

УДК 791.3  
ББК 85.373

This is an open access article distributed under  
the Creative Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

© 2019 г. К. Л. Горячок  
Москва, Россия

## КОНЦЕПЦИЯ МОНТАЖА В ИСКУССТВЕ АВАНГАРДА: ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ СВЯЗИ

**Аннотация:** В статье рассматривается понятие монтажа как одного из звеньев искусства авангарда начала XX в., в частности литературы и кинематографа. Вопрос влияния открытий художников на кинематограф практически не исследовался в научной литературе. Между тем монтажные теории советских режиссеров имели прямую связь с новым языком литературы и искусства. Лейтмотивы и смысловые переключки художников и кинематографистов создавали особое трансмедийное пространство, в котором абстрактная идея членения мира на составные части становилась одной из ключевых для выражения содержания современности. И кино не существовало обособлено от этого процесса, а, начиная с периода Первой мировой войны, было включено в него. В качестве подтверждения этого тезиса в статье приводятся примеры сравнения работ футуристов Ф. Т. Маринетти, Велимира Хлебникова и Ильи Зданевича, советских кинематографистов Дзига Вертова и Сергея Эйзенштейна, философов Анри Бергсона и Мартина Хайдеггера, а также теоретика русского формализма Виктора Шкловского. Вместе и независимо друг от друга их взгляды и художественные идеи образуют уникальную медийную систему координат, в которой кинематограф становится, впервые в истории, искусством наравне с литературой и живописью.

**Ключевые слова:** визуальная культура, советское кино, авангард, футуризм, монтаж, Дзига Вертов.

**Информация об авторе:** Кирилл Леонидович Горячок — аспирант, Государственный институт искусствознания, Козицкий пер., д. 5, 125009 г. Москва, Россия. E-mail: goryachokk@mail.ru

**Дата поступления статьи:** 11.03.2019

**Дата публикации:** 28.09.2019

**Для цитирования:** Горячок К. Л. Концепция монтажа в искусстве авангарда: интертекстуальные связи // Вестник славянских культур. 2019. Т. 53. С. 258–268.

При всем неугасаемом интересе к искусству авангарда вопрос о влиянии авангардных течений на кинематограф недостаточно проработан в научных изысканиях. Часто он упоминается лишь в исследованиях, посвященных отдельным режиссерам или кинофильмам, которые были вдохновлены или созданы теми, кто так или иначе был причастен к авангардистскому искусству [20; 22]. Как правило, речь идет о советских режиссерах, таких как Александр Довженко, который перед работой в кино учился на художника в Германии, Сергей Эйзенштейн, воспринявший идеи театра Мейерхольда и Евреинова, или Дзига Вертов, писавший стихи и тесно общавшийся с поэтами-

футуристами. Западный кинематограф тоже был связан с художественными движениями: во Франции — с дадаизмом и сюрреализмом, в Германии — с экспрессионизмом.

Многочисленные формальные и интертекстуальные связи, которые возникают в кинематографе и искусстве 1920-х, осознавались и самими участниками и творцами этого процесса. К примеру, Дзига Вертов называл свой фильм «Одиннадцатый» беспредметной живописью<sup>1</sup>. Однако подробных исследований частностей и конкретных примеров влияния изобразительного, музыкального и зрелищного авангарда на кино практически нет. А если на эту тему и выходили статьи, то прежде всего на Западе. Такие авторы, как Малькольм Тюрви, Анна Лоутон и Юрий Цивьян, подробно рассматривали частные случаи влияния футуризма и конструктивизма на советское кино [16; 21; 23]. В отечественной историографии можно отметить недавнюю монографию Ильи Кукулина, посвященную формированию и эволюции киномонтажа [7].

Монтаж как особый художественный прием принято ассоциировать прежде всего с кинематографом, тем более что его сущность впервые была детально рассмотрена в теоретических работах Эйзенштейна [13]. Однако более подробное изучение данного вопроса побуждает рассматривать монтаж в кино как одно из проявлений общего эстетического принципа, активно применяемого в различных искусствах авангардистской направленности. Задачей данной статьи является рассмотрение контекстуальности возникновения новых монтажных теорий, которые бытуют широко в практике искусства 1920-х гг. Необходимо проследить взаимосвязи между теоретическими подходами, открытиями авангардистов в разных видах искусства и формированием нового киноязыка с помощью монтажа. Это поможет осмыслению того, каким образом кинематограф и доэкранные искусства взаимно влияют друг на друга, находясь во внутреннем диалоге.

