

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
«ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ»  
Министерства культуры Российской Федерации

*На правах рукописи*

**Горячок Кирилл Леонидович**

**АВТОРСКАЯ ЭСТЕТИКА ДЗИГИ ВЕРТОВА (1910-1940-Е ГОДЫ)**

Специальность 09.00.04 – Эстетика

**ДИССЕРТАЦИЯ**

на соискание ученой степени

кандидата философских наук

Научный руководитель:

доктор культурологии

Екатерина Викторовна Сальникова

Москва

2022

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	3
ГЛАВА 1. ЭСТЕТИКА «ДОКУМЕНТАЛИЗМА» ДЗИГИ ВЕРТОВА .....	21
1.1. Дзига Вертов – между игровым и документальным .....	21
1.2. Споры вокруг «документализма».....	30
ГЛАВА 2. ОСОБЕННОСТИ МОНТАЖА И СТРУКТУРЫ ФИЛЬМОВ ДЗИГИ ВЕРТОВА.....	49
2.1. Монтаж и спецэффекты .....	49
2.2. Стилистика и содержание фильмов .....	97
ГЛАВА 3. СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ЭСТЕТИКИ ФИЛЬМОВ ДЗИГИ ВЕРТОВА И ДРУГИХ ДОКУМЕНТАЛИСТОВ 1920-Х - 1930-Х ГОДОВ..	118
3.1. Владимир Ерофеев. Другой человек с киноаппаратом .....	121
3.2. Эсфирь Шуб. Исторические события на пленке .....	124
3.3. Михаил Кауфман. Поэзия жизни в картине «Весной» (1929) .....	130
3.4. Виктор Турин. Образ природы в документальном кино.....	134
3.5. Джон Грирсон. Социальная функция документалистики .....	136
3.6. «Городские симфонии» 1920-х годов .....	140
3.7. Вальтер Руттман. Трансформация города в документальном кино ....	145
ГЛАВА 4. АВТОРСКИЙ СТИЛЬ ДЗИГИ ВЕРТОВА: МОТИВЫ, СМЫСЛЫ, ОБРАЗЫ.....	150
4.1. Эстетические мотивы дореволюционного творчества .....	150
4.2. Эстетические мотивы авангардного периода .....	158
4.3. Эстетические мотивы периода сталинизма .....	174
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	223
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ .....	227

## ВВЕДЕНИЕ

### Общая характеристика

Диссертационная работа исследует эволюцию эстетики Дзиги Вертова – режиссера-документалиста, теоретика киноискусства, сценариста, поэта. Речь идет об эстетике художественного мира мастера, создававшего свои произведения в разных видах и жанрах искусства. Важным аспектом данной работы является внимание к развитию авторского мировосприятия, формированию авторской поэтики, внутреннему диалогизму творчества Вертова, подразумевающему, что кинофильмы, теоретические труды, поэзия, сценарии и прочие составляющие творчества не являются прямыми иллюстрациями друг друга, но нередко отображают противоречия эстетики Вертова.

Помимо документальных фильмов Дзига Вертов оставил после себя значительное наследие письменных произведений, многие из которых до сих пор не введены в научный оборот. Автор исследования обращается к архиву режиссера, анализирует его теоретические работы, конструктивистские манифесты, поэзию и прозу. Творчество Вертова представляет собой совокупность различных искусств и художественных интенций. Диссертация исходит из интермедийности вертовского наследия, впервые ставит вопрос о равнозначности кино, поэзии, прозы и мемуарно-документальных источников, рассматривает их интертекстуальные связи.

**Актуальность темы исследования.** Советский режиссер Дзига Вертов (1896-1954) сегодня широко известен как один из основоположников документального кино. Наряду с Робертом Флаэрти и Джоном Грирсоном он применил в кинематографе принципиально новый подход к материалу и нарративу фильма. Эстетические идеи «Кино-глаза» подразумевали смысловой переход к неигровому кино, отказ как от всего художественного и инсценированного, так и от традиционной новостной хроники. Под лозунгом

«Жизнь врасплох» Вертов и основанная им группа киноков применяли новаторские техники и монтажные приемы, в частности, скрытую камеру, наложения в духе авангардных коллажей, рапидную и замедленную съемку и многое другое. Все это так или иначе вошло в поэтику не только документального, хроникального кинематографа, но и игрового. Художественный язык Вертова повлиял на моделирование образов объективной реальности в телевизионных выпусках новостей, в жанрах мокьюментари, видеоэссе, в разнообразных гибридных формах игрового и неигрового кино.

Сегодня эстетическая система киноков обнаруживает свою актуальность: многие ее положения воплощаются в новых экранных формах. Авангардным теоретическим идеям Вертова оказывается созвучна цифровая революция; отголоски идей Вертова можно увидеть в форматах видеороликов в интернете, представляющих запечатление «жизни врасплох», к которому призывал режиссер. Видеоигры и дополненная реальность, технологии VR, по сути, являются новейшей модификацией идеи «киноглаза». Динамический и ритмический монтаж Вертова лег в основу музыкальных клипов, эстетики телевидения и телевизионных передач.

Большое значение режиссера в истории и развитии кинематографа в последние годы общепризнанно – фильм «Человек с киноаппаратом» (1929) в 2012 году был назван влиятельным британским журналом Sight & Sound лучшим документальным фильмом всех времен, а в списке лучших фильмов в истории он обошел «Броненосец „Потемкин”» Сергея Эйзенштейна.

Сотрудничая с оператором Михаилом Кауфманом, Дзига Вертов смело экспериментировал с пространством и временем в кино, создал своего рода энциклопедию киноприемов, вошедших в поэтику как советского, так и мирового кинематографа.

Несмотря на то, что имя Дзиги Вертова было фактически забыто к концу его жизни, витальность его картин пробудила во второй половине XX века новый интерес к ним и аудитории, и выдающихся режиссеров кино, и теоретиков медиа. Начиная с французской «Новой волны» внимание к творчеству киноков в Европе и Америке не угасает. Авторское кино в разное время подпитывалось идеями «*cinéma vérité*», развивалось под влиянием запроса на достоверность, создание правдивой картины мира. Например, в середине 1990-х Ларс фон Триер предлагает радикальный взгляд на кинематограф, формулирует манифест «Догма-95», в котором призывает отказаться от инсценировок, стремиться к подлинности и натурализму. Многие новейшие установки авторского кино перекликаются с установками Вертова.

«Авторская теория», сформированная французским киноведением и критикой, может распространяться и на режиссеров, творивших до Второй мировой войны. И Дзига Вертов, который широко был признан авторами «*Cahiers du Cinéma*», принадлежит к числу авторов, обладающих собственным стилем, преодолевающим привычный взгляд на киноискусство своего времени.

Манифесты и теоретические работы Дзиги Вертова являются важнейшими документами по истории советского авангарда. Идея о «Кино-глазе», более совершенном, чем глаз органический, и по сей день является фундаментом в исследовании новых медиа. Екатерина Сальникова отмечает, что в теории режиссера воплотилось неразрывное взаимодействие технического аппарата и его активатора – оператора. Вертов заложил основу размышлений о взаимодействии органического и технического в современной цивилизации<sup>1</sup>. В книге «Язык новых медиа» Лев Манович отмечает, что «Вертов постоянно стремится преодолеть нечто, считавшееся им ограничением человеческого видения и зрения. Он ставил камеры на

---

<sup>1</sup> Сальникова Е.В. Жизнь кинокамеры: эволюции мифа // Кино в меняющемся мире. Часть вторая. М.: «Издательские решения». 2016. С. 12-13.

крышу здания и в движущуюся машину, ускорял и замедлял скорость движения киноплёнки, накладывал изображения друг на друга и т.д. „Человек с киноаппаратом” – не только каталогизация городской жизни начала XX века, но и сумма кинематографических техник, визуальной эпистемологии и новых интерфейсных операций по преодолению традиционных практик перемещения в пространстве»<sup>2</sup>. А исследователи Томас Эльзессер и Мальте Хагенер в работе «Теория кино. Глаз. Эмоции. Тело» указывают на «Кино-глаз» как на первую попытку осмыслить природу кинотехнологий, что стало особенно актуально в годы «цифровой революции» в медиа<sup>3</sup>.

Вертов также занимался литературным творчеством. Его документальное наследие включает в себя, помимо теоретических работ, сценарии, дневники, письма и стихи. В этом малоизученном аспекте творчества режиссер выработывал свой уникальный авторский стиль, который дополнял его кинематографическую деятельность. Личные источники, переписка и дневники демонстрируют Вертова не только как художника и творца, революционера искусства, но и как человека со сложной судьбой, рефлексирующего о себе и эпохе. Историко-архивный подход открывает возможность взглянуть иначе на кинопроцесс, рассмотреть роль художника-творца на площадке и в системе советской идеологии и цензуры.

Таким образом можно констатировать возросший интерес к публикации и рецепции ранее неизданного наследия советских художников, актуализации малоизвестных аспектов их творчества, исследования судеб и произведений в контексте эстетики, истории и культуры прошлого.

### **Степень научной разработанности темы**

Началом так называемого «вертововедения» можно считать период «оттепели», когда после длительного периода забвения имя режиссера

---

<sup>2</sup> Манович Л. Язык новых медиа. М.: Ад Маргинем, 2018. С. 14.

<sup>3</sup> Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2016. С. 379.

начало постепенно возвращаться в культурную среду. Благодаря усилиям его жены и соратницы Елизаветы Свиловой, а также брата Михаила Кауфмана и документалиста Ильи Копалина, в СССР проводятся первые ретроспективы фильмов Дзиги Вертова<sup>4</sup>, печатаются первые статьи и монографии о нем, публикуют отрывки его текстов и сценариев.

Однако наиболее авангардные и сложные работы, такие как «Кино-глаз», «Одиннадцатый» и «Человек с киноаппаратом» не были оценены достаточно долго. Например, в «Очерке истории кино СССР» киновед Николай Лебедев писал так: «В тех случаях, когда, как в "Ленинских киноправдах", в фильмах "Шагай, Совет!" и "Шестая часть мира", Вертов работал над большими и ясными политическими темами, а в процессе съемок и монтажа получал ценные консультации специалистов-марксистов, ему удавалось создавать значительные идейно и интересные художественно произведения. Но стоило ему быть предоставленным самому себе, как то случилось в период работы над "Кино-глазом" и особенно во время постановок его последних немых картин — "Одиннадцатого" и "Человека с киноаппаратом", — он терпел поражения»<sup>5</sup>.

Авангардные картины не показывались на ретроспективах в 1965 и 1971 гг., и оставались на периферии в книгах и монографиях о нем: «Дзига Вертов в воспоминаниях современников»<sup>6</sup>, «Дзига Вертов. Статьи. Дневники. Замыслы»<sup>7</sup> под редакцией Сергея Дробашенко и «Дзига Вертов» киноведа Николая Абрамова<sup>8</sup>. Внимание было сосредоточено лишь на одном фильме режиссера – «Три песни о Ленине», который в годы разоблачения культа Сталина и новой стадии идеализации Ленина стал наиболее известен.

---

<sup>4</sup> РГАЛИ. Ф. 2936. Оп. 1. Ед. хр. 772 л. 1.

<sup>5</sup> Лебедев Н. Очерк истории кино СССР. Немое кино. М.: Искусство. 1965. С. 326.

<sup>6</sup> Дзига Вертов в воспоминаниях современников / сост. Е.И. Свилова, А. Л. Виноградова. М.: Искусство, 1976.

<sup>7</sup> Дзига Вертов: Статьи. Дневники. Замыслы / ред. С. Дробашенко. М.: Искусство, 1966.

<sup>8</sup> Абрамов Н. П. Дзига Вертов. М.: Издательство академии наук СССР, 1962.

