

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Попова Л.В. Становление образа в кино: от Лессинга и Гегеля до С. Эйзенштейна // Культура и искусство. 2024. № 2. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.2.69723 EDN: VMRVHA URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=69723

Становление образа в кино: от Лессинга и Гегеля до С. Эйзенштейна

Попова Лиана Владимировна

ORCID: 0000-0002-9766-7535

кандидат культурологии

старший преподаватель, Государственный университет управления

109542, Россия, г. Москва, Рязанский проспект, 99, каб. У-404

✉ pliana@mail.ru



[Статья из рубрики "Эстетика и теория искусства"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2024.2.69723

EDN:

VMRVHA

Дата направления статьи в редакцию:

31-01-2024

Аннотация: Объектом исследования является становление образа в кино. Предметом исследования является принцип рождения образа, разработанный С.М. Эйзенштейном, который определил кино как сопоставление двух методов: метода изображения и метода образного становления. Цель исследования — проследить эволюцию взглядов на «образ становления» от Г. Э. Лессинга к Г. В. Ф. Гегелю и С. М. Эйзенштейну. Автор обращается к истокам формирования «образа становления», учениям Г.Э. Лессинга и Г.В.Ф. Гегеля, оказавших большое влияние на С.М. Эйзенштейна. Г.Э. Лессинг определил, что методы изучения пространственных и временных искусств различны. Метод изображения есть метод, присущий пространственным искусствам, метод становления присущ поэзии, как временному искусству. Г.Э. Лессинг отдавал первенство методу становления. Подобной проблемой занимался Г.В.Ф. Гегель, он сформировал учение об «образе становления», который возникает во времени. В основу исследования положен принцип рождения образа, разработанный С.М. Эйзенштейном, согласно учению которого, образ рождается в монтаже. Применяются также

сравнительный и семиотический методы. Научная новизна данного исследования заключается в изучении преемственности учения об «образе становления», в изучении новаторства С. М. Эйзенштейна в этом вопросе. Согласно С. Эйзенштейну, кино есть синтетическое, пространственно-временное искусство. Оно связано с пространственными искусствами — изобразительным искусством, архитектурой, скульптурой, а также с временными: музыкой, поэзией. В основе киноискусства лежит «метод Диониса», что роднит кино с другими формами игры. Согласно С. Эйзенштейну, кинокадр есть монтажный комплекс, он имеет свою конструкцию и композицию, что роднит его с пространственными видами искусств, а также ритм, что роднит его с искусствами. Кино представляет собой сложную систему образов и знаков. С.М. Эйзенштейн определяет кино как область языка. Формирование образа в кино происходит во времени.

Ключевые слова:

Эйзенштейн, Флоренский, Лессинг, Гегель, кино, пространство, время, кинокадр, музыка, монтаж

Введение

К началу XXI века в отечественной и зарубежной науке накоплен большой опыт в изучении тех или иных аспектов искусства кино. Цель нашего исследования заключается в осмыслении рождения образа в кино. В основу изучения положен принцип рождения образа, разработанный С. М. Эйзенштейном [\[1\],\[2\]](#). В качестве эстетической концепции положен «принцип становления», как его рассматривали Г. Э. Лессинг [\[3\]](#) и Г. В. Ф. Гегель [\[4\]](#), оказавшие влияние на С. М. Эйзенштейна с его «образом становления». Творчество С. Эйзенштейна привлекало внимание многих исследователей: В. Б. Шкловского [\[5\]](#), Н. И. Клеймана [\[6\],\[7\]](#), В.П. Подорогу [\[8\],\[9\]](#), Н.А. Хренова [\[10\],\[11\]](#), С.И. Фрейлиха [\[12\]](#) и др. Данное исследование посвящено изучению «образа становления», что остается мало изученным в настоящее время.

Становление образа в кино: от Лессинга и Гегеля до С. Эйзенштейна

Согласно С. Эйзенштейну, кино есть сопоставление двух методов — метода изображения и метода образного становления [\[2, с. 211\],\[13, с. 244\],\[14, с. 69\]](#). По его мнению, тема двух методов хорошо была освящена еще у Г. Э. Лессинга в его работе «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» [\[3\]](#), изданной в 1766 г., где речь идет не столько о конфликте живописи и поэзии, сколько о конфликте двух методов: метода изображения, как метода данности и результатов, и о методе образов, как методе становления и процесса [\[1, с. 430\]](#).