### **Монтаж и динамизм в искусстве авангарда**

Художники авангарда радикально переосмысливают принцип мимесиса, со времен Аристотеля понимаемый как неотъемлемая основа творческой деятельности. Для авангардистов мимесис в его традиционном понимании неплодотворен, так как истинный смысл окружающих явлений кроется за пределами внешних признаков, внешнего жизнеподобия. Ради достижения внутренних смыслов вещей становится необходимо новое качество открытой условности и абстракции. Авангардистский тип монтажа предполагает активные трансформации жизнеподобных форм, неожиданные композиционные разрывы и авторски моделируемые стыки отдельных частей художественного целого. Именно такой монтаж, по мысли И. Кукулина, является смыслообразующим типом организации образов и композиционных структур в начале XX в. [7, с. 8]. Время и пространство при монтаже начинают мыслиться как бы нарезанными на фрагменты [7, с. 8–10], нередко — демонстративно нарезанными. Это не только творческий метод организации художественной реальности, но и способ выразить новое восприятие мира.

Если мы обратимся к теоретическим работам начала XX в. и к доэкранным искусствам, станет очевидным ощущение повышенной динамики бытия как главного свойства современности, а также активное использование монтажа для выражения этой динамики. Французский философ Анри Бергсон в книге «Творческая эволюция» провел наглядную аналогию между дефазирующим реальность в ее протяженности созданием человека и технической работой кинокамеры, переставляющей кадры запечат-

<sup>1</sup> См.: РГАЛИ. 2091-2-237. Л. 39.

ленной на нее жизни. Мышление, как и кинокамера, осознает объекты опосредованно, как символы чего-то, что уже имело отношение к опыту: «Наше восприятие и наше мышление заменяют непрерывность эволюционной изменчивости рядом устойчивых форм, которые в переходе нанизываются одна на другую» [2, с. 235]. Еще в 1907 г., на заре становления киноискусства, Бергсон утверждал, что «механизм нашего обычного познания имеет природу кинематографическую» [2, с. 221].

Со времен античности считалось, что чистым идеалом красоты и гармонии может быть только статика, объект в состоянии покоя. Движение само по себе не может быть идеальным, поскольку оно меняется и на разных точках своего протяжения во времени будет различным. Но с момента изобретения фотографии ученые и художники XIX столетия были одержимы мыслью заставить статичную картину двигаться, чтобы передать реальность максимально точным образом. Окружающий мир, с его нарастающим темпом индустриализации, сам по себе начал видеться как череда бесчисленных движений, и традиционное миметическое искусство, в частности живопись, уже не могли удовлетворять их поискам. Поэтому кинематограф стал не только «самым современным из искусств», детищем механики и человеческой мечты, но и отражением надежды многих современников найти принципиально новые возможности постижения окружающего мира.

Жажда новой истины легла в основу первых манифестов итальянских футуристов. Динамизм становится главной темой их художественных исканий. Механическая культура, по их мысли, должна способствовать принципиально новой связи искусства с жизнью. Но для этого искусство обязано стать «современным», репрезентировать само движение, хаос городской жизни. По мысли футуристов, добиться передачи динамизма в художественном произведении можно лишь через повторение форм, или, говоря словами Ф. Т. Маринетти, принципом «симультанности» [4, с. 33]. Типичным примером могут служить картины Джино Северини «Динамические иероглифы бала Табарэн» (1912) или Умберто Боччони «Динамизм игрока в футбол» (1913). В обоих произведениях художники стремятся передать на холсте неуловимое простым глазом движение, распадающееся на огромное количество крошечных, размытых деталей. В театральной постановке футуриста Джакомо Баллы «Фейерверк» (1916) сходный эффект достигался с помощью освещения, которое в быстром и хаотичном ритме включалось и выключалось. В это время механические декорации Баллы продолжали кружиться на сцене, и с помощью света тем самым создавалось ощущение множества статичных картинок, различных наборов декораций [4, с. 29].

Творческий метод итальянских футуристов очевидно многое заимствует из кинематографа. Маринетти, к слову, подтверждал это в своих манифестах, призывая современных художников обратить свои взоры на кино. Кроме того, поэт отмечал свойство нового визуального искусства воздействовать на разум, рушить законы логики: «Благодаря кино мы наблюдаем забавные превращения. Без вмешательства человека все процессы происходят в обратном порядке: из воды выныривают ноги пловца, и гибким и сильным рывком он оказывается на вышке. В кино человек может пробежать хоть 200 километров в час. Все эти формы движения материи не поддаются законам разума, они иного происхождения» [8, с. 155].

