

УДК 821.161.1

DOI: 10.17223/19986645/63/16

**А.А. Пронин**

### **ДЗИГА ВЕРТОВ: ОТ «СЛЫШУ» К «ВИЖУ»**

*Рассматриваются программные стихотворения кинорежиссера Дзиги Вертова, написанные в период перехода от литературного творчества к кинематографическому: «Старт» и «Из предисловия к поэме «ВИЖУ». На основании анализа текста, мемуарных источников и архивных материалов уточняются время и обстоятельства их создания, выявляются содержательные и композиционно-сюжетные аспекты текстов, определяется их место в творческом наследии автора. Формулируется гипотеза о трансмедийном переходе Вертова от «слышу» к «вижу».*

*Ключевые слова: Дзига Вертов, стихотворение, кинематограф, авангард, автор, герой, трансмедийный переход.*

Прежде чем стать основоположником поэтического документального кино, Дзига Вертов (1896–1954) был поэтом «бумажным». Он писал стихи с раннего детства, никогда их не публиковал, и об этой стороне его творческой деятельности известно немного. Единственная специальная статья на данную тему под заголовком «Стихи кинопоэта» опубликована в 1994 г. Л.М. Рошалем, и в самом ее названии уже заложена авторская концепция: стихотворения Вертова, которые он «писал для себя, никогда не для печати», подготовили появление Вертова-кинопоэта. Соответственно, в выводах автор убеждает потенциальных исследователей рассматривать жизнь и творчество Дзиги Вертова как «единый феномен, а не растаскивать на куски, подчиняя своим интересам» [1. С. 96]. С точки зрения диалектики такой подход вполне справедлив, однако «единство феномена» Вертова не исключает того, что его творческая жизнь складывается именно из «кусков», между которыми отчетливо видны границы. В послереволюционной биографии художника можно выделить три таких периода, причем границу между первым и вторым прочертил он сам, а между вторым и третьим – уже История.

В первом случае 1922–1923 гг. ознаменовали собой, как писал сам Д.А. Вертов, «переход от «слышу» к «вижу», когда «бумажного» Вертова-поэта не стало, и ему на смену явился Вертов-кинопоэт. Знакомство с его архивом, хранящимся в РГАЛИ, показывает, что именно в то время ново-явленный Кино-Глаз практически перестал писать стихи, поскольку на творческом горизонте появилось новое средство самовыражения – открытое им экранное «искусство организации движения» застигнутой «врасплох» жизни. Вторая граница, политическая, подвела черту не только под творчеством кинопоэта Вертова, но и под русским революционным авангардом как таковым, закрыв возможность свободно жить и творить в СССР

всем его приверженцам. Случилось это, как известно, не в одночасье, и хотя смерть Маяковского в 1930 г., по сути, ознаменовала финальную стадию процесса, Вертова тихо «похоронили» только в 1934 г., когда не пустили в широкий прокат «Три песни о Ленине». Об этих последних двадцати годах «Вертова-стихотворца», изливавшего на бумаге обиду и сарказм пораженца, в работах Л.М. Рошаля сказано много и верно. Однако в творческом отношении гораздо более продуктивным является период, когда Вертов еще не стал киноком, а был – пусть и «для себя» – просто лирическим поэтом, который пытался обрести свой путь. В этом отношении наиболее показательными являются «пограничные» стихи, которые имеют прямое отношение к переходу от литературы к кинематографу.

Таких текстов немного, и наиболее точно отвечают поставленным условиям всего два стихотворения: «Старт» и «Из предисловия к поэме «ВИЖУ». Первое уже было опубликовано в упомянутой статье Л.И. Рошаля – с кратким комментарием исследователя, второе на русском языке до сих пор не публиковалось даже фрагментами<sup>1</sup>. Начать разговор об этих произведениях стоит с их датировки: в своем архиве Дзига Вертов ставит в обоих случаях 1917 г., и, в свою очередь, не допуская сомнений в верности авторских обозначений Рошаль также называет «Старт» «ранним». Между тем уже по внешнему виду – стихотворение написано «лесенкой» – можно предположить, что оно значительно старше, поскольку «лесенку» внедрил в практику стихотворчества Владимир Маяковский, опробовавший её в поэме «150 000 000» и написавший «новой строкой» зимой 1922–1923 гг. значительную часть поэмы «Про это» [3. С. 8]. Конечно, в стихах, которые можно с уверенностью отнести к послереволюционному творчеству Вертова, активно использовался «акцентный стих» с разбивкой предложения по одному слову в строке («флаговая строка»), но только в «Старте» совершенно четко видна двух- и трехсловная «лесенка»:

