

УДК 791.623.1

DOI: 10.31866/2617-2674.2.2018.151823

*Ганна Чміль,*

*ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6569-1066>  
академік Національної академії мистецтв України,  
доктор філософських наук,  
професор кафедри кіно-, телемистецтва,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна  
e-mail: [gannachmil@gmail.com](mailto:gannachmil@gmail.com)*

*Катерина Пишенична,*

*ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1471-1730>  
магістрантка факультету кіно і телебачення,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна  
e-mail: [ikatia95@gmail.com](mailto:ikatia95@gmail.com)*

## **МОНТАЖ КІНО: ВІД РАДЯНСЬКОГО КІНОАВАНГАРДУ ДО СУЧАСНИХ ПРАКТИК МОНТАЖУ**

**Метою дослідження** є аналіз історії та теорії монтажу кіно: від радянського кіноавангарду до сучасних практик монтажу. Дослідження висвітлює вплив творчих методів Л. Кулешова, С. Ейзенштейна, Дзиги Вертова та інших основоположників теорії та практики монтажу на сучасне кіно. Метою дослідження також є аналіз історії та функцій монтажу як вузькоспеціального кінематографічного прийому. В рамках дослідження аргументується актуальність монтажних принципів кіноавангарду для сьогоденної режисерської практики. **Методологія дослідження.** У запропонованій публікації застосовано системно-аналітичний підхід щодо визначення цілей та стратегій наукового дослідження, а саме: за допомогою спеціальних методів та прийомів, проаналізований розвиток монтажу кіно – від радянського авангарду до сучасних практик. **Наукова новизна** результатів полягає у апробації наукової проблеми, а саме у визначенні етапів розвитку монтажу з урахуванням дослідження та аналізу монтажу радянського авангарду 1920-років та сучасних практик монтажу. Практичне значення одержаних результатів полягає у аналізі впливу авангардистських теорій монтажу радянських режисерів на сучасну практичну ситуацію. **Висновки.** Відповідно до поставленої мети дослідження з'ясовано, що радянські авангардисти беззаперечно вплинули на сучасні практики монтажу. Ще С. Ейзенштейн, Дзига Вертов та Л. Кулешов своїми експериментами довели, що монтаж – це не тільки збірка фільму або окремих кадрів в цілісний твір. За цим терміном також стоїть потужний інструмент розвитку сюжету та допоміжний спосіб передачі ідеї картини. Без праць радянських авторів не існувало би кінематографу та монтажу у сучасному вигляді. Кожен режисер та монтажер – усвідомлено чи ні – користується прийомами радянських авангардистів, що свідчить про ключову роль окреслених пошуків для подальшого розвитку кіномистецтва. Тому особливу цікавість становить виокремлення прийомів монтажу, введених в обіг радянськими кіномитцями, у творчості сучасних практиків.

**Ключові слова:** *аудіовізуальне мистецтво, кіномистецтво, кінематограф, монтаж, авангард, кіноавангард, кадр.*

*Анна Чмиль, академик Национальной академии искусств Украины, доктор философских наук, профессор кафедры кино-, телеискусства, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина*

*Екатерина Пшеничная, магистрантка факультета кино и телевидения, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина*