Важнейшей ценностью для футуристов была стремительность действия, неожиданность. Это еще не «случайность» или «произвольность», которые войдут в основу множества работ дадаистов, хотя у футуристов уже чувствуется творческий вектор, направленный к дадаистской эстетике. Итальянцы стремились прежде всего разрушить

академические условности времени и пространства создания произведения искусства, максимально сократить их. Так, многие перформансы и постановки футуристов длились не больше нескольких минут. Таким образом, по мнению художников, можно было выхватить из повседневной реальности крохотные фрагменты, которые в дальнейшем могут превратиться в искусство, столь же мимолетное, как и сами эти фрагменты [4, с. 33].

Похожим образом творческий процесс видел Джеймс Джойс, который ввел в художественный обиход понятие «эпифании». Поскольку окружающий мир непознаваем и бесконечно сложен, художник может рассчитывать только на то, что этот мир сам откроется ему мимолетным видением, и оно, возможно, послужит основой произведения [15, с. 365]. Как мы видим, работавшие в самых разных искусствах художники нередко акцентировали именно те элементы формального языка, которые во многом аналогичны принципам монтажа — композиции фрагментов, «рубленных» частей формы, находящихся в повышенно динамических взаимоотношениях, с прерывистым развитием общего рисунка и пр.

### **Роль языка в творческом процессе**

Понимание художественного языка в целом усложняется и в авангардизме, и в философии рубежа веков. Язык выступает не только как инструмент познания. Не случайно и в современной футуристам феноменологии и философии, как и в искусстве авангарда, язык первичен мышлению, находящемся на его службе. Для Людвиг Витгенштейна познание вообще ограничено теми рамками, которые ставит само Бытие. Единственная мера, с помощью которой человек может попытаться постичь окружающий хаос, — это язык. Но пока реальность сама этого не захочет, мы не будем иметь о ней истинного представления [9, с. 344–355]. С помощью поэзии, по мысли Хайдеггера, есть шанс откликнуться на зов Бытия сущего [14, с. 123]. Мартин Хайдеггер в своих трудах описывал состояние «соответствия», в котором человек способен «услышать» зов Бытия сущего [14, с. 120]. То есть мир, как некая цельность, в понимании философа предшествует бытию отдельных вещей вообще и человеческому отношению к ним.

К подобному пониманию приходят, независимо от философии, а в чем-то и дополняя ее, художники-авангардисты. В частности, они также стремятся не ограничивать функции языка лишь коммуникацией, или, говоря об искусстве, попыткой миметичного отражения реальности. Футуристам важно было очистить искусство от рационального его восприятия. Алексей Крученых, писал о том, что художник должен увидеть мир глазами Адама и, подобно первому человеку, дать названия предметам и явлениям [11, с. 72]. Отчасти то же самое имел в виду и Витгенштейн, когда называл философию критикой языка.

Монтаж и становится тем способом, который авангардисты избирают для выражения нового содержания. Из сопоставления и чередования различных объектов, фрагментов реальности рождается та степень условности, которая, с одной стороны, никак не связана с умственным постижением произведения или перформанса, а с другой — мотивирует реципиента к сугубо чувственному восприятию скоростных темпов и ритмики искусства футуристов.

Постижение мира методами искусства в понимании авангардистов — это процесс, а не создание «готовых» результатов, законченной художественной ткани. Одним из ключевых звеньев подразумеваемой авторами процессуальности становится рецепция искусства, которая в тот момент испытывает огромное влияние урбанизма, новой городской культуры с ее нарастающей скоростью жизнедеятельности.

Один из ведущих русских футуристов Илья Зданевич в 1913 г. так описывал рецепцию города художником: «Если вы хотите знать, как нужно воспринимать улицу футуристически, вы должны наблюдать толпу из автомобиля. Перед нами будут скользить лица, возникать препятствия, пересекая улицы, мы будем задерживать восторженный бег машины и подавать сигналы, глядя, как проползает царственная толпа. Наши чувства обостряются, и цепь событий, оттенков и лиц позволит нам так глубоко понять динамику жизни и суть круговорота. <...> Футурист — над толпой и одновременно в общей сутолоке. Его наблюдение включает в себе основы, которые наряду со строительством, отличают нашу жизнь — именно лихорадочность и стремление к всеприсутствию» [6, с. 57].