«Лаокоон» представляет собой полемику Лессинга с его противниками, отстаивающими положение о том, что законы поэзии те же, что и законы живописи и скульптуры: английским классицистом Александром Поупом, критиком-меценатом Кайлюсом и английским антикваром Спенсом. Лессинг ссылается на античного поэта VI–V вв. до н.э. Симонида Кеосского, определившего, что живопись есть немая поэзия, а поэзия — говорящая живопись, но при этом он отмечает, что живопись в своем подражании природе использует средства и знаки совершенно отличные от средств и знаков поэзии: живопись — тела и краски, которые взяты в пространстве [\[3, с. 105\]](#), поэзия —

членораздельные звуки, воспринимаемые во времени [\[3, с. 105\]](#). Тела существуют не только в пространстве, но и во времени. Их существование имеет длительность, в каждое мгновение своего бытия они могут являться в том или ином виде, в тех или иных сочетаниях, каждые из которых являются следствием предшествующих форм и сочетаний. Так они могут стать причиной последующих изменений, то есть, стать центром действия. Живопись может изображать также действие, но только опосредовано, с помощью тел. Действия не могут совершаться сами по себе, а должны исходить от каких-либо существ. Поскольку эти существа — действительные тела (либо мы их рассматриваем как таковые), поэзия должна изображать их, но лишь опосредовано, при помощи действий [\[3, с. 106\]](#). При этом Лессинг восхищался Гомером, который не изображал ничего, кроме действий [\[3, с. 107\]](#). Поэт, по мнению Лессинга, стремится к тому, чтобы сделать свои идеи настолько живыми, чтобы мы воображали, что получаем чувственное удовольствие об изображаемых предметах, при этом забывая об употребляемом для этого средстве, то есть, слове [\[3, с. 116\]](#). Лессинг не отрицает у речи такой способности как изображать какое-либо материальное целое частями, так как речевые знаки располагаются во временной последовательности, являясь при этом знаками произвольными, но всякое изображение материальных предметов при помощи слова нарушает иллюзию, создание которой есть одна из задач поэзии. Иллюзия эта нарушается тем, что сопоставление тел в пространстве сталкивается с последовательностью речи во времени. Соединение пространственных отношений с последовательно-временными облегчает нам разложение целого на части, но окончательное восстановление из частей целого становится несравненно более трудной, почти невыполнимой задачей [\[3, с. 119-120\]](#). Лессинг ссылаясь на рассуждение Менгса о Рафаэле, который считал, что у Рафаэля по складкам, видно, как располагались части изображаемого тела в предшествующий момент. [\[3, с. 125\]](#). Лессинг при этом отмечал, что художник, таким образом, соединял два отдельных мгновения в одно [\[3, с. 125\]](#).

В чем же заключено различие живописца и поэта? И какие преимущества у поэта? Во-первых, это — свобода распространять свое описание на то, что предшествует и на то, что следует за изображением определенного единственного момента, который может быть показан живописцем. Во-вторых, — вытекающая отсюда возможность изобразить то, о чем художник заставляет нас лишь догадываться. Именно эта свобода и эта возможность уравнивают поэта и художника. Произведения их следует ценить и сравнивать лишь по живости производимого на нас впечатления, а не по тому, какое количество предметов и моментов они воспроизводят» [\[3, с. 135\]](#). С. Эйзенштейн считал, что строгость Лессинга в разграничении им живописи и поэзии на две несводимые противоположности объясняется тем, что к его времени Люмьер и Эдисон еще не снабдили его совершеннейшим аппаратом эстетических исследований и пересмотра принципов искусства — кинематографом [\[1, с. 430\]](#). Лессинг разделил вопрос на два метода, локализуя их по областям, снял с поэзии поработавшую функцию изобразительного и выделил принцип динамического становления [\[1, с. 432\]](#). Учитывая опыт кино, по мнению С. Эйзенштейна, проблему следует понимать шире, как сопоставление возможностей двух методов — метода изображения и метода образного становления. Он считал, что в любом искусстве возможны оба метода, что ведущим является второй, что дело в их единстве, узурпация всех функций одним ведет дело к несостоятельности и краху [\[1, с. 432\]](#). Провозглашение Лессингом метода становления в поэзии есть предвосхищение в истории искусств принципа, который почти одновременно сформировался в философии. По мнению С. Эйзенштейна, наряду с Лессингом,

подобными вопросами занимался Г. В. Ф. Гегель, который придал принципу становления всеобъемлющее философское значение [\[1, с. 433\]](#).