### **Монтаж кино: от советского киноавангарда к современной практике монтажа**

**Целью исследования** является анализ истории и теории монтажа кино: от советского киноавангарда к современной практике монтажа. Исследование рассматривает влияние творческих методов Л. Кулешова, С. Эйзенштейна, Дзиги Вертова и других основоположников теории и практики монтажа на современное кино. Целью исследования также является анализ истории и функций монтажа, как узкоспециального кинематографического приема. В рамках исследования аргументируется актуальность монтажных принципов киноавангарда для современной режиссерской практики. **Методология исследования.** В предлагаемой публикации применен системно-аналитический подход к определению целей и стратегий научного исследования, а именно с помощью специальных методов и приемов, проанализировано развитие монтажа кино: от советского авангарда к современной практике. **Научная новизна** заключается в апробации научной проблемы, а именно в определении развития монтажа на основе исследования и анализа монтажа советского авангарда 1920-лет и современных практик монтажа. Практическое значение полученных результатов заключается в том, что впервые проанализировано влияние авангардских теорий монтажа советских режиссеров на нелинейный монтаж современных практик. **Выводы.** Согласно поставленной цели исследования выяснено, что советские авангардисты, несомненно, повлияли на современные практики монтажа. Еще С. Эйзенштейн, Д. Вертов и Л. Кулешов своими экспериментами доказали, что монтаж – это не только сборник фильма или отдельных кадров в целостное произведение. За этим термином также стоит инструмент для развития истории и вспомогательный способ передачи идеи картины. Без работ советских авторов не было бы кинематографа и монтажа в современном виде. Каждый режиссер и монтажер – осознанно или нет – пользуется приемами советских авангардистов, что свидетельствует о ключевой роли очерченных поисков для дальнейшего развития киноискусства. Потому особенный интерес представляет выделение введенных в оборот советскими кинодеятелями приемов монтажа в творчестве современных практиков.

**Ключевые слова:** аудиовизуальное искусство, киноискусство, кинематограф, монтаж, авангард, киноавангард, кадр.

*Hanna Chmil, Academician of National Academy of Arts of Ukraine, Doctor of Philosophy, Professor of the Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

*Kateryna Pshenychna, Candidate for a Master's Degree at the Faculty of Cinema and Television, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

### **Film editing: from avant-garde films to modern editing practice**

**The purpose of the study** is to analyze the history and theory of film editing from the Soviet avant-garde films to modern editing practice, the influence of L. Kuleshov, S. Eisenstein, D. Vertov and other founders of the theory and practice of editing on modern cinema. The purpose of the study is also an analysis of the history and functions of editing as a highly specialized cinematographic technique and an assessment of the avant-garde editing relevance in our time. **Research methodology.** The proposed publication has used a system-analytical approach to define the goals and strategies in scientific research, namely, using special methods and techniques, analyzed the development of film editing: from Soviet avant-garde to modern practice. **Scientific novelty** consists in approbation of the scientific problem, namely, in determining the development of editing which is based on the research and analysis

of editing of the Soviet avant-garde of the 1920s and modern editing practices. The practical significance of the obtained results is that for the first time the influence of the avant-garde theories of editing of Soviet directors on the non-linear editing of modern practices has been analyzed. **Conclusions.** According to the objective of the study, it was found that Soviet avant-gardists undeniably influenced modern editing practices. By their experiments, S. Eisenstein, D. Vertov, and L. Kuleshev proved that editing is not only assemblage of films or individual frames into a movie, but also a tool for the development of storyline and an collateral way of transferring the idea of the picture. Without their works, there would be no modern cinema, as we see it today. Every modern director and editor knows and uses the techniques of Soviet avant-garde.

**Key words:** *audiovisual art, cinema, montage, avant-garde, frame.*

**Вступ.** Кінематограф став великою частиною мистецтва 123 роки тому і надалі продовжує впливати на культуру нашого соціуму. Актуальність теми нашої роботи визначається роллю кінематографа в мистецтві ХХ–ХХІ ст., коли він в умовах наростаючої глобалізації продовжує визначати естетичну культуру індивіда, опиняючись при цьому виразником різних естетичних тенденцій і образних систем.

Монтажу присвячено безліч спеціальних праць практиків і теоретиків кіно. Майже в будь-якій книзі по режисурі можна знайти розділ, що розповідає про монтаж. Монтаж, як самостійну дисципліну, викладають в кращих кіношколах світу.

Головне завдання, що стоїть перед режисером – це змістовне донесення до аудиторії певної історії. Роль і значення монтажу як основного способу коригування змісту пропонованого матеріалу в цьому плані дуже складно переоцінити. Монтаж – це інструмент, без якого не можна обійтися. Тому, вважаємо, що вивчення особливостей і специфіки монтажу надзвичайно актуально, вимагає додаткового і пильного розгляду.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Французький кінокритик М. Мартен (1959, с.144) писав: «Монтаж є, безсумнівно, найбільш специфічною основою кіномови, і ніяке визначення кінематографа не може обійтися без слова «монтаж».