Упоенное созерцание города и его средств передвижения крайне свойственно футуризму. Художник должен раствориться в толпе, пережить опыт утраты индивидуальности, который описывал Вальтер Беньямин, рассуждая о Шарле Бодлере: человек посреди оживленной городской улицы испытывает своеобразное шоковое переживание от осознания себя мелкой частью окружающего хаоса [1, с. 130]. Говоря в терминологии Беньямина, в этот момент происходит разрушение ауры, уникальности, человек ощущает себя репрезентированным бесчисленное количество раз. У французского поэта нарастающий темп индустриализации вызывает не только тоску по идеалам романтизма, но и стремление защититься, отстоять свою индивидуальность в толпе.

Рецепция города в произведениях футуристов возникает из парадоксальных сочетаний различных фрагментов явлений городского хаоса. Наиболее прямо эта мысль выразилась в литературе, например, у Алексея Крученых: «Неправильное построение предложений (со стороны мысли и гранесловия) дает движение и новое восприятие мира и обратно — движение и изменение психики рождает странные “бесмысленные” сочетания слов и букв. Для изображения головокружительной современной жизни и еще более стремительной будущей — надо по-новому сочетать слова и чем больше беспорядка мы внесем в построение предложений — тем лучше. <...> Мы рассекли объект, мы стали видеть мир насквозь. Мы научились следить мир с конца. Мы можем изменить тяжесть предметов (это вечное земное притяжение), мы видим висящие здания и тяжесть звуков. Таким образом, мы даем мир с новым содержанием» [11, с. 83].

Интересно, что, вдохновляясь кинематографом как наиболее точной репрезентацией скорости и динамизма эпохи, футуристы несколько быстрее пришли к радикальным формам членения и дробления реальности, нежели кинематографисты. На момент создания главных произведений итальянских и русских футуристов кино только-только научилось использовать крупный план и параллельный монтаж. В большинстве случаев картинка оставалась статичной, прежде всего из-за технических ограничений кин аппарата. В то время как авангардисты стремились «очистить» язык от академизма и излишней рациональности, кино этот язык только пыталось придумать. Влияние художественного авангарда и его формальных открытий оставило на этом процессе существенный след.

Ярким тому примером могут послужить монтажные теории Льва Кулешова под названием «Творимый человек» и «Творимое пространство» (1918). В них режиссер демонстрировал возможности кино, сочетая разные, не связанные друг с другом локации и объекты, создавать в сознании зрителя единую и последовательную картину. Достаточно сравнить его идеи со строчками манифеста Крученых и Хлебникова: «Живописцы будетляне любят пользоваться частями тел, разрезами. А будетляне речетворцы

разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями (заумный язык). Этим достигается наибольшая выразительность и этим отличается язык стремительной современности, уничтоживший прежний застывший язык» [11, с. 76]. Можно сказать, что Кулешов, а вслед за ним его «ученики» Сергей Эйзенштейн и Дзига Вертов создавали «заумный язык» кино, его новую азбуку из «ряда разбросанных восприятий, разных для каждого зрителя» [5, с. 39].

Поэзия футуристов апеллировала к ассоциативному, чувственному восприятию искусства. Итальянцы Северини и Боччони в начале 1910-х гг. даже выступали с критикой кинематографа как слишком рационального медиума, поскольку монтаж якобы всегда построен на основе четкой логики событий, как виделось тогда [18, с. 355]. Казалось, достаточно нарушить последовательность действия, чтобы кинофильм не состоялся как произведение. Той же мысли придерживался Виктор Шкловский, говоря о том, что любая организация «кинослов» тяготеет так или иначе к сюжету [13, с. 242]. Все это говорит о том, что авангардистский монтаж в кино того времени еще не был реализован.

Поэтому дальнейшие открытия авангардистов, в том числе «фотогения» Луи Деллюка и «абсолютное кино» цюрихских дадаистов, прежде всего стремились вдохнуть в киноискусство чувственность, которой оно было, по их мнению, лишено. Художники открыли, что монтаж, подобно «заумной поэзии», способен склеивать не связанные логикой традиционного повествования сцены и фрагменты, или же режиссер может и вовсе отказаться от сюжета, наслаждаясь чистым движением форм и объектов. Освободившись от традиционных нарративных рамок, фильм апеллировал к неизведанному опыту, который сюрреалисты сравнивали с опытом сновидения. К рубежу 1910–1920-х гг. монтаж стал видаться инструментом «жизнестроения»: из осколков «старого мира» режиссеры по своему усмотрению складывали новый.

