уорхол 2014: 193], а изображение представляет уже измененную вещь. Подтеки краски и разные колористические оттенки свидетельствовали об эмоциональной выразительности и уникальности его работ. Благодаря тиражированию уорхоловские полотна задавали модный стиль в обществе и приносили автору коммерческий успех.

Но в уорхоловском творчестве с оптикой внимания на консюмеризме и вещах повседневности/лицах массовой культуры мы встречаем характерную для него иронию. Формула философии поп-арта иронична по своей сути, а ее основанием являются фирменные уорхоловские фразы: «все отлично», «все здорово, классно!». Дело в том, что сутью направления, по Э. Уорхолу, является положительное отношение ко всякой всячине. Однако художник сумел вывернуть наизнанку современный формат жизни, обнажив его проблемы и недостатки, создав «отупляющие образы лишенной души цивилизации» [Роуз 1995: 101]. В своем творчестве он пытался развенчать мифы общества потребления, выворачивая вещи/образы посредством возвышенного ничтожения или ничтожащего возвышения. За банальностью смысла на полотнах



скрывается тайна, но художник стоит на ее страже, иронично насмехаясь над зрителем. Эстетика поп-арта настойчиво

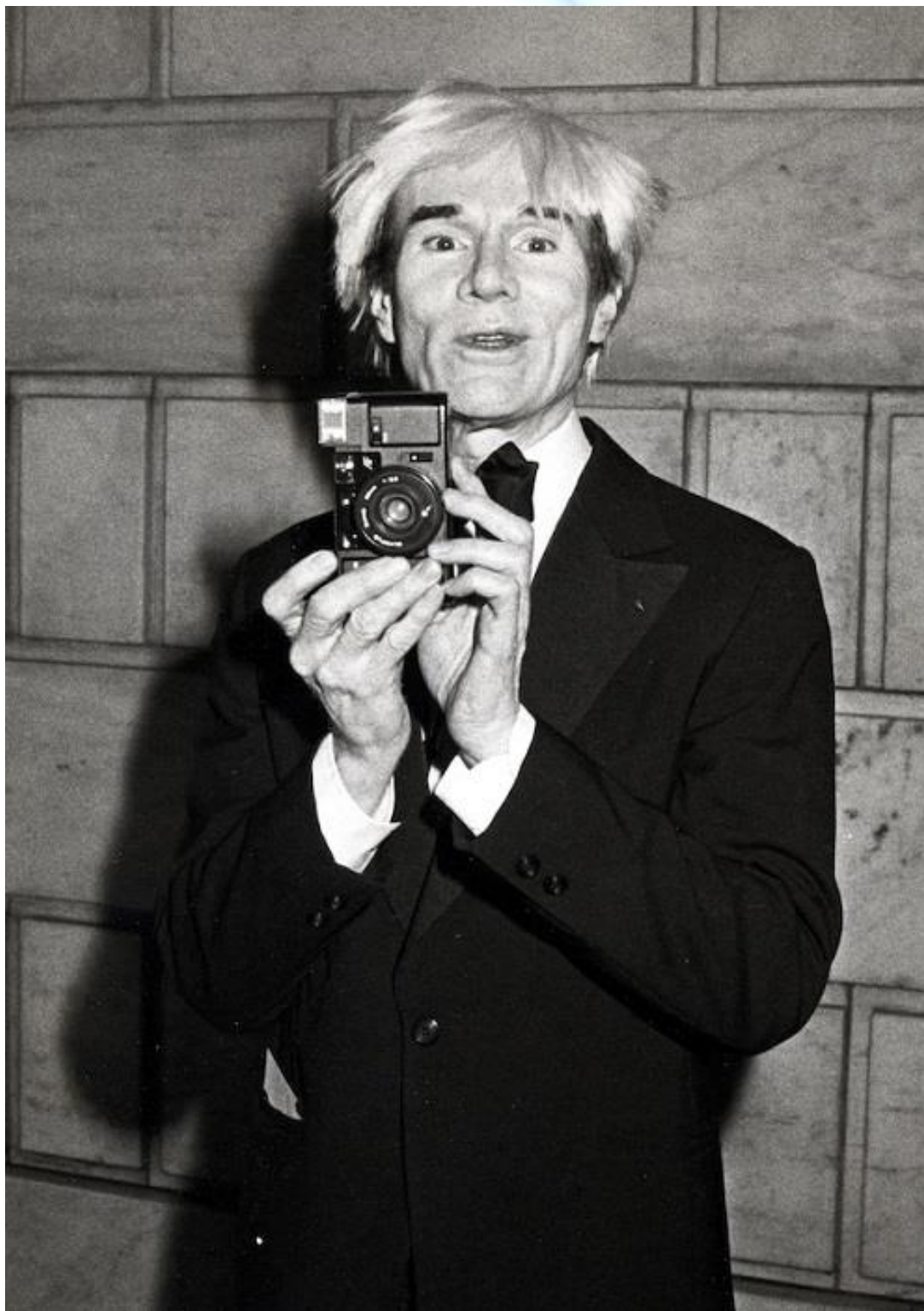


Фото 3. Энди Уорхол (Andy Warhol). Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://kulturologia.ru/blogs/240817/35737/>

формирует представление об отсутствии у этого направления каких бы то ни было высоких и глубинных идей: «поп-арт вступает на сцену, когда итог уже подведен, он предлагает такое эстетическое потребление реальности, которое ничего ей не прибавляет и нисколько ее не обедняет» [Каррьеро 2010: 221].

Необходимо помнить, когда поп-арт ворвался в мир искусства, он намеренно противопоставил его элитарности свой фокус внимания на массовом потреблении и повседневности, что упразднило социальную иерархию и параметры величия людей. Синтез искусства и рекламы с консюмеристскими установками создавал имидж вещей, которыми в равной степени пользовались и богатые, и бедные, что уравнивало всех и делало похожими друг на друга. Произошла тотальная унификация, девальвирующая право уникального выбора. Массовое общество потребления стало точкой трансформации массового сознания, повернув его внимание к повседневности. Как заметил художник, именно «поп-взгляд давал людям понять, что они сами и есть часть истории» [Уорхол 2009: 234], а значит каждый получил возможность собственного возвышения и демонстрации своей значимости, в том числе посредством приобретения многочисленных рекламируемых вещей. Запечатленные Уорхолом образы демонстрировали ироничную иллюзию потребительского равенства: «ты смотришь телевизор и видишь кока-колу, и ты знаешь, что Президент пьет кока-колу, Лиз Тейлор пьет кока-колу, и только подумай – ты тоже можешь пить кока-колу» [Уорхол 2014: 93]. Согласно идеологии консюмеризма, рекламируемый образ/товар обещает при приобщении к нему (просмотре,

приобретении) счастье, создавая видимость устранения проблем. В этом проявляется специфика консюмеризма, базирующегося «на идее чуда, связанного с обещанием преобразования личности и обретения ей счастья» [Яковлева 2022].

Но Уорхол, правда завуалировано, иронизировал над современной ситуацией, где все потребляется, копируется, тиражируется. Он насмеялся над пошлостью и безликостью массовой культуры, в которой любая вещь повседневности могла превратиться в объект произведения искусства. Объекты произведений его поп-арта (вещи, образы) оказываются воплощением Ничто и сиюминутности актуальных тенденций. Они «абсолютно лишены глубины: их пластиковое нутро совершенно неспособно быть проводником психической энергии» [Андреева 2019: 223]. Будучи членом общества потребления, Уорхолл нередко покупал в супермаркете предметы, стереотипно посредством технических изобретений рисовал их, а затем размещал в музеях и продавал в качестве шедевров современности. Обогащаясь за счет наивности обывателя, художник искренне считал, что объекты поп-арта заполняют любые поверхности и пустоты, заставляя созерцать их скольльзящим взглядом. Но заполненное ими пространство являет собой пустоту. Удивительно, но именно Ничто приносило художнику громадные доходы. Так, подстреленная в 1964 году театральным художником Дороти Подбер трафаретная картина Мэрилин Монро сразу же выросла в цене. Одно лишь пулевое отверстие принесло автору колоссальный доход.

В своих крупноформатных портретах в технике шелкографии художник не только с легкостью возводил в ранг идолов, но и



низвергал в бездну Ничто выдающихся личностей современности (Мерлин Монро, Ричарда Никсона, Джона Кеннеди и пр.). Шелкография превратила их в образы массового искусства, в которых потерялась их социальная значимость и демонстрировалась зыбкость жизни, переходящей в иной формат – Ничто. Благодаря Уорхолу личности стали образом-товаром с зафиксированной на полотне мертвой красотой.



Рис. 4. Энди Уорхол. Картина «Диптих Мэрилин», 1962. Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://skillbox.ru/media/design/merilin-uorkhola/>

Тиражирование серий лиц стандартизировало образ, превратив его в клишированную форму, созданную на основе уже существующего канона в виде фотографии. В стиле уорхоловской подачи лицо «выступает в качестве своего собственного фона, неявно обнаруживая тот аффективный образ, который его порождает именно как лицо» [Аронсон 2019: 176].



Сосредоточенность на лице, в том числе при фотографировании, олицетворяет своеобразную акцию оставить в памяти именно лицо, охраняя его от смертельной опасности и одновременно превращая в ничтожность. Неслучайно лицо у Уорхола теряет привилегированное положение. Говоря словами Ж. Делеза, оно из рефлексирующего становится интенсивным, утрачивая свою подвижность. Образ на полотне эстетизирован и размыт за счет широких и небрежных мазков, помарок, размытых контуров и линий, что определяет его роль: «знаменитые образы звезд Уорхола являются своеобразным мемориалом безымянным жертвам массовой культуры, ее потребителям» [Рыков 2007: 196]. Став объектами мемориализации, они были поглощены массовой культурой, что демонстрирует ироничную позицию автора по отношению к идее о бренности жизни.

Серийность и тиражируемость уорхоловских портретов свидетельствует об абсурдном желании бесконечности. Портреты, как иронично замечает провокатор, создают «ощущение, что ты забудешь о чем-то раньше, чем оно успеет исчезнуть» [Уорхол 2016: 50]. Смесь технологичности и рукотворности, отстраненности и выразительности, поклонения и иронии запечатлена на уорхоловских полотнах. В них содержание намеренно вытесняется формализуется, теряет лицо и принадлежность. Образ становится идолом и обманкой/фейком, полученным с помощью протеза зрения – фотообъектива. Сам образ, центрированный в композиции в беспредельном воздухе, оказывается без опоры и перспективы. «Уорхол восстанавливает

небытие в самом центре образа» [Бодрийяр 2019: 130], поражая масштабностью.

Таким образом, объекты уорхоловского поп-арта словно пытаются встряхнуть равнодушные людей. Но одновременно нагнетается удаленность от предмета, «непроизвольное желание попятного движения относительно рассматриваемого объекта, который постепенно соскальзывает в небытие» и, «начиная с этого момента, его перестают замечать; он выступает аналогом себя самого, говоря другими словами, он – ирреальный образ того, что представляется нам через его существование в настоящее время в настоящем месте» [Сартр, без даты], трансформируюсь в объект, существующий в другом месте или совсем несуществующий. При всей банальности уорхоловских работ в них, по мнению Ж. Делеза, обнаруживается смысл как несуществующая сущность [Делез 2011: 437]. Но массовая аудитория не обращала на него внимания, следуя акцентам на модном образе жизни и успешности. Более того, ироничность художника по отношению к обществу потребления проявляется и в разрушении ауры художественного произведения, чему способствовали технические способы производства и консюмеристские установки [Яковлева 2023].

Э. Уорхол внес коррективы в понимание роли художника, превратившегося в потребителя, изобретателя и производителя, связав искусство с рекламой и финансами, чем способствовал изменениям в сознании и образе жизни творца. Он был провокатором, делая на своих выходках рекламу и деньги. Так, понимание кратковременности и симулятивности индивидуальной

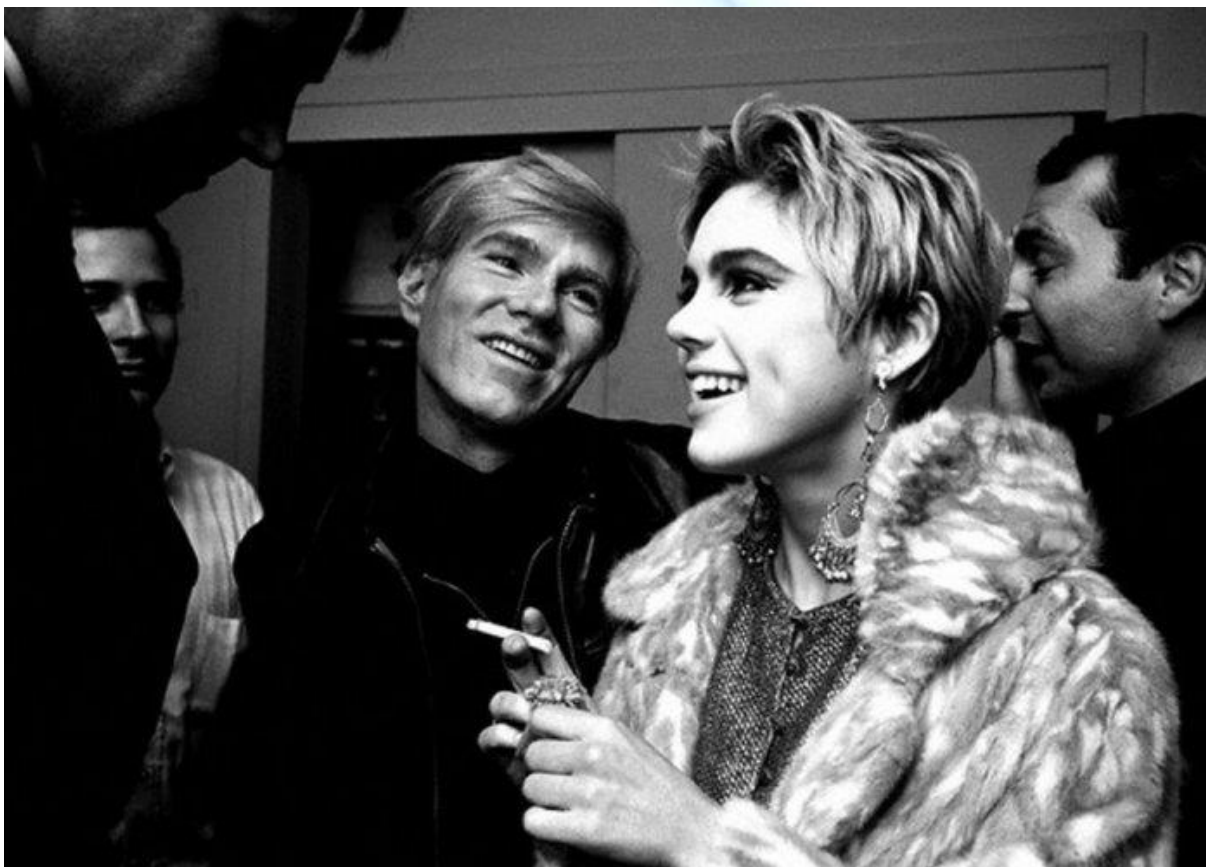


славы способствовало появлению фирменного жеста в виде автографа на пластиковых пакетах, билетах, обертках от печенья (случалось даже, что за художника росчерк пера делали люди из ближнего окружения). Чем не ироничная пощечина общественному мнению от самого Уорхола?

Позиционируя себя в качестве Ничто, художник активно работал со своими двойниками. Они читали за него лекции, давали интервью, разговаривали по телефону, раздавали автографы. Сам Уорхол был не против, считая данные замещения веселой ситуацией: они освобождали от «нужды быть оцененным или любимым» [Лэнг 2017: 75], устраняя представления о личном самовыражении. Так, утомившись поездками по университетам США с показом своих фильмов, он попросил актера Аллена Миджетта исполнить его роль. Обман раскрылся, но разгоревшийся скандал лишь принес Уорхолу дополнительные деньги и добавил славы.

Нередко Уорхол и сам переодевался в своих друзей и приходил за них на встречи. В 1965 году актриса Эди Седжвик и Энди Уорхол были самой медийной и рекламируемой (андрогинной) парой в Нью-Йорке, играя роль двойников друг друга. У них внешне все было одинаковым: одежда, короткие стрижки, платиновый цвет волос. Их постоянно путали, пытаясь угадать, кто Энди, а кто Эди. Никто не знал, чем они занимались. В интервью Эди отвечала за Энди и раздавала за него автографы, что вполне вписывалось в философию жизни Уорхола, считавшего, что каждый может присвоить личность Другого. Пустота позволяла

подражать и быть подобным Другому, размыкая границы присутствующего отсутствия/отсутствующего присутствия.



*Фото 5. Энди Уорхол и Эди Седжвик. Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://kulturologia.ru/blogs/240817/35737/>*

Связь поп-арта с консюмеризмом и рекламой повлияла и на отношение Уорхола к деньгам. Он заметил, «зарабатывание денег – это искусство и работа – это искусство, а хороший бизнес – лучшее искусство» [Уорхол 2014: 100]. Художник, как последователь идеологии консюмеризма, уже в начале своей карьеры понял, «бизнес-искусством намного приятнее заниматься, чем Искусством как таковым» [Уорхол 2014: 102]. Мастер трепетно относился к деньгам, о чем говорят не только деньги на его полотнах, но и эпизоды из его жизни. Один из владельцев культового ночного клуба «Studio 54» Стив Рубелл на



пятидесятилетие художника преподнес ведро, наполненное восемьюстами смятыми однодолларовыми купюрами, и высыпал их на голову юбиляру. Энди на четвереньках собрал банкноты и вернул их в ведро, ставшее экспонатом «Фабрики».

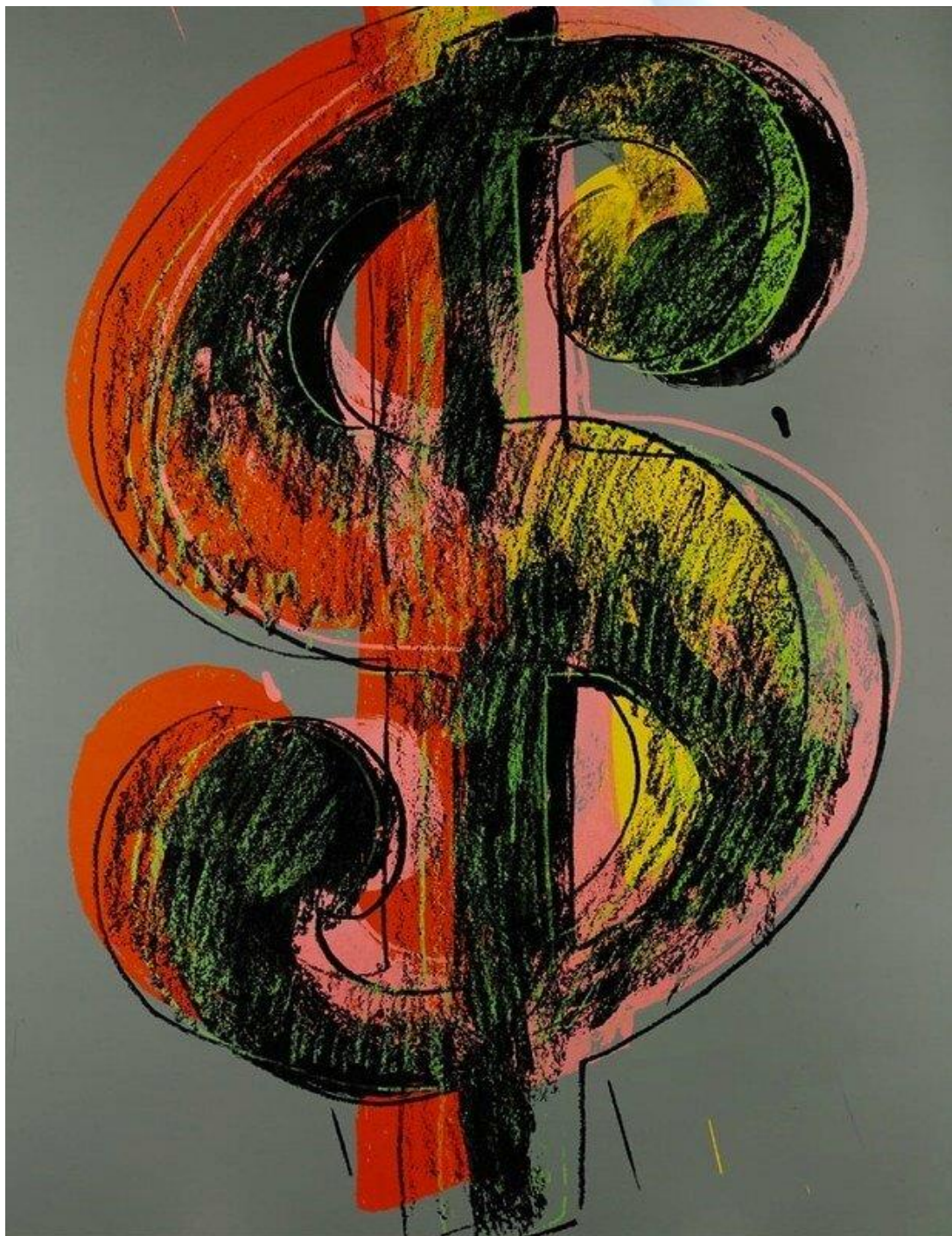


Рис. 6. Энди Уорхол. Знак доллара. Изображение размещено в свободном доступе на платформе: [https://dzen.ru/a/Xc\\_4BGWgCzJqUjaQ](https://dzen.ru/a/Xc_4BGWgCzJqUjaQ)

Необходимо признать, что для человека массы, активно вовлеченного в систему потребительской культуры, поп-арт стал доступным и эмоциональным направлением, в чем, собственно, и заключалась его главная привлекательность. Он удерживал внимание окружающих экспрессивностью, яркостью контрастов. Поп-арт Уорхола сделал популярную культуру не только темой искусства, но и превратил само искусство в составляющую популярной культуры, благодаря чему художник стал богатым и знаменитым.

### **Выводы**

Энди Уорхол был адептом идеологии консюмеризма и идеи современной коммерциализации искусства. Уорхоловский поп-арт воспеваает и поэтизирует встречаемые в повседневной жизни вещи и образы, превращая их в товар. Начав работать в сфере рекламы, художник через всю жизнь пронес ее элементы в своем творчестве, воспевая такие торговые бренды как «Cambell's», «Coca-cola», «Brillo», «Heinz». Работа в рекламном бизнесе способствовала и развитию творческого метода художника, связанного с выработкой быстрой реакции на текущие тенденции и нарочитой небрежностью в исполнении произведений искусства.