Параллельно происходит новое открытие Дзиги Вертова западными кинематографистами. Жан-Люк Годар в 1968 году вместе с режиссером Жан-Пьером Гореном собирают «Группу Дзига Вертов» и снимают политическое кино под влиянием эстетики советского документалиста<sup>9</sup>. Вместе они стремились снять подлинно «политический» фильм, который выражал бы критическое отношение к капиталистической действительности.

Другая иностранная ретроспектива фильмов кинока состоялась в 1973 году в ГДР<sup>10</sup>. Показы представляла Елизавета Свилова вместе с Сергеем Дробашенко. Ретроспектива сопровождалась масштабной публикацией материалов о Вертове на немецком языке и послужила толчком к научному исследованию его творчества.

Пионером зарубежного «вертововедения» можно назвать Владо Петрича, обратившего внимание на контрасты и глубину его теоретических текстов и манифеста<sup>11</sup>, а также рассмотревшего связь киноков с советским конструктивизмом<sup>12</sup>. В 1982 году Петрич впервые на Западе опубликовал выдержки из дневников Дзиги Вертова<sup>13</sup>. Спустя два года киновед Аннет Майклсон издала важную для западного «вертововедения» книгу «Kino-Eye»<sup>14</sup>, основанную во многом на материалах отечественной публикации «Дзига Вертов: Статьи, дневники, замыслы».

Дзига Вертов интересует иностранных искусствоведов как один из героев советского авангарда. «Человек с киноаппаратом» рассмотрен в

---

<sup>9</sup> Борьба на два фронта. Жан-Люк Годар и группа «Дзига Вертов». 1968-1972 / Ред. К. Адибеков. М.: СМД, 2010.

<sup>10</sup> РГАЛИ. Ф. 2936. Оп. 4. Ед. хр. 2837. Л. 1.

<sup>11</sup> Petric V. Dziga Vertov as Theorist // Cinema Journal. 1978. Vol. 18. N. 1. P. 29-44.

<sup>12</sup> Petric V. Dziga Vertov and the Soviet Avant-Garde Movement // Soviet Union/Union Sovietique. 1983. № 10. Pt. 1. P. 1-58.

<sup>13</sup> Petric V. The difficult years of Dziga Vertov: Excerpts from his diaries // Quarterly Review of Film Studies. 1982. № 7/1. P. 7-22.

<sup>14</sup> Michelson A. Kino-eye: The Writings of Dziga Vertov. California: University of California Press, 1984.



статьях Дэвида Томаса о воссозданной социальной утопии в фильме<sup>15</sup>, Малькольма Тёрви – о миметизме и условности в документальном методе Вертова<sup>16</sup>, а также в монографии Уте Холл о мотивах кибернетики, рефлексологии и футуризма в творчестве киноков<sup>17</sup>.

Среди значительных текстов, написанных в конце прошлого столетия о нем, следует назвать статью Анны Лоутон, посвященную ритмическому монтажу и поэтике вертовских картин 1920-х годов<sup>18</sup>, и текст Бена Сингера о влиянии на Вертова американского поэта Уолта Уитмена<sup>19</sup>. Многообразие исследований фильмов советского документалиста открыло новые подходы к их изучению. Авторы прибегали к широкому полю философских и культурологических источников, стараясь отыскать наиболее интересные эстетические связи и интерпретации.

Развитие отечественного «вертововедения» тесно связано с передачей архива Вертова в РГАЛИ. Происходило это в два этапа. Первая опись вертовских документов была передана Елизаветой Свиловой в 1958 году, она содержит преимущественно сведения о ранней работе режиссера в кинохронике в годы Гражданской войны и в начале 1920-х годов.

Вторая же опись была собрана в РГАЛИ после смерти Свиловой в 1975 году. В нее вошли творческие материалы, касающихся фильмов «Человек с киноаппаратом» и «Одиннадцатый», личные документы: дневники, записные книжки, стихи, большая часть переписки. С открытием документального наследия режиссера появляются значительные исследования его творчества. Киноведа Лев Рошаль, Виктор Листов и Владимир Магидов подробно и

---

<sup>15</sup> Tomas D. Manufacturing Vision: Kino-Eye, The Man with a Movie Camera and the Perceptual Reconstruction of Social Identity // Visual Anthropology Review. 1992. Vol. 8. № 2. P. 27-38.

<sup>16</sup> Turvey M. Can the Camera See? Mimesis in «Man with a Movie Camera» // October. 1999. Vol. 89. P. 25-50.

<sup>17</sup> Holl U. Cinema, Trance and Cybernetics. Berlin: Amsterdam University Press, 2002.

<sup>18</sup> 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.

<sup>19</sup> Singer B. Connoisseurs of Chaos: Whitman, Vertov and the «Poetic Survey» // Literature/Film Quarterly. 1987. № 15. P. 247-258.

тщательно изучили архивную коллекцию Вертова, на основе которой создали киноведческие труды о нем и раннем советском документальном кино: «Мир без игры»<sup>20</sup>, «Дзига Вертов»<sup>21</sup>, «История смотрит в объектив»<sup>22</sup>, «Россия. Революция. Кинематограф»<sup>23</sup> и «Зримая память истории»<sup>24</sup>.

Однако, за исключением книг и статей Льва Рошалья, в остальных трудах Вертов оставался лишь частью широкого контекста формирования и эволюции советской хроники в годы революции. Фактически в них не рассматривались эстетические взгляды режиссера, не анализировались конкретные приемы, монтажные концепции, образность и поэтика его фильмов. Серьезные научные работы на русском языке, исследующие Вертова с точки зрения искусствознания, философии и эстетики, практически не появлялись до конца XX столетия. Первым ощутимым шагом в эту сторону стала одна из глав книги Юрия Цивьяна «Историческая рецепция кино. Кинематограф в России (1896-1930)»<sup>25</sup>, изданной в 1991 году, с анализом фильма «Человек с киноаппаратом». Автор реабилитирует картину после многих лет замалчивания и рассматривает ленту в контексте советского конструктивизма.

С 1990-х годов начинается новая волна интереса к Дзиге Вертову. Если в советские годы не могли по достоинству оценить эстетику «Человека с киноаппаратом» ввиду ее недостаточной верности советской идеологии, в постсоветский период многие работы Вертова, как теоретические, так и художественные, обвиняли в служении советскому режиму. Эстетика как

---

<sup>20</sup> Рошаль Л. М. Мир без игры. М.: Искусство. 1972.

<sup>21</sup> Рошаль Л. М. Дзига Вертов. М.: Искусство. 1982.

<sup>22</sup> Листов В. С. История смотрит в объектив. М.: Искусство. 1974.

<sup>23</sup> Листов В. С. Россия. Революция. Кинематограф. К 100-летию мирового кино. М.: Материк. 1995.

<sup>24</sup> Магидов В. М. Зримая память истории. М.: Советская Россия, 1984.

<sup>25</sup> Цивьян Ю.Г. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России (1896-1930). Рига: Зинатне, 1991. С. 357-391.

таковая оставалась на периферии исследований. Творческие достижения Вертова воспринимались гуманитарной наукой лишь фрагментарно.

На страницах журнала «Киноведческие записки» разворачивается дискуссия о важности и необходимости обращения к кинематографическому наследию режиссера<sup>26</sup>. В том же 1992 году проходит международный симпозиум, посвященный наследию Дзиги Вертова, стенограмма которого публикуется в журнале «Искусство кино»<sup>27</sup>. В нем приняли участие отечественные киноведы Лев Рошаль, Виктор Листов, Кирилл Разлогов, Виктор Матизен, а также зарубежные – Владо Петрич, Герд Рошер, Оксана Булгакова и др. Запечатленная дискуссия очень точно отражает рефлексии эпохи – речь в ней идет прежде всего о политическом и историческом контексте вертовских фильмов. Участники размышляли о том, где проходит граница между пропагандой и искусством, как в новом мире говорить о Дзиге Вертове, смотреть его работы.

В постсоветский период в отечественной науке Вертова видят уже не только героическим новатором и пропагандистом, но художником более многогранным, чья эстетика далеко не исчерпывается авангардностью. Новые ракурсы в исследовании Вертова находят и ветераны «вертововедения» Лев Рошаль и Виктор Листов, создающие более объективный портрет жизни и взглядов документалиста<sup>28</sup>, показывающие глубину творческого мира Вертова вне зависимости от его отношения к советской официальной идеологии.

В начале 2000-х обозначилась новая проблематика в изучении Дзиги Вертова, связанная с публикацией двухтомника «Дзига Вертов. Из

---

<sup>26</sup> Всесоюзный семинар «Кино-глаз. Вчера, сегодня, завтра» // Киноведческие записки. № 12. 1992. С. 248-250.

<sup>27</sup> «Прыжок» Вертова // Искусство кино, № 11, 1992, с. 96-108.

<sup>28</sup> Рошаль Л.М. Стихи Кинопоэта // Киноведческие записки. 1994. № 21. С. 141-155; Рошаль Л.М. Вертов и Сталин // Искусство кино. 1994. № 1. С. 71-84; Листов В.С. Вертов – однажды и всегда // Киноведческие записки. 1993. № 18. С. 121-142.

наследия»<sup>29</sup>. Впервые в научный оборот были введен значительный спектр материалов режиссера, включая сценарии, монтажные планы, творческие заявки, а также статьи и выступления. Киновед Александр Дерябин многое сделал для открытия совершенно нового Вертова. Он предпринял попытку рассмотреть режиссера как фигуру советского авангарда и модернизма в широком смысле. Интересны его статьи о фильмах «Человек с киноаппаратом»<sup>30</sup> и «Колыбельная»<sup>31</sup>, которые открывают новые сведения об их создании на основе ранее не опубликованных архивных материалов.

Взгляд на творчество Дзиги Вертова в этот период существенно изменяется – его работы становятся объектами эстетического и культурологического анализа. Олег Аронсон<sup>32</sup> и Михаил Ямпольский<sup>33</sup> обращают внимание на теоретические вопросы фильмов киноков, вписывают их в контекст советского и мирового авангарда. Разбираются поэтика вертовского монтажа, художественные образы его фильмов в статьях Дарьи Хитровой<sup>34</sup> и Андрея Щербенока<sup>35</sup>. Виолетта Эвалльё подробно описывает прием полиэкрана в фильмах киноков<sup>36</sup>. В 2019 году выходит первая монография о поэзии Вертова и ее связи с творчеством Владимира Маяковского, написанная филологом Александром Прониным<sup>37</sup>.

---

<sup>29</sup> Дзига Вертов. Из наследия: В 2 томах / Сост. А.С. Дерябин, С.М. Ишевская, Д.В. Кружкова. М.: Эйзенштейн-центр, 2004-2008.

<sup>30</sup> Дерябин А. С. «Плод созрел и его надо снять...». К истокам вертовского шедевра // Киноведческие записки, № 49. 2000. С. 112-140.

<sup>31</sup> Дерябин А. С. «Колыбельная» Дзиги Вертова: замысел – воплощение – экранная судьба // Киноведческие записки. № 52. 2001. С. 87-102.

<sup>32</sup> Аронсон О. Метакино. – М.: Ад Маргинем, 2003.

<sup>33</sup> Ямпольский М. Смысл приходит в мир. Заметки о семантике Дзиги Вертова // Киноведческие записки, № 87, 2008, с. 54-66; Ямпольский М. Пространственная история. Три текста об истории. СПб.: Сеанс, 2013.

<sup>34</sup> Хитрова Д. Сюжет «Кино-глаза» // Киноведческие записки, № 104/105, 2013. С. 95-119.

<sup>35</sup> Щербенок А. Дзига Вертов: диалектика киноведцы // Искусство кино, № 1., 2012, с. 38-47.