Характерно, что советские режиссеры-новаторы разделяли идею футуристов о «воспитании» нового общества путем создания универсального языка, который потенциально объединил бы людей со всей планеты. Вот что восторженно пишет Хлебников: «Построить новый мировой язык — поезд с зеркалами слов Нью-Йорк — Москва, заменив в старом слове один звук другим, мы сразу создаем путь из одной долины языка в другую и, как путейцы, пролагаем пути сообщения в стране слов через хребты языкового молчания. Заумный язык есть грядущий мировой язык в зародыше. Только он может соединить людей. Умные языки уже разъединяют» [11, с. 105].

Подобно словесному поезду Хлебникова, Вертов с помощью монтажа в своих кинофильмах прокладывает мосты между временем и пространством, стремясь создать единое «киноощущение мира», иными словами, новое языковое пространство. Так, в «Одиннадцатом» возникают останки древнего скифа как символ конечности мира прошлого: «Скиф смотрит впадинами глаз, черными отверстиями черепа. Над ним небо и облака. У самой могилы рельсы. Скиф в могиле — тишина от 2000 лет. Взрывают динамитом скалы — грохот наступления нового. Электрическим векам навстречу»<sup>2</sup>. Камера, по мысли Вертова, могла стать своеобразным проводником в мир, освобожденный от законов времени, в котором не существует больше «до» и «после» [19, с. 87–89]. Иными словами, режиссер верил, что с помощью науки и техники можно повернуть вспять законы природы и обмануть смерть. Это наглядно видно в «Кино-Глазе», в эпизоде «воскрешения быка», когда освежеванная туша постепенно собирает с земли свои органы, встает на копыта и возвращается в стойло.

<sup>2</sup> РГАЛИ. 2091-2-237. Л. 4–5.

### Иероглифика в контексте авангардистского монтажа

Однако теория монтажа как интернационального средства коммуникации формировалась и под влиянием восточной культуры, которую впитывали в себя художники, начиная с Сезанна и Ван Гога. Они придавали огромное значение иероглифу как художественному символу, по сути, при помощи абстракции обозначающему отвлеченное понятие, образ-идею. Дадаист Ханс Рихтер вспоминал, что его первые кубистские опыты в кино, сделанные совместно с Викингом Эггелингом, Оскаром Фишингером и Вальтером Руттманом, были целиком основаны на формальных признаках восточной письменности. Сочетания геометрических фигур и абстрактных иллюстраций строились по принципу музыкального контрапункта: «На этих рулонах мы стремились построить различные фазы трансформации, как если бы речь шла о музыкальных фразах симфонии, таким образом, чтобы целый рулон мог восприниматься как развитие музыкальной темы и был прочитан как китайский или японский свиток, рассказывающий какую-нибудь историю» [10, с. 265].

В понимании Рихтера и его соратников они открыли чистый визуальный язык — «абсолютное кино», по примеру «абсолютной музыки», за которую ратовала венская академическая школа в тот же период времени. К примеру, Арнольд Шенберг в письме Василию Кандинскому проговаривает в отношении искусства весьма схожие идеи: «Мы должны осознавать, что окружены загадками, и иметь мужество смотреть им прямо в глаза, не спрашивая малодушно об “отгадке”. Важно употребить свои творческие силы на воспроизведение этих загадок, которыми мы окружены. Чтобы наша душа пыталась — не отгадать, но расшифровывать их. Что мы при этом приобретаем — не загадка, а новый метод шифрования и дешифровки. Метод, сам по себе не имеющий ценности, но дающий материал для создания новых загадок» [3, с. 98].