Довольно часто Уорхол использовал в качестве основы полотна фотографии людей/вещей повседневности и серийный способ производства посредством шелкографии. В его творчестве происходит трансформация автора в производителя, пользующегося активно техническими устройствами и бесконечно

тиражирующего свои произведения. Художник посредством своих работ предстает не столько как творец, сколько как потребитель, переводящий свои впечатления в образы, и бизнесмен, извлекающий выгоду из имиджа, провокационных акций, тиражирования и продажи своих полотен. В них даже незатейливый объект, не нагруженный сюжетной смысловой активностью, сакрализируется и соблазняет потенциальных покупателей к приобщению к себе и покупке.

Тиражирование объекта превращает его в модный фетиш, связанный с актуальным образом жизни. Данный объект соблазняет массовую аудиторию, готовую скупать любые рекламируемые товары и поглощать портреты известных людей, тиражируемые в СМИ и представленные уорхоловским творчеством. Но за авторской незатейливостью и банальностью скрывалось ироничное отношение к обществу потребления и его символам, а также внимание к оборотной стороне бытия – ничтожности, способной вступить в свои права в любой момент. Коммерческая поэтизация объекта искусства оборачивалась у Энди отчужденностью от него, в том числе в результате применения в творческом процессе технических устройств. Все вышперечисленное свидетельствует о скрытом кризисе и протестных настроениях в жизни Энди Уорхола, одновременно бунтующего против идеологии консюмеризма и всю жизнь остающегося его пленником.

### **Литература**

Андреева, Е. (2019). *Все и Ничто: Символические фигуры в искусстве второй половины XX века*. Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха.



- Аронсон, О. В. (2019). Лицо в массовой культуре. *Международный журнал исследований культуры*, 3(36), 170-184.
- Бодрийяр, Ж. (2019). *Совершенное преступление. Заговор искусства*. Москва: РИПОЛ классик.
- Бокрис, В. (2019). *Уорхол*. Москва: РИПОЛ-классик, Пальмира.
- Гегель, Г. (1968). *Лекции по эстетике. Т.1*. Москва: Искусство. Режим доступа: [http://jezmmm.ru/wp-content/uploads/2020/11/gegel\\_-\\_estetika\\_v\\_4-kh\\_tomakh\\_t\\_1\\_-\\_1968.pdf](http://jezmmm.ru/wp-content/uploads/2020/11/gegel_-_estetika_v_4-kh_tomakh_t_1_-_1968.pdf) (дата обращения 25.02.2023).
- Делез, Ж. (2011). *Логика смысла*. Москва: Академический Проект.
- Деррида, Ж. (без даты). *Истина в живописи*. Режим доступа: [https://hremorkovkin.ucoz.ru/load/derrida\\_zh\\_istina\\_v\\_zhivopisi/1-1-0-112](https://hremorkovkin.ucoz.ru/load/derrida_zh_istina_v_zhivopisi/1-1-0-112) (дата обращения 25.02.2023).
- Зонтаг, С. (2013). *О фотографии*. Москва: Ад Маргинем Пресс.
- Каррьеро, К. (2010). *Потребление и поп-арт. Предъявление предмета и кризис объективации*. Москва: Искусство.
- Лэнг, О. (2017). *Одинокий город. Упражнения в искусстве одиночества*. Москва: AdMarginem.
- Нюридсани, М. (2019). *Уорхол*. Москва: Этерна.
- Роуз, Б. (1995). *Американская живопись. Двадцатый век*. Лозанна: Буккинг.
- Руйе, А. (2014). *Фотография. Между документом и современным искусством*. Санкт-Петербург: Клаудберри.
- Рыков, А. В. (2007). *Постмодернизм как «радикальный консерватизм»: проблема художественно-теоретического консерватизма и американская теория современного искусства 1960–1990-х гг.* Санкт-Петербург: Алетейя.
- Сартр, Ж.-П. (без даты). *Воображаемое*. Режим доступа: <https://opentextnn.ru/man/sarttr-zh-p-voobrazhenie/> (дата обращения 25.02.2023).
- Уорхол, Э. (2014). *Философия Энди Уорхола (от А к Б и наоборот)*. Москва: Ад Маргинем Пресс.
- Уорхол, Э., & Хэккетт, П. (2009). *Попизм: уорхоловские 60-е*. Санкт-Петербург: Амфора.
- Хайдеггер, М. (2008). *Исток художественного творения*. Москва: Академический Проект.
- Яковлева, Е. Л. (2022). Амбивалентные черты идеологии консюмеризма: философский аспект проблемы. *Russian Journal of Economics and Law*, 16(4), 702-715. Режим доступа: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=49901281> (дата обращения 25.02.2023).
- Яковлева, Е. Л. (2023). Разрушение ауры искусства в творчестве Энди Уорхола. *Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки*, 23(1), 69-79. Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=50313231> (дата обращения 3.03.2023).
- Я стану твоим зеркалом: *Избранные интервью Энди Уорхола (1962–1987)*. (2016). Москва: Ад Маргинем Пресс.



### Информация об авторе

Яковлева Елена Людвиговна – доктор философских наук, профессор, заведующая кафедрой философии и социально-политических дисциплин, Казанский инновационный университет им. В.Г.Тимирязова (Россия, 420111, г. Казань, ул. Московская, д. 42), ORCID: 0000-0002-4940-604X, mifoigra@mail.ru

## THE IDEOLOGY OF CONSUMERISM IN THE WORKS OF ANDY WARHOL

Elena Iakovleva

**Abstract:** the object of the study was the works of Andy Warhol, viewed through the prism of the ideology of consumerism. Biographical and analytical methods were chosen as research methods. Andy Warhol, having combined the ideology of consumerism, advertising and art in his work, presented his own vision of things / faces of modernity, becoming a successful commercial artist. Warhol's canvases, which have a serial character thanks to the silkscreen technique, advertised the immediate beauty of things /faces, were put into circulation and introduced people as potential consumers to current trends. Stamping many copies of the same image made the artist quite rich and famous, and Warhol's numerous provocative acts turned him into a popular media face who profited from literally everything. Behind the apparent banality of the artist's works are hidden the ideas of the frailty of life and the momentary nature of current trends. But Andy veils them through irony, a positive attitude to everything and provocative behavior. All of the above testifies to the crisis of the being an artist who carefully follows the ideology of consumerism and at the same time rebels against it.

**Keywords:** Andy Warhol, pop art, ideology of consumerism, advertising, art, the principle of chance, irony, the image of things.

### References

- Andreeva, E. (2019). *Vse i Nichto: Simvolicheskie figury v iskusstve vtoroj poloviny XX veka* [Everything and Nothing: Symbolic figures in the art of the second half of the twentieth century]. Saint-Petersburg: Publishing house of Ivan Limbach. (In Russ.).
- Aronson, O.V. (2019). Lico v massovoj kul'ture [A face in popular culture]. *Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kul'tury* [International Journal of Cultural Studies], 3(36), 170-184. (In Russ.).
- Bodrijar, Zh. (2019). *Sovershennoe prestuplenie. Zagovor iskusstva* [A perfect crime. The Conspiracy of Art]. Moscow: RIPOL klassik Publ. (In Russ.).
- Bokris, V. (2019). *Uorhol* [Warhol]. Moscow: RIPOL-klassik, Pal'mira Publ. (In Russ.).
- Delez, Zh. (2011). *Logika smysla* [The logic of meaning]. Moscow: Academic Project Publ. (In Russ.).

- Derrida, Zh. (n.d.). *Istina v zhivopisi* [The Truth in painting]. Available at: [https://hren-morkovkin.ucoz.ru/load/derrida\\_zh\\_istina\\_v\\_zhivopisi/1-1-0-112](https://hren-morkovkin.ucoz.ru/load/derrida_zh_istina_v_zhivopisi/1-1-0-112) (accessed: 25.02.2023). (In Russ.).
- Gegel', G. (1968). *Lekcii po estetike. Tom. 1.* [Lectures on aesthetics. Vol. 1]. Moscow: Art. Available at: [http://jezmmm.ru/wp-content/uploads/2020/11/gegel\\_-\\_estetika\\_v\\_4-kh\\_tomakh\\_t\\_1\\_-\\_1968.pdf](http://jezmmm.ru/wp-content/uploads/2020/11/gegel_-_estetika_v_4-kh_tomakh_t_1_-_1968.pdf) (accessed: 25.02.2023). (In Russ.).
- Zontag, S. (2013). *O fotografii* [About photography]. Moscow: Ad Marginem Press. (In Russ.).
- Karr'ero, K. (2010). *Potreblenie i pop-art. Pred'yavlenie predmeta i krizis ob'ektivacii* [Consumption and pop art. Presentation of the subject and the crisis of objectification]. Moscow: Art Publ. (In Russ.).
- Leng, O. (2017). *Odinokij gorod. Uprazhneniya v iskusstve odinochestva* [A lonely city. Exercises in the Art of Solitude]. Moscow: Ad Marginem Publ. (In Russ.).
- Nyuridsani, M. (2019). *Uorhol* [Warhol]. Moscow: Eterna Publ. (In Russ.).
- Rouz, B. (1995). *Amerikanskaya zhivopis'. Dvadcatyj vek* [American painting. The twentieth century]. Lozanna: Bukking Publ. (In Russ.).
- Ruje, A. (2014). *Fotografiya. Mezhdokumentom i sovremennym iskusstvom* [Photo. Between document and contemporary art]. Saint-Petersburg: Cloudberry Publ. (In Russ.).
- Rykov, A. V. (2007). *Postmodernizm kak «radikal'nyj konservatizm»: problema hudozhestvenno-teoreticheskogo konservatizma i amerikanskaya teoriya sovremennogo iskusstva 1960–1990-h gg.* [Postmodernism as "Radical Conservatism": the Problem of Artistic and Theoretical Conservatism and the American Theory of Contemporary Art of the 1960s–1990s]. Saint-Petersburg: Aletejya Publ. (In Russ.).
- Sartr, Zh. -P. (n.d.). *Voobrazhaemoe* [Imaginary]. Available at: <https://opentextnn.ru/man/sartr-zh-p-voobrazhenie/> (accessed: 25.02.2023). (In Russ.).
- Uorhol, E. (2014). *Filosofiya Endi Uorhola (ot A k B i naoborot)* [The Philosophy of Andy Warhol (from A to B and Back Again)]. Moscow: Marginem Press. (In Russ.).
- Uorhol, E., & Hekett, P. (2009). *Popizm: uorholovskie 60-e* [Popism: The Warhol '60s]. Saint-Petersburg: Amfora Publ. (In Russ.).
- Hajdegger, M. (2008). *Istok hudozhestvennogo tvoreniya* [The source of artistic creation]. Moscow: Academic Project Publ. (In Russ.).
- Yakovleva, E. L. (2022). Ambivalentnye cherty ideologii konsyumerizma: filosofskij aspekt problem [Ambivalent features of the ideology of consumerism: the philosophical aspect of the problem]. *Russian Journal of Economics and Law* [Russian Journal of Economics and Law], 16(4), 702–715. Available at: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=49901281> (accessed: 25.02.2023). (In Russ.).
- Yakovleva, E. L. (2023). Razrushenie aury iskusstva v tvorchestve Endi Uorhola [The destruction of the aura of art in the work of Andy Warhol]. *Vestnik Severnogo (Arkticheskogo) federal'nogo universiteta. Seriya: Gumanitarny'e i social'ny'e nauki* [Bulletin of the Northern (Arctic) Federal University. Series: Humanities and Social Sciences], 23(1), 69–79. Available at: <https://elibrary.ru/item.asp?id=50313231> (accessed: 3.03.2023). (In Russ.).

*Ya stanu tvoim zerkalom: Izbrannye interv'yu Endi Uorhola (1962-1987) [I'll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews (1962-1987)]* (2016). Moscow: Ad Marginem Press. (In Russ.).

**Author's information**

Iakovleva Elena Ludvigovna – Doctor of Philosophy Sciences, professor, Head of the Department of Philosophy and Socio-Political Disciplines, Kazan Innovative University named after V.G. Timiryasov (42, Moskovskaya str., Kazan, 420111, Russia), ORCID: 0000-0002-4940-604X, mifoigra@mail.ru.

**For citation:**

Iakovleva, E. L. (2023). The ideology of consumerism in the works of Andy Warhol. *Experience industries. Socio-Cultural Research Technologies (EISCRT)*, 2(3), 70-97. (In Russian). [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-2\(3\)-70-97](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-2(3)-70-97)

# традиции



УДК 7.011.3

[https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-2\(3\)-99-125](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-2(3)-99-125)

## СЦЕНАРИИ МИЛИТАРИЗАЦИИ ПОВСЕДНЕВНОСТИ В АМЕРИКАНСКИХ ФИЛЬМАХ УЖАСОВ. ЧАСТЬ 1



**Сергей Маленко,**  
Новгородский  
государственный университет  
им. Ярослава Мудрого  
(Великий Новгород, Россия).

**Sergey Malenko,**  
Yaroslav-the-Wise Novgorod  
State University  
(Veliky Novgorod, Russia).

ORCID: 0000-0003-4828-0171  
e-mail: olenia@mail.ru



**Андрей Некита,**  
Новгородский  
государственный университет  
им. Ярослава Мудрого  
(Великий Новгород, Россия).

**Andrey Nekita,**  
Yaroslav-the-Wise Novgorod  
State University  
(Veliky Novgorod, Russia).

ORCID: 0000-0002-9254-2901  
e-mail: beresten@mail.ru

**Для цитирования статьи:**

Маленко, С. А., & Некита, А. Г. (2023). Сценарии милитаризации повседневности в американских фильмах ужасов. Часть 1. *Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований (EISCRT)*, 2(3), 99–125. [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-1\(2\)-99-125](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-1(2)-99-125)

**Аннотация:** повсеместная милитаризация цивилизационных пространств закономерно затронула не только официальные, но и неформальные социальные среды. В контексте современной медиакультуры впервые в истории цивилизации появилась возможность непосредственного внедрения этих форм коммуникации в среду повседневности обывателей. Именно здесь, благодаря американским фильмам ужасов, осуществляется принципиальная идеологическая подмена повседневных форм коммуникации биополитическими шаблонами чувств, мыслей и поведения. Визуальная привлекательность навязываемого медиаконтента способствует повсеместному вытеснению семейно-родовых отношений их институциональными и производственными суррогатами. Осуществив такое замещение, современная биополитика провоцирует обывателей к разрушению традиционной системы ценностей и принятию милитаризованной повседневности как естественного способа человеческого бытия.

**Ключевые слова:** Homo Militaris, повседневность, игра, десакрализация, семья, дом, коммуникация, визуализация, элитный досуг, война, американский фильм ужасов, биополитика.

Я завтра снова в бой сорвусь,  
Но точно знаю, что вернусь,  
Пусть даже через сто веков,  
В страну не дураков, а гениев.  
И, поверженный в бою,  
Я воскресну и спою.  
На первом дне рождения  
Страны, вернувшейся с войны.  
Игорь Тальков

### **Ужасы повседневности – последовательная визуализация актуальных образов войны**

Крайне противоречивый и длительный, более чем столетний период формирования голливудского жанра фильмов ужасов неопровержимо свидетельствует о том, что культура и искусство как наиболее чувствительные сферы цивилизационного

пространства в условиях тотальной массовизации общества повсеместно испытывают разочарование в самих себе, что провоцирует возникновение состояния, которое на индивидуальном уровне более всего походит на депрессию и психосоматические расстройства. Кошмарные голливудские образы повседневности и намеренно напряжённая драматургия сюжетов фильмов ужасов настоятельно подчёркивают и ещё одну, крайне важную сторону современных медийных стратегий интерпретации войны, которые повсеместно «разобщают людей, вытесняют традиционные непосредственные контакты, заменяя их телевидением и компьютерами» [Лисичкин & Шелепин 2005: 57].

Массовая публика, с детства воспитанная на голливудской хоррор-культуре, давным-давно привыкла к тому, что последовательно визуализируемое нею открытое физическое противостояние всегда связано со стремлением самым воинственным и агрессивным образом разрешать значимые социально-политические, экономические, религиозные, идеологические и социокультурные кризисы. Поскольку все они являются неизбежными спутниками цивилизации, и всякий раз лишь демонстрируют очередную фазу обострения фундаментальных социальных проблем. Это, несомненно, предопределяет и задает определенный угол зрения как на саму войну, так и на способы ее ведения, а также на сценарии ее медийного сопровождения. Как раз поэтому война в любой своей форме традиционно выступает официальным регулятором кризисных социальных отношений и представляет одну из ведущих и наиболее апробированных цивилизационных стратегий

«достижения серьезных политических целей» [Клаузевиц 2007: 132], демонстративно позиционируя саму себя как единственный, самый убедительный и эффективный, политически и экономически выгодный, способ вертикальной и горизонтальной социальной коммуникации.

К тому же именно война исторически выступает и ведущим способом производства цивилизационных отношений, расширенно воспроизводя как саму себя, так и всю соответствующую социально-политическую, экономическую, идеологическую и повседневную инфраструктуру. Единожды приходя в общество, она уже никогда и никуда не уходит. Выясняя причины такой милитаристской стратегии, вполне можно внести коррективы в известную формулу выдающегося немецкого военачальника и непревзойденного теоретика войны XIX века Карла Клаузевица: не война является продолжением политики другими средствами, а как раз наоборот, политика, религия, экономика, торговля, право, идеология, искусство и т. д. являются в условиях цивилизации продолжением войны иными средствами.

### **«Homo Militaris» и визуальная канализация архетипической природы человека**

Голливудская традиция фильмов ужасов наглядно и зримо демонстрирует нам принципиально иную сторону этой, безусловно, острейшей цивилизационной проблемы. Скорее всего, как раз поэтому громадное количество американских хоррор-кинолент посвящены всестороннему изображению войны как ведущего способа трансформации, легитимации и



фактической реабилитации именно игровой (но никак не профессионально-ролевой) формы социальных отношений на самых разных уровнях социального взаимодействия.

Одной из последних и, безусловно, крайне удачных голливудских находок в этой области стала нашумевшая франшиза «Пила» (англ.: «Saw», реж. Д. Ван, Д. Л. Боусманидр., «Saw Productions», «Lionsgate» и др. США, Австралия, Канада, 2004-2019 гг.), премьера первого фильма которой состоялась в январе 2004 года. По замечаниям критиков этот фильм «открыл новую страницу в истории жанра и породил одноименную эпопею» [Иванов 2017]. В девяти фильмах цикла раскрываются нетривиальные отношения обывателей с различными социальными статусами и уровнями достатка, внезапно



Фото 1. Кадр из фильма «Пила», реж. Джеймс Ван, 2004 год. Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://www.filmpro.ru/movies/5267/shot#gallery-11>

оказывающихся в замкнутых пространствах, с неким неизвестным Конструктором, всякий раз провоцирующим своих несчастных пленников на кровавые экстремальные игры за их собственные жизни (фото 1). Фактически, таинственный и жестокий Конструктор со страшным именем «Пила» всякий раз развязывает в предельно замкнутом пространстве тщательно подготовленную, срежиссированную, технически оснащенную, намеренно обостренную, кровавую, театрализованную бойню между обывателями, которые бессознательно подчинили свою жизнь слепому следованию модели социального статуса и профессии. Кровавый, циничный «верховный жрец» и жестокий «судия» во всех эпизодах франшизы намеренно таинственно изымает и принудительно изолирует своих жертв от социума, стремясь изначально задать иную, неофициальную и одновременно внебудничную, экстремальную модель их будущей смертельной и кровавой во всех отношениях коммуникации. Конструктор целенаправленно помещает будущих игроков (которые являются для него самого некими жертвенными шахматными фигурами), в наиболее отвратительные, фактически почти табуированные социальные пространства, в которых напрочь отсутствует не только богемный лоск интерьеров, но даже и привычный для массового обывателя набор бытовых удобств.

Так, например, уже в первой серии франшизы герои-жертвы приходят в себя в темном, изгаженном помещении, которое в итоге оказывается заброшенной общественной уборной, оборудование которой практически непригодно к нормальному использованию. Уже один вид этого пространства недвусмысленно намекает



зрителю-обывателю на затяжной и обостренный характер «коммунальной» войны элиты с массой, намеренно «опускающей» беднейшие слои населения на уровень животных, абсолютно не заслуживающих каких бы то ни было иных, цивилизованных условий жизни. Интерьер слишком уж явно напоминает поле битвы, на котором военные действия вот-вот вспыхнут с новой силой и ожесточением. Такой хронотоп оказывается крайне важным для понимания сквозного идейного замысла всей франшизы, поскольку он наглядно символизирует вытесненный смысл господствующей коммунитарной модели. Зброшенный туалет в наиболее депрессивном районе крупного города выступает полноценным символом потребительской социальной среды, агрессивно наступающей на витальные нужды индивидов (фото 2).



Фото 2. Кадр из фильма «Пила», реж. Джеймс Ван, 2004 год. Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://www.film.ru/articles/pilite-kramer-pilite>

Причем, весьма показательно, что визуализированный авторами франшизы принцип касается не только этого места, но и всей цивилизации в целом. Эту идею достаточно емко сформулировал один из героев первой серии франшизы, который очень точно заметил, что именно канализация является той фундаментальной системой, фактически образующей и поддерживающей существование самой цивилизации. Заметим, что вряд ли молодой тщедушный парень (через посредника нанятый Конструктором следить с фотоаппаратом в руках за сомнительными ночными похождениями солидного семьянина-доктора, впоследствии ставшего его партнером по ужасной игре) мог знать о классификации известнейшего английского историка XX века Вира Гордона Чайлда, посвятившего целый ряд своих работ выделению и описанию фундаментальных признаков цивилизации.

Примечательно, что именно канализация, как и сама война, не только является формообразующим признаком государства и городов (как крупнейших центров цивилизационного способа бытия, урбанизированных оплотов войны с природой), но также наиболее рельефно воспроизводит стратификационную специфику этого типа ментальности. В то же время, присутствие героев в «отхожем» месте крупного города, находящегося в самой богатой и воинственной стране современного мира, указывает на повседневность, заурядность и низменность потребностей, которые здесь удовлетворялись. Можно сказать, что ужасный Конструктор-садист (фото 3) умышленно помещает своих «несчастных» жертв именно в место, которое уже само по себе



функционально и топологически моментально уравнивает всех и вся, в данном случае, уважаемого доктора и его «сокамерника»-неудачника. В то же время, могущественный злопыхатель-Конструктор, подсовывая своим жертвам отдельные подсказки-задания и заведомо неравноценные инструментальные средства для их реализации, старательно пытается «взломать» и уничтожить привычные для них стратификационные модели коммуникации. Он во что бы то ни стало стремится доказать, как героям, так и зрителям, что поле боя кровавой войны за выживание способно уравнивать мировоззренческие горизонты и образы действия любых ее жертв, вне зависимости от их образования, доходов и социального положения, реальных, либо вымышленных «статусов».