<sup>36</sup> Эвалльё В. Полиэкранный Вертов // Кино в меняющемся мире. Часть первая. М.: «Издательские решения», 2016. С. 209-229.

<sup>37</sup> Пронин А. Бумажный Вертов / Целлулоидный Маяковский. М.: НЛО, 2019.

Новый этап зарубежного «вертововедения» начался с выходом в 2004 году книги Юрия Цивьяна «Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties»<sup>38</sup>, в которой автор собрал и перевел на английский язык множество важных статей, рецензий и отзывов о работах Вертова и киноков в 1920-е годы. Спустя три года в Англии вышла монография Джереми Хикса, посвященная Дзиге Вертову и его влиянию на мировую документалистику. В ней автор сравнивает советского мастера с Робертом Флаэрти и Джоном Грирсоном, обозначает основные его художественные и монтажные приемы. В том же году публикуются статья Саймона Кука о поэтическом ритме вертовского монтажа и его семантическом смысле внутри его картин<sup>39</sup>, а также крупный текст Оксаны Саркисовой, в котором разбирается фильм «Шестая часть мира» в контексте жанра «травелог»<sup>40</sup>.

Американскому исследователю Джону Маккею принадлежат масштабные труды практически обо всех больших фильмах режиссера: в них рассматривается не только культурный и художественный контексты времени, но и политический, исторический. На сегодняшний день «Dziga Vertov: Life and Work»<sup>41</sup> – самая подробная англоязычная книга о Дзиге Вертове.

Тем не менее многие страницы жизни и творчества Вертова, в особенности с учетом политического и социального контекста эпохи, по-прежнему недостаточно всесторонне проанализированы. Истории создания фильмов, которые бы показывали динамику его замыслов, не написаны. Нереализованные замыслы картин не изучены. В целом можно констатировать, что анализ творчества Вертова располагался прежде всего в

---

<sup>38</sup> Lines of Resistance. Dziga Vertov and the Twenties / Ed. Yuri Tsivian. Italy: Le Giornate Del Cinema Muto, 2004.

<sup>39</sup> 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.

<sup>40</sup> Sarkisova O. One Sixth of the World: Dziga Vertov, Travel Cinema and Soviet Patriotism // October, Vol. 121, p. 19-40.

<sup>41</sup> MacKay J. Dziga Vertov: Life and Work. Volume 1. 1896-1921 / Film and Media Studies. Boston, 2018.

области киноведения, отчасти – культурологии. Эстетика же Вертова оказывалась на периферии интереса науки, и обращение к ней было фрагментарным. Ни в одной из перечисленных выше работ не проанализирована эволюция эстетики Дзиги Вертова на протяжении его жизни.

### **Научная новизна исследования**

В диссертации впервые анализируется генезис и эволюция эстетики Вертова, реализующие себя не только в кино и теоретических работах. Автор доказывает, что параллельно Дзиге Вертову-режиссеру и теоретику существовал Дзига Вертов-писатель и сценарист. Рассмотрена эволюция стиля Вертова-режиссера и его теоретических взглядов. Проанализирована поэтика кинематографических работ Дзиги Вертова, соотношение его кинопоэтики с музыкой Скрябина, с поэзией Владимира Маяковского, Велимира Хлебникова, Уолта Уитмена и прозой Михаила Пришвина, научными теориями Ивана Мичурина, Константина Циолковского, Владимира Бехтерева и др. Обнаружены расхождения между теоретическими высказываниями, творческими декларациями и практикой кинематографического творчества, принципами художественного языка Вертова. Рассмотрена в полном объеме биография Дзиги Вертова с учетом всех противоречий и этической амбивалентности его творчества. Введены в научный оборот ранее не рассматривавшиеся сценарии и замыслы, в частности, сценарий документального фильма о переселении евреев в Крым «Земля», ранние черновики сценария «Человека с киноаппаратом», замыслы детских фильмов, хранящиеся в архиве Вертова. В ходе работы над диссертацией опубликован значительный комплекс ранее не опубликованных архивных документов режиссера, его дневников, писем, поэтических произведений, которые позволяют увидеть многогранность творческой личности Вертова.

## **Личный вклад диссертанта в исследование**

Во время подготовки диссертации автором было изучено большое количество источников, широко исследован личный архивный фонд Дзиги Вертова в РГАЛИ, просмотрено свыше 50 кинофильмов, включая советскую кинодокументалистику, а также неигровые и авангардные картины зарубежных мастеров киноискусства 1920-х и 1930-х годов. Автор диссертации самостоятельно изучал обширную научную и критическую литературу, посвященную Вертову, производил сопоставительный анализ ряда его произведений с работами других режиссеров и литераторов. Были выделены эстетические понятия и термины, плодотворные для анализа поэтики Дзиги Вертова. Определена значимость его творчества в контексте искусства первой половины XX века.

Автор подготовил к изданию сборник стихов Дзиги Вертова – «Миру – глаза. Дзига Вертов. Стихи»<sup>42</sup>. Диссертантом впервые опубликованы дневники и письма Вертова, сделаны комментарии к его наследию<sup>43</sup>.

## **Гипотеза исследования**

Эстетика Дзиги Вертова содержала специфическое понимание «правды» и «документализма». Жизнеподобие в картинах режиссера сочеталось со сложно разработанной художественной условностью, публицистикой и отражало реальность в диалоге с художественными формами литературы, музыки, живописи.

**Объектом исследования** является совокупность творческой деятельности Дзиги Вертова, нашедшей воплощение в кинофильмах, поэзии, сценариях и набросках, дневниковых записях, письмах.

---

<sup>42</sup> «Миру – глаза». Дзига Вертов. Стихи // Сост. Горячок К. СПб.: Порядок слов, 2020.

<sup>43</sup> Дзига Вертов. «Странно и страшно...». Дневник. 1934-1937 / Горячок К.Л., Ишевская С.М. // Искусство кино. 2019. № 1/2. С. 186-203; Горячок К.Л. Елизавета Свилова в мемуарно-документальном наследии Дзиги Вертова // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 3. С. 97-108; Горячок К.Л. Стихи Дзиги Вертова – диалог с самим собой // Кинема. 2020. № 1. С. 90-100.

**Предметом исследования** является эстетика Дзиги Вертова, выражающая его творческое мышление, систему лейтмотивов и образов.

**Цель данной работы** – рассмотреть эволюцию авторской эстетики Дзиги Вертова в период с 1910-х по 1940-е годы.

**Для достижения данной цели были поставлены следующие задачи:**

- проанализировать эволюцию авторского почерка и мировоззрения Вертова в различных художественных контекстах;
- рассмотреть психологию творческих установок Вертова;
- исследовать понятие документализма в творчестве режиссера и художественный контекст, в котором оно возникло;
- выявить особенности поэтики Дзиги Вертова, художественные и семантические значения технических приемов в его фильмах;
- изучить теоретические установки режиссера, его концепцию «Кино-глаза» в контексте авангарда и соцреализма;
- провести сравнение авторских творческих установок Вертова, приемов монтажа и композиции фильма с современными ему документальными школами, работами режиссеров-документалистов;
- систематизировать художественные лейтмотивы его экранных и литературных работ, рассмотреть их в культурном контексте эпохи, а также – в контексте биографии и жизненного пути режиссера;
- определить роль литературного творчества в развитии эстетики Дзиги Вертова.

**Положения, выносимые на защиту:**

1. Еще до рождения понятия «авторское кино» Дзига Вертов создает свою неповторимую авторскую эстетику, в которой объединяет черты документального и художественного кино.
2. Эстетика режиссера содержит сложные сочетания условной образности и жизнеподобия.



3. Авторский почерк Вертова в кино вырастает из соединения анимации, экранных «аттракционов» и собственно документальных съемок.

4. Режиссер использовал принцип «жизни врасплох» как инструмент личностной интерпретации жизненных явлений и их запечатления на экране.

5. Вертов обращался к современным ему философским и научным концепциям, которые помогли ему расширить знания об окружающем мире.

6. Творчество Дзиги Вертова в 1930-е и 1940-е годы существует на стыке авангардистской и соцреалистической эстетики.

7. Произведения Дзиги Вертова испытывают влияние литературы, поэзии и науки своего времени. В фильмах, стихах и сценариях режиссера отразились мотивы творчества Владимира Маяковского, Уолта Уитмена, Михаила Пришвина, а также творческая интерпретация научных взглядов ученых Ивана Мичурина, Владимира Вернадского, Владимира Бехтерева и Константина Циолковского.

8. Эстетика сценариев неснятых фильмов открывает новые грани творчества режиссера, демонстрирует его художественные интенции на закате жизни и карьеры.

9. Замыслы детских фильмов, обращение к фольклору и сказке показывают, что в поздний период Вертов искал возможности вернуться к чистому творчеству периода авангарда.

**Хронологические рамки** диссертационного исследования охватывают период с 1910-х по 1940-е гг. Они обусловлены творческой деятельностью Дзиги Вертова: первые его письменные работы, дошедшие до нас, датируются периодом Первой мировой войны и кануном революции, последние – самым началом 1950-х годов.

**Источники исследования** делятся на три типа:

1) письменные источники – практические материалы, научные монографии и статьи об истории кинематографа, искусстве авангарда и

раннесоветской культуре, философские труды об эстетике и стиле, истории и теории культуры;

2) визуальные источники – фильмы, выпуски киножурналов, короткометражные ленты;

3) архивные источники – сценарии, черновики, дневники, письма, стихи из архивного фонда Дзиги Вертова в РГАЛИ.

### **Методология исследования**

Диссертационная работа носит междисциплинарный характер и выполнена на стыке эстетики, искусствоведения и культурологии, а также ряда иных гуманитарных дисциплин. Автор анализирует стилистические особенности искусства режиссера, философию и психологию его творчества, а также поэтику его произведений, рассматривает понятия метафоры, трагического и комического у Вертова. В работе используются принципы интертекстуального, интермедиального, источниковедческого анализа. Применяются сравнительный, контекстуальный и семиотический подходы к предмету исследования.

В диссертации наравне с произведениями режиссера анализируются факты биографии, психология творчества Вертова. Автор диссертации исходит из представления о том, что сам модус существования творческой личности в тот или иной исторический период представляет отдельный эстетический феномен. При анализе фильмов, поэзии, сценариев невозможно обойтись без осмысления жизненного пути автора и его соотношения с культурной почвой эпохи.

### **Теоретическая значимость исследования**

Поэтика и авторский стиль Вертова в диссертации рассмотрены во всей целостности своих основных составляющих. Теория «Кино-глаза» проанализирована в контексте искусства авангарда и в контексте эпохи сталинизма.

Многолетняя работа диссертанта с архивом Дзиги Вертова в РГАЛИ позволила открыть ряд новых фактов и составить более объективную и разностороннюю картину его творчества. Диссертация вводит в научный оборот ранее неопубликованные документы, письма и записи Вертова, которые позволяют составить более взвешенный и многогранный портрет этой выдающейся творческой личности.

### **Практическая значимость**

Результаты исследования можно использовать в процессе преподавания и написания новых учебников и учебных программ по истории советского кино и поэтического искусства 1910-1940-х гг. Новые данные о творческом пути и биографии Вертова, как и новые интерпретации эстетики Вертова в широком контексте документального кино, могут быть востребованы практиками современной кинодокументалистики, сценаристами телевизионных просветительских программ.

### **Апробация диссертации**

Главы диссертации обсуждались на заседаниях сектора художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания.