### Старт

Не Патэ,  
           Не Гомон.  
 Не то,  
           Не о том.  
 Ньютоном  
           Яблоко  
                   Видеть.  
 Миру – глаза,  
 Чтоб обычного пса  
 Павловским  
           ОКОМ  
                   видеть

<sup>1</sup> В переводе на немецкий и английский «Предисловие» опубликовано Австрийским музеем кино: [2. S. 162–165].

КИНО ли кино?  
В з р ы в а е м кино,  
Чтобы  
КИНО  
увидеть.

И это не единственный аргумент. Косвенно наше предположение по датировке подтверждает и брат Вертова, Михаил Кауфман, который в своих воспоминаниях после четкого «Начну с 1922 года» прочно «привязывает» к указанной точке отсчета не только решение Дзиги «посвятить себя делу развития неигрового кино», но и стихи «Не «Пате», не «Гомон», которые помогли ему «более глубоко понять намерения брата» [4. С. 70–71]. Содержание их разговора в Малом Гнездиловском, 7, во Всероссийском фотокиноотделе (ВФКО) Наркомпроса, не оставляет сомнений в прямой коннотации между размышлениями Вертова того времени и текстом стихотворения: «По поводу широко распространенной рекламы "Пате-журнал" все знает, все видит" Дзига иронизировал: "Пате-журнал" мало видит, а знает и размышляет еще меньше. Следовательно, вести за собой зрителя не может, да и такой задачи он перед собой не ставит. Нам нужно другое"» [Там же. С. 70].

Еще один довод в пользу того, что стихотворение было написано никак не раньше осени 1922 г., заключается в том, что строчка «КИНО ли кино?» отчетливо перекликается с названием заметки В. Маяковского «Кино и кино», опубликованной в «Кино-фот» в октябре 1922 г. Очевидно, Вертов, незадолго до этого опубликовавший в том же издании свой первый манифест «Мы», прочел программный текст Маяковского и использовал яркое противопоставление в стихотворении (а не наоборот). Сам факт переклички и означенные календарные метки позволяют с уверенностью утверждать: *«Старт» написан не ранее осени 1922 г., а скорее всего, весной 1923 г.* И вполне вероятно, что его появление связано с подготовкой к публикации манифеста «Киноки. Переворот» в июньском номере журнала «Леф», которую можно считать настоящим публичным «стартом» к реализации вертовской концепции «внеигрового» кино.

Таким образом, все вышеперечисленное указывает на то, что Вертов мистифицирует будущего читателя (а он был абсолютно уверен, что рано или поздно его стихи прочтут), пытаясь на пять лет «омолодить» свое программное произведение. Естественно, возникает вопрос: зачем, с какой целью? Принимая приглашение к затеянной зрелым Д.А. Вертовым игре, попробуем на него ответить. Думается, что, во-первых, им двигало вполне обычное для авангардистов желание сформировать миф о себе – гениальном прозорливце, «красивом, двадцатидвухлетнем» (по Маяковскому), в год великих революций совершившем великое открытие нового, настоящего КИНО; во-вторых, он элементарно «исправлял» свою недостаточно революционную биографию, чувствуя нехватку героического прошлого.