Фото 3. Кадр из фильма «Пила», реж. Джеймс Ван, 2004 год. Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://kurl.ru/XkZDj>

Именно повседневный контекст непрерывного ужасного противостояния между элитой и массой придает ему исключительно биотический смысл, безжалостно сметающий все искусственные социальные предрассудки, фальшивые и надуманные ограничения. Кроме того, нарочито «повседневный» контекст голливудских фильмов ужасов позволяет придать межличностным конфликтам представителей элиты и массы нарочито игровой, индивидуационный характер, кардинально смещающий онтологию войны из привычной и понятной всем социально-политической, в антропологическую и личностную плоскость.

Во многом поэтому режиссер франшизы Дж. Ван неоднократно подчеркивал в своих многочисленных интервью, что мифический, безжалостный Конструктор вообще никого не хочет убивать, и это придает «особый смысл [его – авт.] героике» [Маленко & Некита 2023: 119]. Он лишь создает витиеватые приспособления и запутанные ситуации для того, чтобы спровоцировать заранее обреченных игроков-смертников на творческие и неординарные поступки, ради спасения их же собственных жизней. И то, что внешне выглядит как незатухающая межличностная и групповая война, на самом деле всегда оказывается более чем серьезным поводом к экстремальной, шокирующей, поистине «спринтерской» ценностной пересборке картины мира, которая, увы, крайне ограничена во времени и смертельно привязана к принудительно организованному Конструктором предельно депрессивному и угрожающему кошмарно-игровому пространству.

Тот факт, что герои в любом случае предпочитают именно танатологические сценарии разрешения социальных и личных проблем любым иным возможным диким или же цивилизационным способам, свидетельствует о наличии у них эффективно действующего, безусловного рефлекса, который всей мощью цивилизации с раннего детства программирует человека на войну и смерть, как в отношении самого себя, так и всех окружающих. По сути, любая цивилизация, начиная и заканчивая циклы своего развития, ревностно и последовательно создает и утверждает новый вид человека – «Homo Militaris», который полагает «горячие», «холодные» или иные возможные войны в качестве ведущих, а в перспективе и единственных способов своей коммуникации с миром.

### **Идеология абсурда и жестокости цивилизационной войны против человека**

Поиск глубинных причин повсеместной «милитаризации» социальной жизни неминуемо приводит нас к анализу характера взаимоотношений между официальными и повседневными способами организации бытия индивида. Примечательно, что хоррор-визуализации этой проблемы посвящен целый ряд оригинальных голливудских киноработ, в которых прослеживаются типичные сценарии коммуникации индивида с производственными и официальными структурами, пытающимися различными способами «воевать» с его телом, принудительно лишенным «прежней сакральной таинственности» [Некита 2019: 99], свойственной архаическим эпохам, стремящимися явно или



скрытно враждовать сознанием и чувствами, глубоко укоренными в разнообразных повседневных практиках. Так главный герой фильма «С меня хватит!» (англ.: «Falling Down», буквально – «Падение» реж. Дж. Шумахер, «Le Studio Canal+», «Regency Enterprises», «Alcor Films», «Warner Bros.», 113 мин., США, 1993 г.), подобно джойсовскому Улиссу, предпринимает фатальные для себя странствия по вполне привычному для него городскому пространству Лос-Анджелеса. Но, если герой Дж. Джойса Блум, возвращаясь домой, на протяжении примерно тысячи страниц текста и всего одного-единственного дня странствует по Дублину и готовится к разговору с женой по поводу ее измены, то уволенный служащий Уильям Фостер, которому решением суда запрещено приближаться к собственным жене и дочери, все же решается отправиться на день рождения к девочке.



Фото 4. Кадр из фильма «С меня хватит», реж. Джоэл Шумахер, 1993 год.  
Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://kurl.ru/MNglN>



Социально-абсурдистский контекст анализируемого фильма и характер визуализации войны одиночки-неудачника «против всех», по мнению критика Джона Траби, окончательно и бесповоротно «делает фильм анти-Одиссейской историей, а значит, общая структура сама будет выражать тему лжи американской мечты» [Truby 1993] (фото 4).

Заурядная, типичная для любого мегаполиса мира автомобильная пробка, в которую попадает Уильям Фостер, как раз и становится той самой роковой причиной нарушения его привычного ритма жизни, после чего он впервые (!) отправляется в путешествие через «город ангелов» пешком. И, как оказалось, эта дорога сразу же становится для него полем кровавой битвы с абсолютно безразличными и отчужденными друг от друга, но крайне воинственно настроенными горожанами. Последовательно заходя в тот или иной магазин, кафе, ресторан, на виллу пластического хирурга и, в итоге, сталкиваясь с уличными бандитами, маленький, в прошлом законопослушный человек постепенно превращается в асоциальное чудовище, несущее с собой, кроме совершенно безобидной куклы в подарок ребенку, повсеместные разрушения и смерть.

В отличие от Дж. Блума, героя Джойса, который искренне пытался разобраться в себе по причине резкого изменения жизненных обстоятельств, Уильям Фостер, этот «неуравновешенный интеллигент в белой сорочке» [Пономарева & Пономарев 2010], внезапно и очень остро осознал абсолютную бесперспективность и обреченность своей жизни без жены и дочери. Его дом вдруг опустел как раз потому, что социум,

формальным и безумным требованиям которого он искренне пытался соответствовать, вероломно предал его, объявив ему войну на уничтожение (фото 5).



*Фото 5. Кадр из фильма «С меня хватит», реж. Джоэл Шумахер, 1993 год.  
Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://kurl.ru/PNpU1>*

В итоге, где бы Фостер ни появлялся, он лишь всякий раз находил очередное, но слишком уж убедительное этому подтверждение. Лишенный семьи и дома, он в итоге принимает роковой вызов социума и постепенно превращается в «стреляющую совесть» этого благополучного, сытого, но абсолютно равнодушного и враждебного общества.

Однако эта воспаленная «совесть» уже не алчет святой справедливости, в которой окончательно разочаровался герой за какие-то считанные часы, она всего лишь алчет кровавой мести, расчищает дорогу к единственному, осознанному и прочувствованному всей его «шкурой» выбору – собственной смерти. Так исполнительный и законопослушный человек, представитель среднего класса, одним махом лишаясь работы, семьи и привычной повседневности, объявляет последнюю войну

целому миру, который в угоду принципам мнимой толерантности, ложной законности и фальшивым свободам давным-давно и практически незаметно отнял у него самое главное – свободу быть самим собой. Финальная трагическая сцена, в которой Фостер с помощью игрушечного пистолета провоцирует полицейского на роковой выстрел, наглядно показывает кровавую изнанку цивилизованной законности и правопорядка североамериканского типа. Ведь Фостер, поняв, что маленькая жизнь его больше не имеет никакого смысла, намеренно подталкивает служителя закона к фатальному применению оружия, зная, что в этом случае его дочь все-таки получит от отца последний привет и гораздо более щедрый, нежели обычная кукла, но зато и гораздо более обезличенный подарок – денежную страховку.

Следует отметить, что известный американский кинорежиссер Ховард Хоукс, признанный «специалист по фильмам, которые леденят кровь», совершенно не случайно и очень правдиво пишет о голливудских фильмах ужасов, как о «страшном наркотике, который делает людей такими, что они готовы после фильма просить у властей защиты от иррациональных угроз» [Волкогонов 1983]. И действительно, существующие провокации в этих кинопроизведениях крепко-накрепко, буквально «намертво» связывают человека со строго предопределённым для него местом в социальной системе. Фильмы ужасов активно транслируют образцы таких конфликтов между элитой и массой общества всеобщего потребления, которые при придании им социально-значимого статуса, и при

определенных ритуальных сценариях воспроизводства способны довести до «логического конца» бессознательную эрозию семейно-родовых ценностей и традиционных форм коммуникации.

Таким образом, воинствующая цивилизация создает условия не только для десакрализации любых форм родовых отношений, но и вообще для фатальной «отмены» семьи, которая настойчиво подменяется любыми иными суррогатными формами корпоративной или же сетевой коммуникации. Именно архаическая внутрисемейная конфликтность и «противостояние» делают бессмысленным ее особый социальный статус. Поэтому голливудский фильм ужасов настойчиво и последовательно транслирует любые сценарии коммуникации поколений как раз как те или иные формы «войны поколений», которые являются убедительным фактором бессмысленности дальнейшего существования семейной коммуникации и уничтожают семью как базовую ячейку общества.

Показательно, что кровавые семейные войны, которым посвящены тысячи голливудских фильмов (например, «Мизери» (англ.: «Misery», реж. Р. Райнер, «Castle Rock Entertainment», «Nelson Entertainment», «InterCom», 107 мин, США, 1990 г.); «Кэрри» (англ.: «Carrie», реж. Бр. ДеПальма, «United Artists», 98 мин, США, 1976 г.); «КошмарнаулицеВязов» (англ.: «A Nightmare On Elm Street», реж. У. Крэйвен, Дж. Шолднеридр., «The Elm Street Venture», «New Line Cinema» и др., США, 1984-2003 гг.); «Пятница 13-е» (англ.: «Friday the 13th», реж. Ш. Каннингем, «ParamountPictures» и др., США, 1980-1990 гг.); «Факультет» (англ.: «TheFaculty», реж. Р. Родригес, «Dimension Films», Miramax Films», 104 мин, США, 1998 г.) и т. д.),



становятся фактически рядоположенными тем милитаризованным формам официальной коммуникации, которые приняты в развитом «обществе потребления». Поэтому, семья, как природная, архетипическая форма первичной организации и презентации повседневности трагически, но, увы, неуклонно, утрачивает свою социальную и культурную значимость. Более того, она превращается в такую же обыденную среду ужасных конфликтов, как и все остальное, уже привычно милитаризированное пространство кровавого противостояния между бессознательными и отчужденными индивидами, социальными институтами, цивилизациями и т. д.

### **Идеологема дома как голливудского хоррор-хронотопа повседневной войны**

Следует отметить, что хроническая социальная безвыходность и порожденная нею экзистенциальная безысходность становятся поистине навязчивыми идеями американских фильмов ужасов. Поэтому загнанный в угол человек, принадлежащий либо к социальной массе, либо же к элите общества, но одинаково лишенный необходимого жизненного пространства, закономерно превращается в воинствующего агрессора, захватчика и безумца. К этим выводам, очевидно и вполне закономерно, приходят и создатели голливудского фильма «Черный дрозд» (англ.: «Deadfall», реж. Шт. Рузавицки, «StudioCanal», «2929 Entertainment», «Madhouse Entertainment», 94 мин., США, 2012 г.), демонстрируя зрителям трагедию семьи, главными героями которой становятся окончательно

запутавшиеся и изверившиеся в жизни и людях брат и сестра – Эддисон и Лайза. После удачного ограбления казино они стремятся укрыться от правосудия в Канаде, но, попав в снежную бурю, вынужденно продолжают свою «войну» с обществом, захватывая в заложники любезно приютившую их незнакомую семью (фото 6).



*Фото 6. Кадр из фильма «Черный дрозд», реж. Штефан Рузовицки, 2012 год.  
Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://kurl.ru/APUcV>*

Однако по следам преступников следует полиция и, в конце концов, служители закона обнаруживают грабителей. В уютный деревенский домик, в котором исподволь разворачивается поистине вселенская трагедия, для освобождения заложников прибывают полицейские, которые вынуждены начать штурм. В завязавшейся перестрелке Лайза случайно убивает брата, чем самолично прекращает их скоротечную войну с обезумевшим миром, внезапно переполнившимся врагами, подозрением и злом. Тоска по несбывшемуся дому, который Эддисон и Лайза помнят

лишь по обрывочным детским воспоминаниям, и острое желание хотя бы прикоснуться к миру собственноручно созданной повседневности, становятся основой их единственного значимого экзистенциального поступка – преступления, пронзительная суть которого содержится в последнем вопросе Эддисона, на который он уже даже не ждет ответа: «Как бы выглядел дом? Я не знаю... Сельский домик в долине, наверное. Как тот, в котором выросли мы – Лайза и я» [Дин 2012].

В другом, видимо противоположном примере, героиня известнейшего голливудского фильма ужасов «Щепка» (англ.: «Silver», реж., «Paramount Pictures», 108 мин., США, 1993 г.), снятого по роману Айры Левина (автора легендарного произведения «Ребенок Розмари») Карли Норрис не испытывает подобных проблем с жильем. В то же время, ее роскошные, элитные нью-йоркские апартаменты в Сливвер-Хайтс превращаются в настоящее поле битвы, в ходе которой девушка отчаянно борется за возможность защиты своего «маленького мирка» от посягательств жителя этого же дома, злоумышленника Зика Хокинса. Переезд Карли в новую фешенебельную квартиру становится для нее настоящим испытанием, в котором она должна проявить не только природную женскую хитрость и врожденную смекалку, но и настоящие «боевые» качества. Ее квартира была заранее превращена Зиком в пространство круглосуточной изощренной слежки, а потому никакие, даже самые современные замки не способны стать гарантией вожаделенного уюта, спокойствия и защиты. Особой пикантности ужасу, который переживала Карли Норрис, вокруг которой «неумолимо



сжимается опасное и смертельно кольцо» [Насонов 2020], придает сексуальный контекст ее экстремальных отношений с Зиком Хокинсом (фото 7).



*Фото 7. Кадр из фильма «Щетка», реж. Филлип Нойс, 1993 год.  
Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://kurl.ru/EmBIy>*

Вуайеристские перверсии этого мужчины неумолимо творят с ним страшные метаморфозы, после чего он окончательно превращается в особо опасного, воинствующего субъекта, а место его жительства и вовсе оказывается полем боя, логовом затаившего агрессию чудовищного «зверя», ужасным пространством, «где разбиваются сердца, где драма соседствует с комедией, и секс, и ожидание, и крушение надежд» становятся главными жизненными университетами всех участников кровавой битвы [Робин & Левин 1994].



Тонкая грань непримиримой и кровавой войны между жизнью и смертью, любовью и ненавистью, добром и злом, глубинно сокрыта в отношениях между главными героями, которые и сами еще до конца не уверены в своих чувствах вдруг к другу. Все это добавляет в их отношения ещё больше тревоги и чувства опасности. Тогда как ожесточенные секс-битвы под объективами десятков кинокамер не просто выдают извращенный, порнографический характер «теневого» индивидуации Зика Хокинса, но и являются ужасными показателями повсеместной распространенности такого, откровенно милитаристского типа гендерной, да и вообще и межличностной коммуникации в современном социуме (фото 8).



*Фото 8. Кадр из фильма «Щепка», реж. Филлип Нойс, 1993 год.  
Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://kurl.ru/fKrNg>*

Как и любой цивилизованный человек, принудительно лишенный интимного пространства, Карли постепенно начинает осознавать глубокую трагедию утраты своего внутреннего мира, принесенного цивилизацией в жертву алчной публике, готовой

невооруженным, либо, наоборот, отлично технически вооруженным глазом «вскрыть» каждого, ради удовлетворения визуальных садомазохистских комплексов. Вообще же, главная тема «Щепки» – это хоррор-визуализация жестокого мира псевдоцивилизованной публики, которая с легкостью превратила повседневность в зрелищное ристалище, во имя глобального торжества безвкусицы, пошлости и изощренного бесстыдства. В этом фильме зритель получает возможность наглядно увидеть и задуматься над чудовищной жестокостью сложившихся в западном потребительском обществе социокультурных практик, последовательно разрушающих и изживающих личное пространство человека, а значит, безжалостно уничтожающих не только возвышенное, архетипическое чувство Дома, но и вообще любые иные сакральные смыслы Бытия. Ведь обычный, «средний» человек, принадлежащий либо к элитным слоям общества, либо к его «массе», у которого принудительно изъяты подобные символы, оказывается деморализованным субъектом, более не способным отстаивать ни свою собственную свободу, ни, тем более, свободу любого другого человека. Как раз в подобных случаях, именно война мгновенно и прочно заполняет пространство опустошенной повседневности и после этого она уже окончательно перестает восприниматься абсолютно всеми людьми как некая социокультурная аномалия, как абсолютно противоестественный сценарий внутривидовой, или тем более цивилизованной коммуникации.

### **Заключение: научись выживать!**

Подводя итог нашим рассуждениям, следует указать, что бесчисленные образы войны в традиции американских фильмов ужасов нарочито ярко демонстрируют и выпячивают именно антибиологический и анитиэтологический характер всей палитры способов выражения человеческой агрессии. Эта жестокая борьба нацелена на полное уничтожение тела оппонента и среды его обитания. В отличие, например, от природной этологии, где любые публичные демонстрации силы, угрозы силой или же, наоборот, бессилия, непосредственно связаны с формами выражения власти, покорности и подчинения, а в конечном итоге, со стратегиями безусловного выживания представителей как более сильного, нападающего, так и значительно более слабого и обороняющегося вида.

С нашей точки зрения, как раз биотический компонент, столь рельефно презентуемый и традицией американского хоррор-кинематографа, визуализирующей развязанный властью на уровне повседневности военный конфликт между элитными и массовыми уровнями социальной иерархии, воспроизводит официальную форму коммуникации. Он недвусмысленно указывает на бессознательное стремление к окончательной аннигиляции любых социально-политических, экономических, идеологических и культурных смыслов, искусственно, в том числе, идеологически надстроженных цивилизацией над вытесненной нею природой человека. В то время как на уровне политических систем и всего социума война исподволь, но неуклонно превращается в обыденный и рядоположенный тип

«гуманистической» коммуникации, практически полностью замещающий специфику повседневных, «мирных» форм жизни.

Известный немецкий теолог и философ Карл Шмит, в этой связи, намеренно обращал внимание на системные противоречия, которые всегда сопровождают милитаристскую риторику власти: «Это означает на практике, что этот некто высказывает, таким образом, чудовищную претензию на то, что он лишает всех своих возможных оппонентов человеческого качества вообще, объявляет их вне человечества и вне закона и потенциально предполагает войну, доведенную до самых страшных и бесчеловечных пределов» [Дугин 2004: 83].

### Литература

- Волкогонов, Д. А. (1983). *Психологическая война: Подрывные действия империализма в области общественного сознания*. Москва: Воениздат. Режим доступа: [clck.ru/34V5Xt](http://clck.ru/34V5Xt) (дата обращения 02.12.2022).
- Дин, З. (2015, 14 октября). Черный дрозд (Deadfall): сценарий фильма. *Книга Фантиков*. Режим доступа: <https://ficbook.net/readfic/2886181/9621969> (дата обращения 02.12.2022).
- Дугин, А. (2004). *Философия войны*. Москва: Яуза, Эксмо.
- Иванов, Б. (2017, 25 октября). Пилите, Крамер, пилите! *Film.ru*. Режим доступа: <https://www.film.ru/articles/pilite-kramer-pilite> (дата обращения 02.12.2022).
- Клаузевиц, К. (2007). *О войне*. Москва: Эксмо.
- Лисичкин, В. А., & Шелепин, Л. А. (2005). *Война после войны: Информационная оккупация продолжается*. Москва: Алгоритм, Эксмо.
- Маленко, С. А., & Некита, А. Г. (2023). Гражданская сакральность детства в советской киномифологии. *Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований (EISCRT)*, 1(2), 109–139. [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-1\(2\)-109-139](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-1(2)-109-139)
- Насонов, В. (2020, 21 апреля). Кто и зачем убивал в фильме "Щепка"? *Дзен*. Режим доступа: [https://dzen.ru/a/Хр61hvVWclT8NRA\\_](https://dzen.ru/a/Хр61hvVWclT8NRA_) (дата обращения 02.12.2022).
- Некита, А. Г. (2019). Нутро и Поверхность: к феноменологии телесности в американском фильме ужасов. *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение*, 35, 96–105.



- Пономарева, Т., & Пономарев, В. (2010). Рецензия на фильм «С меня хватит». *Проза.ру*. Режим доступа: <https://proza.ru/2010/12/19/72> (дата обращения 02.12.2022).
- Робин, К., & Левин, А. (1994). *Щелка. Кома*. Москва: Лиесма Системс. Режим доступа: <https://avidreaders.ru/read-book/schepka-koma.html?p=39> (дата обращения 02.12.2022).
- Truby, J. (1993). *Falling Down. John Truby*. Режим доступа: <https://truby.com/falling-down-1993/> (дата обращения 02.12.2022).

### Информация об авторах

Маленко Сергей Анатольевич – доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой философии, культурологии и социологии. Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого (Россия, 173003, Великий Новгород, ул. Б. Санкт-Петербургская, 41), ORCID: 0000-0003-4828-0171, olenia@mail.ru

Некита Андрей Григорьевич – доктор философских наук, профессор, профессор кафедры философии, культурологии и социологии. Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого (Россия, 173003, Великий Новгород, ул. Б. Санкт-Петербургская, 41), ORCID: 0000-0002-9254-2901, beresten@mail.ru

## SCENARIOS OF MILITARIZATION OF EVERYDAY LIFE IN AMERICAN HORROR FILMS. PART 1

**Sergey Malenko, Andrey Nekita**

**Abstract:** The widespread militarization of civilizational spaces naturally affected not only official, but also informal social environments. In the context of modern media culture, for the first time in the history of civilization, it is possible to directly introduce these forms of communication into the everyday environment of ordinary people. It is here, thanks to American horror films, that the fundamental ideological substitution of everyday forms of communication with bipolar patterns of feelings, thoughts and behavior takes place. The visual appeal of the imposed media content contributes to the widespread displacement of family and clan relations by their institutional and industrial surrogates. By making this substitution, modern biopolitics provokes ordinary people to destroy the traditional system of values and accept militarized everyday life as the natural way of human existence.

**Keywords:** Homo Militaris, everyday life, game, desacralization, family, home, communication, visualization, elite leisure, war, American horror film, biopolitics.