Г. В. Ф. Гегель формирует учение об «образе становления». Цель искусства, по Гегелю, как и у Лессинга, есть подражание природе. Искусство должно быть назидательным, то есть приносить пользу, но лишь образная форма делает произведение искусства произведением искусства [\[4, с. 123\]](#). Содержанием искусства является идея, а его формой — чувственное, образное воплощение [\[4, с. 140\]](#). Задачей искусства является соединение этих двух сторон в одно целое. Содержание искусства не должно быть абстрактным в самом себе, но вполне конкретным и чувственным в противоположность всему духовному, которое является внутри себя простым и абстрактным. Чувственная форма и образ должны быть индивидуальными и конкретно единичными [\[4, с. 140-141\]](#). Идея есть истина в себе и для себя, однако она есть истина лишь со стороны своей, еще не объективированной всеобщности [\[4, с. 143\]](#). Идея, как художественно-прекрасное, есть идея со специфическим свойством, она есть индивидуальное формирование действительности, обладающее специфическим свойством «являть через себя идею» [\[4, с. 143\]](#). Идея, как действительность, получившая соответствующую своему понятию форму, есть идеал. Первую форму искусства, где идея еще неопределенна и не обладает той ясностью, которую требует идеал, Гегель называет символической. Эта форма искусства предполагает лишь искание воплощения в образной форме. Вторую форму он называет классической, она представляет собой воплощение идеи в образе [\[4, с. 145-146\]](#). В классическом искусстве соразмерность друг другу понятия и реальности не следует понимать как формальное соответствие содержания его внешнему формированию. Содержание в классическом искусстве является конкретной идеей и, соответственно, духовным началом. Для воплощения такого содержания необходима соответствующая форма и этой формой является человеческая форма. Образ выступает здесь как временное явление. [\[4, с. 147\]](#). В классическом искусстве человеческое тело является не только чувственным бытием, а рассматривается как внешнее бытие и естественный образ духа. Тем не менее, дух здесь определен как частичный, человеческий, а не абсолютный и вечный дух. Классическая форма искусства требует перехода в высшую, третью форму — романтическую. Романтическая форма искусства снимает завершенное единство идеи и ее реальности и возвращается, на более высоком уровне, к различию и противоположности этих двух сторон [\[4, с. 147-148\]](#). Истинной реальностью содержания является не чувственное непосредственное существование духовного, телесный облик человека, а самостоятельная внутренняя жизнь. В романтическом искусстве идея как дух и душевная жизнь должна являться завершенной внутри себя, но благодаря этой высшей завершенности она не поддается адекватному соединению с внешним миром, так как она может искать и порождать свою истинную реальность и явление лишь внутри себя самой [\[4, с. 150\]](#). Образ является подробно развернутой метафорой. Возникает образ тогда, когда два самостоятельных явления или состояния объединяются так, что одно состояние представляет собой смысл, постигаемый посредством образа другого состояния [\[4, с. 442\]](#). То есть, образ возникает во времени, он может иметь своим значением целый цикл состояний, деятельности, свершений, способов существования и т. д. [\[1, с. 443\]](#).