Радянські режисери були особливо зацікавлені у вивченні вказаного питання, вони детально вивчали можливості монтажу та написали безліч праць з цього приводу. Відомий радянський режисер та теоретик кіно В. Пудовкін (1929, с.16) писав: «Я знову повторюю, що монтаж – це творча сила кінематографічної реальності і що природа надає лише сирий матеріал, з яким він працює. Ось точне визначення зв'язку між дійсністю і кінематографом».

**Постановка проблеми.** Монтаж є дуже популярною та важливою темою для дискусій, особливо коли йдеться про порівняльний розгляд методів радянського кіноавангарду відносно сучасних практик.

Поняття «монтаж» багатозначне та відображає різні види діяльності. Це не просто технічна збірка фільму в єдине ціле, і не тільки спосіб екранного відображення дійсності. Монтаж – це специфічний спосіб організації архітекtonіки фільму, і кінематограф користується ним у найрізноманітніших художніх цілях. Тому важливим є розглянуте в рамках статті питання про

винайдення прийомів сучасного монтажу та їх історичного розвитку аж до подальшого застосування у сучасній практиці.

**Завдання дослідження** – проаналізувати та розкрити тему спадковості творчих прийомів від кіноавангарду сучасними практиками монтажу.

**Виклад основного матеріалу.** Сьогодні вже ніхто не буде заперечувати, що кіно – це мистецтво, але мистецтво молоде, у процесі розвитку. За свої 123 роки існування кіно стало величезною частиною сьогоднішньої культури. За цей час кіномитці докладно вивчали всі аспекти кіно та можливості їх практичного застосування, але потрібно докласти ще багато зусиль, щоб розкрити всі його секрети.

Народження кінематографа було пов'язано з новим етапом мистецького прогресу, оскільки його специфіка визначається не тільки розвитком технічних прийомів, а й значною мірою обумовлених ними художніх засобів. Саме в 20-ті роки ХХ ст. специфічним засобом вираження цього нового на той час мистецтва стали вважати монтаж. З тих пір ведеться суперечка про його не тільки технічний, а й естетичний потенціал, оскільки ні один з виразних засобів в кіно не зазнавав таких змін.

У «Словнику української мови» ми знайшли наступне визначення терміну монтаж: «Монтаж – це добір і з'єднання окремих частин фільму, літературного або музичного твору тощо в одне художнє та змістове ціле» (1973, с.798).

Таким чином, можна підсумувати, що монтаж – це творчий та технічний процес в кінематографі та телебаченні, який дозволяє з'єднати окремі фрагменти в композиційно цілісний твір.

Поняття «монтаж» багатозначне та відображає різні види діяльності. Монтаж – це не просто технічна збірка фільму в єдине ціле, і не тільки спосіб екранного відображення дійсності. Монтаж – це специфічний спосіб організації культурного буття, який взяв на озброєння кінематограф і користується ним у найрізноманітніших художніх цілях.

Монтаж – це специфіка екранної мови та його образності. Монтаж керує часом, простором і рухом, створюючи на екрані ту ілюзію реальності, яка потрібна художнику для вираження своїх ідей. Кращі майстри кіно приділяли велику увагу творчому процесу монтажу, вивченню його можливостей. Такі режисери як С. Ейзенштейн, Дзига Вертов, Л. Кулешов, Л. Трауберг, О. Довженко та інші змінили кінематограф назавжди та зробили з нього справжнє мистецтво. Такі прийоми, як інтелектуальний монтаж, прихована камера і навіть новий вид кіно – документалістика – були вперше розроблені радянськими режисерами-авангардистами.

Давайте розглянемо одне з ключових понять нашого дослідження – авангард. Для цього автор звернулася до «Словника української мови». В ньому зазначено, що авангард – це:

«1. Частина військ (або флоту), що йде попереду головних сил.

2. (переносне значення) Найсвідоміша, найперевіша частина певної суспільної групи або класу, що веде за собою клас у цілому та інші суспільні групи.

Бу́ти (виступа́ти, йти і т. ін.) в аванга́рді кого, чо́го – бути (виступати, йти і т. ін.) попереду, в перших лавах кого-, чо́го-небудь» (1970, с.7).