Некоторые результаты исследования были представлены на следующих научных мероприятиях:

1. Международный научный форум молодых исследователей искусства «Научная весна» (Москва, ГИИ, 2019): доклад «Дзига Вертов и Николай Федоров: победа над природой в фильме „Одиннадцатый” (1927)»;

2. Международный научный форум молодых исследователей искусства «Научная весна» (Москва, ГИИ, 2020): доклад «Авторское начало в документальном кино Дзиги Вертова»;

3. Международная конференция аспирантов «Taking and Denying: Challenging Canons in Arts and Philosophy» (Венеция, Университет Ка-Фоскари, 2020): доклад «Пародия в фильмах Дзиги Вертова»;

4. Международный научный форум молодых исследователей искусства «Научная весна» (Москва, ГИИ, 2021): доклад «Нереализованные планы детских фильмов Дзиги Вертова».

#### **Соответствие диссертации паспорту научной специальности**

Диссертационное исследование соответствует п. 4 «Эстетическое отношение человека к действительности: эстетическое познание мира человеком и эстетическое содержание всех видов деятельности и способов жизнедеятельности человека», п. 12 «Синтез искусств», п. 16 «Эстетическое и художественное творчество», п. 27 «Эстетические аспекты истории искусства» паспорта научной специальности 09.00.04 – «Эстетика».

**Структура работы.** Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения и списка литературы.

## ГЛАВА 1. ЭСТЕТИКА «ДОКУМЕНТАЛИЗМА» ДЗИГИ ВЕРТОВА

### 1.1. Дзига Вертов – между игровым и документальным

Дзига Вертов широко известен как один из родоначальников документального кино. В годы Гражданской войны в Московском кинокомитете он монтирует хроникальный киножурнал «Кино-неделя», содержащий новостные сводки с фронта и агитационные сюжеты в пользу большевистской власти. Затем Вертов переходит к работе над «большой формой» - монтажными кинофильмами «Годовщина революции» и «История гражданской войны». В них запечатлены события первых революционных лет, снятые операторами агитпоездов и агитпараходов. В длинных поездах с целью пропаганды Вертов лично объезжает множество городов и сел, где устраивает первые кинопоказы, в частности, хронику.

Киножурнал «Кино-неделя» мало отличался по форме от производства французских студий Pathe и Gaumont. Сведения в них излагались сухо, сюжеты располагались в произвольном порядке, почти не связывались друг с другом по смыслу. Вертов вспоминал о «Кино-неделе» с очевидным скепсисом: «Она по своему формальному построению ничего интересного из себя не представляла. Интересны были сами факты, которые там показывали»<sup>44</sup>.

Что характерно, наиболее важными с исторической точки зрения по мнению монтажеров и операторов-корреспондентов были сюжеты с участием политических деятелей – их движущиеся портреты, светские проходы. В сущности, создатели киножурналов имели малое представление о том, в чем заключается фактура хроникальной съемки, ее подлинная ценность. Отсюда так мало в ранних киножурналах кадров обычной жизни, простых людей с улицы – интерес представляли лица «значительные», даже если в кадре они никак не свою значительность не проявляют.

---

<sup>44</sup> Вертов Д. Как родился и развивался Кино-глаз // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 2. С. 292.

Один из ведущих операторов хроники первых послереволюционных лет Александр Лемберг вспоминал: «Тогдашняя хроника считалась тем лучше, чем полнее и детальнее она фиксировала какое-нибудь событие. По существу, от нас требовался кинопротокол – подробный, достоверный, не претендующий на обобщения. Отсюда и привычка снимать с одной-двух точек, давать длинные планы, не акцентировать отдельных деталей, избегать крупных планов. Кино еще было относительной новинкой и интересовало зрителя само по себе. Хроника и так, без всяких ухищрений, собирала полные залы».<sup>45</sup>

«Кино-неделя» и первые монтажные картины Вертова, в сущности, наследовали описанным принципам. В начале 1920-х годов режиссер придерживался такого мнения: «Хроника "Патэ" и "Гомон", хроника Скобелевского комитета, затем хроника "Свободная Россия" - после Октябрьского переворота сменилась "Кино-Неделей", издаваемой ВФКО. "Кино-неделя" отличалась от предыдущих хроник разве только тем, что надписи были "Советские"»<sup>46</sup>. Брат режиссера Михаил Кауфман вспоминал, что Вертов в первые годы работы в Московском Кинокомитете грезил о преобразовании традиционной кинохроники и говорил: «"Патэ-журнал" мало видит, а знает и размышляет еще меньше»<sup>47</sup>.

В первой революционной кинохронике «Кино-неделя» тоже было много длительных сцен с проходом депутатов и политиков, монотонно перечислялись члены партий, ораторы и активисты. Кто-то из них останется фактически забытым в истории, кто-то – наоборот, станет ключевой фигурой в революционных событиях. Как ни странно, операторам бурных революционных лет казалось, что запечатлеть как можно большее количество политических фигур на пленку, важнее, чем снимать

---

<sup>45</sup> Лемберг А. Дружба, испытанная десятилетиями // Дзига Вертов в воспоминаниях современников. М.: Искусство, 1976, С. 81.

<sup>46</sup> Вертов Д. Доклад Дзиги Вертова о «Кино-Правде» 9 июня 1924 г. // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 2. С. 49.

<sup>47</sup> Кауфман М. Поэт неигрового // Дзига Вертов в воспоминаниях современников. С. 70.

непосредственно жизнь, происходящую вокруг. И Дзига Вертов, при помощи монтажных средств, старался наполнить хронику динамизмом современности, обратить ее в сторону реальности.

Как отмечает Николай Хренов, «кинематограф Вертова – это продолжение газетной хроники, ее инобытие»<sup>48</sup>. Киножурнал всегда давал относительно синхронный «срез» событий, выстраивал ряд одновременных сюжетов или происшествий. Но уже первый монтажный фильм Вертова «Годовщина революции» строился иначе, по принципу последовательного развития во времени<sup>49</sup>. В картине заметно появляется своеобразный «шум времени». Операторы кинокомитета запечатлели живые перемены эпохи - на улицах с митингующими людьми, зеваками и прохожими, озирающимися по сторонам, автомобилями и похоронными процессиями. И если в прежних хроникальных киножурналах, этим кадрам вряд ли нашлось бы применение, то в руках Вертова они обрели глубокую смысловую и эстетическую ценность. Прежде всего за счет их расположения в структуре картины.

В «Годовщине революции» уже хорошо заметна концептуальная селекция кадров и сюжетных мотивов. Хотя сомнительно, что Вертов имел прямое отношение к написанию титров и сценарного плана, в картине, тем не менее, отчетливо видно формирование авторского стиля режиссера: уличные толпы «рифмуются» с кабинетными министрами, резво шагающими с папками бумаг, а голод и разруха Гражданской войны – с устройством коммунистических клубов.

Интересно, что в «Годовщине революции», по выражению Виктора Листова, происходит «переосмысление исторического материала», его «новое толкование», а само «киноповествование иногда искажает

---

<sup>48</sup> Хренов Н.А. Новая визуальность как проблема культуры. М.: Центр гуманитарных инициатив. 2019, с. 231.

<sup>49</sup> Болтянский Г.М. Списки советской тематической хроники за 1918-1921 гг. // РГАЛИ. Ф. 2057. Оп. 1. Д. 83. Л. 11.

последовательность исторических событий»<sup>50</sup>. Первая половина фильма, посвященная революции, демонстрировала события не совсем так, как они происходили на самом деле. Например, монтаж надписей и хроники представлял событие бомбардировки Кремля как обстрел не большевиками, а юнкерами<sup>51</sup>.

Можно предположить, что Вертов намеренно выдавал ложь за действительность, чтобы соотнести фильм с его политической задачей – путем монтажного сопоставления показать большевиков в положительном свете. Вполне возможно, что у него просто не было времени проверить факты, или под рукой не было подходящих кадров – «Годовщина революции» монтировалась в авральном режиме. Опять же авторство режиссера в работе над титрами и сценарием остается спорным.

Однако для Вертова принципиально важно было с помощью искусства кино превращать «ложь» в «правду». И таким образом тенденциозные фрагменты «Годовщины революции» можно интерпретировать в этом концептуальном разрезе. Монтаж способен преобразовывать фактический объект, менять его коннотацию и смысловую функцию. Это очаровывало Вертова с первого же его знакомства с кинокамерой. «Заставляю зрителя видеть так, как выгоднее всего мне показать то или иное зрительное явление. Глаз подчиняется воле киноаппарата и направляется им на те последовательные моменты действия, какие кратчайшим и наиболее ярким путем приводят кинофразу на вершину или на дно разрешения»<sup>52</sup>, - заявляет режиссер в манифесте «Киноки. Переворот».

Дзига Вертов с самого начала работы в кинематографе не стремился к передаче жизни такой, как она есть, но показать «правду» в специфическом ее понимании. Исторический факт был для режиссера материалом для

---

<sup>50</sup> Листов В.С. История смотрит в объектив. М.: Искусство, 1974, с. 181-184.

<sup>51</sup> Ishevskaya S. The Intertitles of Dziga Vertov's Anniversary of the Revolution // Studies in Russian and Soviet Cinema, Vol. 13, 2019. P. 18-39.

<sup>52</sup> Вертов Д. Киноки. Переворот // Дзига Вертов. Из наследия, Т. 2, с. 39.



составления произведения, картины мира, поданной в определенном смысловом ключе. Концепция «Кино-правды», в сущности, и заключалась в творческом переосмыслении действительности, переработке реальности в «ленинской пропорции». Однако вольное обращение с жизнью, то есть, авторское вторжение в нее - противоречило изначальным теоретическим тезисам Вертова, подразумевавшим отсутствие всякой инсценировки.

«Кино-правду» Вертов задумывал как авторский проект, в котором планировал экспериментировать и расширять границы неигрового кино. Чтобы обрести имя и творческую независимость, режиссер с одинаковой силой нападал в прессе как на старую кинохронику, так и на игровое кино. Одно из программных стихотворений Вертова «Старт» начинается со строк «Ни "Патэ", ни "Гомон", ни то, ни о том...»<sup>53</sup>. Его «Кино-правда» должна была стать кардинально другим киножурналом, в котором, фактологическая часть уходила на второй план, хотя и оставалась как бы во главе. Вертов стремился передать впечатление, а не только событийность, он прибегал к условности, придавал действительности определенную фактуру и смысл. Суть была не в самих событиях, но в том, как они расположены друг с другом.

Выпуски «Кино-правды» часто изобиловали анимационными вставками и экспериментальными интертитрами, многие из которых создавались совместно с художником Александром Родченко. Самые радикальные с художественной точки зрения выпуски, такие как «Кино-правда № 5» и «Кино-правда № 14», эстетически тяготели к коллажу и бессюжетности<sup>54</sup>, сохраняя при этом информационную задачу.

Важно отметить, что Вертов был одним из первых, кто применял анимацию в документальном кино. По мнению исследователя Дениса

---

<sup>53</sup> Вертов Д. «Девушке близкой», «Облака», «Первое чувство», «Колыбельная» и другие стихотворения // РГАЛИ. Ф. 2091. оп. 2. ед. хр. 226. л. 92.

<sup>54</sup> Izvolov N. Dziga Vertov and Aleksandr Rodchenko: the visible word // Studies in Russian and Soviet Cinema. Vol. 10. 2016. P. 2-14.

Вирена, режиссеры «обращаются к данной гибридной форме при необходимости рассказать об исторических событиях, необычных личностях и местах»<sup>55</sup>. Используя анимацию, Вертов, с одной стороны, стремился к воплощению на экране событий и фактов, которые не могли быть запечатлены на пленку (например, график состояния здоровья Ленина в «Ленинской Кино-правде»), а с другой – искал новые формы киноязыка.

