

*Денисова Зарина Мухриддиновна*  
*Zarina Denisova*

кандидат искусствоведения, заместитель директора  
МБУК ДО «Екатеринбургская детская школа искусств №2», Екатеринбург  
PhD in Arts Municipal budgetary institution of culture of additional education  
"Yekaterinburg Children's School of Arts No. 2", Ekaterinburg  
e-mail: zmdenisova@mail.ru

## МОНТАЖНЫЕ ПРИНЦИПЫ В ИСКУССТВЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

### Mounting principles in the first half of the twentieth century

**Ключевые слова:** монтаж, поэзия, живопись, литература, театр, музыка, композиция, дробность, сжатость, ассоциативные связи.

**Keywords:** installation, poetry, painting, literature, theatre, music, composition, divisibility, compactness, associative links.

**Аннотация.** В настоящей публикации рассматривается монтажность в искусстве первой половины XX века (поэзии, литературе, живописи, театре, музыке). Для раскрытия темы автор обращается к анализу творчества некоторых мастеров обозначенного периода. Среди них Владимир Маяковский, Марина Цветаева, Пабло Пикассо, Сергей Прокофьев, Игорь Стравинский и другие. Проведенный анализ позволяет выявить и обозначить характерные черты, свойственные монтажному типу построения художественного произведения. Это дробность, синтаксическая обособленность, сопоставления «парадоксального», соединение в едином художественном пространстве высокого «слова» с простым. В результате автор приходит к выводу, что монтажность в искусстве XX века не только выступает как одна из характерных черт творчества мастеров, но и шире, маркирует появление нового типа художественного мышления.

**Abstract.** This publication examines the montage in the art of the first half of the XX century (poetry, literature, painting, theater, music). To disclose the topic, the author refers to the analysis of the work of some masters of the designated period. Among them are Vladimir Mayakovsky, Marina Tsvetaeva, Pablo Picasso, Sergei Prokofiev, Igor Stravinsky and others. The analysis allows to identify and identify the characteristic features inherent in the assembly type of the construction of an artwork. This is a fragmentation, a syntactic isolation, a comparison of the "paradoxical", a connection in a single artistic space of a high "word" with a simple one. As a result, the author comes to the conclusion that montage in the art of the XX century not only acts as one of the characteristic features of the work of masters, but also broadens, marks the emergence of a new type of artistic thinking.

Монтаж во многих сочинениях отечественной музыки XX столетия предстает как основной принцип художественного мышления. Монтаж с его незавершенностью, отрывочностью, случайностью, ассоциативностью, афористичностью высказывания и способностью соединять вполне соответствует развертывающейся панораме музыкальной истории XX века. Применение монтажа позволило воплотить и отобразить контекстуальную ситуацию этого времени в ее множественности сосуществования культурных форм, отказе от установления какого-либо правила, мобильности, многовариативности смыслового центра.

Для подтверждения тезиса выдвинутого выше, обратимся к анализу процессов развертывающейся художественной панорамы в различных видах искусства первой половины XX столетия.

Ярчайшим представителем нового типа художественного мышления в это время был Владимир Маяковский. Для его поэзии, как пишет исследователь его творчества Г. Винокур, в высшей степени характерно «дробное построение речи, в виде замкнутых и взаиморазобщенных обрзков, взаимная связь между которыми поддерживается не столько их грамматическими, сколько семантическими свойствами», в результате чего «связный поток речи превращается в соединение независимых синтаксических единиц, которые продолжают определять и дополнять одна другую» [1, 77].

Те же свойства синтаксиса Маяковского выделял исследователь А. Пешковский. Интонационные разобщения отдельных членов связной речи, при которых они выделяются в самостоятельные замкнутые целые, равнозначные предложению, он назвал стихотворным «обособлением» [9, 473].