Тобто режисери-авангардисти були справжніми революціонерами та новаторами в своїй справі – молоді та повні ідей. Вони заперечували авторитет класиків кіно того часу. Коли для класиків раннього кіно монтаж використовувався лише для послідовної розповіді історії, авангардисти бачили у монтажі дещо більше, вони експериментували з монтажем та відкривали його нові можливості.

Дзига Вертов у своєму маніфесті «МИ» писав:

«МИ оголошуємо старі кінокартини, романсистські, театралізовані та ін.-прокаженими...<...> МИ стверджуємо майбутнє кіномистецтва запереченням його сьогодення. Смерть «кінематографії» необхідна для життя кіномистецтва. Ми закликаємо прискорити смерть її» (1966, с.45).

Вертов заперечує традиційне мистецтво, перш за все, як замкнуту в собі систему знаків, зробивши рух основним принципом монтажу. Саме короткий інтервал-момент мінливості для Вертова є ключовим в кадрі. Головним творчим принципом кіно вважались динаміка та рух. Саме інтервал як перехід одного кадру до іншого є шляхом до «кінетичного завершення». Основою мови «кіноока», розробленої Вертовим, є міжкадровий рух. Ключ до розуміння візуального фільму «Людина з кіноапаратом» лежить в зоровому співвідношенні кадрів один з одним. Візуальний ряд фільму побудований на ритмі та співвідношенні планів, світлотіней, швидкості зйомки, ракурсів, руху всередині кадру.

Вертов використовував монтаж, щоб зробити кіно очевидним, замість спроб приховати та прикрасити реальність, як це робили більшість режисерів. Його «Людина з кіноапаратом» (1929) показує справжній «день в житті» міста: футбол, танці, плавання, працівників заводу, похорони, народження і так далі. Вертов використовує різні плани та кути зйомки, щоб створити відчуття місця та часу.

Одне з найцінніших надбань Дзиги Вертова як теоретика – це монтажна теорія документального кіно. Режисер трактує його як перш за все не спосіб організації руху, а найважливіший елемент специфіки кіно. Він підкреслював принципову відмінність між монтажем ігрової та документальної картини. Монтаж документального фільму починається задовго до того, як кінематографіст бере в руки шматки знятої плівки. Матеріали монтуються протягом усього часу виробництва – з моменту вибору теми і до виходу фільму на екран.

Монтаж, можливо, тому і є одним з ключових понять сучасної естетики, що це найбільш яскрава метафора вільної конструктивної творчості та її рефлексії.

Короткий монтаж «по руху», застосований Вертовим як один з основних прийомів у фільмі «Людина з кіноапаратом», абсолютно руйнує звичний глядачеві спосіб споглядання. Саме тому Вертов увійшов в історію мистецтва як один з найвідоміших кінодокументалістів.

Варто відзначити, що велику роль у монтажі фільмів Дзиги Вертова відіграла його дружина та монтажер цих фільмів – Є. Свилова. Л. Кулешов

писав про неї з великою повагою: «Я хотів би тільки, щоб ім'я Вертова нерозривно зв'язували з ім'ям Є. Свилової, досвідченої монтажерки, яка була його другом та вчителем по монтажу» (1988, с.45).

Дзига Вертов поклав початок новому художньо-документальному жанру в кіномистецтві своєю творчістю та теоретичними пошуками, вплинув на розвиток радянської та зарубіжної документальної кінематографії та є визнаним класиком документального кіно. Без творчості Д. Вертова, можливо б, навіть, не існувало документального кіно. Його боротьба за показ на великому екрані «кіно-правди», винахід «кіноока» та переосмислений показ справжнього життя через призму кіноапарату створило новий напрямок кінематографу та надихнуло безліч кінематографістів взяти в руки камеру, сісти за монтажний стіл та зробити щось нове та оригінальне. Одним з таких кінематографістів був Ларс фон Трієр – данський кінорежисер та сценарист. У 1995 році він, будучи під враженням творчості Дзиги Вертова, організував групу "Догма-95", яка згодом перетворилася в кінотечію. При цьому сам Трієр, наслідуючи маніфест "Кіноків", написав та опублікував разом зі своїм другом та колегою Томасом Вінтербергом власний маніфест.