Последнее обстоятельство очень важно, поскольку на вопрос: «А что ты делал в Октябре?» – Вертову ответить было особенно нечем, а значит,

необходимо было компенсировать изъяз «фактами» героической работы на будущее. Очевидно, по той же причине он, творя собственный революционный миф, утверждал, что «Группа киноков организовалась в конце 1919 г., в тяжелое время голодных очередей и дымных печурок, в темный вечер убитого электричества при свете картофельного светильника. Тогда же мы и согрелись первым манифестом («Мы». – А.П.), который по техническим условиям смог быть опубликованным только в августе этого (1922. – А.П.) года в первом номере журнала «Кино-фот» [5. С. 23]. В действительности никакой группы, а также манифеста в 1919 г. еще не было – о чем говорят, в частности, приведенные выше свидетельства и факты.

Разумеется, по логике того времени иного ответа на вопрос: «Когда был «Старт»?», нежели: «В 1917 году», просто не могло быть, и поэтому в 1920-е гг. Вертов постоянно подчеркивает: «Киноков создала и воспитала Октябрьская революция... Борьбу за собственно кино-вещь мы начали сразу после Октябрьской революции... Мы вскоре после Октябрьской революции выдвинули Кино-Глаз и Радио-Ухо» [Там же. С. 57–58, 64]. Возможно, зловещая атмосфера середины 1930-х и усилила вторую, природно-конъюнктурную, составляющую установки на «омоложение» программных текстов, но все же, думается, преобладала первая – творческая. Вертов искренне хотел быть революционером, первооткрывателем (как Ньютон и Павлов), изобретателем будущего, будетлянином, и потому легко ставил маркер «1917» на все, что могло это доказать. Эта цифра для последователя Хлебникова была эмблемой власти над временем.

Вышеперечисленные соображения подтверждаются и историей с другим текстом, озаглавленным как «Из предисловия к поэме «ВИЖУ» и также датированным автором 1917 г. Версию о более позднем происхождении «Предисловия» подтверждает, во-первых, та же «лесенка»:

Кино  
воскресе  
из мертвых  
Смертию  
смерть  
поправ,  
И сущему  
по игре  
киноглаз  
даровав...

Во-вторых, авторефлексия выражена здесь гораздо ярче: Вертов впервые присутствует здесь как герой, под своим собственным именем от первого лица выражающий свои намерения прямо – подобно лирическому герою Маяковского в его стихах и поэмах<sup>1</sup>. При этом Вертов-герой, продолжая мотив «старта», видит себя ни много ни мало новым Колумбом:

<sup>1</sup> Возможно, и само название восходит к строчкам из поэмы Маяковского «Облако в штанах»: «Обсмеянный у сегодняшнего племени, как длинный, скабресный анекдот./ *вижу*

«Плыву,  
Плыву от берега.  
В мир ПРАВДЫ  
рву  
окно.  
Открою  
Всем Америку  
внеигровых  
кино!...»

Разумеется, в 1917 г. ничего подобного в сознании бежавшего из революционного Петрограда в относительно спокойную Москву испуганного лирического поэта Дзиги Вертова и быть не могло. До встречи осенью 1917 г. с кинооператором А. Лембергом он всего лишь пытался продолжить образование на юридическом факультете Московского университета и ни о каких «внеигровых кино» даже не помышлял. Несмотря на то, что в воспоминаниях младшего брата Вертова, американского кинооператора Бориса Кауфмана, содержится «провокативный намек» на то, что первая личная кинооператорская работа относится еще ко времени обучения Дениса в Петроградском психоневрологическом институте [7], в это верится с трудом. Во-первых, потому что свидетелю было на тот момент двенадцать-тринадцать лет, а вспоминал он о якобы имевших место событиях съемки спустя 60 с лишним лет; во-вторых, неясный намек Бориса не находит подтверждения ни у самого Вертова, ни у среднего брата, Михаила, которые вряд ли бы упустили возможность «прибавить» несколько лет к кинобиографии героя. Безусловно, в передовом по тем временам бехтеревском институте студент Кауфман (и его младший брат) вполне могли увидеть на экране результаты экспериментов в области научной киносъемки, но крайне мала вероятность, что он хоть что-либо снимал сам: подобного рода работа выполнялась профессионалами.