Рядом с формальными экспериментами возникала и типичная хроника, построенная на внятной передаче факта и события. Нельзя сказать, что Вертов хотел окончательно порвать с изображением действительности, наоборот, он использовал приемы скрытой камеры, искал сложную фактуру, применял принципы репортажа, снимал свидетелей и очевидцев. Он избегал инсценировки, хотел, чтобы человек перед камерой не «играл», но был естественным. Но монтаж придавал факту действительности чуть больше смысла, чем в нем содержалось изначально. И на этом контрасте между условностью и жизнеподобием строились работы киноков с самого начала.

Сперва Вертов хотел сделать из своего киножурнала нечто подобное «Окнам РОСТА» и монументальной пропаганде. В «Кино-правде» режиссер стремился скрестить формальные эксперименты нового искусства с партийной задачей. И художественная композиция монтажных кадров как раз позволяла полемически заострить социальный и политический смысл фильма. В «Кино-правде» режиссер продолжает развивать приемы кинопропаганды, и уже с куда большим вкусом и энтузиазмом, чем в «Кино-неделе» и «Годовщине революции», разворачивает в отдельных выпусках яркие противопоставления и риторические фигуры: голод крестьян и сытость города, смерть человека на фронте и убийство животного на бойне, алкоголь и религия. Сюжеты «Кино-правды» на деле были своеобразными экранизациями партийных лозунгов, и похожие контрасты можно встретить в раннесоветских фотомонтажах, оформлении книг и плакатов. В киножурнале

---

<sup>55</sup> Вирен Д.Г. Документальная анимация или анимационная документалистика? // Наука телевидения, № 17.1, 2021, с. 101-135.

режиссер отрабатывал формальные приемы, искал новые композиционные решения, которые были бы свойственны исключительно кинематографу – техническому воспроизведению реальности.

В первые годы после революции Вертов и идеологи конструктивизма во многом имели общие представления касательно социалистического искусства. Программа киноков содержала в себе отрицание художественности и психологизма, тяготела к машинности и массовости, призывала к формированию нового мышления, нового человека. Манифесты Дзиги Вертова, вышедшие во журналах «Кино-фот» и «ЛЕФ» в самом начале 1920-х годов, объединены одним главенствующим мотивом – борьбой с художественной кинематографией. В духе авангарда и левого искусства режиссер называл эстетизацию и поэтику вредными для советского кино: «Мы объявляем старые кинокартины, романсистские, театрализованные и пр. – прокаженными»<sup>56</sup>.

Главным принципом работы киноков Вертов объявляет «жизнь врасплох» - снимать факты и говорить правду с помощью «киноглаза». И этот лозунг существовал неразрывно с контекстом «литературы факта», журнала «ЛЕФ» и идеологии пролеткульта. Вертов был в их среде «своим», страстно хотел идти с ними вровень. Об этом говорит и сама форма манифеста – сугубо авангардная – с ее помощью режиссер выражал свои основные тезисы. Оформлены «Мы. Вариант манифеста» и «Киноки. Переворот» были по принципу коллажа. В них использовались метафоры, порой довольно дерзкие и провокационные, игра слов. Тексты иллюстрировались рисунками и чертежами, написанными не без влияния футуристов. Сам риторический пафос напоминал декламацию или воинский призыв. Киноки объявлялись солдатами неигрового фронта, идущими войной на своих противников.

---

<sup>56</sup> Вертов Д. Мы. Вариант манифеста // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 2. С. 15.

В начале 1920-х годов Вертов сближается с ведущими представителями нового искусства – Алексеем Ганом, Александром Родченко и Варварой Степановой, Элем Лисицким и другими, входит в ближайший круг авторов журнала «ЛЕФ». Рецепция манифестов и киноработ киноков сперва были сугубо положительная. Ган открыл первый номер конструктивистского журнала «Кино-фот» статьей, в которой нетрудно заметить смысловые сходства с вертовскими манифестами:

«Техническая система современного общества требует от нас иных способностей двигаться, объясняться и ориентироваться прежде всего в его материально-вещественной части.

И все то, что прежде, с целью организации чувств, кустарно делало искусство живописи, звука и движения – теперь невольно делается через удлинённые органы общества – через технику, в данном случае – через кинематографию»<sup>57</sup>.

Будущий ярый оппонент Вертова Осип Брик тоже изначально был благоприятно настроен в отношении «Кино-правды». В статье, название которой уже звучит как один из тезисов киноков - «Чего не видит глаз» - автор пишет следующее: «Вертов прав. Задача кино и фотоаппарата не подражать человеческому глазу, а видеть и фиксировать то, чего глаз человека обычно не видит»<sup>58</sup>.

Фактически в начале 1920-х годов позиция Вертова совпадает с официальной, коррелирует с задачами нового искусства и нового государства. Виктор Листов указывал, что в это время режиссер делал первые и последние шаги по административной лестнице и был официально принят государством как «свой» художник<sup>59</sup>.

---

<sup>57</sup> Ган А. Кинематограф и кинематография // Кино-фот. № 1. 1922. с. 1.

<sup>58</sup> Брик О. Чего не видит глаз. // Брик О. Фото и кино. М.: Ад Маргинем, 2015, С. 25.

<sup>59</sup> Листов В. Жизнь и страдания молодого и немолодого Вертова // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 1. С. 4.

Однако Вертов достаточно быстро отчуждается как от среды авангардистов, так и от руководства советской кинематографии. Его работы начинают вызывать идеологические споры и дискуссии. Чем дальше культура и политика отходили от принципов революции и авангарда, тем сильнее становился разрыв между художественными идеалами киноков и обществом. Если «Кино-глаз», вышедший в 1925 году, приняли сдержанно, вопрос о принадлежности Вертова к неигровому кино стал звучать громче с выходом «Шагай, Совет!» и «Шестой части мира». Виктор Шкловский в статье «Куда шагает Дзига Вертов?» писал, что хроника «в обработке Вертова» лишена своей документальной сути, он не дает никаких четких сведений о дате, времени и месте. Отснятые фрагменты-факты режиссер склеивает по тщательно продуманному плану». Шкловский заметил, что «Шестая часть мира» гораздо больше тяготеет к литературе, к эпосу и «патетической поэме», нежели к документальной хронике<sup>60</sup>.

В том же ключе высказался критик Ипполит Соколов в журнале «Кино-фронт» в 1927 году. Он упрекал Вертова в отказе от методов неигрового кино, заявил, что тот сперва снимает без сценария и точного плана, а затем «деформирует факты» с помощью монтажа по принципу «художественной кинематографии». Таким образом Вертов «не исполняет социальный заказ», а выражает в кино свое собственное видение мира<sup>61</sup>.

Очевидно, что поэтика вертовских фильмов была устроена куда сложнее, чем кинохроника, в основе которой лежит исторический факт. И постулируемая режиссером «жизнь врасплох» оказывалась на деле вымыслом, подчиненным политическому и художественному замыслу автора. В «Кино-правде» и последующих больших работах режиссера 1920-х годов начинают проявляться авторский стиль, художественная условность,

---

<sup>60</sup> Шкловский В. Куда шагает Дзига Вертов? // За 60 лет. Работы о кино. М.: Искусство, 1985, с. 79.

<sup>61</sup> Sokolov I. On a Film «A Sixth Part of the World» // Lines of Resistance. Dziga Vertov and the Twenties. P. 236.

монтажная игра, которые отстраняли зрителя от непосредственной реальности происходящего, вводили его в заведомо сконструированный, синтетический мир. Но, как ни странно, со стороны Вертова обращение к «игровым» и поэтическим приемам в кино совсем не было предательством своих собственных идеалов. Режиссер по-своему воспринимал само понятие «документализма», семантику факта на экране.

В дневнике Вертова можно встретить резкий ответ на замечание Виктора Шкловского, которым можно подытожить его позицию: «Стоит ли доказывать лысому лицемеру, что каждый жизненный факт, зафиксированный киноаппаратом, является кинодокументом даже в том случае, если на него не надеты номерок и ошейник?»<sup>62</sup>.

## **1.2. Споры вокруг «документализма»**

В послереволюционный период возникает потребность в особом отображении действительности с учетом характера новой социальной жизни. Для этого времени характерно радикально иное отношение к документу и реальности. Происходит процесс разоблачения царского режима, десакрализируются его символы и памятники, религиозные обряды и реликвии. Искусство таким образом проникает в самую ткань повседневной жизни. Улица, завод и фабрика – пространство и территория произведений литературы, театра и кино. Интерес к подлинной жизни, к тому, что до этого не становилось объектом интереса художников и кинематографистов, происходит наравне с политизацией искусства, служению его темам классовой борьбы и воспитания нового общества.

---

<sup>62</sup> Вертов Д. Тетрадь с набросками сценариев документальных фильмов «Человек с киноаппаратом», «Земля», «Одиннадцатый», монтажными планами и схемами, списками объектов съемки, дневниковыми записями и др. // РГАЛИ. ф. 2091. оп. 2. ед. хр. 236. л. 19.

Как отмечал Николай Хренов, «кинематографические формы монтажа утверждают себя в момент, когда психологические установки художника отступают перед социологическими»<sup>63</sup>. Так в художественной практике 1920-х годов появляются атрибуты реальной жизни: газетные вырезки, афиши и плакаты наполняют страницы литературных произведений, на сцене театра воспроизводятся хроникальные кинокадры, аутентичные звуки улиц, объявляются новости, декламируются политические лозунги.

В новой революционной поэзии и прозе, театре Пролеткульта, выступлениях коллективов «Синей блузы» отображается всеобщий интерес к деталям современной жизни, запечатлению ее движения и многообразия. Психологические и салонные драмы сменяются сценами из производственной и общественной жизни. Искусством «нового дня» Илья Эренбург называет в эти годы «учет нового стиля жизни. Союз с индустрией. Язык газет и телеграмм. Язык приказов, резолюций, переключки мастеров, митинговых возгласов, биржевых схваток. Ритм города, экспрессов, фабрик, радио. Кинематограф, как великое современное искусство. Механизация всех жестов. Математическая точность слов и движений человека. Крайняя экономия»<sup>64</sup>.

Деятельность Дзиги Вертова совпала в это время с общественным запросом на отображение действительности. Газетная эстетика, журнал как художественная форма актуализируются во время революции. Нехудожественное становится материалом искусства, поскольку в это время активизируется историческое сознание, происходит процесс разоблачения и избавления от мифов прошлого. И одни из ключевых звеньев этого процесса становится хроника, киножурнал, документальный фильм.

---

<sup>63</sup> Хренов Н. Диалектика взаимодействия художественных и нехудожественных элементов в практике телевидения / Методологические проблемы изучения средств массовой коммуникации. М.: Наука, 1985. С. 40.

<sup>64</sup> Эренбург И. А все-таки она вертится! М.: Геликон, 1922. С. 96.

Изначальная суть документального кино основана на абсолютном сходстве между образом и его прообразом. Проще говоря, если возможно проверить изображение изображаемым, то перед нами пример хроникального фильма<sup>65</sup>. Документальным фильм делают прежде всего стилистика и характер использования материала.

Принято считать, что эстетическая составляющая документалистики гораздо ниже, чем в игровом кино, поскольку у первой есть конкретная задача, которую ей необходимо решить. Хроникальное произведение должно быть объективным свидетельством отображенного события и структурно зависеть от него и контекста его бытия. В игровом же фильме первичное намерение состоит в том, чтобы рассказать историю, то есть, воплотить на экране художественный вымысел, дать образ реальности. Таким образом игровая картина содержит в себе гораздо больше эстетических элементов – актерская игра, атмосфера, декоративность, пейзаж, трюк или спецэффект и многое другое. Однако границы между документальным и игровым не так просто определить даже на примере хрестоматийных неигровых картин. Так, скажем, в работах родоначальников документалистики Дзиги Вертова и Роберта Флаэрти можно найти немало инсценированных эпизодов, трюковых вставок, актерской игры и музыкального сопровождения, призванного создать определенный эмоциональный эффект у зрителя. Режиссеры стремились выйти за рамки информативности и репортажа, чтобы выразить свои собственные эстетические ощущения.