## References

- Din, Z. (2015, October 14). Chernyi drozd (Deadfall): stsenarii fil'ma [Blackbird (Deadfall): Movie script]. *Kniga Fantikov* [The Candy Wrapper Book]. Available at: <https://ficbook.net/readfic/2886181/9621969> (accessed: 02.12.2022). (In Russ).
- Dugin, A. (2004). *Filosofia voiny* [Philosophy of war]. Moscow: Iauza, Eksmo Publ. (In Russ).
- Ivanov, B. (2017, October 25). Pilite, Kramer, pilite! [Sawing, Kramer, sawing!]. *Film.ru* [Film.ru]. Available at: <https://www.film.ru/articles/pilite-kramer-pilite> (accessed: 02.12.2022). (In Russ).
- Klauzevits, K. (2007). *O voine* [About the war]. Moscow: Eksmo Publ. (In Russ).
- Lisichkin, V. A., & Shelepin, L. A. (2005). *Voina posle voiny: Informatsionnaia okkupatsiia prodolzhaetsia* [War after war: Information occupation continues]. Moscow: Algoritm, Eksmo Publ. (In Russ).
- Malenko, S. A., & Nekita, A. G. (2023). Grazhdanskaia sakral'nost' detstva v sovetskoj kinomifologii [Civic sacredness of childhood in soviet film mythology]. *Industrii vpechatlenii. Tekhnologii sotsiokul'turnykh issledovanii (EISCRT)* [Experience industries. Socio-Cultural Research Technologies (EISCRT)], 1 (2), 109–139. (In Russ). [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-1\(2\)-109-139](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-1(2)-109-139)
- Nasonov, V. (2020, April 21). Kto i zachem ubival v fil'me "Shchepka"? [Who and why killed in the movie "Sliver"?]. *Dzen* [Zen]. Available at: [https://dzen.ru/a/Xp61hvVWcIT8NRA\\_](https://dzen.ru/a/Xp61hvVWcIT8NRA_) (accessed: 02.12.2022). (In Russ).
- Nekita, A. G. (2019). Nutro i Poverkhnost': k fenomenologii telesnosti v amerikanskom fil'me uzhasov [The Inside and the Surface: Towards the Phenomenology of Physicality in the American Horror Film]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiia i iskusstvovedenie* [Bulletin of Tomsk State University. Cultural studies and art criticism], 35, 96–105. (In Russ).
- Ponomareva, T., & Ponomarev, V. (2010). Retsenziia na fil'm «S menia khvatit» [Review of the film "Falling Down"]. *Proza.ru* [Prose.ru]. Available at: <https://proza.ru/2010/12/19/72> (accessed: 02.12.2022). (In Russ).
- Robin, K., & Levin, A. (1994). *Shchepka. Koma* [A sliver. Coma]. Moscow: Liesma Systems Publ. Available at: <https://avidreaders.ru/read-book/schepka-koma.html?p=39> (accessed: 02.12.2022). (In Russ).
- Truby, J. (1993). Falling Down. *John Truby*. Available at: <https://truby.com/falling-down-1993/> (accessed: 02.12.2022).
- Volkogonov, D. A. (1983). *Psikhologicheskaia voina: Podryvnye deistviia imperializma v oblasti obshchestvennogo soznaniia* [Psychological warfare: Subversive actions of Imperialism in the field of public consciousness]. Moscow: Voenizdat. Available at: [clck.ru/34V5Xt](http://clck.ru/34V5Xt) (accessed: 02.12.2022). (In Russ).

**Author's information**

Malenko Sergey Anatolyevich – Doctor of Philosophy, Professor, Head of the Department of Philosophy, Cultural Studies and Sociology, Yaroslav-the-Wise Novgorod State University (41 B. St. Petersburg str., Veliky Novgorod, 173003, Russia), ORCID: 0000-0003-4828-0171, olenia@mail.ru

Nekita Andrey Grigorievich – Doctor of Philosophy, Professor, Professor of the Department of Philosophy, Cultural Studies and Sociology, Yaroslav-the-Wise Novgorod State University (41 B. St. Petersburg str., Veliky Novgorod, 173003, Russia), ORCID: 0000-0002-9254-1901, beresten@mail.ru

**For citation:**

Malenko, S. A., & Nekita, A. G. (2023). Scenarios of militarization of everyday life in american horror films. Part 1. *Experience industries. Socio-Cultural Research Technologies (EISCRT)*, 2(3), 99-125. (In Russian). [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-2\(3\)-99-125](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-2(3)-99-125)

УДК 821.16.11

[https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-2\(3\)-126-143](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-2(3)-126-143)

## КРИМИНАЛ, МАНЬЯКИ, КАТАСТРОФЫ: СЕРИАЛЬНАЯ «ТЕРАПИЯ» ОБЩЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ



**Екатерина Коломейцева,**

Российский  
государственный  
педагогический  
университет  
им. А. И. Герцена  
(Санкт-Петербург,  
Россия)

**Ekaterina Kolomeytseva**

Herzen State  
Pedagogical University  
(St. Petersburg, Russia)

ORCID: 0000-0002-0224-2965  
e-mail: [tillyriddle@yandex.ru](mailto:tillyriddle@yandex.ru)

### **Для цитирования статьи:**

Коломейцева, Е. Б. (2023). Криминал, маньяки, катастрофы: сериальная «терапия» общественной жизни. *Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований (EISCRT)*, 2(3), 126–143. [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-2\(3\)-126-143](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-2(3)-126-143)

**Аннотация:** кино на сегодняшний день остается в фокусе исследований культурологии и социологии, тогда как сериальный бум появился не так давно и намного менее исследован. В статье автор обращается к контент-анализу современной сериальной продукции, как русской, так и зарубежной, рассматривая, какие темы сериалов наиболее популярны на сегодняшний день и какие тенденции в них намечены. Отслеживая тенденции в современных сериалах, автор связывает их с развитием общества. Тяготеет ли сериальная культура к эстетике тождества или противопоставления,



влиают ли сериалы на общество активно или же только отражают происходящие в социуме процессы, ведет ли просмотр сериалов к дегуманизации общества и человека и упадку культуры – это вопросы, которыми задается автор, но ответить на которые однозначно достаточно трудно. Тем не менее на основе анализа наиболее популярных сюжетов сериалов автор приходит к выводу о нарастании общественных проблем, косвенно решить которые зрители пытаются с помощью индустрии развлечений.

**Ключевые слова:** социология кино, сериалы, социология культуры, массовая культура.

## Введение

Кино как сложноорганизованное визуальное искусство находится в фокусе исследования многих дисциплин, таких как эстетика, философия, искусствоведение и культурология. Оно непременно вызывает множество социологических дискуссий, одной из которых является дискуссия о критичности или некритичности зрительского восприятия. М. Маклюэн [McLuhan без даты: 85], например, считал, что зритель кинофильма лишен критического восприятия в момент его просмотра. Это создает предпосылки для манипулятивных практик. Е. Кривошта указывает, что спецэффекты в фильмах навязывают определенные стереотипы поведения [Калинина и др. 2016: 275].

Как утверждают многие исследователи, влияние кино на человека происходит на бессознательном уровне, что гораздо опаснее. Процитируем слова известного американского кинорежиссера Дж. Джармуша: «<...> Что бы ты ни делал в кино, ты всегда выбираешь, что показывать, и в этом смысле все равно манипулируешь зрительским восприятием реальности, как бы диктуя ему, что реально, а что – нет» [Джармуш. Цит. по: Калинина и др. 2016: 276]. Это подтверждает и точка зрения: «Создавая

фильм, режиссер уже «программирует в нем будущее восприятие зрителя» [Иосифян & Гращенкова 1974: 8].

С другой стороны, немецкий социолог XX века, исследователь массовой культуры З. Кракауэр [Кракауэр 1974] рассматривал кино как отражение происходящих событий, то есть не как манипулятивную структуру, а как структуру, фиксирующую перемены в обществе и только. По мнению исследователя, фильмы отражают подсознательные страхи и надежды общества, вот почему исследование кино так важно. По сути, вся социология кино посвящена исследованию поставленной нами проблемы с того или иного угла зрения.

М. И. Жабский крайне категорично поставил эту проблему: «Кинематограф – зеркало или молот?» [Жабский 2010: 3-5]. Интересна также точка зрения Ю. Лотмана, который в трудах по семиотике текста рассматривает две основные эстетики, к которым тяготеет восприятие искусства: эстетику тождества и эстетику противопоставления [Лотман 1970: 22]. Соответственно, как нам кажется, зрительское восприятие фильма или книги также тяготеет к одной из этих эстетик. И очень часто происходит отождествление зрителя с героем на протяжении фильма, поскольку таким образом достигается эффект сопереживания.

В связи с этим возникает вопрос: меняется ли хотя бы частично сознание зрителя после серии подобных отождествлений? Учитывая достаточно высокий уровень насилия в современных фильмах и сериалах, можно ли говорить о высокой степени дегуманизации? Отражают ли сериалы изменения, происходящие в обществе? Чтобы ответить на эти вопросы,

обратимся к анализу наиболее популярных за последние пять лет сериалов. Нами исследовались именно сериалы, так как в настоящее время именно они, а не фильмы, становятся наиболее популярным досугом. Время, когда сериалы массово начали распространяться и становиться популярными – середина/конец 90-х. Ссылаясь на мнение Д. Миттела, И. Кушнарева говорит о нарративной сложности современных сериалов, что и привело к расцвету их популярности [Миттел. Цит. по: Кушнарева 2013: 10]. Чуть позднее появились стриминги «НВО» и «Netflix». Используя последние, а также сервис оценки сайта «Кинопоиск», мы проанализировали сериалы последних лет с высокими рейтингами. Методом исследования послужил контент-анализ.

### **Основная часть**

До настоящего времени очень популярным стриминговым сервисом просмотра сериалов является «Netflix», «империя сериалов», выпускающая их в промышленных масштабах в разных странах. По этой причине будет нелишним отследить наиболее популярные там и на других похожих сервисах темы сериалов. Как уже было отмечено выше, рейтинговые сериалы последних лет были отслежены на «Кинопоиске».

Как указывает К. Кнолл-Фрей, американцы в среднем проводят каждый день три часа у телевизора за просмотром фильмов и сериалов [Knoll-Frey 2023: 107]. Подобное же исследование россиян в 2018 году показало, что в месяц россияне тратят тринадцать часов на просмотр кино и сериалов [Исследование показало, сколько времени россияне тратят на

просмотр сериалов 2018]. Та же исследовательница, К. Кнолл-Фрей замечает, что выбор телезрителей – это все чаще сериалы с криминальным содержанием, в которых прослеживается линия сочувствия к девиантному поведению героев. В сериалах часто обращают внимание на обстоятельства, которые могли привести к аресту или заключению под стражу героев, а также ситуации и трудности, с которыми они сталкиваются в заключении или же после освобождения.

Сегодня существует гораздо больше сериалов, изображающих гуманность преступников, давая зрителям более глубокое понимание суровых реалий, с которыми правонарушители сталкиваются в своей повседневной жизни [Knoll-Frey 2023: 107-108]. Это такие хиты «Netflix», как «Оранжевый – хит сезона», «Когда они нас увидят», «Защищая Джейкоба», «Острые предметы», «Во все тяжкие» и другие. И здесь выводы исследователей амбивалентны: некоторые считают, что показ криминальной изнанки общества может навредить и спровоцировать волну преступлений, тогда как другие пишут о положительном влиянии криминальных сериалов на последующую повторную социализацию бывших заключенных, их принятие обществом. Таким образом, нельзя однозначно заявлять о вреде подобных сериалов, однако и польза их остаётся сомнительной.

Говоря о криминальной составляющей сериалов, нельзя не отметить и рост популярности совсем другого рода историй. В последние годы на русском языке выходит множество сериалов о маньяках (согласно некоторым поп-журналам, более сорока сериалов за последнее время), которые стали достаточно



популярны в медиасреде. Это «Чикатило», «Фишер», казахский популярный сериал «5:32» – наши образцы давно популярного на Западе жанра «тру крайм», образцом которого может служить известный сериал «Netflix» «Охотники за разумом».



*Чикатило, реж. С. Андреасян,  
2021-2022 гг.*

*Постеры к сериалам:  
5:32, реж. А. Утев, 2021 г.*

*Фишер, реж. С. Тарамаяв, 2023 г.*

*Изображения размещены в свободном доступе на платформе [www.kinopoisk.ru](http://www.kinopoisk.ru)*

Все эти новинки кинопроизводства используют истории реальных преступников-маньяков, популяризируя их в медиасреде, что уже само по себе является этически сомнительным. Интересно, что образ маньяка очень часто перекочевывает на экраны из социологических исследований и, по мнению М. Марей, несет терапевтическую функцию для зрителя, которую исследовательница называет «эмоциональным туризмом» [Марей 2022: 150]. Зритель при просмотре подобных сериалов словно бы вместе с детективом разбирает происшествия, классифицирует их и делает понятнее, навешивая

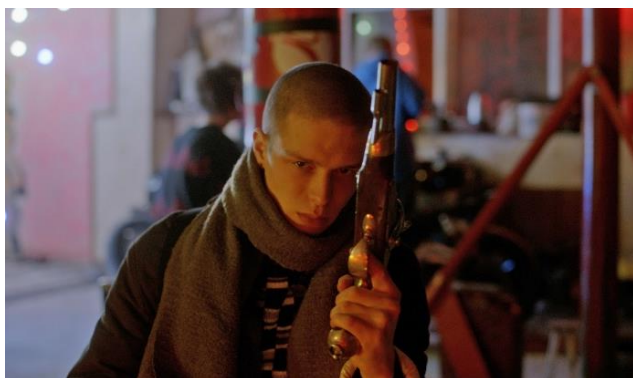
тот или иной ярлык. Другое мнение – через просмотр подобных сериалов вытесненная в бессознательное человеческая агрессия находит выход [Галеева & Лукьянчиков 2022].

Следующий тип популярных сериалов – сериалы о небольших городках, в которых может случиться та или иная катастрофа, либо же их жители скрывают какие-то нелицеприятные тайны. Такого рода сериалы близки к сериалам-катастрофам или криминальным сериалам в атрибутировании жанровой составляющей. Это и «Острые предметы», и «Там, где тлеют пожары», и «Очень странные дела», и «Чернобыль», и «Почему женщины убивают», а также российские сериалы: «Чики», «Мир, дружба, жвачка», «Обоюдное согласие». Можно долго приводить список подобных сериалов, многие из которых являются вариациями на тему получившего в свое время культовый статус «Твин Пикса». Нельзя сказать, что такие сериалы отражают именно реальность небольших городов, но именно российские сериалы часто выводят на поверхность имеющиеся социальные проблемы, как-то: безработицу в подобных городах, коррупцию во властных структурах, отсутствие грамотного управления и т. д.

Как в американских, так и в российских сериалах отметим влияние ретромании (в терминологии С. Рейнольдса это слово применялось к музыке, однако затем распространилось шире уже на всю поп-культуру) [Рейнольдс 2015: 15]. Через показ ретро-стилистики у зрителя искусно вызывается ощущение ностальгии, либо же ретро-стистика действует как интертекстуальная отсылка к фильмам прошлого, например, стилистика сериала

«Черная весна» отсылает к стилистике Балабанова из «Брата» (неустроенность города, серые тона, одежда главного героя и т. д.).

Отдельно хотелось бы выделить сериалы с обязательно эксцентричным, страдающим тем или иным расстройством, главным героем. Это «Патрик Мелроуз», «Ход королевы», «Венсдей» и другие, визуализирующие тяготение к герою-трикстеру, который присутствует в книгах. С одной стороны, поведение подобных героев нельзя не назвать девиантным: они



Кадр из сериала «Черная весна» (реж. С. Тарамев, 2022 г.). Изображение размещено в свободном доступе на платформе <https://okko.tv/serial/chjornaja-vesna>

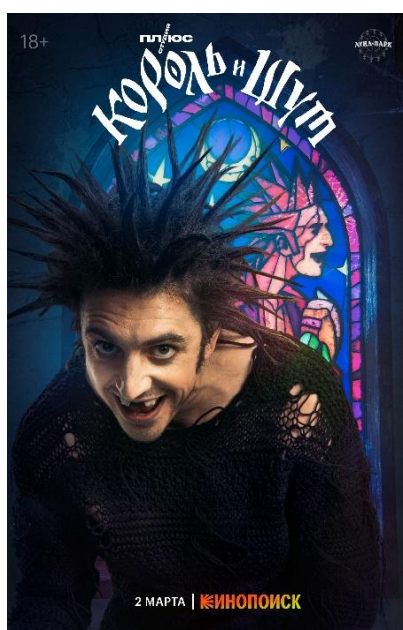


Кадр из фильма «Брат» (реж. А. Балабанов, 1997 г.). Изображение размещено в свободном доступе на платформе: [clck.ru/34QAQH](https://clck.ru/34QAQH)

употребляют различные галлюциногенные вещества, пьют, совершают различные правонарушения вплоть до убийств. Молодежь воспринимает их как интересный пример для выстраивания логики поведения. Опять же отметим некую амбивалентность в восприятии с другой стороны. Да, героев нельзя назвать вписанными в общество, однако герои-трикстеры всегда присутствовали в культуре в том или ином виде на протяжении всей истории человеческой культуры, в том числе и в сериалах [Раппопорт 2013: 25]. Исследователь масс-культуры



Е. Раппопорт замечает, что сериально-фильмовая культура движется от логики эпоса к логике романа, как это было описано у М. Бахтина, а традиционный герой вытесняется героем-трикстером. Принципиальное отличие последнего в непонимании и неприятии норм общественной морали [Раппопорт 2013: 21–23]. И по этой логике даже маньяки из сериалов-триллеров частично могут быть трикстерами. Заметим, что в последние годы русские сериалы также копируют эту модель, например, в российском сериале «Король и шут», где герой – явный трикстер.



Постеры к сериалам:

«Король и Шут», реж.  
Р. Мосафир, 2023 г.

«Ход королевы», реж. С. Фрэнк,  
2020 г.

«Уэнсдей», реж. Т. Бёртон,  
2022 г.

Изображения размещены в свободном доступе на платформе [www.kinopoisk.ru](http://www.kinopoisk.ru)

Последняя популярная ветвь сериалов связана с показом профессиональных будней. Это сериалы о врачах («Хороший доктор» и др.), уборщицах («Уборщица»), министрах и чиновниках («Последний министр», «Чиновница»), судей («Ваша честь») и так далее. Это драмы о жизни, иногда с криминальными перипетиями



сюжета. Обычно такие сериалы основаны на романах или воспоминаниях. Интересно, что и в них иногда героям придаются те или иные эксцентричные черты. Как нам кажется, это делается для большего узнавания и «остраннения» героев [Шкловский 1983: 15.], придания им характерной черты. Вспомним в связи с этим пристрастие Ш. Холмса к наркотикам, его игру на скрипке.

Мы сознательно оставляем за рамками рассмотрения исторические и фантастические сериалы, поскольку они традиционно представлены в линейке «Netflix» или других киноконцернов. В них, как например, в жанровой литературе, есть



«Хороший доктор»,  
разработка Д. Шор, 2017 г.



«Уборщица. История матери-одиночки», создатель  
М. С. Метцлер, 2021 г.



«Чиновница», реж. О. Карас,  
2021 г.

Эти изображения размещены в свободном доступе на платформе [www.kinopoisk.ru](http://www.kinopoisk.ru)

свои клише и каноны, которые остаются почти неизменными. Единственным дополнением последних лет в сериалах «Netflix» можно считать гендерно-национальную повестку: включение в кинотексты гендерно-небинарных персон, а также обязательная

квота на актеров-неевропейцев. Об этом пишет социолог К. Томпсон в статье «Показ гендерного разнообразия – новая норма Netflix?» [Tompson 2022].

Итак, мы рассмотрели основные тенденции развития сериалов на настоящий момент. Можно ли в данном случае говорить, что кино воздействует на зрительское восприятие исключительно в негативном ключе? Как нам кажется, на этот вопрос можно ответить отрицательно. Эту точку зрения подтверждает и вывод Я. О. Резакова, который говорит о том, что при определенном культурологическом и психологическом типизировании просмотренного содержания снижается негативное влияние [Резаков, без даты].

### **Выводы**

Рассмотрев основные темы популярных за последние годы сериалов (используя сервисы «Netflix», «Кинопоиск»), мы выделили следующие:

- криминальные сериалы (и в рамках их отдельно – сериалы о маньяках, «тру крайм»);
- сериалы о катастрофах в небольших городках (как техногенных, так и эмоциональных или же криминальных);
- сериалы о жизни героя-эксцентрика/трикстера;
- сериалы о профессиональной деятельности.

Говоря языком литературы, обратимся к хронотопу данных новых сериалов. В большинстве из них действие происходит в недавнем прошлом: от 70-х до 2000-х годов. Происходит «музеификация пространства» [Раппопорт 2013: 26], а, как нам

кажется, через подобные сериалы также происходит и более детальная проработка социального восприятия прошедших событий. Это особенно заметно на примере российских сериалов (где показаны катастрофа на Чернобыльской АЭС, жизнь в 90-х годах и т. п.).

С одной стороны, популярные сериалы действительно стараются повлиять на восприятие массового зрителя, навязывая точку зрения как на ближайшие исторические события, так и культурные нормы, расовые или гендерные вопросы (даже в римейке более старого сериала о семейке Аддамс «Венсдей» не обошли эту тему, показав в эпизоде гомосексуальную семью из двух родительниц, а в экранизации исторической книги о Викторианской Англии «Змей в Эссексе» темнокожие гости вошли в высшее общество английской аристократии).

Российские сериалы в этом смысле начали развиваться как индустрия развлечений несколько позднее, а потому пока не могут в этом смысле тягаться с «Netflix», к тому же они не так пестрят политической или социальной повесткой. Что касается специально снятых патриотических сериалов России, их рейтинги никак не могут быть сопоставимы с рейтингами развлекательных сериалов «Netflix». Локацией современных сериалов все чаще бывает небольшой город с его бытовыми проблемами. Режиссеры выбирают различные рамки и формы визуальных высказываний о таких городах (от жанра классического триллера или криминальной драмы до фильма о техногенных катастрофах).

Отдельно отметим набирающие популярность фильмы о взрослении и становлении личности в маленьких городках, что

присутствуют в сериальной линейке как «Netflix», так и российских производителей кино («Эйфория», «Черная весна» и др.).