Огромную роль иероглифики в формировании языка кино видел и Сергей Эйзенштейн, изучавший, к слову, японский язык в начале 1920-х гг. Символическое могущество иероглифа дает, по мнению режиссера, неисчерпаемый источник новых смыслов: «Сочетанием двух “изобразимых” достигается начертание графически неизобразимого. Например: изображение воды и глаза означает “плакать”» [13, с. 402]. Отчасти эти наблюдения могли стать основой для его теории «интеллектуального монтажа», в полной мере проявившейся в кинофильме «Октябрь». Замечал сходство между кино и восточной письменностью и Виктор Шкловский. В статье «О киноязыке» он пишет следующее: «Кинолюди и кинодействие, видимые нами на экране, точно так же видятся нами постольку, поскольку они осознаются. Кино больше всего похоже на китайскую живопись. Китайская живопись находится посередине между рисунком и словом. Люди, движущиеся на экране — своеобразные иероглифы. Это не кинообразы, а кинослова, кинопонятия. Монтаж — синтаксис и этимология киноязыка» [17, с. 36]. Здесь Шкловский буквально проводит параллель между литературой и киномонтажом. Он анализирует картины Эйзенштейна, Пудовкина и других советских авангардных режиссеров через призму «заумной» поэзии, предъявляя к «советскому монтажу» те же требования: «Условность пространственности, условность безмолвия, условность неокрашенности в кино — все это имеет аналогию в языке. Кинематографическое правило, что нельзя показать, как человек сел за стол, начал есть и кончил есть, т. е. правило выделения из движения одной только его характерной части — обозначение движения — и есть превращение кинообраза в киноиероглиф» [17, с. 37]. По тому же принципу русские футуристы планировали создать «новую азбуку», похожую на различные сочетания идеограмм, передающих свой ассоциативный ряд [11, с. 92]. Такая цепочка

смыслов потенциально должна только множиться, в отличие от строгой и ограниченной в самой себе повседневной речи.

Таким образом, художественные эксперименты авангардистов и футуристов, с одной стороны, были напрямую вдохновлены рождением и широким распространением кинематографа, а с другой — сыграли ключевую роль в его эволюции как нового вида искусства. Радикальные открытия художников в репрезентации современности, особенностей города и людной улицы послужили толчком для создания теорий монтажа, построенных на принципах контрапунктных сцепок кадров запечатленной реальности. Кинематограф не развивался обособленно от новейших художественных поисков, наоборот, начиная с периода Первой мировой войны, он был вплотную связан с современными авангардными течениями, в особенности литературой футуризма и абстрактной живописью. С момента первого сеанса, устроенного братьями Люмьер на бульваре Капуцинов в Париже, киноленты воспринимались не более чем развлечение. Но, как только кинематограф входит в интертекстуальное поле авангарда, охватывающее обширную медийную среду [12, с. 34], о нем начинают говорить как об искусстве. Более того, монтажный язык становится ведущим способом постижения реальности, и лучшие художники разных искусств обращаются к нему в своих радикальных поисках новых форм и содержания.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Беньямин В.* Бодлер. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 224 с.
- 2 *Бергсон А.* Творческая эволюция. М.: Академический проект, 2015. 319 с.
- 3 *Василий Кандинский и Арнольд Шенберг.* Переписка. 1911–1936 / сост. Е. Халь-Фонтэн. М.: Grundrisse, 2017. 224 с.
- 4 *Голдберг Р.* Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. 320 с.
- 5 *Дзига Вертов.* Из наследия: в 2 т. / сост. Д. В. Кружкова, С. М. Ишевская. М.: Эйзенштейн-центр, 2008. Т. 2. 648 с.
- 6 *Зданевич И.* Футуризм и всечество 1912–1914: в 2 т. М.: Гилея, 2014. Т. 1. 319 с.
- 7 *Кукулин И.* Машины зашумевшего времени. Как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. М.: НЛЮ, 2015. 395 с.
- 8 *Маринетти Ф. Т.* Технический манифест футуризма // Футуризм. СПб.: Прометей, 1914. С. 72–78.
- 9 *Монк Рэй.* Витгенштейн. Долг гения. М.: РАНХиГС, 2018. 624 с.
- 10 *Рихтер Х.* Дада. Искусство и антиискусство. М.: Гилея, 2018. 360 с.
- 11 *Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания / сост. В. Н. Терехина, А. П. Зименков.* СПб.: Полиграф, 2009. 832 с.
- 12 *Сальникова Е. В.* Феномен трансмедийности и медиакolleкции. Подходы и методы // Большой формат: экранная культура в эпоху трансмедийности / Государственный институт искусствознания. М.: Издательские решения, 2018. Ч. 1. С. 15–69.
- 13 *Формальный метод. Антология русского модернизма: в 3 т. / ред. С. Ушаков.* М.: Кабинетный ученый, 2016. Т. 1. 960 с.
- 14 *Хайдеггер М.* Что это такое — философия? // Вопросы философии. 1993. № 8. С. 113–123.
- 15 *Хоружий С.* «Улисс» в русском зеркале // *Джойс Д.* Собр. соч.: в 3 т. М.: Знак, 1994. Т. 3. С. 363–605.