Как отмечает, Николай Изволов кино наглядно доказало, что «жизнеподобие» и «достоверность» совсем не означают одно и то же: «Материал кинематографа, особенно документального кино, может быть сколь угодно не похож на жизненную реальность, если он не претендует на то, чтобы называться ею, а проходит под максимально точной собственной

---

<sup>65</sup> Богомолов Ю.А. По ту и эту стороны границы между художественными и нехудожественными формами творчества / Методологические проблемы изучения средств массовой коммуникации. С. 174.



атрибуцией, т. е. вызывает доверие к себе»<sup>66</sup>. Реальность, запечатленная на кинокамеру, и изображение, хранящееся на пленке, не составляют тождество по самой своей природе. Поэтому с первых лет своего существования кинематограф видел своей задачей воссоздание эффекта реальности, но не самой реальности во всем ее многообразии.

Впрочем, проблема жизнеподобия и достоверности возникла в искусстве и до появления кино. В частности, оно связано еще с аристотелевской эстетикой – с подражанием художника природе.

Рассуждая о стиле и мимезисе в искусстве, Гете упоминал, что художник, который уже обрел достаточное мастерство в своем ремесле, неизбежно придет к тому, что будет «различать и находить самые свежие и прекрасные розы» из всех, что он может увидеть в природе. «Следовательно, здесь уже начинается выбор», - говорит писатель. Для Гете простое подражание действительности является начальным уровнем в развитии мастерства, «работает как бы в преддверии стиля». Соответственно достичь «глубочайших твердынь познания» предмета возможно только с учетом тщательного отбора, сопоставления и структурирования<sup>67</sup>.

В похожем духе позднее рассуждал Адольф Гильдебранд в «Проблеме формы в изобразительном искусстве»: «Всякое явление природы, как частный случай, должно быть преобразовано, так сказать, в некоторый общий случай, должно стать зрительной картиной, имеющей как выражение представления формы некоторое общее значение. Воспринимая природу с этой точки зрения, художник противопоставляет данному явлению природы его зрительную картину - другое явление, в котором сообразно этой закономерности переработано и уяснено явление природы, и которое поэтому отвечает нашей потребности представления»<sup>68</sup>.

---

<sup>66</sup> Изволов Н.А. Феномен кино: История и теория. М.: Материк, 2005, с. 30.

<sup>67</sup> Гете И. В. Простое подражание природе, манера, стиль // Об искусстве. М.: Искусство, 1975. С. 92-97.

<sup>68</sup> Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве. М.: МПИ. 1991. С. 27.

Поэтому в разных ситуациях игровое и неигровое начала могут своеобразно комбинироваться в произведении, отчасти дополнять друг друга или находиться в специфическом конфликте. Из этого синтеза рождается авторский стиль, особая выразительность, присущая художнику и его мировоззрению.

В истории русской литературы границы между художественным и нехудожественным стирались часто, достаточно обратиться к жанру воспоминаний. Начиная с Герцена и продолжая «литературными документами» Виктора Шкловского, Исаака Бабеля или Валентина Катаева, отечественная мемуаристика и документальная литература допускали известную степень художественной вольности и только отчасти могут быть оценены как исторический документ. Взяв за основу жизненный опыт и сопутствующее ему эмоциональное впечатление, писатели нередко дополняли их художественным восприятием для создания метафоры, атмосферы эпохи или эстетической целостности произведения.

Похожий процесс происходил в западной литературе, крупнейшие писатели-модернисты Джеймс Джойс, Марсель Пруст и Роберт Музиль использовали в своих произведениях личный опыт, внедряли в ткань романа автобиографические мотивы, создавали интертекстуальную связь между вымышленными и реальным. И, в конце концов, литературные приемы, авторское вмешательство в историческую действительность и придают произведениям дополнительную витальность, воссоздают сегодня живую картину эпохи, в которой они были написаны.

Даже в фотографии – искусстве, построенном, кажется, на подражании действительности, – возникает недостоверный, монтажный образ. Валентин Михалкович и Валерий Стигнеев писали о том, что фотомонтаж в начале XX века возникает в результате «нетерпения фотографов, не могущих найти в реальности желаемые взаимосвязи разнопространственных объектов»<sup>69</sup>.

---

<sup>69</sup> Михалкович В.И., Стигнеев В.Т. Поэтика фотографии. М.: Искусство, 1990, С. 248.

Вальтер Беньямин указывал на то, что репрезентация действительности, будь то фотография или кинохроника, непременно искажает ее, нарушает ее «ауру»: «Даже в самой совершенной репродукции отсутствует один момент: здесь и сейчас произведения искусства – его уникальное бытие в том месте, в котором оно находится»<sup>70</sup>. В этом философ видел важную культурологическую особенность эпохи, жажду все сделать массовым, доступным, и поэтому искаженным в своей основе. «Все, что связано с подлинностью, недоступно технической – и, разумеется, не только технической – репродукции»<sup>71</sup>, - заключает Беньямин.

Смывание границ между художественным и нехудожественным в искусстве во многом отражало кризис миметизма. С появлением фотографии и кино классическая эстетика Аристотеля, подразумевающая основанное на радости узнавания подражание природе, ощутимо трансформируется. И этот процесс касается самых разных форм искусства. Художники эпохи модернизма стремились отыскать иные формы отображения реальности, которая к началу прошлого века ощутимо меняется. Научно-техническая революция, рост урбанизма, рождение психоанализа, другие научные и культурные открытия сильно отражаются на повседневной жизни обычного горожанина.

Картина мира в начале XX века усложняется до такой степени, что осмыслить течение жизни, хаос окружающих явлений становится возможно, лишь разложив этот мир на составные части, «разрушив» до основания и собрав заново. Об этом говорит Хосе Ортега-и-Гассет, когда заявляет о коренном несоответствии между классическими художественными формами и искусством новой реальности XX века. Приемы подражания искусству жизни, сформулированные еще в античности, перестают быть адекватными повседневной жизни, они дошли до определенной степени «автоматизма».

---

<sup>70</sup> Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Вальтер Беньямин. Краткая история фотографии. М.: Ад Маргинем, 2015, с. 75-76.

<sup>71</sup> Там же.

Таким образом новое искусство, упраздняя целенаправленно реальность, ставит на ее место «жизнь изобретенную»<sup>72</sup>.

Кризис мимезиса нашел отражение в ключевой работе Николая Тарабукина «От мольберта к машине» в 1921 году:

«Понятие "реализм" я употребляю в самом широком смысле и отнюдь не отождествляю его с натурализмом, являющимся одним из видов реализма и притом самым примитивным и наивным по выражению. Современное эстетическое сознание понятие реализма с сюжета перенесло на форму произведения. Не копирование действительности стало отныне мотивом реалистических устремлений (как это было у натуралистов), но, напротив, действительность перестает быть в каких бы то ни было отношениях стимулом творчества. Художник в формах своего искусства создает свою действительность, и реализм им понимается как сознание подлинной вещи, самодовлеющей и по форме, и по содержанию, вещи, не репродуцирующей предметов действительного мира, а конструируемой от начала до конца художником вне проекционных линий, которые могли бы быть протянуты к ней от действительности»<sup>73</sup>.

Таким образом «реализм» эстетически не обязан подражать жизни. Наоборот, он подразумевает условность, художественный произвол, формальный эксперимент. Художник должен не «дублировать» действительность, но создавать свою. Впрочем, Тарабукин замечает, что оставаться лишь в поле формальных достижений, как это делали, по его мнению, конструктивисты и супрематисты, означало стагнацию и «уход от реальности». Творчество должно было иметь определенную утилитарную цель, быть применимым в той самой жизни, из которой черпается материал

---

<sup>72</sup> Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство. 1991. С. 226.

<sup>73</sup> Тарабукин Н. От мольберта к машине. М.: Ад Маргинем, 2015, С. 15.

для искусства. Художник из музейного оформителя превращается в «созидателя необходимых жизненных ценностей»<sup>74</sup>.

Это касается и кинематографа. Русские формалисты группы ОПОЯЗ фактически сразу определили, что кинокамера меняет действительность и всегда придает ей свою степень условности. Искусство кино – это искусство монтажа, в основе которого лежит творческий принцип отбора материала по специфическим признакам. Об этом твердит Борис Эйхенбаум в статье «Проблемы киностилистики»: «Натурализм в кино не менее условен, чем натурализм литературный или театральный. Правда, кино может вводить в фильм действительную натуру, чего не может, например, сделать театр. У кинорежиссера может быть своего рода "записная книжка", в которой он хранит заснятые мимоходом бытовые сценки – для того, чтобы использовать их при монтаже какой-нибудь фильма, но он может сделать это, как и писатель, только при условии подчинения этого материала общему стилевому знаку фильма и ее жанровому замыслу»<sup>75</sup>. В какой-то степени, фильмы Вертова и были такими «записными книжками» - из множества мимоходом заснятых сцен складывались городские симфонии, панорама строительства новой жизни. И в них причудливо сочетались как открыто условные художественные приемы, так и «натурализм», подражание реальности.

Поиски границ между игровым и неигровым в кино разворачивались между двумя эстетическими лагерями в 1920-е годы. С одной стороны – стремление к утилитарности, механике творчества, упрощению и конкретике. С другой – формирование языка киноискусства, состоящего из монтажных фраз, образных метафор, звуко-зрительного контрапункта и других формальных и технических приемов. Этот конфликт перерастал в серьезную художественную проблему, которую старались решить не только режиссеры,

---

<sup>74</sup> Там же. С. 17.

<sup>75</sup> Эйхенбаум Б. Проблемы киностилистики / Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х годов. М.: Академический проект. 2016, С. 33-34.

но и руководство советской кинематографии. Именно попытка найти компромисс между этими полярными началами привела в конечном счете к установлению в 1934 году одного единственного эстетического принципа – соцреализма, а затем мотивировала борьбу с «формализмом» на самых разных уровнях. Идея создать народное, массовое кино побуждала режиссеров работать в предельно простых и понятных формах, но в то же время забывать о художественной ценности своих картин им совсем не хотелось. Поскольку большинство режиссеров, включая и Дзигу Вертова, видели в кинематографе продолжение высокой культуры прошлого – литературы, музыки и живописи – они не позволяли себе понижать планку, ради вкуса широкого зрителя, но в то же время были обязаны постоянно идти на компромисс. Смена эстетической парадигмы в советской культуре больше всего сказалась на неигровом кино.

В начале 1920-х годов документальное кино рождается в эпицентре этих противоречий, эстетических концепций, включавших в себя разнообразные степени художественной условности и интерес к жизнеподобию. И вокруг Дзиги Вертова, чья философия творчества подразумевала сложные эстетические взаимодействия с реальностью, в это время разворачиваются масштабные дискуссии. Не будет преувеличением сказать, что именно работы киноков мотивируют глубинные споры о том, что такое «документализм» в кинематографе. Критической точкой этих споров стал раздор между Вертовым и журналом «ЛЕФ», авторы которого предлагали свою интерпретацию факта в искусстве, а также обрушились с серьезной критикой на киноков.

«Документализм» был в большей степени понятием, чем определением. В него входило множество разнообразных концепций и политических оттенков, которые не позволяют говорить о нем как о чистой хронике и сухом перечислении фактов. Оно формировалось в культурной среде авангарда и пролеткульта, для которых характерно было особое

понимание реальности. Как отмечает Владимир Паперный, авангардистам был свойственен отказ от «похожести искусства на жизнь». Реализм для художников 1920-х «апеллирует к реальности специфического языка искусства»<sup>76</sup>. Монтажные стыки Кулешова, Эйзенштейна и Вертова были столь же «документальны», как контррельефы Татлина, красочные слови Кандинского, «неправильные» ракурсы фотографий Родченко. Споры вокруг документального кино этой эпохи разворачивались в таком культурном контексте.