Данные признаки поэтической речи Маяковского: дробность, синтаксическая обособленность, сопоставления «парадоксального» со всей очевидностью указывают на ее монтажную специфику. Важно подчеркнуть, что использование новых принципов построения поэтической речи носило у Маяковского осознанный и целенаправленный характер, о чем свидетельствуют собственные высказывания поэта теоретического характера. В своей статье «Как делать стихи» поэт указывает на необходимость кадрирования современного стиха, которому необходимо «конденсированное экономическое построение», «перемена плоскости», в которой совершился тот или иной факт», «вспомогательные образы», помогающие «вырастать главному» [7, 97, 108, 114].

Все эти черты в целом были характерны не только для творческой индивидуальности Маяковского, но выражали и общий дух поэзии начала века. Как указывает Л. Гинзбург в своей книге «О лирике», «поэты конца века разрушали привычные связи слова, его смысловую структуру новыми ритмами, странными синтаксическими сцеплениями» [4, с. 250]. Действительно, монтажность широко вошла в поэзию начала века. Ее можно обнаружить у Игоря Северянина, Николая Асеева, Василия Каменского, Бориса Пастернака и, особенно, у Алексея Гастева и Марины Цветаевой.

О кинематографичности (монтажности) поэзии Марины Цветаевой пишет Ю. Пухначев [10], а также посвятивший специальное исследование построению ее стиха В. Рождественский [11]. Последний, в частности, обратил внимание на такие качества ее поэтики, как «смелое, порывистое дробление фразы на отдельные смысловые куски, телеграфическую сжатость, когда опускается все понятное само собой и остаются только самые необходимые акценты мысли, непрерывный поток неожиданных, но убедительных ассоциаций» [11, 39]. Также в стиле Цветаевой обнаруживается соединение в одно художественное пространство высокого слога с простым слогом, порождающее дополнительные ассоциативные связи. Смыслы рождаются из близости звучания слов и их значений.

В творчестве Велимира Хлебникова появился жанр, называемый

«сверхповесть». «Повесть строится из слов как строительной единицы здания. Единицей служит малый камень равновеликих слов. Сверхповесть, или за-повесть складывается из самостоятельных отрывков, каждый со своим особым Богом, особой верой и особым уставом. Строевая единица, камень сверхповести, – повесть первого порядка. Она похожа на изваяние из разноцветных глыб разной породы, тело – белого камня, плащ и одежда – голубого, глаза – черного. Она вытесана из разноцветных глыб, словно разного строения. Таким образом, находится новый вид работы в области речевого дела. Рассказ есть зодчество из слов. Зодчество из «рассказов» есть сверхповесть. Глыбой художнику служит не слово, а рассказ первого порядка», – провозглашает Хлебников [15, 473].

Широко представлены монтажные принципы и в живописном искусстве начала века. В качестве примера обратимся к рассмотрению характерного стилевого направления этого времени – кубизма.

Исследуя творческую эволюцию Пабло Пикассо, искусствовед Н. Дмитриева указывает на монтажное построение кубистских полотен (правда, не используя термин «монтаж»), в основе которых лежит изображение предмета через совокупность замкнутых плоскостей, подача абриса предмета спереди, сбоку, сверху, снизу и совмещение их в одной композиции. В результате образ складывается как прихотливая игра геометрических пространств. Исследователь В. Крючкова пишет: «...Изображение в картине возникает как вибрирующий призрак, в котором ни один элемент не поддается стабилизации, однозначному и несомненному прочтению. Оно складывается из опровергающих друг друга граней почти как случайность, как ошибка глаза, привыкшего отыскивать в живописи эквиваленты реальных форм» [6, 28]. Таковы знаменитые панно Пикассо «Герника», «Война в Корее», «Война и мир», а также многочисленные его кубистские полотна его «Арлекинад», «Три музыканта», «Препарированная гитара», «Харчевня», «Хоровод», «Натюрморт с черепом».

Зародившись в Париже, кубизм быстро распространился в других европейских странах. В России дань кубизму отдали многие художники: Петр Кончаловский, Илья Машков, Аристарх Лентулов, Роберт Фальк, Натан Альтман, Казимир Малевич, Александр Шевченко. Все они, избрав своим творческим методом изображение действительности посредством геометрических форм, использовали монтажные приемы.