- 16 Цивьян Ю. Г. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896–1930. Рига: Зинатне, 1991. 492 с.
- 17 Шкловский В. Б. За 60 лет. Работы о кино. М.: Искусство, 1985. 573 с.
- 18 Aiken E. The Cinema and Italian Futurist Painting // *Art Journal*. 1981. Vol. 41:4. P. 353–357.
- 19 Cook S. «Our Eyes, Spinning like Propellers»: Wheel of Life, Curve of Velocities, and Dziga Vertov's «Theory of the Interval» // *October*. 2007. Vol. 121. P. 87–89.
- 20 Hicks J. Dziga Vertov. Defining documentary film. L.: Tauris, 2007. 195 p.
- 21 Lawton A. Rhythmic Montage in the Films of Dziga Vertov: A Poetic Use of the Language of Cinema // *Pacific Coast Philology*. 1978. Vol. 13. P. 44–45.
- 22 Tsivian Y. The Wise and Wicked Game: Re-editing and Soviet Film Culture of the 1920 s. // *Film History*. 1996. Vol. 8. № 3. Cinema and Nation. P. 327–343.
- 23 Turvey M. Can the Camera See? Mimesis in Man with a Movie Camera // *October*. 1999. Vol. 89. P. 37–38.

\*\*\*

© 2019. Kirill L. Goryachok  
Moscow, Russia

#### THE CONCEPT OF MONTAGE IN CINEMA AND AVANT-GARDE ART: INTERTEXTUAL CONNECTIONS

**Abstract:** The paper discusses the concept of montage as one of the key links in avant-garde art of the beginning of the 20<sup>th</sup> century, particularly, in literature and cinema. The issue of influence that avant-garde discoveries exerted on cinema had almost never been studied. Meanwhile, editing theories of Soviet directors had a direct connection with the new art language. Leitmotifs and semantic interchange between artists and cinematographers created a special transmedia space in which the abstract idea of dividing the world into its constituent parts becomes one of the key methods of expressing the content of modernity. That said the cinema did never exist in isolation from that process, but, starting from the period of the First World War, it became its integral part. To confirm this thesis, the author provides examples of comparison of the works of futurists F. T. Marinetti, Velimir Khlebnikov and Iliya Zdanevich, Soviet cinematographers Dziga Vertov and Sergei Eisenstein, philosophers Henri Bergson and Martin Heidegger, and the theorist of Russian formalism Viktor Shklovsky. Together and separately their visions and art concepts shaped a unique media coordinate system in which for the first time cinema became an art along with literature and painting.

**Keywords:** visual culture, Soviet cinema, avant-garde, futurism, montage.

**Information about author:** Kirill L. Goryachok — Postgraduate, State Institute for Art Studies, Kozitsky lane 5, 125000 Moscow, Russia. E-mail: goryachokk@mail.ru

**Received:** March 11, 2019

**Date of publication:** September 28, 2019

**For citation:** Goryachok K. L. The concept of montage in cinema and avant-garde art: intertextual connections. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 53, pp. 258–268. (In Russian)