Режиссер и журналист Николай Лебедев – непримиримый оппонент Вертова – определял хронику как «образную публицистику»: «Актуальная и высокоидейная по содержанию, эмоционально-заражающая по форме, ясная, четкая, лаконичная хроника»<sup>77</sup>. В его глазах документальное кино должно было быть продолжением литературного репортажа, журналистики. Однако Дзига Вертов хотел видеть неигровое кино в гораздо более широком смысле: «За расцвет всех видов хроникального фильма, а не за прокрустово ложе одного вида: кинотелеграмм и последних известий. Не только журнал, но и очерки, и поэмы, и песни, и такие отдельные произведения, о которых будет говорить весь мир»<sup>78</sup>. В представлении Николая Лебедева в документалистике нет места стилю, придающему кинофакту условность и авторскую интерпретацию. Соответственно неигровая реальность не может подаваться в форме песни или стихотворения, поскольку это противоречит основам публицистики.

Похожую точку зрения высказывал Сергей Третьяков, который много размышлял о том, что такое «неинсценированный факт», и где проходит граница между игровым и неигровым в кинематографе. Для него это был вопрос о «большей или меньшей дефальсификации материала, из которого

---

<sup>76</sup> Паперный В. Культура Два. М.: Новое литературное обозрение, 2020. С. 274.

<sup>77</sup> Лебедев Н. За пролетарскую кинопублицистику (К вопросу о методологии кинохроники) // «Пролетарское кино» № 12. 1931. С. 20-29.

<sup>78</sup> Дзига Вертов. Статьи. Дневники. Замыслы. С. 84.

строится фильм»<sup>79</sup>. Проще говоря, речь идет о степени вмешательства режиссера в отснятый материал жизни. «Вряд ли работа Вертова есть чистая хроника. Чистая хроника – монтаж фактов только в плане их злободневности и социальной весомости. А когда факт берется как кирпич для постройки иного типа – чистый хроникализм исчезает. Все дело в монтаже»<sup>80</sup>.

Однако Третьяков, работавший с Сергеем Эйзенштейном, разделял теорию «монтажа аттракционов» и видел в кинематографе прежде всего технику визуального воздействия на зрителя. «При фиксации фактов для нас крайне важно не допускать произвольных режиссерских искажений этих фактов. Нам не нужна сказки и басни, нам нужна жизнь, поданная как она есть», - говорит Третьяков, и далее заявляет, - «Важно знать, как распределить ударные места, как построить возбуждающий массаж нервов, в какой мере героизировать факт или где его окарикатурить для того, чтобы выпуклей выплыли его потрясающие стороны и невооруженному глазу незаметные недостатки»<sup>81</sup>.

Понятие «документализма», таким образом, включало в себя не только фиксацию сухих фактов и публицистику, но и известную степень переработки реальности. Третьяков проводил черту между кинохроникой и «документализмом». И Вертов, по его мнению, относился ко второй категории, хотя сам кино был, с этим не согласен: «"Документализм" – течение внутри игровой кинематографии, оно имеет нечто аналогичное в литературе, но ничего общего, кроме формы, с документальной фильмой не имеет»<sup>82</sup>.

«Документализм» в культуре конца 1920-х годов приобретает значение «формализма». Под ним понималось внедрение хроники в игровое кино, или

---

<sup>79</sup> Третьяков С. «ЛЕФ» и кино // Формальный метод. Антология русского модернизма. Т.2. С. 315.

<sup>80</sup> Там же.

<sup>81</sup> Третьяков С. Чем живо кино // Формальный метод. Антология русского модернизма. Т. 2. С. 260-261.

<sup>82</sup> Вертов Д. О Политпросветфильме // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 2. С. 217.



наоборот – «приукрашивание» действительности, добавление актеров или излишний эстетизм в документалистике. Вертов пытается в этот момент отыскать собственный киноязык, свободный от ярлыков и наименований. Он обращался к ощущению реальности у зрителя, придавал отснятым объектам и образам особую коннотацию и значение в совокупности. Материальный мир в его фильмах обладает ценностью информации, но он не подобен реальности, он условен и зачастую доходит до абстракции. Но для режиссера было важно создать убедительную иллюзию – заставить поверить аудиторию в сконструированную картину.

Как отмечал Юрий Лотман, Вертов выступал за оживление чувства реальности у зрителя, одновременно выстраивая собственный «киномир по сложным идеологическим моделям»<sup>83</sup>. И в этом не было противоречия: «Стремление кинематографа без остатка слиться с жизнью и желание выявить свою кинематографическую специфику, условность языка, утвердить суверенитет искусства в его собственной сфере — это враги, которые постоянно нуждаются друг в друге»<sup>84</sup>. Лотман считал, что развитие киноискусства происходит, благодаря напряжению, создаваемому этими двумя началами.

Поэтому для Вертова спецэффект в неигровом кино был вполне допустим. Документальную съемку он называл «расшифровкой действительности», или «тем, что не видит глаз». Таким образом, режиссер снимал вопрос об объективном отображении реальности. Документальное – не тождественно факту.

Вертов часто обнажал кинематографическую природу своих работ, начиная с киножурнала «Кино-правда», в интертитрах и монтажной логике его выпусков нередко говорилось о том, что это «вещь», собранная режиссером Вертовым. Но, конечно, самым значительным примером такого

---

<sup>83</sup> Лотман Ю. Семиотика кино и проблема киноэстетики. Таллин: «Ээсти Раамат», 1973. С. 24.

<sup>84</sup> Там же. С. 28.

обнажения является «Человек с киноаппаратом», в котором возникают не только непосредственно кинематографисты, участвующие в съемке этого фильма – оператор Михаил Кауфман и монтажница Елизавета Свилова, – но и аудитория в кинозале, где на экране идет только что на их же глазах созданная лента.

Логику обнажения приема киноки могли позаимствовать из культуры советского фотомонтажа, в которых «сделанность» не скрывалась, а подчеркивалась. Как замечает антрополог Сергей Ушакин, фрагменты фотомонтажа зачастую «не выстраивают однозначного пространственного и сюжетного порядка»<sup>85</sup>. Вертов точно так же стоял на отрицании сюжета и литературоцентричного нарратива. Его сценарии, вернее, монтажные планы, были построены по принципу сухого доклада или стенограммы – больше напоминали «список дел», тем или объектов, предварительно необходимых для съемки. Пунктирность вертовского монтажа была намеренной альтернативой сюжетной или визуальной последовательности фильма. И отстранение зрителя, которое предпринимается в моментах обнажения приема, происходит по той же самой «антинарративной» причине.

Кроме того, сам переход мышления в малых формах – газетного репортажа, статьи-эссе – требовал отказа от сюжетности в ее традиционном понимании<sup>86</sup>. И в этом смысле Вертов следовал школе русского формализма, размышлениям Шкловского и Тынянова о фабуле литературного произведения, строящегося на формальных мотивировках: подлинная «литература – вне "сюжета"», а сюжет искажает материал уже тем фактом, что автор его выбирает<sup>87</sup>. Но Осип Брик, критиковавший Вертова в 1927 году, заявлял, что «задачей дня» является поиск новых бессюжетных методов связывания отдельных фактов и подробностей в одно зрелищное полотно. А

---

<sup>85</sup> Ушакин С. Медиум для масс – сознание через глаз. Фотомонтаж и оптический поворот в раннесоветской России. / Гараж, 2020, С. 27.

<sup>86</sup> Хренов Н.А. Новая визуальность как проблема культуры. с. 232.

<sup>87</sup> Шкловский В.Б. К технике внесюжетной прозы // Формальный метод. Антология русского модернизма: В 3 т. Т.1. С. 221.

любая художественная схема, искажающая и деформирующая реальную действительности – не допустима<sup>88</sup>. Таким образом идеальным произведением по Брику должен быть набор фактов без авторского вмешательства. Но для Вертова это стилевое вмешательство – основа неигрового кино, и, кроме того, совершенно не исключало достоверности факта.

Сергей Эйзенштейн вовсе не видел противоречия в том, что фильм может показаться «сделанным». Для него «явления природы, как и явления общественной жизни – сами по себе связаны определенными закономерностями». Таким образом, монтажная структура фильма, обусловленная авторской концепцией и видением, «построенность вещи» и оказывает психологическое воздействие на публику – создает иллюзию реальности, ощущение того, что время в фильме течет с той же скоростью, по тем же законам и параметрам, что и время настоящее: «Ощущение того, что происходящее вокруг нас не случайно, а что в нем есть какая-то своя определенная закономерность - может быть, во всех своих подробностях нам пока еще и неизвестная, - это ощущение у нас всегда имеется»<sup>89</sup>.

Эйзенштейн вообще видел структурный, монтажный принцип во всем на свете, включая искусство. По его мнению, кино не должно слепо копировать реальность, чтобы показать ее на экране, режиссеру необходимо изучить структурные принципы снимаемого объекта – деконструировать, разложить на составные части, чтобы добраться до самой сути. К слову, Эйзенштейн воспринимал неигровое кино совсем не так, как сторонники сухой публицистики, и хорошо понимал, что передача действительности на экране не может быть полностью адекватной. Поэтому режиссер считал, что «документализм» неизбежно включает в себя художественное начало. На одной из лекций во ВГИКе Эйзенштейн заявил: «Конечно, хроникеры —

---

<sup>88</sup> Брик О. Фиксация факта // Брик О. Фото и кино. С. 43.

<sup>89</sup> Эйзенштейн С.М. Очередная лекция // Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, Т. 4. С. 679.

самые игровики, вообще говоря, потому что им как раз всегда нужно делать инсценировки больше, чем кому бы то ни было»<sup>90</sup>.

На первый взгляд - утверждение спорное. Однако Эйзенштейн воспринимает отношение между реальностью и киноискусством синтетически, поэтому неигровое кино, использующее факт действительности или живой объект исследования, все равно подходит к его описанию с известной долей авторского вмешательства. Как утверждает Юрий Богомолов, в документальном фильме «художественная структура обладает способностью присваивать эмпирический факт и перестраивать его семантику по своему усмотрению»<sup>91</sup>. И это неизбежно даже в случае чистой публицистики, поскольку ее содержание так или иначе будет напрямую зависеть от контекста времени, в котором она появилась.

Прием монтажа, в частности «эффект Кулешова», наглядно показывал всю условность того или иного зафиксированного события. Образ деконтекстуализируется и утрачивает первоначальную свою функцию и значение. Вертов называл этот процесс «расшифровкой действительности». Искусство киноков оставалось реалистическим в той степени, в которой эта «сделанная» реальность оставалась убедительной на экране, как единое художественное целое. И здесь уместно вспомнить слова Аристотеля о том, что искусство вообще не фактологично, оно ищет общее, в то время как «история говорит об единичном»<sup>92</sup>.

Нечто похожее имел в виду Вертов, когда говорил о том, что даже в структурном многообразии его фильмов эпизод или событие все равно обладают характеристикой «кинодокумента». Факт остается фактом –

---

<sup>90</sup> "...Говорить лишь о том, о чем стоит говорить". Стенограмма занятия С.М. Эйзенштейна со студентами 3 курса режиссерского факультета ВГИКа, 1941 // Киноведческие Записки, № 81, 2007, с. 68-85.

<sup>91</sup> Богомолов Ю. По ту и эту стороны границы между художественными и нехудожественными формами творчества / Методологические проблемы изучения средств массовой коммуникации. 1985. С. 178.