Амбивалентно воспринимается и вопрос с навязыванием индивидуализации и стереотипизации девиантного поведения в сериалах. С одной стороны, такой герой востребован современным зрителем, с другой – это веками устоявшийся архетип трикстера, который не провоцирует подобное поведение в реальной жизни. Приведем пример. Недавний сериал «Король и шут» показывает достаточно эксцентричное девиантное поведение главного героя, употребляющего наркотики, однако просмотр сериала не вызвал бесконтрольной волны подражания в среде молодежи. Он вызвал только волну интереса к музыке одноименной группы, в чем нет ничего плохого. Как пишет И. Челышева, «Адекватный отбор информации, его восприятие, интерпретация и рефлексия являются основой для формирования собственных позиций по отношению к медиатексту, его критической и самостоятельной оценке <...>» [Челышева 2016: 128]. Таким образом, при наличии у аудитории зачатков критического мышления и грамотном анализе просмотренного материала сериальный досуг вполне возможен.

Репрезентация реальности в сериалах настолько близка самой реальности, что заставляет время от времени проводить исследования на тему влияния кинематографа на детей и подростков, еще не выработавших до конца навыки критического мышления. Тем более что, возможно, мы имеем дело с эстетикой противопоставления, а не тождества в применении к сериалам. Не будем углубляться в этот аспект темы, заметив тем не менее,



что этический вопрос медиатизации личностей маньяков остается открытым для социологов и культурологов.

Другой открытый вопрос содержится и в емком выражении К. Э. Разлогова: «Экран как мясорубка культурного дискурса» [Разлогов 2011: 9]. Это и метафора клиповости современной культуры, и одновременно метафора отражения в дискурсивных практиках сериалов не всей реальности, а лишь какой-то ее части, причем смешанной с нереальным в нужной пропорции, также о переводе искусства и реальности в более удобоваримый формат «визуального фарша». Этот же автор в одноименной статье говорит и о зависимости всего кинематографа от подсчета рейтингов. Получается, что сами зрители определяют то, что далее они будут смотреть.

Таким образом можно сделать вывод о том, что имеющиеся шаблоны и лекала сериальных жанров в той или иной мере «заказаны» самим зрителем. Кино – одновременно инструмент самопознания и самосовершенствования общества, как указывают исследователи [Мкртычева 2012]. Значит, по сериалам можно судить и о зрительской социальной аудитории. Возможно, стремление к определенным сюжетам указывает на имеющиеся социальные противоречия. Рискнем, например, сделать вывод, что если мы имеем тенденцию к «устранению» и большей эксцентричности героя, то не имеем ли мы в реальности все большей стандартизации всех аспектов жизни? Может ли стремление к просмотру «тру крайм» быть сигналом о том, что обществу требуется помощь, в нем нарастает системная постмодернистская энтропия, а такого рода сериалы несут

терапевтическую функцию? Можно сделать вывод, что несмотря на высокую степень натурализма и насилия в сериалах последних лет, они не ставят целью пропаганду крайнего индивидуализма, не несут с собой тенденцию к дегуманизации культуры, но отражают назревающие в обществе потребности и проблемы.

### Литература

- Галеева, Н., & Лукьянчиков, Р. (2022). Почему популярны сериалы про маньяков? *DAR Tech*. Режим доступа: [clck.ru/34PzGM](https://clck.ru/34PzGM) (дата обращения: 12.05.2023).
- Жабский, М. И. (ред.). (2010). *Кинематограф – зеркало или молот: кинокоммуникация как социокультурная практика*. Москва: Канон+.
- Иосифян, С. А., & Гращенкова, Е. Н. (1974). *Кино и зритель (экранная жизнь одной темы)*. Москва: Издательство ВГИК.
- Исследование показало, сколько времени россияне тратят на просмотр сериалов (2018, 14 декабря). *РИА «Новости»*. Режим доступа: <https://ria.ru/20181214/1548001795.html> (дата обращения: 12.05.2023).
- Калинина, М. А., Межорин, А. А., & Кадыков, А. О. (2016). Кинематограф в сознании современной молодежи. *Международный журнал экспериментального образования*, 6(2), 275-276. Режим доступа: <https://expeducation.ru/ru/article/view?id=10257> (дата обращения: 12.05.2023).
- Кракауэр, З. (1974). *Природа фильма: Реабилитация физической реальности*. Москва: Искусство.
- Кушнарева, И. (2013). Как нас приучили к сериалам. *Логос: философско-литературный журнал*, 3, 9–20. Режим доступа: <https://logosjournal.ru/authors/380418/> (дата обращения: 12.05.2023).
- Лотман, Ю. М. (1970). *Структура художественного текста. Семиотические исследования по теории искусства*. Москва: Искусство.
- Марей, М. (2022). Маньяк из соседнего канона: как наука нормализует культовое зло. *Философия. Журнал ВШЭ*, 6(2), 148-167. Режим доступа: <https://publications.hse.ru/articles/675309820> (дата обращения: 12.05.2023).
- Мкртычева, М. С. (2012). Кино как предмет социологического изучения: возможности и перспективы. *Теория и практика общественного развития. Серия: социологические науки*, 12. Режим доступа: [clck.ru/VkhFv](https://clck.ru/VkhFv) (дата обращения: 12.05.2023).
- Разлогов, К. Э. (2011). Экран как мясорубка культурного дискурса. *Новые аудиовизуальные технологии. Сборник статей*. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин.

- Раппопорт, Е. (2013). Логика сериала. *Логос: философско-литературный журнал*, 3(93), 21-36.
- Резаков, Я. О. (без даты). *Кино как инструмент социализации современной молодежи в эпоху глобализма*. Режим доступа: <https://core.ac.uk/download/pdf/14062267.pdf> (дата обращения: 12.05.2023).
- Рейнольдс, С. (2015). *Ретромания: Поп-культура в плену собственного прошлого*. Москва: Белое яблоко.
- Челышева, И. В. (2016). *Социокультурное поле медиа: реальность, коммуникация, человек*. Москва: Информация для всех.
- Шкловский, В. Б. (1983). *О теории прозы*. Москва: Советский писатель.
- Knoll-Frey, K, & Matsson, T. (2023, March). Netflix and Crime: The Influence of Modern Media. *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 23(2), 106–125. Режим доступа: [clck.ru/34PzCn](http://clck.ru/34PzCn) (дата обращения: 12.05.2023).
- McLuhan, M. (n. d.). *Understanding Media. The extensions of Man*. London & NewYork. Available at: [clck.ru/34QZ7e](http://clck.ru/34QZ7e) (accessed: 12.05.2023).
- Tompson, K. (2022, May 31). Representing Gender Diversity – The New Netflix Norm? *ReviseSociology*. Available at: [clck.ru/34PzEX](http://clck.ru/34PzEX) (accessed: 12.05.2023).

### Информация об авторе

Коломейцева Екатерина Борисовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры интенсивного обучения русскому языку как иностранному института русского языка, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена (Россия, 191186, г. Санкт-Петербург, набережная реки Мойки 48), ORCID: 0000-0002-0224-2965, SPIN-Code: 1024793/7591-1171, Google Scholar: ID E2uVMxEAAAAJ, [tillyriddle@yandex.ru](mailto:tillyriddle@yandex.ru)

## CRIME, MANIACS, DISASTERS: SERIAL "THERAPY" OF SOCIAL LIFE

Ekaterina Kolomeytseva

**Abstract:** cinema today remains the focus of research in cultural studies and sociology, while the serial boom appeared not so long ago and is much less studied. In the article, the author refers to the content analysis of modern serial production, both Russian and foreign, considering which topics of the series are the most popular today and what trends are outlined in them. Tracking trends in modern TV series, the author connects them with the development of society. Whether serial culture gravitates toward the aesthetics of identity or opposition, whether TV series influence society or only reflect the processes taking place in society, whether watching TV leads to dehumanization and decline of culture – these are the questions that the author asks, but it is unequivocally difficult to answer them. Nevertheless, based on the analysis of the most popular plots of the series, the author comes to the conclusion that social problems are growing, and the audience is indirectly trying to solve them with the help of the entertainment industry.

**Keywords:** sociology of cinema, TV series, sociology of culture, mass culture.

## References

- Chelysheva, I. V. (2016). *Sociokul'turnoe pole media: real'nost', kommunikaciya, chelovek* [Sociocultural Field of Media: Reality, Communication, Human]. Moscow: Information for everyone Publ. (In Russ.).
- Galeeva, N., & Luk'yanchikov, R. (2022). Pochemu populyarny seriyaly pro man'yakov? [Why Series On Maniacs are So Popular?]. *DAR Tech* [DAR Tech]. Available at: [clck.ru/34PzGM](https://clck.ru/34PzGM) (accessed: 12.05.2023). (In Russ.).
- Iosifyan, S. A., & Grashchenkova, E. N. (1974). *Kino i zritel' (ekrannaya zhizn' odnoj temy)* [Movies and Viewer (Screen Life of one Topic)]. Moscow: VGKA Publishing House. (In Russ.).
- Issledovanie pokazalo, skol'ko vremeni rossiyanе tratyut na prosmotr serialov [The Research Shown How Many Hours do Russians Spend on Series] (2018, December 14). *RIA «Novosti»* [RIA Novosti]. Available at: <https://ria.ru/20181214/1548001795.html> (accessed: 12.05.2023). (In Russ.).
- Kalinina, M. A., Mezhorin, A. A., & Kadykov, A. O. (2016). Kinematograf v soznanii sovremennoj molodezhi [Cinema in Modern Youth Conscience]. *Mezhdunarodnyj zhurnal eksperimental'nogo obrazovaniya* [International Journal of Experimental Education], 6(2), 275–276. Available at: <https://expeducation.ru/ru/article/view?id=10257> (accessed: 12.05.2023). (In Russ.).
- Knoll-Frey, K., & Matisson, T. (2023, March). Netflix and Crime: The Influence of Modern Media. *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 23(2), 106–125, Available at: [clck.ru/34PzCn](https://clck.ru/34PzCn) (accessed: 12.05.2023).
- Krakauer, Z. (1974). *Priroda fil'ma: Reabilitaciya fizicheskoj real'nosti* [Theory of Film. The Redemption of Physical Reality]. Moscow: Art Publ. (In Russ.).
- Kushnareva, I. (2013). Kak nas priuchili k serialam [How We Are Get Used to Series]. *Logos: filosofsko-literaturnyj zhurnal* [Logos: philosophical and literary magazine], 3, 9–20. Available at: <https://logosjournal.ru/authors/380418/> (accessed: 12.05.2023). (In Russ.).
- Lotman, M. Yu. (1970). *Struktura hudozhestvennogo teksta. Semioticheskie issledovaniya po teorii iskusstva* [Structure of Fiction Text. Semiotic Researches on the Theory of Art]. Moscow: Art Publ. (In Russ.).
- Marej, M. (2022). Man'yak iz sosednego kanona: kak nauka normalizuet kul'tovoe zlo [A Maniac from Neighboring Canon: How Science Normalizes Cult Evil]. *Filosofiya. Zhurnal VSHE* [Philosophy. HSE Journal], 6(2), 148–167. Available at: <https://publications.hse.ru/articles/675309820> (accessed: 12.05.2023). (In Russ.).
- McLuhan, M. (n. d.). *Understanding Media. The extensions of Man*. London & New York. Available at: [clck.ru/34QZ7e](https://clck.ru/34QZ7e) (accessed: 12.05.2023).
- Mkrtycheva, M. S. (2012). Kino kak predmet sociologicheskogo izucheniya: vozmozhnosti i perspektivy [Cinema as a Subject of Sociological Study: Opportunities and Prospects]. *Teoriya i praktika obshchestvennogo*



- razvitiya. Seriya: sociologicheskie nauki* [Theory and practice of social development. Series: Sociological Sciences], 12, Available at: [clck.ru/VkhFv](http://clck.ru/VkhFv) (accessed: 12.05.2023). (In Russ.).
- Rappoport, E. (2013). Logika serial [Logic of Series]. *Logos: filosofsko-literaturnyj zhurnal* [Logos: philosophical and literary magazine], 3(93), 21-36. (In Russ.).
- Razlogov, K. E. (2011). Ekran kak myasorubka kul'turnogo diskursa [A Screen as a Meat Grinder of Cultural Discourse]. *Novye audiovizual'nye tekhnologii. Sbornik statej* [New audiovisual technologies. Collection of articles]. Sankt-Peterburg: Dmitrij Bulanin Publ. (In Russ.).
- Rejnl'ds, S. (2015). *Retromaniya: Pop-kul'tura v plenu sobstvennogo proshlogo* [Retromania: Pop-Culture's Addiction to Its Own Past]. Moscow: White Apple Publ. (In Russ.).
- Rezakov, YA. O. (n. d.). *Kino kak instrument socializacii sovremennoj molodezhi v epohu globalizma* [Cinema as a Tool for Socialization of Modern Youth in the Era of Globalism]. Available at: <https://core.ac.uk/download/pdf/14062267.pdf> (accessed: 12.05.2023). (In Russ.).
- Shklovskii, V. B. (1983). *O teorii prozy* [About the theory of prose]. Moscow: Soviet writer Publ. (In Russ.).
- Tompson, K. (2022). Representing Gender Diversity – The New Netflix Norm? *ReviseSociology*. Available at: [clck.ru/34PzEX](http://clck.ru/34PzEX) (accessed: 12.05.2023).
- ZHabskij, M. I. (ed.). (2010). *Kinematograf – zerkalo ili molot: kinokommunikatsiia kak sotsiokul'turnaia praktika* [Cinema – a Mirror or an Ax: film communication as a socio-cultural practice]. Moscow: Kanon+ Publ. (In Russ.).

### Author's information

Kolomeytseva Ekaterina Borisovna – Candidate of Philology, Associate Professor, Department of Intensive Teaching of Russian as a Foreign Language, Institute of the Russian Language, Herzen State Pedagogical University. (48, Moika embankment str., Petersburg 191186, Russia), ORCID: 0000-0002-0224-2965, SPIN-Code: 1024793/7591-1171, Google Scholar: ID E2uVMxEAAAAJ, [tillyriddle@yandex.ru](mailto:tillyriddle@yandex.ru)

### For citation:

Kolomeytseva, E. B. (2023). Crime, maniacs, disasters: serial "therapy" of social life. *Experience industries. Socio-Cultural Research Technologies (EISCRT)*, 2(3), 126-143. (In Russian). [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-2\(3\)-126-143](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-2(3)-126-143)

УДК 7.01

[https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-2\(3\)-144-161](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-2(3)-144-161)

## МАРКЕРЫ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА



**Марина Околович,**  
Новгородский  
государственный  
университет  
им. Ярослава Мудрого,  
(Великий Новгород, Россия)

**Marina Okolovich,**  
Yaroslav-the-Wise Novgorod  
State University  
(Veliky Novgorod, Russia).

ORCID: 0000-0002-8371-5663  
e-mail: Marina.Okolovich@novsu.ru



**Ольга Гулевич-Линькова,**  
Новгородский  
государственный  
университет  
им. Ярослава Мудрого,  
(Великий Новгород, Россия)

**Olga Gulevich-Linkova,**  
Yaroslav-the-Wise Novgorod  
State University  
(Veliky Novgorod, Russia).

ORCID: 0009-0001-3271-5022  
e-mail: olga.gulevich-  
linkova@novsu.ru

**Для цитирования статьи:**

Околович, М. Г., & Гулевич-Линькова, О. В. (2023). Маркеры современного искусства. *Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований (EISCRT)*, 2(3), 144–161. [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-2\(3\)-144-161](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-2(3)-144-161)

**Аннотация:** в статье анализируется постмодерн в современном искусстве. Рассмотрены процессы трансформации ценностных ориентаций искусства после смены формаций рубежа XIX–XX веков, вхождение в цифровой, глобальный мир и приближение к ценностям общества потребления. Характеристики сегодняшнего поколения соотносятся с принципами и особенностями искусства постмодернизма – эпохи, в которой формируется это поколение. Рассматриваются два противоположных направления творчества современных художников: популистские и эпатажные формы и традиционные сценарии развития тенденций постмодерна. Оба эти направления творческой деятельности отражают суть современного общества и являются маркерами своего времени. Перед сегодняшним зрителем стоит сложная задача: отличить истинное, подлинное искусство от подделок в угоду конъюнктуре рынка. Проявления современного искусства в некоторой степени являются своеобразной реминисценцией известных маркеров той или иной эпохи.

**Ключевые слова:** маркеры, современное искусство, ценности, история искусств, постмодернизм.

## Введение

Наши знания об искусстве имеют незыблемую традицию, на которую опираются все те, кто изучает историю искусств в различных учебных заведениях. Историческая периодизация является основным методом в изучении искусства и других наук. Деление на периоды и их названия сложились только со временем, когда человек смог оглянуться назад, а затем оценить и разделить на этапы минувшие события. Современные же искусство производит впечатление смешения различных тенденций, а потому с трудом поддается критическому анализу и классификации.

## **Постановка проблемы**

Основная проблема исследования заключается в определении главных критериев современного искусства, которые можно использовать как платформу для дальнейшего критического осмысления современных художественных практик. Необходимость решения данной проблемы продиктована следующими предпосылками:

- переизбыток непрофессиональной информации в Интернете;
- недостаточное количество литературы по современному искусству;
- основной поток информации сосредоточен в публикациях для узкого круга специалистов и отсутствие фундаментальных работ по данной теме;
- созрела необходимость выхода на новый уровень развития художественной педагогической деятельности, который невозможен без подготовки специалистов, владеющих знаниями о маркерах новейшего искусства.

В ходе исследования осуществляется поиск ответов на следующие вопросы:

- каким образом эпоха постмодернизма влияет на переосмысление прошлого художественного опыта;
- какими критериями определяется произведение искусства в современном понимании.

Целью исследования является определение основных маркеров в современном искусстве, определяющих его



внутреннее содержание, наполненность знаками и смыслом, отражающими философию и менталитет современной жизни.

Искусство нынешней эпохи постмодернизма в отличие от безупречности и устойчивости классического искусства, – воспринимается как живая, постоянно развивающаяся материя. Она ищет новые формы, создаёт новые направления и отваживается смешивать разные жанры и стили в единое целое. Современное искусство – это форма творчества, которая возникает и создается в данный конкретный период времени, пытаясь отражать вкусы и настроения людей, живущих в настоящем. Оно может принимать различные формы, которые не всегда можно назвать искусством, а скорее хулиганством или насмешкой. Тем не менее, современное искусство является важным элементом культуры, а потому изучение истории его формирования необходимо для критического осмысления текущих процессов и поиска новых художественных форм.

### **Методология исследования**

Методологической основой исследования являются историко-генетический, семиотический и формальный методы искусствоведческого анализа.

Историко-генетический метод направлен на исследование зарождения и развития изучаемого явления. В контексте данного исследования историко-генетический метод позволяет определить последовательность развития философии творчества

от рубежа XIX–XX веков до наших дней, оценить формирование фундамента современного искусства.

Семиотический метод искусствоведческого предполагает анализ знаковых кодов культуры, изучение произведений творчества с выявлением ведущих символов и знаков эпохи, впоследствии через интерпретацию этих знаков и обозначаются культурные смыслы конкретного исторического периода. В контексте данного исследования семиотический метод выявляет культурные коды нашего времени.

### **Основная часть**

Для каждого периода в истории искусств характерно проявление определенных типологических маркеров времени, отражающих культурные тенденции общества. Для каждой эпохи свойственно свое миропонимание, мода, структура общества, тип построения бизнеса и многое другое [Викторов 2016: 104]. Определенные этапы истории представляют собой переломные моменты в развитии цивилизации и культуры, когда в корне менялась модель общества, и, как следствие, менялось мировоззрение. Именно мировоззрение определяет перемены в искусстве, те или иные направления творчества. Влияние на эти процессы оказывают различные факторы: научные открытия, религиозные убеждения, политические устремления и т. д.

[Маленко 2023: 12]. Общество пережило подобные перемены, повлекшие полную смену представления о содержании художественных форм в искусстве, в конце XX – начале XXI веков. Научно-технический прогресс изменил мировоззрение и ментальность людей, их представления об общении, источниках информации и, в частности, об искусстве. Современное искусство, как и другие сферы жизни, претерпело значительные изменения в связи с развитием технологий. С появлением компьютеров и Интернета возникли новые формы искусства, такие как цифровое искусство, интерактивное искусство, виртуальное искусство и т. д. Также появилась возможность создавать и распространять искусство в Сети, что изменило способы его распространения и восприятия.

Изменение пластического языка искусства – это естественная реакция на изменение жизненных реалий, которая определяется современным миропониманием. В основе изучения истории искусства до сих пор лежал исторический метод, а потому оно было представлено как смена идеалов, канонов, философских и духовных исканий. Историческая периодизация оправдана в изучении разных явлений, которые развернуты в различных эпохах и охватывают конкретные временные промежутки. Именно такое деление наиболее точно характеризовало искусство в разные периоды времени.

Традиционно и привычно рассматривать историю искусства по национальным школам, направлениям и персоналиям, представляющих эти направления. Если обратить внимание на историю XX века, то она так же представлена как чередование временных тенденций от постимпрессионизма к фовизму и экспрессионизму; от кубизма к конструктивизму и беспредметному искусству и т. д. Конечно, такая модель более привычна, но в контексте изучения искусства XXI века становится бесперспективной, так как сегодня все многочисленные пластические явления и визуальные коды присутствуют одновременно в одном и том же временном отрезке. «Новая художественная практика показала, что критерии, по которым оценивались классические произведения искусства, не применимы к искусству XX – начала XXI вв.» [Волова 2011: 55].

Каждая новая эпоха отрицала предыдущую. В каждой эпохе были свои «вершины» и свои «потери» [Герман 2008: 9]. Эпоха постмодернизма в свою очередь возникла, исходя из отрицания модернизма, подобно тому, как ещё ранее модернизм отказался от классического и академического искусства. Основным маркером новой эпохи явился возврат к предмодернистским формам и стилям на новом уровне. Если в предыдущие исторические эпохи художник – это изобретатель и открыватель ранее несуществующего, то художник рубежа XXI века – это



комбинатор и компилятор ранее сложившихся пластических явлений. Он как бы исследует эти вершины, перекладывая систему прошлых визуальных художественных кодов на новые реалии изобразительного искусства. Искусство настоящего времени как раз и отличается тем, что в одном произведении сочетаются различные стили и методы, заимствованные из разных исторических эпох, течений и субкультур. Преемственность художественного развития в эпоху постмодерна – довольно сложный процесс, лишенный линейности [Дианова 1999: 3]. Эта многоплановость художественных тенденций вышла на новый уровень в наше время, поэтому исследователи расценивают новое новую эпоху как проявление пост-постмодерна [Можейко 2014: 59].