Кинематограф превратил фотографию, искусство, останавливающее момент, мгновение, в «образ-движение», как определил его Ж. Делез [\[15\]](#). По его мнению, в кино визуальный образ исходит от Аполлона [\[15, с. 505\]](#), музыкальный — образ «дионисийский»

[\[14, с. 66\]](#), [\[13, с. 243\]](#), [\[15, с. 505\]](#). С. Эйзенштейн пришел к этому выводу гораздо раньше. По его мнению, в основе киноискусства лежит «Дионис в чистом виде» или «метод Осириса» [\[2, с. 241\]](#). Мистерии Диониса, раздирание Диониса на части, по Эйзенштейну, есть порог, за которым «фактическое культовое действие постепенно переходит в символ обряда с тем, чтобы затем стать образом в искусстве» [\[2, с. 223\]](#). Формы обряда, считал Эйзенштейн, сохранились в разных формах культуры, в том числе в играх, ритуалах: коррида в Испании с последующим поеданием «тотемного зверя» в ресторанах, а также в таких видах игры, как пасьянс, кроссворд. Дионисизм нашел отражение в спортивных праздниках — создание определенной фигуры из тел гимнастов (пирамида). «Метод Осириса» присутствует и в литературе. Эйзенштейн видит его в центоне — сочинении, составленном из стихов или прозаических отрывков, взятых у одного или разных авторов, детективных романах, особенно в романах о Шерлоке Холмсе (создание образа преступника по уликам). Греческий театр ведет свое происхождение от Диониса. Хор трагедии рождается из ритуального плача по Дионису. «Метод Осириса», как мы видим, связан с игрой. Образ же создается соединением определенных «кусков», в кинематографе — соединением кадров [\[16, с. 301-302\]](#), [\[13, с. 243\]](#).

Кинокадр, согласно С. Эйзенштейну, следует рассматривать как монтажный комплекс, а не отдельную пластическую единицу [\[1, с. 393\]](#) [\[14, с. 69\]](#), [\[13, с. 245\]](#). Рассуждения С. Эйзенштейна во многом перекликались с взглядами П. Флоренского о композиции и перспективе. П. Флоренский определял композицию как форму изображаемого изображения как такового, как способ взаимоотношения и взаимодействия изобразительных средств рассматриваемого произведения [\[17, с. 128\]](#), [\[13, с. 245\]](#), [\[14, с. 70\]](#). Конструкция, в отличие от композиции, есть способ взаимоотношения и взаимодействия сил реальности, воспринимаемой через данное произведение [\[17, с. 128\]](#), [\[13, с. 245\]](#), [\[14, с. 70\]](#). То есть, конструкции подчинено не произведение, а действительность, изображаемая этим произведением, композиции — само произведение. В данном случае, речь идет о живописном произведении. С. Эйзенштейн считал, что именно в живописи следует искать «предков» кинокадра. Произведения живописи, по его мнению, уже содержат в себе движение, но для того, чтобы его увидеть, нужно разложить неподвижное изображение на отдельные фазы. Художникам XI–XIII вв. еще не удавалось выразить динамику. Совершенства в динамике, в передаче движений достиг, по мнению С. Эйзенштейна, его кумир Леонардо да Винчи в XV–XVI вв., затем Тинторетто, дальнейшее развитие он видит в творчестве в творчестве О. Домье в XIX в. Классическим примером динамики, согласно Эйзенштейну, служит «Путешествие на остров Цитеры» А. Ватто. Примечательно, что аналогичный пример приводит и П. Флоренский: «Все эти пары вполне объединены и сюжетно, и живописно, так что все это движение справа налево представляется сплошным потоком...» [\[17, с. 248\]](#), [\[13, с. 246\]](#), [\[14, с. 70\]](#). В картинах Эль Греко С. Эйзенштейн тоже видит кинематографический прием. Например, в «Плане Толедо» мы видим архитектурно-пейзажной ансамбль, где все соотношения по высоте даны в реальности, а не в перспективе [\[2, с. 409\]](#), [\[14, с. 69-70\]](#), [\[13, с. 245-246\]](#).

Подобные мысли встречаются у Лессинга. Он считал, что истинная перспектива в картинах возникла благодаря сценической живописи, когда та достигла своей высшей степени развития. Доказательство своего предположения Лессинг видел в более поздних картинах, найденных между древностями Геркуланума, в которых встречались еще такие грубые ошибки в перспективе, которые во время Лессинга не простились бы ученику [\[3, с. 140\]](#).