Ще однією з найважливіших та найвпливовіших фігур радянського авангарду є Л. Кулешов. Він назавжди увійшов в історію кіномистецтва як новатор, експериментатор та один із засновників радянської кіношколи, створивши масивні праці, які і до цього дня вивчаються на кінофакультетах.

Погляди Л. Кулешова дуже відрізнялися від поглядів Д. Вертова. На відміну від Дзиги Вертова, Л. Кулешов не заперечував сюжетно-ігровий фільм, навпаки, він вважав, що в ньому приховано набагато більше можливостей реалізації виражальних засобів.

В той час Л. Кулешов багато монтував, а точніше перемонтовував – зі старих фільмів робив нові сюжети, нові монтажні комбінації. Під час такої роботи Кулешов зробив своє велике відкриття. «Практичної цілі «перемонтаж» не переслідував – це були чисті експерименти, свого роду науково-дослідницькі досліді, які навчили його монтувати та розуміти закони монтажу» (2008, с.192).

Під час своїх експериментів з монтажем Л. Кулешов зробив чимало відкриттів, найвідоміші з яких – «ефект Кулешова» та «географічний експеримент». «Ефект Кулешова» полягав у появі нового сенсу від зіставлення двох різних кадрів, поставлених поруч. Експеримент полягав в наступному: кадр актора Івана Мозжухіна з нейтральним виразом обличчя зіставлявся з тарілкою гарячого супу, дитиною в труні та молодою вродливою дівчиною на дивані. Ці три монтажні поєднання Кулешов продемонстрував своїм колегам, які прийшли до висновку, що в першому фрагменті герой голодний та хоче з'їсти суп, на який дивиться, у другому – засмучений смертю дитини, в третьому – зачарований дівчиною, яка лежить на дивані. Насправді вираз обличчя актора у всіх трьох випадках був однаковий, тому що це був один і той же кадр. Експеримент переконливо показав, що зміст наступного кадру здатний повністю змінити зміст кадру попереднього.

«Географічний» експеримент Кулешова полягав у правильній організації дії акторів в сусідніх кадрах, щоб після монтажу дії героїв були сприйняті глядачем як подія, яка безупинно відбувається в єдиному просторі.

Кулешов зняв та змонтував наступний відеоряд: актриса Хохлова йде повз «Мосторг» на Петрівці, в наступному кадрі артист Оболенський йде по набережній Москви-ріки їй назустріч. Потім актори зустрічаються на тлі пам'ятника Гоголю, повертаються і дивляться на Капітолій у Вашингтоні. Далі – кадр на Пречистенському бульварі і під кінець вони йдуть сходами храму Христа Спасителя.

Люди, які дивилися цей матеріал, гадали, що герої увійшли в Капітолій, коли насправді всі кадри були зняті у різних місцях, але оригінальний монтаж Л. Кулешова створив ефект єдиного простору.

В цьому експерименті Л. Кулешов довів необхідність цілеспрямованої організації монтажу дій акторів всередині кожного кадру, тобто необхідність наповнення кадрів певним змістом, представленим в певній формі. В створенні цього ефекту важливу роль грали крупність кадру та чітко зорієнтована зовнішня спрямованість рухів та поглядів.

Ці два експерименти здобули світову популярність та друкуються у всіх посібниках про кінематограф та монтаж. Сьогодні кожен режисер знає ці прийоми монтажу та використовує їх у своїх фільмах. Л. Кулешов створив абетку кіно, де детально розклав по полочкам мову кіно. Завдяки його працям та теоретичному осмисленню прийомів, кіно перетворилось в мистецтво.

Учні Л. Кулешова: В. Пудовкін, Л. Оболенський, С. Комаров та В. Фогель, так писали про свого вчителя: «Кінематографії у нас не було – тепер вона є. Становлення кінематографії пішло від Кулешова, формальні задачі були неминучі, і Кулешов взявся за їх рішення... Кулешов – перший кінематографіст, який став говорити про абетку, організовуючи нечленороздільний матеріал, і займався складами, а не словами... Ми робимо картини – Кулешов зробив кінематографію» (1929, с.3-4).