Совсем другая ситуация в 1923–1925 гг., когда Вертов приобрел не только опыт работы в кинохронике в Гражданскую войну и в мирное время, но и чувствовал себя в новой советской реальности уже настолько уверенно, что мог с головой погрузиться в киномир, уйти в свою лабораторию, где «мысль расцвела». Более того, само сравнение с Колумбом восходит, вероятнее всего, к многократно процитированному зрелым Вертовым высказыванию французского писателя Жан-Ришара Блока, который пожелал «успеха и долгого пути новому Христофору» после просмотра «Кино-Глаза» на Всемирной выставке в Париже в 1925 г. [5. С. 367].

Еще одним штрихом к общей картине вертовского творческого подъема, произошедшего к середине 1920-х гг., является, на наш взгляд, достаточно очевидная перекличка с вышедшей весной 1923 г. поэме Маяков-

---

(курсив мой. – А.П.) идущего через годы времени, которого не видит никто». Во всяком случае, эта цитата встречается в дневниках Вертова (см.: [6. С. 35]).



Колумбом  
замурованным  
гляжу я  
в океан.

Веду  
морями новыми  
непонятый  
экран...

Плыву,  
Плыву от берега.  
В мир ПРАВДЫ  
рву  
окно.  
Открою  
Всем Америку  
внеигровых  
кино!..

Думается, что театрализация данной «программы», перевод риторики в действие были связаны с ожесточенной полемикой, которая велась киноками в 1923–1924 гг. с критиками «Кино-Правды» (Н.А. Лебедев, А.Д. Анощенко и др.) в печати и на диспутах [5. С. 46–47, 55, 247–251]. Не случайно 1-й скептик, называющий новации Вертова «безумной задачей», практически озвучивает предложение Н. Лебедева отправить киноков «на Канатчикову дачу», а речь 2-го напоминает «словоблудие курослепой Анощенко» [Там же. С. 48], т.е. режиссера-критика А. Анощенко. Соответственно, «скептики и деловые люди» явно были выведены на сцену как ответ на «злобу дня», потому что Вертову уже недостаточно одних деклараций. Он ведет «морями новыми непонятый экран», который хотят «пустить на дно», а когда нужно изобразить прямой конфликт, естественно, прибегают к средствам драматургии.

В этой связи любопытным представляется роль Иронического хора. С одной стороны, как хор он представляет Истину, не зависящую от развертывания конфликта: Кино-Глаз воскрешает настоящее кино, это – Спаситель человечества от буржуазной кинодрамы. С другой – почему же он тогда иронический? Потому что пародирует, подменяет понятия («Христос» на «кино»), но в принципе за вертовской усмешкой атеиста скрывается невольное признание силы и узнаваемости самого образа воскресения и маркирующих его словесных и ритмических форм.

Несомненно, знакомство с данным текстом порождает вопрос о месте этого необычного для Д. Вертова текста в его стихотворном наследии. Написан он, как следует из приведенных выше аргументов, скорее всего в 1925 г., и в качестве самостоятельного произведения – будучи «предисловием» – вроде бы не должен рассматриваться. Но поскольку никаких сле-

дов самой поэмы, т.е. того, что им, собственно, предваряется, не обнаружено, то можно его квалифицировать как отдельный опус (что мною и было сделано). С другой стороны, его следует воспринимать как предтекст, если под «поэмой «ВИЖУ» понимать не литературное произведение, а все, что Д. Вертов создал уже как автор неигрового кино: от сделанных по-новому выпусков «Киноправды» (с 6-го номера) и «Кино-Глаза» до «Трех песен о Ленине». Собственно, сам Вертов прямо говорит об этом в примечании, сделанном, судя по перечисленным названиям, в 1927 г.: «Замысел поэмы “Вижу” реализован впоследствии в фильмах: “Киноглаз”, “6 часть мира” и т.д.». И если придерживаться такого толкования, то речь идет, по сути, о *литературном предисловии к последующему кино-тексту*.

Свидетельством того, что Д.А. Вертов и в дальнейшем относился к Предисловию именно таким образом, является отсылающее к нему послевоенное уже стихотворение-памфлет с характерным названием «Дзига Вертов»:

Его мир окрестил Христофором.  
Чарли Чаплин воспел за талант.  
Лишь Юткевич сказал:  
Дзига – горе!  
Вы – не коммерсант.