Скульптура, согласно С. Эйзенштейну, еще шире, чем живопись пользуется монтажным приемом. У Микеланджело, по его мнению, подобный прием скрывают анатомическая деформация и гипертрофия форм человеческого тела [\[2, с. 162\]](#). С. Эйзенштейн неспроста обращается к исследованиям французского врача-невролога Г. Дюшена, который проводил опыты электрического раздражения отдельных мышц человека и описал это в своем труде «Механизм движения физиономии человека или электрофизиологический анализ выражения страстей» в 1876 г. Г. Дюшен представил голову «исправленного Лаокоона», и оказалось, что в «анатомически возможном» Лаокооне нет и доли той динамики страдания, которая «достигнутая киноприемом, сделала Лаокоона бессмертным в веках!» [\[2, с. 163\]](#), [\[13, с. 246\]](#). С. Эйзенштейн пришел к выводу, что античность знала этот метод монтажа, и не только по линии подъема интенсивности выражения страдающего лица [\[2, с. 163\]](#), но и пользовалась тем же приемом для повышения выразительности характеристики [\[2, с. 163\]](#). Сокращения мышц «Лаокоона» взяты в разные промежутки времени, что является кинематографическим приемом [\[14, с. 70-71\]](#), [\[13, с. 246\]](#).

Лессинг, сравнивал два способа подачи того же «Лаокоона». У поэта здесь больше преимуществ, чем у живописца. Ему открыта для подражания вся область совершенства. При взгляде на скульптурное изображение «Лаокоона», мы видим его страдания. У Гомера же Лаокоон «кричит» [\[3, с. 31-32\]](#), но нельзя осуждать за это поэта. Лессинг считал, что если художник сделал хорошо, не позволив своему Лаокоону кричать, то так же хорошо поступил и поэт, заставив его кричать [\[3, с. 33\]](#).

По мнению П. Флоренского, скульптура, если и есть подражание внешнему предмету, то подражание внутренне музыкальное [\[17, с. 84\]](#). В музыке, согласно П. Флоренскому, пространственными характеристиками выступают темпы, ритмы, акценты, метры, гармония [\[14, с. 71\]](#), [\[13, с. 246\]](#). Подобно Эйзенштейну, он видел связь музыки с поэзией. Тем не менее, считал П. Флоренский, все искусства произрастают от одного корня [\[17, с. 61\]](#). Изобразительное произведение, по его мнению, есть не более как запись некоторого ритма — образов, и в самой записи даются ключи к ее чтению [\[17, с. 231\]](#). Трехмерный образ дает пространственную форму. Для прочтения художественного произведения необходима еще одна координата — время. Время вводится в художественное произведение «приемом кинематографическим, т. е. расчленением его на отдельные моменты покоя» [\[17, с. 233\]](#). Чем глубже изображение по «четвертой координате», т.е. чем заметнее в нем движение, тем ярче должна выступать анатомическая и физическая противоречивость искаженных образов...» [\[17, с. 258\]](#). Моментальная фотография передает не искаженные образы [\[14, с. 71\]](#), [\[13, с. 246\]](#), а реальное положение вещей, но в этом, согласно П. Флоренскому, и кроется противоречие: моментальная фотография движущегося образа не способна передать движения и представляет собой зрелище застывших тел [\[17, с. 55\]](#). Художественное произведение содержит ряд искажений, но оно содержит в себе ряд временных промежутков и поэтому способно передать движение [\[14, с. 71\]](#), [\[13, с. 246-247\]](#).

Согласно Ж. Делезу, кино является системой «предъязыковых образов и знаков» [\[15, с. 532\]](#). Эта система включает в себя прочитаемый образ немого кино, звуковой компонент визуального образа и звуковой образ сам по себе. Разрыв между немым и звуковым кино кажется Ж. Делезу несущественным, но он разделяет два типа образов — зрительные и звуковые на «образы-движение» и «образы-время» [\[15, с. 532\]](#).

«Киноструктуры и хроногенез», — согласно Делезу, — «две последовательные главы чистой семиотики» [\[15, с. 532\]](#).