С. Ейзенштейн – радянський режисер, який назавжди змінив уявлення кінематографістів про постановку, зйомку та монтаж кінокартини. Ейзенштейн-дуже впливова фігура в світовому кіно. У списку «500 головних фільмів, які вплинули на кінематограф», складений факультетом кінознавства Гарварда, увійшло чотири картини Ейзенштейна: «Броненосець Потьомкін», «Жовтень», «Олександр Невський» та «Іван Грозний». За Ейзенштейном закріпилася слава великого експериментатора та новатора.

Монтаж атракціонів – одне з найвизначніших відкриттів режисера та один з визначальних термінів авангардної естетики 1920-их років. За допомогою монтажу атракціонів об'єкти, ідеї і символи показані в зіткненні надають фільму інтелектуальний та емоційний вплив на глядача.

С. М. Ейзенштейн писав: «Якщо вже з чим-небудь порівнювати монтаж, то фалангу монтажних шматків «кадрів» слід було б порівнювати з серією вибухів двигуна внутрішнього згорання, перемножуючих в монтажну динаміку "поштовхами" автомобіля або трактора, які рухаються» (1951, с.38).

Режисер показує, що принцип зіставлення «працює» не тільки в кіно, а й в усіх випадках – від літератури до повсякденного життя. Велике місце приділяє питанню створення виразних образів, по суті художніх, шляхом відбору і монтажу кадрів. Прагнучи сильніше впливати на глядачів, Ейзенштейн будує гострі вражаючі епізоди, називаючи атракціонами.

Карел Рейсц так писав про монтаж Ейзенштейна: «На його думку, ідеальною кінооповіддю слід вважати таку, в якій кожен монтажний образ викликає у глядача цю миттєву реакцію. Ні в одному з його фільмів не відчувається прагнення до плавного монтажу. Його оповідь будується на безлічі колізій, створюючи враження безперервного нарощування все нових і нових аргументів, які стверджують певну тезу.

Ейзенштейн систематизував різні форми можливого конфлікту між суміжними кадрами: композиційні зіставлення, масштаб, глибина поля зору, освітлення і т.д. Він вважав, що характер попереднього кадру можна різко міняти наступними кадрами для створення необхідного конфлікту» (1960 с.48).

Для Ейзенштейна інтелектуальний монтаж – це вид монтажу, що передбачає конфліктне поєднання ідей та понять, орієнтований не на емоційне сприйняття, а на інтелектуальне осмислення. Метою інтелектуального монтажу є відображення думок, спогадів, прагнень людини.

Коли С. Кубрик всерйоз зацікавився кіно, то його увагу привернув фільм «Броненосець Потьомкін». Критики стверджують, що вплив С. Ейзенштейна багато в чому вплинув на власний стиль та художні прийоми С. Кубрика.

Ще на початку кінематографу була необхідність у монтажі, для того щоб вирізати нудні моменти та залишити цікаві. Історично монтаж здійснювався на плівці, використовувалося спеціальне обладнання – монтажні столи. Процес монтажу з плівкою є досить інтуїтивним процесом. Такі монтажні апарати, як «Мавіола», яким користувалися ще з 1930-их років та «Steenbeck flatbed editor», який був популярним у 1970-ті – були зручними та функціональними апаратами для свого часу, але сьогодні вважаються застарілими. Така технологія була громіздка та потребувала багато роботи. Кількість варіантів, які можна було зробити протягом дня, були обмежені. Тому постало питання як цей процес автоматизувати.

Процес монтажу помітно прискорився з комп'ютеризацією кіновиробництва. Такі програми як Premiere Pro, Final Cut Pro та Avid дозволяють монтажнику розташовувати ці кліпи на моніторі та переглядати в будь-якому порядку, з'єднуючи та підрізаючи кадри декількома клацаннями мишки комп'ютера.