Еще одним маркером современного искусства и основной проблемой, по мнению Ирины Антоновой, является отказ от двух основополагающих компонентов, определяющих произведение искусства – эстетического (стремление к красоте) и этического (призыв к добру) [Балуева 2017]. С XVIII века постепенно происходит отказ от мифологического и религиозного факторов как основы содержания произведений искусства. Этот процесс получил название «гибель богов» [Антонова 2018], что в итоге вылилось в отказ от этической составляющей, обернувшийся развитием бездуховности и бессодержательности. Вслед за этим

на рубеже XIX–XX веков назревает кризис в понимании формы в искусстве. Окончательно складывается новое направление после второй мировой войны в идеях авангардистского движения дадаизма как реакция на жестокость и бессмысленность военных действий. Его лозунги – иррациональность как следствие отрицания рационализма и логики, отрицание канонов и стандартов в искусстве, цинизм и бессистемность – легли в основу творчества многих художников разных направлений и течений. В это же время стремительно развиваются кубизм и сюрреализм, способствовавшие закреплению понимания изменения формы как ключевой позиции дальнейшего развития творчества. Таким образом, именно деформация формы породила отказ и от эстетического начала в искусстве.

Уничтожение этического и эстетического начал породило вид творческой деятельности, построенной исключительно на технологиях. Искусство стало «одноразовым», как пластиковая посуда: зрители посмотрели, разгадали замысел художника и точка. В «одноразовом» искусстве нет образа и глубины, которые постигаются с каждым новым просмотром действительно художественного произведения. Собственно, желание вернуться к нему, рассматривать вновь и вновь и отделяет произведение искусства от обычной, иногда действительно талантливой работы.

В авангарде творческой деятельности, начиная с XX века наиболее популярны работы, такие как «Черный квадрат» Казимира Малевича или работы Энди Уорхола, которые трудно причислить к произведениям искусства. Они, скорее представляют собой «не искусство, а формулу, жест, заявление» – неоднократно в своих интервью говорила Ирина Антонова, много лет занимавшая пост Президента Государственного Музея изобразительных искусств им. А. С.Пушкина [Антонова 2018]. Творческая составляющая современного искусства все больше оценивается с точки зрения эпатажной новизны, а не смыслового содержания [Лагун 2013: 88]

«Цитирование, симуляция, ре-апроприация – все это не просто термины современного искусства, но его сущность» [Бодрийяр 2011: 3]. Эпатажность современного искусства стала следствием желания художника выразить себя так, как никто этого ранее не делал. В то же время еще Коллингвуд предупреждал, что: «оригинальность в искусстве <...> сейчас иногда считается художественной заслугой. Это, разумеется, абсурдно» [Коллингвуд 1999: 52].

В настоящее время существует целый ряд концепций постмодернизма как явления культуры, которые иногда являются взаимоисключающими и противоречивыми. Британский социолог Зигмунт Бауман определяет постмодернизм как результат

политической и идеологической практики неоконсерватизма, который проявляется в использовании разнообразных эстетических элементов, культе потребительских товаров и других признаках, характерных для постиндустриального общества [Бауман 2008]. Умберто Эко трактует постмодернизм как механизм смены одной культурной эпохи другой [Эко 1989]. Деконструктивизм выступает своего рода теоретической программой эстетической практики постмодернистов. Настоящим и единственным канонам постмодернизма становится отсутствие канона [Маньковская 2000: 8].

Вот некоторые типологические маркеры, которые стали характерными для искусства постмодернизма.

1) *Маргинальность*. Характерная для нее позиция нравственного протеста, неприятия окружающего мира и стала отличительной чертой именно постмодернистского художника. Параллельно идет процесс уничтожения представлений об абсолютном смысле. С исчезновением эталона культурных стереотипов закономерно исчезает и понятие господствующей, доминантной высокой культуры.

2) *Ирония, ироничное цитирование всего мирового художественного опыта*. Свободное варьирование типологических форм и художественных стилей в ироничной манере, а также обращение к «вечным» темами вневременным



сюжетам, позволяет сосредоточить внимание на их нетипичном и противоречивом состоянии в современном мире.

3) *Синтетичность*. До периода постмодерна в синтезе различных стилей сохраняется самобытность, чистота черт и обособленность. В постмодернизме уже можно видеть сплав, сращение различных признаков и приемов, конфигурирование особенностей разных стилей, представляющих новую творческую форму. Это сочетание старых типологических форм, которые позволительно использовать в новом маргинальном контексте.

Но параллельно с модными популистскими мотивами, рассчитанными на эпатаж, существует не столь заметное и популярное действительно искусство, продолжающее традиции постмодернизма и по сей день. Такой контраст и противостояние двух направлений объясняется идеологией современного капиталистического общества. В основе популярных тенденций современной творческой деятельности лежит ответ на запрос капитала. Творят только то, что хорошо продается. Выгодно продать, пропиарить через эпатажные формы – вот основная задача для тех, кто хочет заработать на художественном творчестве. Поэтому продается все, вплоть до абсурдных вещей, таких как консервы с экскрементами художника. При этом, по странному стечению обстоятельств, такой извращённый «вид деятельности» по-прежнему именуется искусством.

Те же, кто не стремится выгодно продать свои художества, работают в несколько схоластичном направлении. Эти художники продолжают переосмысливать наследие прошлого, используя мотивы или Возрождения. Таково, например, творчество Пино Мантовани и Фернандо Ботеро [Shéleshneva-Solodóvnikova 2018], или романского искусства (например, школа русской керамики), но без общего объединяющего направления. И пока не сформируется запрос общества на новые формы искусства (а не на их суррогаты) тенденция развития в двух параллельных направлениях, популистском и в традициях постмодернизма, будет продолжать свое существование.

### **Вывод**

Искусство нового времени соткано из огромного количества проблем и противоречий. По словам Андрея Кончаловского, литература, кино, музыка, живопись, следуя законам постмодернизма, сознательно смешали высокое и низкое [Кончаловский 2005]. Все стало кичем. И самое тревожное в этом то, что юное поколение воспринимает сложившийся порядок вещей как единственный образец.

В изобразительное искусство пришли дилетанты. Уже не нужно создавать произведения искусства. Потому, что современные художественные средства – фотоаппараты и компьютеры – дают возможность «нехудожникам» почувствовать себя художниками. Дилетантский уровень начинает диктовать

всему обществу критерии вкуса. Постмодернистское сознание стирает различия между подлинным искусством и мнимым. Существенная часть людей нашего времени никогда не отличит искусство от не-искусства, когда все одновременно настоящее и подделка. Как следствие этого, имитация творческой деятельности, псевдоискусство действительно выглядит убого, потому что создается называющими сами себя художниками. Однако, искусство – это зеркало нашей жизни, поэтому в нем отражается внутренний мир нашего общества, как красота, так и уродство. И некрасивость в искусстве – это следствие духовного оскудения современных людей.

Необходимость разбираться в многообразии современного искусства, видеть его грани, значительно расширяет кругозор и позволяет мыслить на более высоком уровне. Это помогает человеку представить связи между формой и содержанием, между идеей и реализацией. Таким образом, развивается масштабное мышление и повышается осознанность. И поскольку во все времена искусство выполняло функцию своего рода эмоционального и интеллектуального «амортизаторов» между реальностью и человеческим сознанием [Герман 2008: 20], искусство зарождающегося XXI века коренным образом отличается от предыдущего периода.

### Литература

- Антонова, А. (2018). Ирина Антонова о современном искусстве. *Партнер*, 5. Режим доступа: <https://www.partner-inform.de/partner/detail/2018/5/331/9015/irina-antonova-o-sovremennom-iskusstve?lang=ru> (дата обращения 20.03.2023).

- Бауман, З. (2008). *Текущая современность*. Санкт-Петербург: Питер. Режим доступа <https://coollib.com/b/427264-igmunt-bauman-tekuchaya-sovremennost/read> (дата обращения: 21.04.2023).
- Балуева, А. (2017). Ирина Антонова: мы живем в эпоху большого кризиса. *Собеседник*, 29. Режим доступа: <https://sobesednik.ru/kultura-i-tv/20170721-irina-antonova-my-zhivem-v-epohu-bolshogo-krizisa> (дата обращения: 27.04.2023).
- Бодрийяр, Ж. (2011). *Символический обмен и смерть*. Москва: Добросвет, КДУ.
- Викторов, А. Ш. (2016). Актуальное и современное искусство в контексте постмодернизма. *Культурная жизнь юга России: прошлое, настоящее, будущее*, 104-113. Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=26119564> (дата обращения: 20.02.2023).
- Волова, Л. А. (2011). Постмодернизм в современном изобразительном искусстве. *Философские проблемы информационных технологий и киберпространства*, 2, 55-66. Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=17335898> (дата обращения: 20.03.2023).
- Герман, М. Ю. (2008). *Модернизм. Искусство первой половины XX века*. Москва: Азбука.
- Дианова, В. М. (1999). *Постмодернистская философия искусства: истоки и современность*. Санкт-Петербург: Петрополис.
- Коллингвуд, Р. Д. (1999). *Принципы искусства*. Москва: Языки русской культуры.
- Кончаловский, А. (2005, 5 февраля). Победа рынка над искусством. *Российская газета*. Режим доступа: [clck.ru/34V62v](http://clck.ru/34V62v) (дата обращения: 20.03.2023).
- Лагун, М. Г. (2013). Концептуализм как решение проблемы художественных универсалий и материала творчества в искусстве современного авангарда (постмодернизма). *Академия переподготовки работников искусства, культуры и туризма*, 3-4, 87-89. Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=23168567> (дата обращения: 20.04.2023).
- Маленко, С. А. (2023). Полюса индустрии впечатлений: от увлекательного досуга к идеологеме «расчеловечивания». *Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований (EISCRT)*, 1(2), 9-21. [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-1\(2\)-09-21](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-1(2)-09-21)
- Маньковская, Н. Б. (2000). *Эстетика постмодернизма*. Санкт-Петербург: Алетейя.
- Можейко, М. А. (2014). От постмодернизма к пост-постмодернизму: современные социокультурные трансформации и новейшие тенденции философии. *Философские исследования*, 1, 59-70.
- Эко, У. (1989). *Заметки на полях «Имени розы»*. Режим доступа: [clck.ru/34V64m](http://clck.ru/34V64m) (дата обращения: 20.04.2023).
- Shéleshneva-Solodóvnikova, N. A. (2018). The method of rethinking of the cultural heritage in Fernando Botero' work. *Iberoamerica*, 3, 129-145.

### Информация об авторах

Околович Марина Геннадьевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры технологического и художественного образования, Новгородский



государственный университет имени Ярослава Мудрого (Россия, 173003, Великий Новгород, ул. Большая Санкт-Петербургская, д. 41). ORCID 0000-0002-8371-5663, Marina.Okolovich@novsu.ru

Гулевич-Линькова Ольга Валентиновна – член союза художников России, доцент кафедры технологического и художественного образования, Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого (Россия, 173003, Великий Новгород, ул. Большая Санкт-Петербургская, д. 41). ORCID 0009-0001-3271-5022, olga.gulevich-linkova@novsu.ru

## MARKERS OF CONTEMPORARY ART

**Marina Okolovich, Olga Gulevich-Linkova**

**Abstract:** the era of postmodernism in the art of modern society, as well as its connection to classical art forms are analyzed in this article. The transformation of contemporary art is associated with a change in the worldview of society, new technologies and other processes. Two opposite directions of creativity of modern artists are considered: populist and outrageous forms and traditional scenarios for the development of postmodern trends. Both areas of creative activity reflect the essence of modern society and are markers of their time. The viewer faces a difficult task: to distinguish true, genuine art from fakes for the sake of the market. All manifestations of modern art are to some extent a reminiscence of the well-known markers of previous eras.

**Keywords:** markers, contemporary art, values, art history, postmodernism.

## References

- Antonova, A. (2018). Irina Antonova o sovremennom iskusstve [Irina Antonova on contemporary art]. *Partner* [Partner], 5. Available at: <https://www.partner-inform.de/partner/detail/2018/5/331/9015/irina-antonova-o-sovremennom-iskusstve?lang=ru> (accessed: 20.03.2023). (In Russ).
- Balueva, A. (2017). Irina Antonova: my` zhivem v e`poxu bol'shogo krizisa [Irina Antonova: we live in a time of great crisis]. *Sobesednik* [Interlocutor], 29. Available at: <https://sobesednik.ru/kultura-i-tv/20170721-irina-antonova-my-zhivem-v-epohu-bolshogo-krizisa> (accessed: 21.03.2023). (In Russ).
- Bauman, Z. (2008). *Tekuchaya sovremennost`* [Fluid modernity]. Sankt-Peterburg: Peter Publ. Available at: <https://coollib.com/b/427264-igmunt-bauman-tekuchaya-sovremennost/read> (accessed: 21.03.2023). (In Russ).
- Bodriyar, Zh. (2011). *Simvolicheskiy obmen i smert`* [Symbolic exchange and death]. Moscow: Dobrosvet, KDU Publ. (In Russ).

- Dianova, V. M. (1999). *Postmodernistskaya filosofiya iskusstva: istoki i so-vremennost'* [Postmodern Philosophy of Art: Origins and Modernity]. Sankt-Peterburg: Petropolis Publ. (In Russ).
- E'ko, U. (1989). *Zametki na polyax «Imeni rozy»* [Notes on the pole of the "Name of the Rose"]. Available at: [clck.ru/34V64m](https://clck.ru/34V64m) (accessed: 20.03.2023). (In Russ).
- German, M. Yu. (2008). *Modernizm. Iskusstvo pervoj poloviny' XX veka* [Modernism. Art of the first half of the XX century]. Moscow: Azbuka Publ. (In Russ).
- Kollingvud, R. D. (1999). *Principy' iskusstva* [Principles of Art]. Moscow: Languages of Russian culture Publ. (In Russ).
- Konchalovskij, A. (2005, February 5). Pobeda ry'nka nad iskusstvom [Victory over art]. *Rossijskaya gazeta* [Rossiyskaya Gazeta]. Available at: [clck.ru/34V62v](https://clck.ru/34V62v) (accessed: 20.03.2023). (In Russ).
- Lagun, M. G. (2013). Konceptualizm kak reshenie problemy' xudozhestvenny'x universalij i materiala tvorchestva v iskusstve sovremennogo avangarda (postmodernizma) [Conceptualism as a solution to the problem of artistic universals and the material of creativity in the art of the modern avant-garde (postmodernism)]. *Akademiya perepodgotovki rabotnikov iskusstva, kul'tury' i turizma* [Academy of Retraining of workers of Art, Culture and Tourism], 3-4, 87-89. Available at: <https://elibrary.ru/item.asp?id=23168567> (accessed: 20.08.2022). (In Russ).
- Malenko, S. A. (2023). The Poles of the Experience Industry: From the Entertaining Leisure to the Ideologeme of "dehumanization". *Experience industries. Socio-Cultural Research Technologies (EISCRT)*, 1(2), 9-21. [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-1\(2\)-09-21](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-1(2)-09-21)
- Man'kovskaya, N. B. (2000). *E'stetiika postmodernizma* [Aesthetics of postmodernism]. Sankt-Peterburg: Alethea Publ. (In Russ).
- Mozhejko, M. A. (2014). Ot postmodernizma k post-postmodernizmu: sovremenny'e sociokul'turny'e transformacii i novejschie tendencii filosofii [From Postmodernism to post-Postmodernism: Modern socio-cultural transformations and the latest trends in philosophy] *Filosofskie issledovaniya* [Philosophical research], 1, 59-70. (In Russ).
- Shéleshneva-Solodóvnikova, N. A. (2018). The method of rethinking of the cultural heritage in Fernando Botero' work. *Iberoamerica*, 3, 129-14.
- Viktorov, A. Sh. (2016). Aktual'noe i sovremennoe iskusstvo v kontekste postmodernizma [Contemporary and contemporary art in the context of postmodernism]. *Kul'turnaya zhizn' yuga Rossii: proshloe, nastoyashhee, budushhee* [Cultural life of the South of Russia: past, present, future], 104-113. Available at: <https://elibrary.ru/item.asp?id=26119564> (accessed: 20.08.2022). (In Russ).
- Volova, L. A. (2011). Postmodernizm v sovremennom izobrazitel'nom iskusstve [Postmodernism in Contemporary visual art]. *Filosofskie problemy' informacionny'x texnologij i kiberprostranstva* [Philosophical problems of information technology and cyberspace], 2, 55-66. Available at: <https://elibrary.ru/item.asp?id=17335898> (accessed: 20.03.2023). (In Russ).

**Author's information**

Okolovich Marina Gennadievna – Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Technological and Art Education, Yaroslav-the-Wise Novgorod State University (41 B. St. Petersburg str., Veliky Novgorod, 173003, Russia). ORCID 0000-0002-8371-5663, Marina.Okolovich@novsu.ru

Gulevich-Linkova Olga Valentinovna – Member of the Union of Artists of Russia, Associate Professor of the Department of Technological and Art Education, Yaroslav-the-Wise Novgorod State University (41 B. St. Petersburg str., Veliky Novgorod, 173003, Russia). ORCID 0009-0001-3271-5022, olga.gulevich-linkova@novsu.ru

**For citation:**

Okolovich, M. G., & Gulevich-Linkova, O. V. (2023). Markers of contemporary art. *Experience industries. Socio-Cultural Research Technologies (EISCRT)*, 2(3), 144-161. (In Russian). [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-2\(3\)-144-161](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-2(3)-144-161)

УДК 13.11.25, 18.11

[https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-2\(3\)-162-190](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-2(3)-162-190)

## ЭПОХА ПЕРЕМЕН, ОГОНЬ И МЕДНЫЕ ТРУБЫ: ФЕНОМЕН ПОПУЛЯРНОСТИ ХУДОЖНИКА-МОДЕРНИСТА



**Вадим Токарев,**  
Новгородский  
государственный  
университет  
им. Ярослава Мудрого  
(Великий Новгород,  
Россия)

**Vadim Tokarev**  
Yaroslav-the-Wise  
Novgorod State University  
(Novgorod, Russia)

ORCID: 0009-0005-2474-8405  
e-mail: cathippo@mail.ru

### **Для цитирования статьи:**

Токарев, В. Е. (2023). Эпоха перемен, огонь и медные трубы: феномен популярности художника-модерниста. *Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований (EISCRT)*, 2(3), 162-190. [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-2\(3\)-162-190](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-2(3)-162-190)

**Аннотация:** феномен популярности художника является важной темой в изучении художественных практик. Для молодого художника проблема ориентации в этой сфере деятельности, для которой характерны интенсивная конкуренция и разнонаправленность взглядов на художественные практики, определяется пониманием причин, способствующих обретению и умножению популярности. На протяжении прошлого века мир увидел много примеров выдающихся художников, чьи работы до сих пор пользуются популярностью, а их творчество широко



изучается как профессионалами, так и неспециалистами. Исследуя причины популярности, можно на примерах оценить корреляцию развития изобразительного искусства с социокультурными процессами и художественным характером конкретной эпохи. Многосторонность и многообразие природы успеха деятелей визуального искусства – важный и актуальный аспект этого исследования. Важнейшие факторы популярности состоят в уникальности стиля, влиянии личной мифологии художника и динамически меняющегося творческого и культурного пространства. Выдвигается предположение, что популярность художника как феномен культурной среды впервые интенсивно проявила себя именно в эпоху модернизма и с тех пор продолжает оказывать серьезное воздействие на современное культурное и художественное сообщество. Что подтверждается авторским исследованием творческих биографий В. Ван Гога, В. Кандинского и П. Пикассо, как наиболее ярких и характерных представителей художественной среды модернизма.

**Ключевые слова:** изобразительное искусство модернизма, модернизм, Пикассо, Кандинский, Ван Гог, живопись, феномен популярности, арт-дилер.

### Экспозиция

Публичная популярность художника издавна является предметом исследований историков, культурологов и искусствоведов. Создавая произведения высокого эстетического качества, некоторые их творцы так и остаются незамеченными, другие же, наоборот, добиваются своими работами огромной популярности, чем лишь подчеркивая таким образом свою культурную значимость. В настоящей статье автор пытается осветить ряд аспектов, характеризующих феномен обретения популярности мастерами изобразительного искусства на примере живописцев эпохи модернизма.

Особый интерес в этой связи представляют следующие моменты, как художественное мастерство, влияние культурных посредников, переменчивые вкусы и пристрастия зрителей, привлечение внимания к художнику в средствах массовой информации, экономический, политический и социальные аспекты

этой проблемы. Для иллюстрации своих рассуждений мы будем использовать наиболее яркие примеры творческого пути популярных художников-модернистов, снискавших признание как профессиональных критиков, так и любителей изобразительного искусства: Винсента Ван Гога, Василия Кандинского и Пабло Пикассо. В процессе анализа перечисленных выше факторов можно понять комплексную динамику художественной среды прошлого столетия и, в первом приближении, оценить механизмы формирования и развития популярности живописного произведения.

Признание и распространение художественных практик и их результатов в обществе, оценка их значимости для развития культуры традиционно выступает одной из важнейших тем мировых и отечественных культурологических и искусствоведческих исследования. А. Н. Шеремет в своей статье отмечает высокое значение художественных практик «в процессе интеграции и дезинтеграции в социальном пространстве» [Шеремет 2022: 96]. Изучение влияния искусства на общество по праву является важнейшей сферой деятельности на стыке культурологии и искусствоведения, что лишь актуализирует используемый автором настоящей статьи междисциплинарный подход.

### **Партия пророка**

По признанию специалистов именно в эпоху модернизма конца XIX – первой половины XX века произошли наиболее значительные трансформации в подходе к созданию, оценке и

самому восприятию как зрителями, так и критиками визуального искусства. «Искусство модернизма сопряжено с постоянными экспериментами, попытками разработать почву «новой традиции», отказавшись от старой, формализмом» (авторский пер.) [Childs 2016: 14]. На достаточно непродолжительный временной период пришелся поистине гигантский рывок в развитии общества и культуры, перевернувший представления человека о практически всех сферах жизни. «Социокультурная подоплека модернизма – расцвет и упадок европейских империй, эмансипация женщины, научно-техническая революция, внедрение серийного производства на заводах и фабриках, Первая мировая война, индустриализация, экономический кризис середины девятнадцатого века» (авторский пер.) [Childs 2016: 14]. Во главу угла были поставлены принципы индивидуализма, неограниченного самовыражения и немислимые ранее крайне смелые эксперименты с формой и содержанием в живописи. Характер новой эпохи переломил традиционные представления о художнике, его образе и деятельности. Таким образом феномен популярности живописца проявился в указанное время очень четко и рельефно.