Этим вопросом задавался еще раньше Эйзенштейн. Он считал, что символику кино надо искать не в ряде изобразительных искусств — т.е. пространственных (живопись и театр) [\[2, с. 479\]](#). Понимание кино, согласно Эйзенштейну, сейчас вступает во «второй литературный период», в фазу приближения к символике языка, т.е. речи. «Речи, придающей символический смысл (то есть не буквальный), "образность" совершенно конкретному материальному обозначению — через несвойственное буквальному — контекстное сопоставление, то есть монтажом» [\[2, с. 479\]](#). При сопоставлении неожиданном или необычайном оно действует как «поэтический образ», то есть кино, имеет свой язык, а кинокадр есть определенный «знак», иероглиф. Смысл рождается в монтаже, но монтаж не есть мысль, составленная из сцепленных друг с другом кусков, а мысль, возникающая в столкновении двух друг от друга независимых кусков [\[2, с. 520\]](#). С. Эйзенштейн проводит аналогию с японской иероглификой, где два самостоятельных идеографических знака («кадра»), поставленные рядом, образуют новое понятие. Он приводит примеры: «глаз+вода=плакать», «дверь+ухо=слушать» [\[2, с. 520\]](#) и т.п.

Кино, по Эйзенштейну, есть зрелищное искусство [\[14, с. 73\]](#), [\[16, с. 304\]](#), [\[10, с. 248\]](#). Зритель включается в творческий акт, что достигается это силой монтажа. Индивидуальность зрителя не только поработается индивидуальностью автора, но и раскрывается до конца в слиянии с авторским смыслом... [\[1, с. 171\]](#). То есть, образ, который являет нам искусство кино, есть образ, который задуман и создан автором, но этот образ одновременно создан и собственным актом зрителя [\[14, с. 73\]](#), [\[13, с. 248\]](#).

Заключение

Основа учения об «образе становления» была заложена Г. Э. Лессингом. У Г. В. Ф. Гегеля учение об «образе становления» получает свое развитие и завершение. С. Эйзенштейн, основываясь на опыте Лессинга и Гегеля, выводит свою теорию кино как сопоставление двух методов: метода изображения и метода образного становления, делая упор на метод становления. Смысл в кино рождается в монтаже путем соединения кадров. Образ в кино есть «образ становления».

Библиография

1. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: в 6 т. Т.2. М: Искусство, 1964. 684 с.
2. Эйзенштейн С.М. Монтаж. М: Музей кино, 2000. 592 с.
3. Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах поэзии и живописи / Пер. с нем. Е. Эдельсона, И. Феленковской. СПб: Азбука; Азбука-Аттикус, 2021. 320 с.
4. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 2 т. Т. 1. СПб: Наука. 2007. 623 с.
5. Шкловский В. Б. Эйзенштейн. М: Искусство, 1973. 299 с.
6. Клейман Н.И. Эйзенштейн сегодня. Беседа с О. Косолаповым, Н. Сиривей // Искусство кино. 1996. № 5. С. 10-21.
7. Клейман Н.И. Эйзенштейн на бумаге. Графические работы мастера кино. М: Ad Marginem, 2017. 320 с.
8. Подорога В.А. Второй экран. Сергей Эйзенштейн и кинематограф насилия. Т. 1: Зеркальная подпорка. Материалы к психобиографии. М.: BREUS, 2017. 352 с.
9. Подорога В.А. Второй экран. Сергей Эйзенштейн и кинематограф насилия. Том 2: Прототело. Фрагменты визуальной антропологии. М: BREUS, 2020. 416 с.

10. Хренов Н.А. Кинематограф как знаковая система: от эстетики к семиотике // Человек. Культура. Образование. Научно-образовательный и методический журнал. Сыктывкарский университет им. Питирима Сорокина. № 2(16). 2015. С. 132-160.
11. Хренов Н.А. Эстетика С.М. Эйзенштейна в семиотическом ракурсе // Вестник ВГИК. № 1 (23). 2015. С. 8-25.
12. Фрейлих С.И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. М: Академический Проект; Гаудеамус, 2013. 512 с.
13. Попова Л.В. Художественный образ в понимании С. Эйзенштейна и П. Флоренского / Вестник славянских культур. 2017. Т. 43. С. 242-250.
14. Лиана Владимировна Попова Серебряный век и русское кино эпохи авангарда // Научные труды Московского гуманитарного университета. 2016. № 5. DOI: 10.17805/trudy.2016.5.9 URL: <http://journals.mosgu.ru/trudy/article/view/340>
15. Делез Ж. Кино. М: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. 560 с.
16. Попова Л. В. Сюжет и монтаж в русском кино эпохи авангарда // Литература в системе культуры. К семидесятилетию профессора И.В. Кондакова: сб. статей по итогам Международной научно-практической конференции. Москва, 15 апреля 2017 г. / Мин-во образования Московской области; Академия социального управления; сост. А.С. Баранов, А.В. Мартынов. М: АСОУ, 2017. С. 298-305.
17. Флоренский П. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М: Издательская группа «Прогресс», 1993. 324 с