Світ не стоїть на місці, на даний момент технології розвиваються дуже швидко. Ставши цифровим, відео значно полегшило процес монтажу та допомогло реалізувати нові цікаві ідеї. Сьогоднішнє буйство технологій призведе до максимальної демократизації кіно. Вперше кіно може робити кожен. Чим більш доступним стає засіб створення та обробки відео, тим важливішу роль відіграє його авангард. Тому що сучасне покоління – це перше покоління цифрового та комп'ютерного авангарду, найсвідоміша, найпередовіша частина суспільства, яка виросла з розумінням комп'ютеру та технологій. Сьогоднішні кінематографісти стоять на передовій сучасного кіно, яке вийшло на нову ступінь можливостей і в цей час особливо важливо пам'ятати перше покоління авангардистів, які зробили це можливим.

**Новизна дослідження** полягає в детальному аналізі впливу російського авангарду 1920-х років на сучасну практику монтажу.



**Висновки.** Вплив практик монтажу радянських авангардистів на сучасні практики монтажу є беззаперечним. Завдяки теоретичним та експериментальним пошукам С. Ейзенштейна, Дзиги Вертова та Л. Кулешова радянський авангард став однією з найвідомішою ерою кінематографу. Своїми експериментами вони показали, що монтаж – це не тільки збірка фільму або окремих кадрів в цілісний твір, за цим терміном також стоїть і «складання» думок автора в сценарій, і «складання» пластичних та звукових образів в уяві режисера, і розробка постановочного проекту, і вміння монтувати фільм до початку його зйомок. Ці великі режисери показали, що монтаж – це не просто інструмент для розвитку історії, а допоміжний спосіб передачі ідеї картини. Вони експериментували з музичними, ритмічними та з геометричними прийомами, за допомогою яких зображення можна зробити динамічним та ідейним. Формалістичні пошуки та наступні теоретичні узагальнення сформували міцний фундамент для подальшого активного розвитку кіномистецтва та сформували потужний арсенал прийомів, який активно використовується у практиці сучасного монтажу.

#### Список посилань

- 
- Білодід, І.К., ред. 1970. *Словник української мови* В: 11 т. Т. 1. Київ: Наукова думка.  
Білодід, І.К., ред. 1973. *Словник української мови*. В: 11 т. Т. 4. Київ: Наукова думка.  
Вертов, Д., 1966. *Статті, днівники, замисли*. Москва: Искусство.  
Кулешов, Л.В., 1929. *Искусство кино*. Москва: Теа-кино-печать.  
Кулешов, Л.В., 1988. *Собрание сочинений*. В: 3 т. Т. 2. Москва: Искусство.  
Мартен, М., 1959. *Язык кино*. Москва: Искусство.  
Мусский, И.В., 2008. *100 великих режиссеров*. Москва: Вече.  
Рейсц, К., 1960. *Техника киномонтажа*. Москва: Искусство.  
Eisenstein, S., 1951. *Film Form*. London: Dobson.  
Pudovkin, V.I., 1929. *Film Technique*. London: Newnes.

#### References

- 
- Bilodid I. K. ed., 1970. *Slovyk ukrains'koi movy* [Dictionary of the Ukrainian language]. In: 11. Vol. 1. Kyiv: Naukova dumka.  
Bilodid I. K. ed., 1973. *Slovyk ukrains'koi movy* [Dictionary of the Ukrainian language]. In: 11. Vol. 4. Kyiv: Naukova dumka  
Vertov, D., 1966. *Stat'i, dnevniki, zamysly* [Articles, diaries, plans]. Moscow: Iskusstvo.  
Kuleshov, L.V., 1929. *Iskusstvo kino* [The art of cinema]. Moscow: Tea-kino-pechat'.  
Kuleshov, L.V., 1988. *Sobranie sochineniy* [Collected works]. In: Vol. 3, vol. 2. Moscow: Iskusstvo.  
Marten, M., 1959. *Yazyk kino* [Cinema language]. Moscow: Iskusstvo.  
Musskiy, I.V., 2008. *100 velikikh rezhisserov* [100 great directors]. Moscow: Veche.  
Reysts, K., 1960. *Tekhnika kinomontazha* [Technique of film editing]. Moscow: Iskusstvo.  
Eisenstein, S., 1951. *Film Form*. London: Dobson.  
Pudovkin, V.I., 1929. *Film Technique*. London: Newnes.

© Чміль Г., 2018

© Пшенична К., 2018

Стаття надійшла до редакції 08.10.2018