Расчлененность, соподчиненная многочастность, соотношение безотносительного характеризует в целом все искусство «живописного модернизма». Но выведение на первый план сопоставления нелогичного, а порой и абсурдного приводило, с одной стороны, к распродметчиванию и распаду формы, с другой стороны, к невозможности ее понимания, и, как следствие того и другого, – к упадку этого искусства.

В этой связи сошлемся на мнение известного психолога А. Лука, утверждавшего, что необходимо строгое соблюдение дистанции ассоциативных связей, выход за допустимый предел приводит к патологической разорванности и фрагментарности формы либо к грубому натурализму.

В советском искусстве в 20-30-е годы наиболее последовательно монтажные

приемы интерпретировались у художников-остовцев: Климент Редько, Сергей Лучишкин, Владимир Люшин, Александр Тышлер. Монтажные приемы лежат в основе и многих произведений раннего периода творчества Юрия Пименова, Александра Дейнеки.

Элементы монтажности можно найти и в прозе 20-30-х годов. Они получили оригинальную трактовку в произведениях Михаила Зощенко, Юрия Тынянова, Исаака Бабеля, Юрия Олеши. Преимущественно на них построено большинство сочинений Виктора Шкловского.

Наиболее плодотворны и многочисленны монтажные искания в театральной драматургии этого времени. Особенно широко ими оперирует Брехтовский эпический театр, режиссура Всеволода Мейерхольда. Блок в статье о Мейерхольде выделяет такие черты его постановок, как «подчеркнутая дробность сценического действия, объединяемого более всего единством идеи, темы и театрального стиля, распадение пьесы на множество эпизодов, каждый из которых развивает эти идеи и тему, но вместе с тем как бы сохраняет самостоятельность» [2, 118]. Он же пишет о принципиальной разнице в специфике героя театра «переживания» и театра условности. «У Немировича-Данченко», – пишет автор, – «развивающийся характер произрастал из зерна. У Мейерхольда большей частью характер лишь по-разному «просвечивает» в отдельных картинах, меняет свои состояния, настроения, приспособления. По отношению к характеру, – делает вывод Блок, – «это развитие не качественное, а количественное, оно выражается не раскрытием внутренних противоречий, а игрой художественных контрастов, ростом впечатляемости измененных выразительных средств, неожиданности их смен» [2, 117].

Из особой трактовки характера героя проистекают принципы сценической организации действия: его контрастность, частота смен и переключений, дробность и фрагментарность, смыкающаяся с кадровостью.

О кинематографичности мейерхольдовских постановок пишет в монографии о выдающемся советском режиссере К. Рудницкий. Прослеживая новаторскую деятельность Мейерхольда, автор особо подчеркивает динамизм его спектаклей, многоэпизодичность, которая придавала им кинематографическую стремительность, монтажные перебивы сценических эпизодов, применение эффектов с движущейся театральной площадкой.

Монтажность разнообразно представлена и в режиссерских находках Вахтанговского театра, где ставились пьесы Леонида Леонова, Бориса Лавренева, Николая Погодина, Максима Горького. Критика окрестила прием, с помощью которого осуществлялись постановки в театре, «кинопринципом».

Плодотворны были и художественные искания в этом направлении в театре МГСПС, театре революции, студии Мастфора, агитационном театре рабочей молодежи. Оценивая их, критики используют различные термины: принцип «фотомонтажа» [12, 155], «кинопринцип» [12, 66], «киноспектакль» [12, 120], но все они выражают одно – прогрессирующую монтажность в драматургии 20-30-х годов, проявляющуюся в сценической фрагментарности, кадровости, композиционной разбросанности, переброске действия с места на место, отсутствии строгой фабулы и последовательного развития, калейдоскопичности

действия.

В музыке XX столетия ярким представителем монтажного способа мышления является Сергей Прокофьев. Это было отмечено большинством исследователей творчества композитора. Но наиболее весомый вклад в разработку этого вопроса внесли музыковеды М. Сабина, Н. Ржавинская, А. Волков, Г. Орджоникидзе, С. Слонимский.