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «Культура и искусство» автор представил свою статью ««Образ становления»: от Лессинга и Гегеля до С. Эйзенштейна», в которой проведено культурологическое и философское осмысление творчества известного русского и советского режиссера начала XX века.

Название статьи вызывает недопонимание. Как возможно определить из текста статьи, автор изучает процесс создания образа в кинематографе С. Эйзенштейна и философские воззрения, положенные в его основу. В этом случае нужно говорить про «становление образа». Если же «образ становления» является научным термином, вводимым в оборот автором статьи, тогда ему необходимо остановиться подробнее на раскрытии сущности данного научного феномена.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что образ, который являет нам искусство кино, есть образ, который задуман и создан автором, но этот образ одновременно создан и собственным актом зрителя. Основа учения об «образе становления» была заложена Г. Э. Лессингом. У Г. В. Ф. Гегеля учение об «образе становления» получает свое развитие и завершение. Как отмечает автор, С. Эйзенштейн, основываясь на опыте Лессинга и Гегеля, выводит свою теорию кино как сопоставление двух методов: метода изображения и метода образного становления, делая упор на метод становления. Смысл в кино рождается в монтаже путем соединения кадров. Образ в кино есть «образ становления».

Актуальность исследования определяется популярностью киноискусства как направления современной художественной культуры.

Целью исследования является анализ процесса и сущности рождения образа в кино.

Предметом исследования является принцип рождения образа, разработанный С.М. Эйзенштейном. Методологической основой исследования явился комплексный подход, включающий как общенаучные методы анализа и синтеза, так и контент-анализ научного текста, философский анализ.

В исследовании автор опирается на теоретические положения трудов таких исследователей как Г.Э. Лессинг, Г.В.Ф. Гегель, П. Флоренский, Ж. Делез и др. Научная новизна заключается в комплексном культурологическом анализе процесса рождения образа в кинематографии С.М. Эйзенштейна. Практическая значимость исследования определяется тем, что материалы исследования могут быть использованы в дальнейшем изучении творчества С. Эйзенштейна, в преподавании культурологии, семинарских и практических занятиях в средних специальных и высших учебных заведениях.

На основе анализа научной обоснованности проблематики автор делает вывод, что к началу XXI века в отечественной и зарубежной науке накоплен большой опыт в изучении тех или иных аспектов искусства кино. Творчество непосредственно С. Эйзенштейна привлекало внимание многих исследователей, однако феномен «образа становления» остается мало изученным в настоящее время.

Для достижения цели исследования автор прослеживает влияние теорий, посвященных понятию становления, изучению процесса творчества в искусстве, таких выдающихся философов как Лессинг, Гегель, Флоренский, Делез на формирование уникального режиссерского стиля С. Эйзенштейна.

Проанализировав идеи С.М. Эйзенштейна о формировании образа в кинематографе, автор приходит к заключению, что согласно С. Эйзенштейну, кино есть сопоставление двух методов — метода изображения и метода образного становления. По его мнению, тема двух методов хорошо была освящена еще у Г.Э. Лессинга в его работе «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии», изданной в 1766 году, где речь идет не столько о конфликте живописи и поэзии, сколько о конфликте двух методов: метода изображения, как метода данности и результатов, и о методе образов, как методе становления и процесса. Учитывая опыт кино, по мнению С. Эйзенштейна, проблему следует понимать шире, как сопоставление возможностей двух методов — метода изображения и метода образного становления: в любом искусстве возможны оба метода, нарушение их единства, узурпация всех функций одним ведет дело к несостоятельности и краху.