Далеко Вы отплыли  
от берега,  
в новый мир раскрывая окно.  
Слава Вам за открытие Америки.  
Вы – колумб  
неигрового кино.

Но, нажившись на Вашем товаре,  
Вас оставят, конечно, в тени  
доживать в кем-то брошенной таре  
одинокие ночи и дни [8. Л. 21].

Прямое упоминание режиссера С.И. Юткевича позволяет соотнести содержание стихотворения с заметками Вертова «О статье “Встречи во Франции” С. Юткевича в “Новом мире”, № 12, 46 г.» [5. С. 372–373], в которых Вертов сетует, что автор статьи «недостаточно подчеркивает наше (Вертова. – А.П.) первенство» в мировой документальной кинематографии. А если учесть, что С.И. Юткевич был художественным руководителем «Союздетфильма» в 1938–1944 гг., где Вертову не дали снять «Сказку о великане», то последнее четверостишие можно трактовать и как прямое обвинение «деловым людям» из Предисловия, к которым бывший «фэкс» и удачливый автор «Человека с ружьем» и других фильмов официальной советской ленинианы, безусловно, принадлежал. Таким образом, данное

стихотворение можно считать своего рода саркастическим Послесловием к поэме «ВИЖУ».

В итоге можно утверждать, что творческая эволюция Дзиги Вертова является собой пример своего рода «персональной» трансмедиальности, присущей революционной эпохе первой четверти XX в. Не только идеи, образы, нарративы проявлялись в разных медиа благодаря интермедиальности их дискурсов [9], в новые медиа, главным образом в кинематограф, переходили сами субъекты творчества, т.е. авторы, деятели других искусств (С. Эйзенштейн, В. Шкловский и др.). Переход от литературы к кинематографу, происходивший с Вертовым в середине 1920-х гг., был предопределен целым рядом факторов, как субъективных (музыкальность, склонность к экспериментам, амбициозность), так и стихийно объективных (революция, переезд из Петрограда в Москву, встреча с оператором А. Лембергом, протекция земляка М. Кольцова). Написанные в данный период «Старт» и «Предисловие» отражают авторское сознание на начальной и конечной стадиях трансмедиального перехода Дзиги Вертова от «слышу» к «вижу», а следовательно, могут рассматриваться как словесная презентация этого процесса, во многом определившего его дальнейшую киносбиографию.

### Литература

1. Рошаль Л.М. Стихи кинопоэта // Киноведческие записки. 1994. № 21.
2. *Dziga Vertov*. Die Vertov-Sammlung in Österreichische Filmmuseum. Wien, 2006.
3. Россомехин А. «Про это»: визуализация экзистенциального // Владимир Маяковский. Про это. Факсимильное издание. СПб., 2014.
4. Кауфман М. Поэт неигрового // Дзига Вертов в воспоминаниях современников. М. : Искусство, 1976.
5. Дзига Вертов. Из наследия. Т. 2 : Статьи и выступления. М. : Эйзенштейн-центр, 2008.
6. Рошаль Л. Дзига Вертов. М., 1982.
7. Маккей Д. Энергия кино: Процесс и метанарратив в фильме Дзиги Вертова «Одиннадцатый» (1928) // Новое литературное обозрение. 2014. № 5 (129). URL: <http://www.nlobooks.ru/node/5440> (дата обращения: 04.05.2018).
8. РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 227. Л. 21.
9. Jens Schroter. Discourses and Models of Intermediary // Comparative Literature and Culture. 2011. Vol. 13, iss. 3. URL: <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/3> (дата обращения: 04.05.2018).