REFERENCES

- 1 Ben'iamin V. *Bodler* [Baudelaire]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2015. 224 p. (In Russian)
- 2 Bergson A. *Tvorcheskaia evoliutsiia* [Creative evolution]. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2015. 319 p. (In Russian)
- 3 *Vasilii Kandinskii i Arnol'd Shenberg. Perepiska. 1911–1936* [Vasily Kandinsky and Arnold Schoenberg. Correspondence. 1911–1936], compiled by Elena Khal'-Fonten. Moscow, Grundrisse Publ., 2017. 224 p. (In Russian)
- 4 Goldberg R. *Iskusstvo performansa. Ot futurizma do nashikh dnei* [Performance art. From futurism to the present day]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2017. 320 p. (In Russian)
- 5 *Dziga Vertov. Iz naslediia: v 2 t.* [Dziga Vertov. From his heritage: in 2 vols.], compiled by D. V. Kruzhkova, S. M. Ishevskaiia. Moscow, Eizenshtein-tsentr Publ., 2008. Vol. 2. 648 p. (In Russian)
- 6 Zdanevich I. *Futurizm i vsechestvo 1912–1914: v 2 t.* [Futurism and vsechestvo 1912–1914: in 2 vols.]. Moscow, Gileia Publ., 2014. Vol. 1. 319 p. (In Russian)
- 7 Kukul'in I. *Mashiny zashumevshego vremeni. Kak sovetskii montazh stal metodom neofitsial'noi kul'tury* [Noisy time machines. How Soviet installation has become a method of informal culture]. Moscow, NLO Publ., 2015. 395 p. (In Russian)
- 8 Marinetti F. T. *Tekhnicheskii manifest futurizma* [Technical Manifesto of futurism]. *Futurizm* [Futurism]. St. Petersburg, Prometei Publ., 1914, pp. 72–78. (In Russian)
- 9 Monk Rei. *Vitgenshtein. Dolg geniia* [Wittgenstein. The duty of genius]. Moscow, RANKhiGS Publ., 2018. 624 p. (In Russian)
- 10 Rikhter Kh. *Dada. Iskusstvo i antiiskusstvo* [Dada. Art and anti-art]. Moscow, Gileia Publ., 2018. 360 p. (In Russian)
- 11 *Russkii futurizm: Stikhi. Stat'i. Vospominaniia* [Russian futurism: Poems. Articles. Memories], compiled by V. N. Terekhina, A. P. Zimenkov. St. Petersburg, Poligraf Publ., 2009. 832 p. (In Russian)
- 12 Sal'nikova E. V. *Fenomen transmediinosti i mediakolleksii. Podkhody i metody* [The phenomenon of transmedia and media collection. Approaches and methods]. *Bol'shoi format: ekrannaia kul'tura v epokhu transmediinosti* [Large format: screen culture in the era of transmedia], Gosudarstvennyi institut iskusstvovoznaniia [State Institute of art]. Moscow, Izdatel'skie resheniia Publ., 2018, part 1, pp. 15–69. (In Russian)
- 13 *Formal'nyi metod. Antologiiia russkogo modernizma: v 3 t.* [Formal method. The anthology of Russian modernism: in 3 vols.], edited by S. Ushakov. Moscow, Kabinetnyi uchenyi Publ., 2016. Vol. 1. 960 p. (In Russian)
- 14 Khaidegger M. *Chto eto takoe — filosofiiia?* [What is philosophy?]. *Voprosy filosofii*, 1993, no 8, pp. 113–123. (In Russian)
- 15 Khoruzhii S. *“Uliss” v russkom zerkale* [“Ulysses” in the Russian mirror]. *Dzheims Dzhois. Sobranie sochinenii: v 3 t.* [James Joyce. Collected works: in 3 vols.]. Moscow, Znak Publ., 1994, vol. 3, pp. 363–605. (In Russian)
- 16 Tsiv'ian Iu. G. *Istoricheskaia retsepsiia kino. Kinematograf v Rossii 1896–1930* [Historical reception of cinema. The cinema in Russia, 1896–1930]. Riga, Zinatne Publ., 1991. 492 p. (In Russian)
- 17 Shklovskii V. B. *Za 60 let. Raboty o kino* [In 60 years. Works on cinema]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1985. 573 p. (In Russian)

- 18 Aiken E. The Cinema and Italian Futurist Painting. *Art Journal*, 1981, vol. 41:4, pp. 353–357. (In English)
- 19 Cook S. “Our Eyes, Spinning like Propellers”: Wheel of Life, Curve of Velocities, and Dziga Vertov's “Theory of the Interval”. *October*, 2007, vol. 121, pp. 87–89. (In English)
- 20 Hicks J. *Dziga Vertov. Defining documentary film*. London, Tauris Publ., 2007. 195 p. (In English)
- 21 Lawton A. Rhythmic Montage in the Films of Dziga Vertov: A Poetic Use of the Language of Cinema. *Pacific Coast Philology*, 1978, vol. 13, pp. 44–45. (In English)
- 22 Tsivian Y. The Wise and Wicked Game: Re-editing and Soviet Film Culture of the 1920s. *Film History*, 1996, vol. 8, no 3. Cinema and Nation, pp. 327–343. (In English)
- 23 Turvey M. Can the Camera See? Mimesis in Man with a Movie Camera. *October*, 1999, vol. 89, pp. 37–38. (In English)