Проведя исследование, автор в заключении приводит ключевые положения своего исследования.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение динамики творчества художника, становления его стиля, влияния определенных социокультурных факторов и философских воззрений на его творческий путь представляет несомненный научный и практический культурологический интерес и заслуживает дальнейшего изучения.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиография исследования составила 17 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в

авторитетном научном издании после устранения указанного недостатка.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Культура и искусство» статье, как автор отразил в заголовке («Становление образа в кино: от Лессинга и Гегеля до С. Эйзенштейна»), является художественный метод становления образа, взятый С. Эйзенштейном за основу монтажа кинофильма. Развитие художественного метода на базе эстетической концепции отражения действительности, соответственно, выступает объектом исследования. Для воплощения программы исследования, которая сжато описана во введении, автор выбрал жанр краткого научного сообщения, что, по всей вероятности, и повлияло на лаконичность изложения материала. Тематическая выборка теоретических трудов Г. Э. Лессинга, Г. В. Ф. Гегеля и С. М. Эйзенштейна, посвященных художественному методу становления образа, представляет эмпирическую базу исследования. Автор кратко прослеживает первоисток объективного идеализма эстетической концепции отражения действительности, ставшей фундаментом художественного метода становления образа в кинематографе, путем анализа фундированности системы теоретических представлений, составляющих содержание эмпирической базы. Если взять во внимание, что под действительностью и Лессинг, и Гегель вслед за Платоном понимали мир идей, неподверженных в силу идеальности коррозии времени и объективирующихся людьми в форме идеалов, в том числе эстетических идеалов (эталонов), то методика киномонтажа Эйзенштейна, как отмечает рецензент, входит в противоречие с его марксистскими политическими убеждениями. Тем не менее, представленное в статье исследование позволяет усмотреть прямую обусловленность важнейшего кинематографического метода умозрительной концепцией Платона, что вносит существенный вклад в проблематику визуализации культуры — социокультурной тенденции, только набирающей обороты с появлением телевидения и Интернета.

Важным дополнением в научные представления о киноискусстве являются и комментарии автора относительно первенства С. М. Эйзенштейна в определении специфики киноискусства, взятые пол века спустя Ж. Делезом на вооружение. Прослеженная автором преемственность объективного идеализма подчеркивает глубину оснований эстетики русской философии в плане раскрытия закономерностей визуальной коммуникации (Эйзенштейн, Флоренский) — к сожалению, как отмечает рецензент, слабо интегрированного в общее поле современных теоретических дискуссий опыта. Таким образом, предмет исследования рассмотрен автором на высоком теоретическом уровне, и представленная статья достойна публикации в журнале «Культура и искусство».

Методология исследования основана на ретроспекции истории идей, на восстановлении теоретико-философских оснований художественного метода С. М. Эйзенштейна. Краткость изложения программы исследования во введении не стала проблемой в логике изложения полученных результатов: авторские обобщения хорошо аргументированы и логично закреплены в итоговом выводе.

Актуальность выбранной темы автор поясняет необходимостью осмысления процесса рождения образа в кино, недостаточно освещенного до последнего времени отечественными теоретиками. Рецензент отмечает, что взятый автором на вооружение принцип лаконичности не позволил ему акцентировать внимания читателя на

существенной значимости раскрываемых им посредством анализа теоретической литературы закономерностей визуальной коммуникации. Между тем общий контекст повествования вносит вклад именно в эту наиболее актуальную область осмысления происходящих сегодня трансформаций в культуре.

Научная новизна, выраженная автором в восстановлении философской глубины эстетики художественного метода С. М. Эйзенштейна, не вызывает сомнений и заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста выдержан научный (отдельные оформительские пометки в виде разъединенных разделительным дефисом для переноса слов — не существенны и могут быть исправлены редакцией).

Структура статьи хорошо раскрывает логику изложения результатов научного исследования.

Библиография в полной мере раскрывает проблемную область исследования и оформлена в соответствии с редакционными требованиями. В качестве рекомендации на будущее рецензент отмечает, что автором проигнорирована возможность позиционирования результатов своего исследования в более широкое поле теоретических дискуссий путем обращения к зарубежным коллегам (нет зарубежной научной литературы за последние 3-5 лет).

Апелляция к оппонентам корректна и достаточна.

Статья, безусловно, вызовет интерес у читательской аудитории журнала «Культура и искусство» и может быть рекомендована к публикации.