В череде особенностей характерных для искусства модернизма стоит отметить появление концепции художника-визионера, гения, игнорирующего мнение инертного общества. По словам Т. В. Княжицкой, визионерство в изобразительном искусстве не только некая психофизическая способность, но и «умение транслировать свои прозрения через собственное творчество» [Княжицкая 2019: 100]. В то же время она настаивает,

что визионерство – это особый «феномен культуры, который актуализируется в определенные эпохи и имеет свои эволюционные закономерности» [Княжицкая 2019: 100]. Индивидуализм, порожденный весомым влиянием философии Ф. Ницше, М. Штирнера, А. Бергсона, развивающийся экзистенциализм, с его оппозицией «Я-Другой» и концепцией личного бытия, опосредует идеи об уникальности, неповторимости, экстраординарности персоны художника в этот период. Амбивалентность этого конструкта разворачивается в противоположных направлениях. С одной стороны, все еще бытует привлекательный образ гения, полный очарования и оригинальности, но с другой стороны, во весь рост встает и образ визионера-аскета, принципиально не приемлющего социальные нормы и этику, ведущего деструктивную жизнь маргинала на дне социальной иерархии. В обоих случаях «специфика отношения крайнего индивидуалиста с миром состоит в том, что при любых обстоятельствах он не интегрируется в окружение, а отстаивает свою самость» [Гончаров 2015: 49]. Эти модели восприятия личной мифологии человека из мира искусства создают и новую оптику для интерпретации визуального искусства.

### **Мотив мифологический**

Не меньшее значение в рассматриваемом контексте имели также и многочисленные высказывания, в изобилии сохранившиеся в мемуарах, письмах и теоретических трудах мастеров искусства, погружающих сторонних наблюдателей и профессиональных исследователей в контекст культурной среды,



формирующей личную философию гениев. Например, миф о «проклятом художнике», который настойчиво педалирует известность В. Ван Гога, широко распространен в жизнеописаниях и фильмах. Трагизм жизни, сопряженный с бедностью, брошенностью, оставленностью Богом и людьми, проявлениями психического расстройства и драматическими личными отношениями, рисует привлекательную для обывателя романтическую глубину, мистическую таинственность и запутанность. Здесь стоит отметить, что «биография, написанная Мейером-Грефе <...> о Ван Гоге задумывалась как PR-кампания для недавно купленной Юлиусом работы Винсента – “Влюбленная пара”» [Гимборг 2019]. Эта сторона личной мифологии Ван Гога неминуемо отзывается и в зрителе, рисуя бытие, полное напряженной борьбы с обществом, его косными обычаями, с самим собой и близкими художника.

Драматический накал повествования сообщает любителям искусства интерес и обеспечивает дополнительную притягательность творчества мастера.

Увлечение известного во всем мире русского художника и теоретика изобразительного искусства В. Кандинского эзотерикой, мистицизмом и спиритуализмом, несомненно, формирует у внешнего наблюдателя образ визионера, стремящегося во что бы то ни стало вырваться за пределы рационального и материального, окутывает впечатленного зрителя флёром мистического символизма: «Он был художником своей эпохи, живущей переживаниями в области теософии, эзотерики, оккультизма, спиритуализма; исследователи

упоминают большое количество книг по этой тематике в личной библиотеке художника» [Цветкова 2015: 86]. С другой стороны,



Рис. 1. Влюбленная пара, В. Ван Гог, 1888.

Изображение размещено в свободном доступе на платформе: [pinterest.com](https://www.pinterest.com)

П. Пикассо всем своим творческим наследием транслирует слом парадигмы живописи, а посредством этого жеста – и революцию в общественном сознании, свойственную своему времени. Нетрадиционная интерпретация формы, структуры и цвета подталкивает зрителя и исследователя за рубежи отжившего способа трактовки реальности, визуализирует ее на совершенно другом уровне восприятия.

### **Мотив мастерства**

Художественный мир модернизма всячески подкреплял феномен популярности художника не только за счет разработки своеобразного живописного дискурса, появившегося как раз на границе девятнадцатого и двадцатого веков и становлением концепции личной мифологии творческой личности. Большое значение для обретения успеха, так же, как и ранее в истории искусства, имела высокая художественность, отмечающая оригинальность автора и весомость его вклада в культурное наследие. Стоит отметить, что В. Ван Гог, В. Кандинский и П. Пикассо и своеобразие их творческого пути продолжают вдохновлять современных авторов на поиски своей оригинальной техники, таким образом «современные художники и дизайнеры продолжают традиции авангарда» [Котляр 2018: 717].

Художественность картины, тем не менее, зиждется не только на профессиональных навыках или способности повторить технический уровень художников прошлого. Основной идеей модернизма, как выше уже упоминалось, являлся разрыв отношений с традиционным искусством, его приёмами и



принципами. Новой тенденцией становится поиск своего подхода к выразительности в живописи, потенции к генерации своего индивидуального творческого и визуального языка, модернизацией инструментов и методов репрезентации. Непосредственность и намеренный дилетантизм в рисунке и композиции выводят движение объектов на первый план, задавая характерные вибрации атмосферы на холсте. Динамизм века проявляет себя и тут. К примеру, В. Ван Гог активно употребляет «более светлые краски с полным пониманием их специфических качеств» [Ревалд 2002: 31], заимствуя научные концепции представлений импрессионистов о цвете у Писарро. Авторский стиль голландского живописца узнаваем также и по пастозной технике густого, оригинального и эмоционально заряженного мазка, что противоречит классической технике лессировки.

Не стоит в данном случае полностью исключать и влияние его личности на эту экспрессивную выразительную технику, так как основным выразительным средством художника была визуализация эмоционального субъективного отклика на действительность, а не простое воспроизведение объектов окружающего мира в реалистической манере [Маленко 2022: 10].

Руководствуясь таким же принципом, В. Кандинский выражал духовные и трансцендентные аспекты мира, а не просто констатировал реальные формы явленного, разработал концепцию абстрактной живописи, претворяя в жизнь идею нового искусства. Свои разработки он также развивает и представляет в



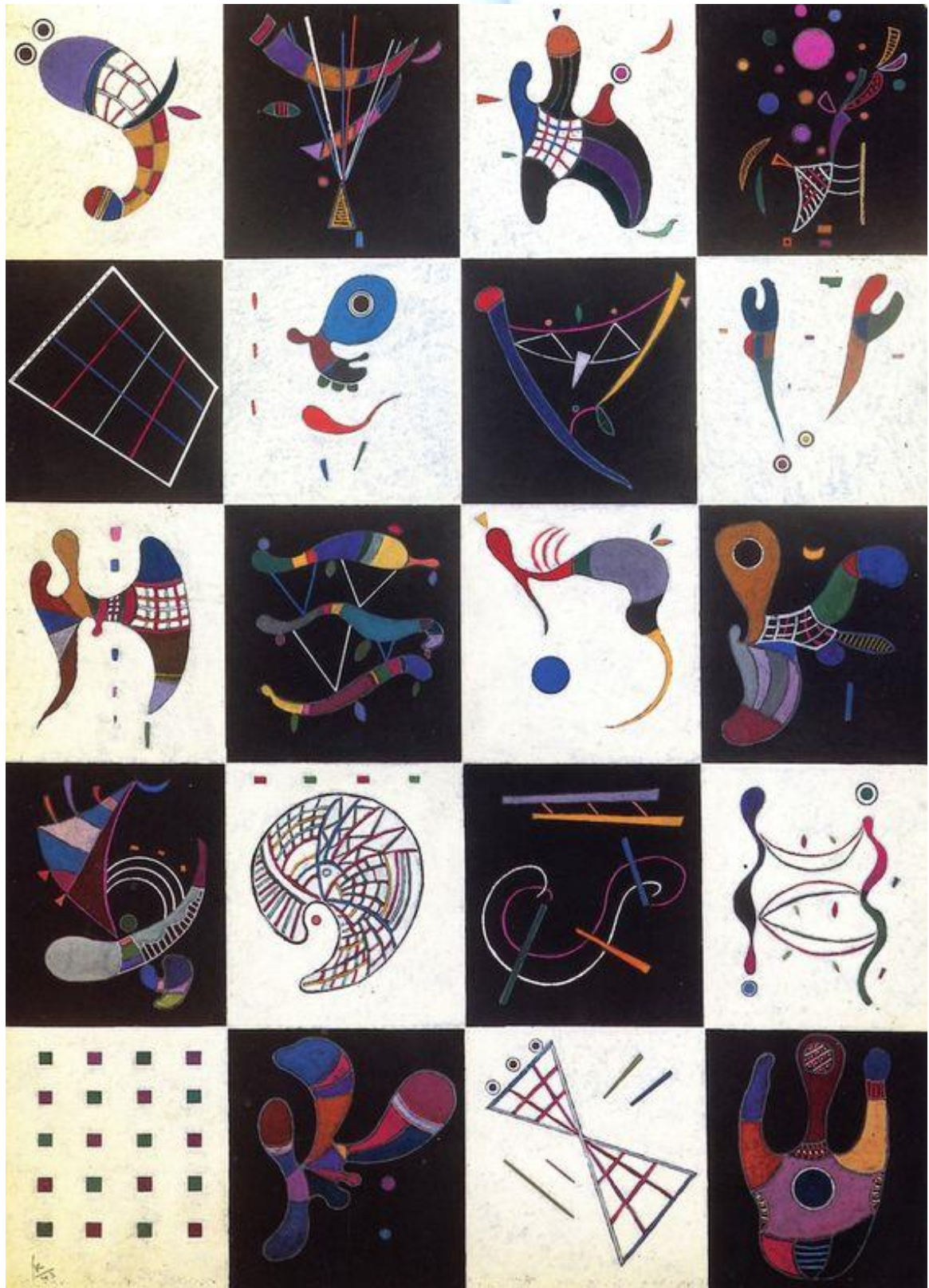


Рис. 2. Кандинский В. В. 4 x 5 = 20, 1943.

Изображение размещено в свободном доступе на платформе: [pinterest.com](https://www.pinterest.com)

тексте, организованном на манер научного труда – «Точка и линия на плоскости» [Кандинский 2019]. «Духовная жизнь <...> есть движение вперед и ввысь; это движение сложное, но определенное и переводимое в простое. Оно есть движение познания» манифестирует В. Кандинский [Кандинский 2019: 12]. Дух времени прорастает и в творениях художника, технические достижения общества проецируются его оптикой на холст. Таким образом, появляется новый художественный вокабуляр, сонастроенный с актуальной эпохой.

Революционный подход в композиции, трактовке пространства и формы демонстрирует П. Пикассо. Работая в кубистской манере, он фрагментирует и реконструирует реальную форму объектов, изображая предметы в множественной перспективе, пластически оригинально подходя к привычным поверхностям. В своих картинах «Авиньонские девы» и «Герника» выдающийся кубист представляет наиболее мощные и провокационные образы, бросающие решительный и смелый вызов живописной традиции и правилам академического рисунка.

### **Партия купца**

Показательно, что широкая известность художников модернизма заждется не только на высокой художественности их произведений, но и на особом классе представителей нового искусства – культурных посредниках. Последние оказали значительное влияние на популяризацию и распространение идей и объектов модернистского искусства. Следуя мысли П. Бурдые,





Рис. 3. Пикассо П. Герника, фрагмент, 1937.

Изображение размещено в свободном доступе на платформе: [pinterest.com](https://www.pinterest.com)

популяризацию и легитимизацию произведений художников для широкой публики «<...> осуществляют посредники арт-рынка – арт-дилеры, коллекционеры, кураторы» [Калашникова 2017: 181]. Они могут представлять из себя как отдельных акторов, так и целые учреждения.

Арт-дилер – один из примеров культурного посредника, исполнявший функцию продвижения и продажи живописных работ в эпоху модернизма. Обычно в салонах арт-дилеров предоставлялись площади для экспозиции работ, их демонстрации потенциальным покупателям, там же заключались и сделки. Брат В. Ван Гога Тео служил торговцем картин в «Гупиль и Си» и имел прямое отношение к популяризации творчества старшего брата. Здесь также стоит упомянуть его жену Йоханну Ван Гог-Бонгер, писательницу и переводчицу, занимавшуюся обработкой личной переписки братьев и принимавшую участие в «организации выставок-продаж, для повышения узнаваемости работ Ван Гога» после его смерти (*авторский пер.*) [The Woman who made Vincent famous, n. d.].

Еще одним видом посреднической деятельности в искусстве являлась художественная критика. Сообщество искусствоведов, историков искусства и арт-критиков подготавливало и формировало общественное мнение относительно проявлений нового изобразительного искусства. В деятельность художественного критика входило написание обзоров на выставки, статей в периодических изданиях, доступных широкой публике, заинтересованной в культурной жизни эпохи. Так Клемент «Гринберг был влиятельным художественным критиком, и именно



благодаря ему абстрактные экспрессионисты заняли доминирующее положение в мире искусства 50-60-х годов» [Фархатдинов 2010: 82]. Своей работой критик также косвенно приблизил популяризацию живописи В. Кандинского и П. Пикассо.

Экспозиционные пространства – салоны, музеи и галереи, также сыграли свою роль в закреплении известности новых направлений живописи. Зачастую именно умелая организация выставки альтернативного искусства приводила к бурным общественным обсуждениям молодых художников и складывающихся перспективных направлений, как это было, например, с «Салоном отверженных». Среди примеров таких выставочных пространств: «Musée des Beaux-Arts de Rouen», «Musée Cantini», «Musée d'Art Moderne de Paris» во Франции, «Museum of Modern Art», «Solomon R. Guggenheim Museum» в США, «Новая Третьяковка», «Московский музей современного искусства», «Музей искусства Санкт-Петербурга XX-XXI века» в России. Таким образом, значительное воздействие на общественные вкусы и мнения оказали культурные посредники, причем, как отдельные личности, так и организации, активно поддерживающие становление новых направлений живописи и конкретных представителей модернистской живописи.

### **Мотив философический**

Рост популярности модернистов также был неразрывно связан и с динамикой социокультурных трансформаций общества.

Испытывая на себе шлейф идей Бергсона, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, С. Кьеркегора, З. Фрейда, мировоззрение культурной

части европейского социума в значительной мере переориентировалось на индивидуализм, продвигая новые, немислимые ранее взгляды на реальность и бытие личности. «Самыми заметными чертами выступают дезинтеграция и реформирование, фрагментация и стремительность изменений в обществе, а также эфемерность и ощущение незащищенности» (авторский пер.) [Childs 2016: 15].

Смене зрительской оптики способствовал и целый ряд факторов, сформировавшихся на самом переломе веков: «одна из очевидных и характерных особенностей – это новые представления о времени и пространстве. Течение жизни ускоряется, мобильность человека повышается, средства коммуникаций находятся в постоянном развитии, путешествия становятся популярными и доступными среднему классу – все это отражает динамизм, хаотичность и революционность эпохи и ее культуры» (авторский пер.) [Childs 2016: 15]. Отсюда деформализация образов и композиций модернистского искусства, новаторские методы структуризации пространства картины и объектов материального мира в видении экспрессионистов и кубистов.

### **Партия городского зеваки**

Предвосхищая в визионерской манере грядущие события, художник становится выразителем чаяний и переживаний значительной части общества. Этими тенденциями в изобразительном искусстве модернизма во многом определяется растущий успех и популярность новых направлений живописи у

широкой публики. Конкретный образ взаимодействия со зрителем, конечно, варьировался от художника к художнику и от контекста к контексту, но общий кумулятивный эффект неизменно вызывал рост симпатий к новаторским личностным художественным приемам и индивидуалистской трактовке объектов живописных композиций и пространства картин.

П. Пикассо снискал славу ещё при жизни, во многом благодаря своему положению ведущего художника-кубиста. Его холсты стали экспонатами многих прижизненных выставок, описанных в многообразных публикациях в печатных изданиях – газетах и журналах – о визуальном искусстве. «В ноябре 1939 года на выставке “Пикассо: 40 лет творчества” в Нью-Йоркском Музее современного искусства была представлена “Герника”» [Абрамова 2020].

Глобализация мира художественных практик привнесла новые взаимосвязи и отношения между узкими кружками и школами художественного мастерства, превращая малоизвестных визионеров-затворников в настоящие иконы живописного стиля, известные даже на мировом уровне. Изменившаяся структура взаимоотношений между отдельными творцами и развитие современных средств коммуникации дали мощный импульс к сотрудничеству, созданию творческих объединений, обмену взглядами и мастерством.

Даже в наше информационно перенасыщенное время индустрия развлечений продолжает эксплуатировать образы художников и их личную мифологию для повышения популярности их наследия. Один за другим выходят научно-популярные лекции,

создаются фильмы о живописных школах и стилях, снимаются биографические кинокартины, анимационные фильмы, ставятся театральные пьесы. Одним из самых известных образов художественного мира модернизма в текущий момент выступает «проклятый художник», списанный с бурной противоречивой жизни и трагической гибели В. Ван Гога.

На становление модернизма в европейском искусстве «решительным образом повлияла промышленная революция второй половины XIX в., одновременно с которой возникает потребность в глубинной перестройке общественных отношений» [Киселева 2018: 92]. Рост урбанизации и её последствия – изменение социальной организации, введение в эксплуатацию и повсеместное использование новых видов коммуникации и средств передвижения, также следует отнести к факторам, повлекшим качественное изменение самоощущения человека.

Все эти вышеперечисленные аспекты серьезно реструктурировали городскую среду: «вместо интеграции объектов городской инфраструктуры в естественную среду происходит полная замена этой среды на урбанистический, технизированный ландшафт» [Хасиева 2019: 35]. Таким образом, трансформация пространства жизни и структуры взаимоотношений в социуме, в свою очередь, стали причиной появления новых форм художественного выражения и практик. Мастера модернизма, следуя за меняющейся реальностью, старались интегрировать ее в свою деятельность, отобразить в своих творениях раздробленную, фрагментированную



современность и дезориентированность субъекта, погруженного в неё.

### **Мотив социополитический**

Социальные и политические движения, а также социально-политическая ангажированность некоторых авторов также сказались и на смыслах визуального искусства. Выражая свои взгляды по поводу острейших политических и социальных проблемам своего времени, П. Пикассо пишет свою «Гернику», предельно демонизируя явление гражданской войны в Испании и градус насилия, свойственный междоусобным конфликтам. Своей работой художник постулирует: «Война в XX в. – это не гуманизм, это не жертвы войны, не рассуждения о справедливых и несправедливых войнах, это уничтожении материи как таковой» [Гиниятова 2013: 125]. Показательно, в этой связи, что практика обретения известности через яркие политические высказывания в своем произведении – еще один значимый фактор приобретения популярности в культурной среде того времени.

В. Кандинский черпает свое вдохновение в духовных исканиях, трансцендентных экстазах и мистических течениях времени. Он полагает, что подлинный творец «"слышит" внутреннее звучание Космоса и каждого отдельного предмета и "видит" его сокровенную духовную жизнь» [Костромицкий 2014: 140]. Теософия и восточная философия привлекается им как один из инструментов решения проблем общества и искусства, в оппозиции к рациональным и материалистическим взглядам того времени. Так глубокий и многосторонний социокультурный кризис

цивилизации толкает одних творцов на арену политической борьбы, а других – в объятия эзотерических идей. Однако, и метафизический эскапизм, и вовлеченность в жизнь политическую, в этом случае, предстают интересным и продуктивным методом манифестации убеждений и существенно раздвигают рамки текущих форм выразительности и художественных техник.

В. Ван Гог, со своей стороны, исследует социальный андерграунд, маргинальные задворки общества и труд поденных рабочих, реалии существования пациентов психоневрологического санатория, которым в своё время будет уделяться много внимания ведущими философами и социологами того времени, например, Мишелем Фуко. Работы В. Ван Гога «дают возможность приблизиться к трагическому опыту безумия» [Вавилов 2015: 85].

Следует отметить, что социально-политический контекст особенно важен для развития творческой личности, особенно когда разговор идет о сценариях завоевания общественной популярности. При адекватной трансляции своих идей на художественный объект живописец может добиться интереса и ответа от публики, включиться в творческий союз, разделяющий его интенции в сфере искусства и принципы работы. Так композиционные новшества В. Кандинского и его личная философская позиция позволили ему объединить вокруг себя самых талантливых молодых практиков живописи в Германии. Значимость развития абстрактного подхода к письму поддержали Франц Марк и Габриэлла Мюнтер, при помощи которых было организовано амбициозное движение художников-модернистов

«Blaue Reiter», «сыгравшего особую роль в истории живописи XX в» [Козьякова 2017: 2].