О своеобразном «кинометод» композитора, проявляющемся в принципе расчленения действия на отдельные сцены и кадры, во введении вставок, наплывов, «в особой технике применения ритма и ритмических контрастов в расчете не на самоценность отдельного куска, а на их сложение, результативное восприятие» писала М. Сабина [13, 274].

Принципиально важные замечания о монтажности формы в прокофьевских сонатах делает Г. Орджоникидзе. Приведем некоторые из них: «плавность развития подменена принципом контрастного чередования, каждый эпизод – образ – концентрированное выражение наиболее важных его черт» [8, 14], «сонатная форма строится как классическое содружество сюжетно независимых обобщений» [8, 12], «легко расчлененной, состоящей как будто из отдельных кадров» [8, 18].

С. Слонимский, М. Тараканова, А. Волков в своих работах, посвященных музыке Прокофьева, особо подчеркивают многосоставность прокофьевской формы и называют ее «политематической», «цепной» [15, 17]. Особый интерес представляет определение прокофьевской формы как конструкции из «энного» количества кубиков, в которой они могут свободно манипулировать с места на место, появляться и исчезать, добавляться и исключаться, сформулированное А. Волковым. Ведущим же принципом формообразования музыковед считает «сложение, а не прораствание, наслоение извне, а не развитие изнутри» [3, 114]. С более широких позиций, нежели только как качество формы, монтажность рассматривается в статье Н. Ржавинской.

Монтажные явления в творчестве Игоря Стравинского, Дмитрия Шостаковича значительно менее исследованы. Об их проявлениях в ранних балетах данных композиторов пишет С. Катанова. Музыковед отмечает, что формы Стравинского близки тенденциям современного театра, кино и прямо связывает имя русского композитора с именами В. Мейерхольда, С. Эйзенштейна, Б. Брехта. О кинематографичности И. Стравинского упоминает Б. Смирнов, который отмечает, что в «калейдоскопичности» «Пляса», симультанности массовых сцен «Петрушки» можно почувствовать элементы кинематографичности» [14, 76].

Итак, монтажные принципы широко представлены в искусстве первой половины XX века, охватывают различные его виды и жанры, получают в них разнообразное воплощение.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Винокур Г.О. Маяковский – новатор языка. – М., 1943.
2. Блок В. Вс. Мейерхольд. Мировоззрение художника и технология творчества. – В кн: Художники социалистической культуры Эстетические концепции. – М., 1981.

3. Волков А. Об оперной форме у Прокофьева. – В кн.: Музыка и современность, Вып. 6, – М., 1967.
4. Гинзбург Л.Я. О лирике. М. – Л., 1964.
5. Ефименкова Б. Северно-русская причить междуречья Сухоны и Юга и верховьев Кокшеньги, Автореф. канд. дисс. – М., 1972.
6. Крючкова В. Антиискусство. Теория и практика авангардистских движений. – М., 1984. – 304 с., С. 28
7. Маяковский В.В. Как делать стихи. Собр. сочинений в 13 томах, т.12. – М., 1955.
8. Орджоникидзе Г.Ш. Фортепианные сонаты Прокофьева. – М., 1962.
9. Пешковский А. Русский синтаксис в научном освещении. – М., 1928.
10. Пухначев Ю.В. Четыре измерения искусства. – В кн.: Число и мысль, вып.6, – М., 1981.
11. Рождественский Вс. Марина Цветаева. – Л., 1975.
12. Рудницкий К.Л. История советского драматического: театра, т.10, М., 1967.
13. Сабина М. «Семен Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева. – Н., 1963.
14. Смирнов В. Эстетика и стиль «Жар-птицы» И. Стравинского. – В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 8, – Л., 1968.
15. Слонимский С. Симфонии Прокофьева. Опыт исследования. – М., – Л., 1964.
16. Хлебников В. Творения. – М., 1986. – 736 с., С. 473.