### Dziga Vertov: From “I Hear” to “I See”

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 2020. 63. 282–291. DOI: 10.17223/19986645/63/16

Alexander A. Pronin, Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russian Federation). E-mail: [prozin@mail.ru](mailto:prozin@mail.ru)

**Keywords:** Dziga Vertov, poem, cinema, avant-garde, author, character, transmedial transition.

The article deals with the program poems of the film director Dziga Vertov (1896–1954), written in the early 1920s during the transition from literary to cinematic creativity: “Start” and “From the Preface to the Poem ‘I SEE’ ”. Based on the analysis of the text, memoirs and archival materials, the time and circumstances of their creation are specified: 1922–1923 and

1925, respectively. As a result of comparison of biographical circumstances of the appearance of the poem “Start” and the cultural and historical context, it is argued that the creation of this literary text is directly related to the preparation for publication of the Manifesto “Kinoki. Coup” in the June issue of the magazine *Lef* in 1923, which was a public “start” to the implementation of Vertov’s concept of “non-played” films. The analysis of the text of “From the Preface to the Poem ‘I SEE’”, fragments of which are first published in Russian in this article, shows that its content reflects the struggle that Vertov led with his opponents after the release of the film *Cinema Eye* in 1924. Self-reflection here is expressed much brighter than in “Start”: Vertov is present in the text as a character; under his own name in the first person he expresses his creative views and ambition. The identification of the most significant content, composition and plot elements of the text and their functional and semantic analysis lead to the conclusion that this text, in fact, is a literary preface to the subsequent film text. It is concluded that the creative evolution of Dziga Vertov is an example of a kind of “personal” transmediality inherent in the revolutionary era in the Russia of the first quarter of the twentieth century. Not only ideas, images, narratives were manifested in different media due to the intermedial nature of their discourses, but also the authors themselves, figures of other arts (S. Eisenstein, V. Shklovsky, and others) moved into new media, mainly into cinema. The transition from literature to cinema, which happened with Dziga Vertov in the mid-1920s, was predetermined by a number of factors, both subjective (musicality, propensity to experiment, ambition) and spontaneously objective (February and October Revolutions, moving from Petrograd to Moscow, meeting with the cameraman Lemberg, the patronage of the fellow countryman M. Koltsov when joining the Film Committee). Written in this period, “Start” and “Preface” reflect the author’s consciousness at the initial and final stages of Vertov’s transmedial transition from “I hear” to “I see” and, therefore, can be considered as a verbal presentation of this process, which largely determined his further film biography.

### References

1. Roshal', L.M. (1994) Stikhi kinopoeta [A Film Poet's Verses]. *Kinovedcheskie zapiski*. 21.
2. Vertov, D. (2006) *Die Vertov-Sammlung in Österreichische Filmmuseum*. Vien: Synema – Gesellschaft für Film und Medien.
3. Rossomakhin, A.A. (2014) “Pro eto”: vizualizatsiya ekzistentsial'nogo [“About It”: Visualization of the Existential]. In: Rossomakhin, A.A. (ed.) *Vladimir Mayakovskiy. Pro eto* [Vladimir Mayakovsky. About It]. A Facsimile Edition. St. Petersburg: European University.
4. Kaufman, M. (1976) Poet neigrovogo [Poet of Non-Fiction]. In: Vertova-Svilova, E.I. & Vinogradova, A.L. *Dziga Vertov v vospominaniyakh sovremennikov* [Dziga Vertov in the Memoirs of Contemporaries]. Moscow: Iskusstvo.
5. Vertov, D. (2008) *Iz naslediya* [From the Heritage]. Vol. 2. Moscow: Eyzenshteyn-tsentr.
6. Roshal', L. (1982) *Dziga Vertov*. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
7. Makkey, D. (2014) Energiya kino: Protssess i metanarrativ v fil'me Dzigi Vertova “Odinnadsatyy” (1928) [Film Energy: The Process and Metanarrative in Dziga Vertov's Film “The Eleventh” (1928)]. *Novoe literaturnoe obozrenie – New Literary Observer*. 5 (129). [Online] Available from: <http://www.nlobooks.ru/node/5440>. (Accessed: 04.05.2018).
8. Russian State Archive of Literature and Art. Fund 2091. List 2. Unit 227. P. 21. (In Russian).
9. Schroter, J. (2011) Discourses and Models of Intermediary. *Comparative Literature and Culture*. 13 (3). [Online] Available from: <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/3>. (Accessed: 04.05.2018).