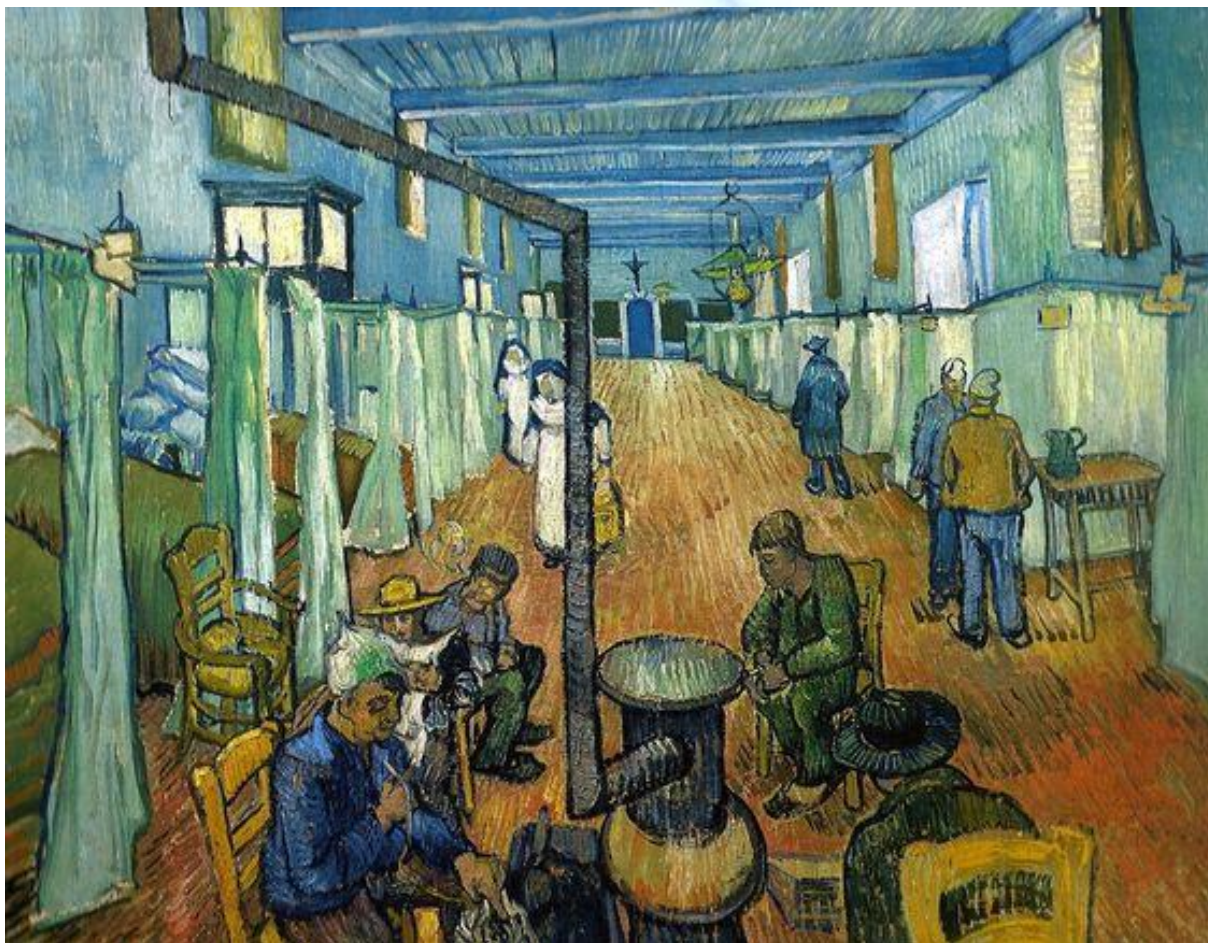


Рис. 4. В. Ван Гог. Общежитие в больнице в Арле, 1889.  
Изображение размещено в свободном доступе на платформе: [pinterest.com](https://www.pinterest.com)

### Экономическая реприза

Обратимся и к экономическим факторам успеха в арт-индустрии модернизма. В процессе развития художественного рынка произведения искусства из привилегированного эстетического объекта постепенно перешли в ранг товара, соответственно механизмы торговли искусством также серьезно изменились. Выросло количество художественных галерей и арт-дилеров, расширились возможности продажи и приобретения



картин, возрос спрос на определенных авторов и популярность профессии художника. «На протяжении всего XX столетия развитие художественной культуры сопровождалось острой тягой к изменениям, поиску новых форм» [Сафонов 2019: 74].

Арт-рынок расширился и представлял широкий диапазон возможностей для молодых художников, чему, созданием химических имитаций красок и других материалов, способствовала промышленность с одной стороны, и с другой общественный запрос на живопись современной эпохе. «В академической системе оценочных критериев и представлений об искусстве произошли тектонические сдвиги – трансформировались базовые критерии художественности, что деформировало классическую иерархию жанров» [Сафонов 2019: 74].

Экономические факторы различным образом сказались на жизни и популярности героев нашей статьи. Весь период своей художественной практики В. Ван Гог испытывал финансовые затруднения: бытует миф о том, что при жизни была продана всего одна работа. Тем не менее, «известно, что у художника купили четырнадцать работ» [Козлов 2007]. Благодаря усилиям брата и торговца картинами Т. Ван Гога и, после смерти последнего, его жены Й. Г. Ван Гог-Бонгер, спрос на живопись Ван Гога стал расти. Однако катализатором популярности его холстов отчасти стала трагическая и загадочная гибель.

В случае с В. Кандинским начало коммерческого успеха было связано с творческим объединением «Blaue Reiter». Группа художников была ориентирована на популяризацию абстрактного



искусства, не без помощи арт-дилера Галки Шайер, способствовавшей организации выставок и продвижению работ «Голубой четверки» в настоящее время является частью постоянной коллекции музея Нортон Саймона в Пасадене» (авторский пер.) [Wünsche 2017]. Усилия абстракционистов со временем оправдались, а композиции лидера объединения, который «обладал удивительными организаторскими способностями», стали высоко цениться [Цветкова 2015: 87].

Художественный рынок и его работники также помогли П. Пикассо покорить вершину популярности. В этом случае решающую роль сыграл Амбруаз Воллар и его близкие отношения с мастером. А. Воллар захотел приобрести ранние работы П. Пикассо, утвердив талантливую художника в его уверенности в собственной нужности и обеспечив средствами для реализации творческих интенций. О роли «более молодых, вступивших в среду парижского художественного рынка в конце XIX – начале XX века, – братьев Жосса и Гастона Бернхеймов, Эжена Дрюэ и, конечно, Амбруаза Воллара» упоминает в своей статье «Сергей Щукин и его современники за рубежом: коллекционеры, дилеры, знатоки» А. В. Петухов [Петухов 2017: 220].

Хотя умения известного кубиста к адаптации к динамически меняющемуся художественному рынку, его условиям тоже достойны уважения. Трансформируя свой стиль, эволюционно преобразуя манеру письма и тематику композиций П. Пикассо справился с непростой задачей: как угодить разнородной аудитории и капризному вкусу коллекционеров. В статье «Анализ тенденций развития арт-рынка» Е. А. Федорова предоставляет

данные, согласно которым, П. Пикассо в период 1990–2004 гг. являлся художником с наибольшей «капитализацией» и наибольшим количеством работ [Федорова 2010: 28]. Способность сохранять и приумножать свою популярность и желанность картин для покупателей с течением времени – редкий дар для творца.

Ценность произведения искусства, как правило, определяется по нескольким критериям (в порядке убывания): «имя автора, национальность автора, ликвидность и ширина рынка работ автора, контекстная стоимость, размер картины, период создания картины, возраст автора в момент создания картины, сюжет картины» [Федорова 2010: 31]. Популярность художника и отношение покупателей и аукционеров к его трудам прямо пропорциональна стоимости его работ. В итоге профессиональные и коммерческие навыки приобрели огромное значение для процесса становления современных живописцев.

### **Вместо коды**

Подводя итоги наших рассуждений, необходимо отметить, что феномен популярности для художника в визуальном искусстве всегда комплексное явление, опосредованное массой факторов, краткий обзор которых мы предприняли и попытались аргументировать примерами из живописи модернизма. Исследование феномена популярности художника, конечно же, не может ограничиться рамками одной, или даже целого цикла публикаций, так как это комплексный предмет со сложной структурой взаимосвязей. В рамках этой темы взаимно пересекаются проблемы философии, изобразительного искусства,

общества, власти, экономики и личной мифологии творческого субъекта. Изучая феномен популярности, мы можем проследить долговременные эффекты воздействия социокультурных факторов на искусство и художника, а также на культуру в целом, оценить важность сохранения культурного наследия прошлого и его терапевтическое влияние на современное общество, изыскать энергию для творчества даже во времена настолько бурные и грозные, какой оказалась эпоха героев настоящей статьи.

### Литература

- Абрамова, М. (2020, 26 апреля). Пабло Пикассо. Годы войны. 1939-1945. *АртМосковия*. Режим доступа: <https://artmoskovia.ru/pablo-pikasso-gody-voyny-1939-1945.html> (дата обращения: 5.04.2023).
- Вавилов, А. В. (2015). Артикуляция безумия. Обаяние трагического и метафизический жест Фуко. *Теория и практика общественного развития*, 1, 84-87.
- Гимборг, А. (2019, ноябрь). Ван Гог и мифология его жизни. *Artifex.ru*. Режим доступа: <https://inlnk.ru/84Mz2o> (дата обращения: 20.04.2023).
- Гиниятова, Е. В., & Ройз, Е. Е. (2013). К вопросу о визуализации травматичного и деструктивного опыта в европейском искусстве. *Известия Томского политехнического университета*, 322(6), 123-126.
- Гончаров, Е. Д. (2015). «Единственный» М. Штирнера и «Сверхчеловек» Ф. Ницше: сходства и различия. *Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина*, 2. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/edinstvennyy-m-shtirnera-i-sverhchelovek-f-nitsshe-shodstva-i-razlichiya> (дата обращения: 08.05.2023).
- Калашникова, А. А. (2017). Производство в поле искусства: ставка, капитал, габитус. *Вестник Московского университета. Серия 18. Социология и политология*, 23(1), 174-192.
- Кандинский, В. В. (2019). *Точка и линия на плоскости. О духовном в искусстве: текст*. Москва: АСТ.
- Киселева, Т. Е. (2018). Философские основания модернизма. *Социально-гуманитарное обозрение*, 3(3), 92-93. <https://doi.org/10.24411/2346-8408-2018-10019>
- Княжицкая, Т. В. (2019). Визионерское искусство – символизм конца XX-начала XXI века. *Academy*, 6(45), 99-109. <https://doi.org/10.24411/2412-8236-2019-10602>
- Козлов, Г. (2007, июль). Легенда о Ван Гоге: как миф про безумного художника, отрезавшего себе ухо, заменил его настоящую биографию.

- VokrugSveta.ru. Режим доступа: <https://www.vokrugsveta.ru/vs/article/3966/> (дата обращения: 12.04.2023).
- Козьякова, М. И. (2017). Куда скачет Der blaue Reiter? 150 лет со дня рождения В. В. Кандинского. Наследие и наследники: Василий Кандинский и ар-брют (окончание). *Культура культуры*, 4(16), 9.
- Костромицкий, В. А. (2014). Теософские и антропософские идеи в эстетической теории Василия Кандинского. *Свет Христов просвещает всех: альманах Свято-Филаретовского православно-христианского института*, 10, 134-146.
- Котляр, Е. Р., & Фарафонова, А. С. (2018). Истоки кубизма и его современные интерпретации. *Форум молодых ученых*, 4(20), 717-721.
- Маленко, С. А. (2022). Высокая концентрация впечатлений: чувства, образы, идеи. *Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований (EISCRT)*, 1(1), 09-13. [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2022-1\(1\)-09-13](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2022-1(1)-09-13)
- Петухов, А. В. (2017). Сергей Щукин и его современники за рубежом: коллекционеры, дилеры, знатоки. *Искусствознание*, 3, 212-231.
- Ревалд, Д. (2002). Постимпрессионисты. Москва: Терра-Кн. клуб: Респ.
- Сафронов, Н. Н. (2019) С. Кураторство как феномен культуры XX – начала XXI века. *Вестник культуры и искусств*, 1(57), 73-83.
- Фархатдинов, Н. (2010). Роберт Уиткин. «Разжевывая» Клемента Гринберга: абстракция и два лика модернизма. *Социологическое обозрение*, 9(2), 81-86.
- Федорова, Е. А. (2010). Анализ тенденций развития арт-рынка. *Финансы и кредит*, 34(418), 26-31.
- Хасиева, М. А. (2019). Социокультурные аспекты урбанизации в философии XX века. *Гуманитарный вектор*, 14(4), 32-38. <https://doi.org/10.21209/1996-7853-2019-14-4-32-38>
- Цветкова, Е. Д. (2015). В. С. Соловьёв и В. В. Кандинский. *Соловьёвские исследования*, 1(45). Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/v-s-soloviev-i-v-v-kandinskiy> (дата обращения: 08.05.2023).
- Шеремет, А. Н. (2022). Искусство как фактор интеграции и дезинтеграции в социальном пространстве. *Социально-гуманитарные знания*, 3, 95-107. <https://doi.org/10.34823/SGZ.2022.3.51835>
- Childs, P. (2016). *Modernism (TheNewCriticalIdiom)*. Абингтон, Англия: Routledge, 2016.
- The Woman who made Vincent famous (n.d.). *Van Gogh Museum*. Available at: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/art-and-stories/stories/the-woman-who-made-vincent-famous> (accessed: 15.04.2023).
- Wünsche, I. (2017, 5 февраля). Die Blaue Vier [The Blue Four] (1924-1945). *Routledge Encyclopedia of Modernism*. Available at: <https://www.rem.routledge.com/articles/die-blaue-vier-the-blue-four-1924-1945> (accessed: 18.04.2023).



### Информация об авторе

Токарев Вадим Евгеньевич – аспирант кафедры философии, культурологии и социологии, старший преподаватель, ФГБОУ ВО «Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого» (Россия, 173003, Великий Новгород, ул. Б. Санкт-Петербургская, 41), ORCID: 0009-0005-2474-8405, cathippo@mail.ru

## THE ERA OF CHANGE, FIRE AND BRASS PIPES: THE PHENOMENON OF MODERNIST ARTIST'S POPULARITY

Vadim Tokarev

**Abstract:** the phenomenon of artist popularity is an important topic in the study of artistic practices. For a young artist, the problem of orientation in this field of activity, which is characterized by intense competition and divergent views on artistic practices, is determined by an understanding of the reasons that contribute to gaining and multiplying popularity. Over the past century, the world has seen many examples of outstanding artists whose works are still popular, and their work is widely studied by both professionals and non-specialists. By investigating the reasons for popularity, it is possible to use examples to assess the correlation of the development of fine art with socio-cultural processes and the artistic character of a particular era. The versatility and diversity of the nature of the success of visual artists is an important and relevant aspect of this study. The most important factors of popularity are the uniqueness of the style, the influence of the artist's personal mythology and the dynamically changing creative and cultural space. It is suggested that the popularity of the artist as a phenomenon of the cultural environment for the first time intensively manifested itself in the era of modernism and since then continues to have a serious impact on the modern cultural and artistic community. This is confirmed by the author's research of the creative biographies of V. Van Gogh, V. Kandinsky and P. Picasso, as the most striking and characteristic representatives of the artistic environment of modernism.

**Keywords:** modernist fine art, modernism, Picasso, Kandinsky, Van Gogh, painting, phenomenon of popularity, art dealer.

### References

- Abramova, M. (2020, April 26). Pablo Picasso. Gody` vojny`. 1939-1945 [Pablo Picasso. The war years. 1939-1945.]. *ArtMoskoviya* [Artmoskovia]. Available at: <https://artmoskovia.ru/pablo-pikasso-gody-vojny-1939-1945.html> (accessed: 5.04.2023). (In Russ.).
- Childs, P. (2016). *Modernism (The New Critical Idiom)*. Abington, England: Routledge Publ.
- Czvetkova, E. D. (2015). V. S. Solov`yov i V. V. Kandinskij [V. S. Solovyov and V. V. Kandinsky]. *Solov`evskie issledovaniya* [Solovyov studies], 1(45).

- Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/v-s-soloviev-i-v-v-kandinskiy> (accessed: 08.05.2023). (In Russ.).
- Farkhatdinov, N. (2010). Robert Uitkin. «Razzhevy`vaya» Klementa Grinberga: abstrakcziyai dva lika modernizma [Robert Witkin. Analyzing Clement Greenberg: Abstractions two faces of Modernism]. *Socziologicheskoe obozrenie* [The Sociological Review], 9(2), 81-86. (In Russ.).
- Fedorova, E. A. (2010). Analiz tendenczij razvitiya art-ry`nka [Analysis of trends in the development of the art market]. *Finansy` i kredit* [Finance and credit], 34(418), 26-31. (In Russ.).
- Gimborg, A. (2019, November). Van Gog i mifologiya ego zhizni [Van Gogh and the mythology of his life]. *Artifex.ru* [Artifex.ru]. Available at: <https://inlnk.ru/84Mz2o> (accessed: 20.04.2023). (In Russ.).
- Giniyatova, E. V., & Rojz, E. E. (2013). K voprosu o vizualizaczii travmatichnogo i destruktivnogo opy`ta v evropejskom iskusstve [On the issue of visualization of traumatic and destructive experience in European Art]. *Izvestiya Tomskogo politekhnicheskogo universiteta*. [News of Tomsk Polytechnic University], 322(6), 123-126. (In Russ.).
- Goncharov, E. D. (2015). «Edinstvennyj» M. Shtirnera i «Sverkhchelovek» F. Niczsche: skhodstva i razlichiya [M. Stirner's "The Unique" and F. Nietzsche's "Übermensch": similarities and Difference]. *Vestnik LGU im. A.S. Pushkina* [A. S. Pushkin's Bulletin of LSU], 2. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/edinstvennyy-m-shtirnera-i-sverhchelovek-f-nitsshe-shodstva-i-razlichiya> (accessed: 08.05.2023). (In Russ.)
- Kalashnikova, A. A. (2017). Proizvedenie v pole iskusstva: stavka, kapital, gabitus [A work in the field of art: rate, capital, habitus]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 18. Socziologiya i politologiya* [Bulletin of the Moscow University. Series 18. Sociology and Political Science], 23(1), 174-192. (In Russ.)
- Kandinskij, V. V. (2019). Tochka i liniya na ploskosti. O dukhovnom v iskusstve [A point and a line on a plane. About the spiritual in art]. Moscow: AST Publ. (In Russ.).
- Khasieva, M. A. (2019). Socziokul`turny`e aspekty` urbanizaczii v filosofii XX veka [Sociocultural aspects of urbanization in the philosophy of the XX century]. *Gumanitarnyj` vector* [Humanitarian vector], 14(4), 32-38. (In Russ.). <https://doi.org/10.21209/1996-7853-2019-14-4-32-38>
- Kiseleva, T. E. (2018). Filosofskie osnovaniya modernizma [Philosophical basis of modernism]. *Soczial`no-gumanitarnoe obozrenie* [Social and Humanitarian Review], 3(3), 92-93. (In Russ.). <https://doi.org/10.24411/2346-8408-2018-10019>
- Knyazhiczka, T. V. (2019). Vizionerskoe iskusstvo – simvolizm koncza XX-nachala XXI veka [Visionary art – symbolism of the late XX-early XXI century]. *Academy* [The academy], 6(45), 99-109. (In Russ.). <https://doi.org/10.24411/2412-8236-2019-10602>
- Kostromiczkiy, V. A. (2014). Teosofskie i antroposofskie idei v e`steticheskoj teorii Vasiliya Kandinskogo [Theosophical and Anthroposophical ideas in the aesthetic theory of Vasily Kandinsky]. *Svet Khristov prosveshhaet vsekh:*

- al'manakh Svyato-Filaretovskogo pravoslavno-khristianskogo instituta* [The Light of Christ enlightens everyone: almanac of the St. Philaret Orthodox Christian Institute], 10, 134-146. (In Russ.).
- Kotlyar, E. R., & Farafonova, A. S. (2018). Istoki kubizma i ego sovremennyye interpretaczii [The origins of Cubism and its modern interpretations]. *Forum molodykh uchenykh* [Young Scientists's Forum], 4(20), 717-721. (In Russ.).
- Koz'yakova, M. I. (2017). Kuda skachet Der blaue Reiter? 150 let so dnya rozhdeniya V. V. Kandinskogo. Nasledie i nasledniki: Vasilij Kandinskij i art-bryut (okonchanie) [Where is Der blaue Reiter going? 150 years since the birth of V. V. Kandinsky. Legacy and heirs: Vasily Kandinsky and art brut (ending)]. *Kul'tura kul'tury* [Culture's culture], 4(16), 9. (In Russ.).
- Kozlov, G. (2007, July). Legenda o Van Goge: kak mif pro bezumnogo khudozhnika, otrezavshego sebe ukho, zamenil ego nastoyashuyu biografiju [The Legend of Van Gogh: how the myth of the mad artist who cut off his ear replaced his real biography]. *VokrugSveta.ru* [Around the World]. Available at: <https://www.vokrugsveta.ru/vs/article/3966/> (accessed: 12.04.2023). (In Russ.).
- Malenko, S. A. (2022). Vysokaia kontsentratsiia vpechatlenii: chuvstva, obrazy, idei [High concentration of impressions: feelings, images, ideas]. *Industrii vpechatlenii. Tekhnologii sotsiokul'turnykh issledovaniy (EISCRT)* [Experience industries. Socio-Cultural Research Technologies (EISCRT)], 1(1), 09-13. (In Russ.). [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2022-1\(1\)-09-13](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2022-1(1)-09-13)
- Petukhov, A. V. (2017). Sergej Shhukin i ego sovremenniki za rubezhom: kollekcionery, dilery, znatoki [Sergey Shchukin and his contemporaries abroad: collectors, dealers, connoisseurs]. *Iskusstvoznanie* [Art studies], 3, 212-231. (In Russ.).
- Revald, D. (2002). *Postimpressionisty* [Postimpressionists]. Moscow: Terra-Book Club: Republic Publ. (In Russ.).
- Safronov, N. N. (2019) S. Kuratorstvo kak fenomen kul'tury XX - nachala XXI veka [Curatorship as a cultural phenomenon of the XX - early XXI century]. *Vestnik kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Culture and Arts], 1(57), 73-83. (In Russ.).
- Sheremet, A. N. (2022). Iskusstvo kak faktor integraczii i dezintegraczii v soczial'nom prostranstve [Art as a factor of integration and disintegration in social space]. *Soczial'no-gumanitarnye znaniya* [Social and humanitarian knowledge], 3, 95-107. (In Russ.). <https://doi.org/10.34823/SGZ.2022.3.51835>
- The Woman who made Vincent famous (n.d.). *Van Gogh Museum*. Available at: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/art-and-stories/stories/the-woman-who-made-vincent-famous> (accessed: 15.04.2023).
- Vavilov, A. V. (2015). Artikulyacziya bezumiya. Obyanie tragicheskogo i metafizicheskij zhest Fuko [Articulation of insanity. The charm of the tragic and the metaphysical gesture of Foucault]. *Teoriya i praktika obshhestvennogo razvitiya* [Theory and practice of social development], 1, 84-87. (In Russ.).
- Wünsche, I. (2017, February 5). Die Blaue Vier [The Blue Four] (1924-1945). *Routledge Encyclopedia of Modernism*. Available at:

<https://www.rem.routledge.com/articles/die-blaue-vier-the-blue-four-1924-1945> (accessed: 18.04.2023).

**Author's information**

Tokarev Vadim Evgenievich – Postgraduate Student of the Department of Philosophy, Cultural Studies and Sociology, Senior Lecturer, Yaroslav-the-Wise Novgorod State University (41, B. St. Petersburgskaya str., Veliky Novgorod, 173003, Russia), ORCID: 0009-0005-2474-8405, cathippo@mail.ru

**For citation:**

Tokarev, V. E. (2023). The era of change, fire and brass pipes: the phenomenon of modernist artist's popularity. *Experience industries. Socio-Cultural Research Technologies (EISCRT)*, 2(3), 162–190. [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-2\(3\)-162-190](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-2(3)-162-190)



**experience**  
INDUSTRIES

SOCIO-CULTURAL RESEARCH TECHNOLOGIES

СЕТЕВОЕ ИЗДАНИЕ

**индустрии**  
ВПЕЧАТЛЕНИЙ

ТЕХНОЛОГИИ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

№2 (3), 2023