<sup>92</sup> Аристотель. Поэтика. М.: Рипол Классик, 2017, С. 157.

якутское племя в «Шестой части мира» совершило жертвоприношение, мужчина на улице в «Человеке с киноаппаратом» действительно умер, а церковь в «Симфонии Донбасса» – разрушили. Но семантически эти небольшие фрагменты, сосуществуя с рядом других, столь же подлинных в своей основе, конструируют специфическую целостность, в которой царят свои законы.

Особая соотнесенность всех элементов киноязыка в картинах Вертова придает фрагментам семиотическое значение знака. Говоря словами Гегеля, режиссер фиксировал факты не как содержание, но «как сущность», высвобождал с помощью кино их внутреннюю эстетическую силу. Подобно тому как художники авангарда старались очистить восприятие мира вещей от автоматизма, подменяя контексты и переставляя объекты в коллажах, Вертов переносит вещи в иное эстетическое пространство, чтобы открыть на них новый взгляд – подарить «миру – глаза».

Кинематограф, по мнению кинока, подразумевал художественное познание действительности, передачу смыслов, не лежащих на поверхности. Чтобы открыть «правду», необходимо переформатировать знакомые явления в зачастую непредсказуемых соотношениях. «Документализм» Вертова ищет глубинную истину, а не только лишь подражает реальности, режиссер сгущает, уплотняет и модифицирует жизнь в специфической композиции фильма. По Аристотелю бытие художественного образа зачастую может оказаться куда более реалистичным, чем существование его прообраза: «Если поэта упрекают в том, что он неверен действительности, то, может быть, следует отвечать, <...> что сам он изображает людей какими они должны быть»<sup>93</sup>. Для Вертова также важен политический контекст, его «правда» была выполнена в «ленинской пропорции» и имела сверхзадачу – воспитать нового человека социализма.

---

<sup>93</sup> Аристотель. Поэтика. С. 177.

Режиссер понимал, что предельно документального кино не может быть. Он стремился создать у зрителя ощущение достоверности, придать онологические свойства монтажным кадрам, создать собственную реальность на киноэкране.

Как отмечает Олег Кривцун, «Сама природа художественного творчества выталкивает художника в такие сферы, приблизиться к которым иначе (вне найденного им языка искусства) он был бы не в состоянии»<sup>94</sup>. Пожалуй, одной из причин, почему Вертов оказался фактически изгнан из кинематографа в 1930-е годы, являлось то, что достигнутые им сферы противоречили эстетическим установкам тоталитарного государства. Мир и человек в логике сталинского «большого стиля» есть нечто уже свершившееся и совершенное, а эстетика вертовского кино подразумевала определенное движение, процесс и метаморфозы, которые слишком откровенно противоречили устойчивой картине мира советской утопии.

Характерно, что само понятие «правды» меняется в 1930-е годы. И те, кто в период авангарда становился на сторону главенства факта и документа в искусстве, объявлялись «формалистами». Их «правда» считалась фактографией, далекой от новой социалистической реальности.

Уже в 1929 году критик Михаил Блейман исчерпывающе описал то, в чем заключался «формализм» Вертова:

«Внешне в картинах Вертова все благопристойно, внутренне ничего благопристойного нет. Хорошая картина понятна, что сказать про картины Вертова нельзя.

Киноглаз – это отрыв от мира, который создает искусство. Он провозгласил аппарат единственным мерилем всех явлений. Это заумно. Это самоцель, и будем ли мы что-нибудь понимать ему все равно.

---

<sup>94</sup> Кривцун О.А. Об имманентных стимулах исторического движения искусства // Художественная культура. № 4. 2020, с. 51.

Дзига Вертов является самым заклятым игровиком, каждая его картина служит не для отображения реально существующих вещей, а служит для конструкции совершенно определенного киномира, оторванного от художника и от мира, который он выражает. «Кино-глаз» и «Человек с киноаппаратом» – картины для нас никуда не годящиеся, потому что сконструированы этим методом»<sup>95</sup>.

Советский идеологический догматизм, который вскоре оформится в понятие «социалистического реализма», подразумевал строгое соотношение «внешнего» и «внутреннего», то есть формы и содержания. Стиль Вертова же гипертрофирован, представляет собой некий образ переживания мира как эстетического феномена. И Блейман со всей его критичностью, в сущности, верно определяет стремление кинока сконструировать экранный микромир. Но этот микромир не выполняет социальной задачи, а, значит, он «никуда не годится».

Вскоре, в 1934 году, по результатам 17-го съезда ВКП(б) формулируются четкие правила новой кинохроники, подразумевающие что она должна сообщать и показывать советскому зрителю: «Это должен быть рассказ о хозяйственных задачах второй пятилетки, реконструкции и строительстве, о колхозной деревне, о формации нового советского человека»<sup>96</sup>. Формально материалом соцреализма выступает «правда», но она подразумевает единую трактовку, в то время как интерпретация авангардных утопий была, в сущности, открыта для самых разных формулировок. Сталинизм, в общем, не жаловал документальное кино, а вождь народов не сильно жаждал смотреть на себя настоящего на экране – куда лучше он выглядел в образах национальных героев Александра Невского или Александра Суворова. Киновед Александр Дерябин прямо указывает на это,

---

<sup>95</sup> М.Ю. Блейман. «Теория киноискусства». Цикл лекций // РГАЛИ. Ф. 2733. Оп. 1. Д. 1104. Л. 5-12.

<sup>96</sup> Джулай Л. Документальный иллюзион. Отечественный кинодокументализм – опыты социального творчества. М.: Материк. 2005. С. 32.

как на одну из причин столь быстро ухода с экранов, казалось бы, идеологически верной «Колыбельной» Вертова<sup>97</sup>.

Создание фактов – всегда диалог с действительностью. Вертов остается верен революции и «ленинской пропорции», он мыслит мир как процесс постоянного обновления. Режиссер видел свою миссию в служении режиму, но кинохроника и «документализм» перестают быть востребованными. Очень точно на этот счет заметил культуролог Олег Аронсон, заметивший о «Колыбельной», что в ней пролегает граница между «художественной правдой и "правдой" соцреализма»: «Когда Вертов использует им же открытый прием документальной "киноправды", то, несмотря на всю документальность, это остается художественным приемом, в котором искусство становится условием возможности существования и распознавания правды»<sup>98</sup>. То есть, возвращаясь к словам Аристотеля, кино Вертова делало образ живее прообраза, и это имело разрушительное значение для главного героя фильма – Сталина.

Судьба вертовского киностиля – это история несовпадения с эпохой, конфликт двух «правд» и их рецензий в 1920-е и 1930-е годы. «Документализм» Вертова подразумевал альтернативную точку зрения. Благодаря нему в мире, искусственно сконструированном на монтажном столе, сохранялась воля к свободе, дыхание жизни. Так в «Человеке с киноаппаратом», самом «ошибочном», по мнению советских критиков, фильме режиссера, появляется что-то подлинное, что не обслуживает государство, но приближается к разгадке метаморфозы бытия: жизни и смерти, человека и природы, человека и искусства.

---

<sup>97</sup> Дерябин А.С. «Колыбельная» Дзиги Вертова: замысел – воплощение – экранная судьба // Киноведческие записки. 2001. № 51, С. 87-102.

<sup>98</sup> Аронсон О. Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия). М.: НЛО 2007. С. 319-321.



## ГЛАВА 2. ОСОБЕННОСТИ МОНТАЖА И СТРУКТУРЫ ФИЛЬМОВ ДЗИГИ ВЕРТОВА

### 2.1. Монтаж и спецэффекты

#### Что такое «вертовский монтаж»?

Мы пришли к выводу, что Дзига Вертов, комбинируя особым образом «документализм» и другие приемы кинопоэтики, создавал на экране свой художественный мир. Это касается не только авангардных работ режиссера 1920-х годов, создававшихся с учетом его теоретических взглядов и манифестов, но и фильмов 1930-1940-х годов – формально куда менее радикальных. Авторский стиль Вертова не был однородным, он эволюционировал, впитывал в себя различные влияния и контексты своего времени.

Прежде чем перейти к анализу конкретных примеров и лейтмотивов в творчестве Вертова, необходимо разобраться в формальной стороне его экранного мира. Инструментом, с помощью которого режиссер воссоздавал на экране синтетическую картину мира, являлся монтаж. Теоретики кино часто отделяют вертовский монтаж от монтажа Эйзенштейна, Пудовкина и Кулешова, поскольку в основе их фильмов лежали различные подходы к материалу. Фильмы киноков, с одной стороны, трудно спутать с работами других представителей киноавангарда, с другой же – они весьма характерны для эпохи и ее эстетических поисков. Однако монтажные приемы кинока сильно менялись со временем, и зачастую исследователи избегают их анализа в поздних работах режиссера. Каждый период творчества Вертова отмечен своеобразными стилистическими приемами и композиционными решениями.

В западном киноведении давно выделился специальный термин «советский монтаж», который включает в себя эксперименты отечественного киноавангарда 1920-х годов и объединяет имена Сергея Эйзенштейна, Льва Кулешова, Всеволода Пудовкина, Дзиги Вертова и других. «Советские

теоретики монтажа как один были связаны с авангардными движениями: футуризмом в поэзии, конструктивизмом в искусстве или формализмом в науке. Поэтому теория монтажа развивалась не столько как систематическое учение, сколько как смесь полемических выпадов, запальчивых манифестов и аналитических рассуждений о собственных фильмах»<sup>99</sup>, - отмечает Юрий Цивьян.

Советский киноавангард обладал одной отличительной чертой, которая сразу же бросается в глаза, – высокий темп повествования. В отличие от дореволюционного кино, в котором преобладала статичная камера, проработка мизансцен и преувеличенная театрализация действия, новое кино тяготело к динамизму, отражению современной городской жизни. Поэтому режиссеры после революции были увлечены успехами монтажной школы Америки. Темп приключенческих фильмов и бурлескных комедий повлиял на формирование художественного стиля Льва Кулешова, Бориса Барнета, Григория Козинцева и Леонида Трауберга. В статье «Американщина», опубликованной в 1922 году, Кулешов заявляет, что динамизм американского жанрового кино отражает суть «подлинной кинематографии»<sup>100</sup>.

Однако между американским и советским монтажом было немало различий. Режиссеры Голливуда с помощью новейших технических трюков, таких как рапидная съемка, и монтажных приемов, вроде двойной экспозиции и крупного плана, решали преимущественно нарративные задачи. Скажем, новаторская для своего времени монтажная структура фильма Дэвида Гриффита «Нетерпимость» была необходима режиссеру прежде всего, чтобы рассказать масштабную историю, основной лейтмотив которой должен был раскрываться через действия различных групп персонажей в различных исторических периодах. В комедиях Чарли Чаплина или Гарольда

---

<sup>99</sup> Цивьян Ю.Г. Теория монтажа. Америка – Советский Союз // Сеанс. № 57/58, 2013, с. 212.

<sup>100</sup> Кулешов Л. Американщина // Кино-фот. 1922. № 1. С. 15.

Ллойда эксперименты с монтажом подчеркивали и гиперболизировали ситуацию для создания комедийного эффекта. Хороший пример можно найти в одной из немых комедий дуэта Лорелла и Харди «Драка тортами». Этот типичный для бурлеска гэг с бросанием героев друг в друга тортами достигает в финале картины немислимого монтажного темпа, - здесь уже нет сюжетной задачи, монтаж доводит абсурдную ситуацию до предела.

Советская школа монтажа, начало которой принято отсчитывать от «эффекта Кулешова», отличалась от американского в целях и семантике. «Идеологическая привлекательность» монтажа, по мнению Сергея Ушакина, была «естественным продолжением стремления авангарда активизировать участие масс в организации своей среды, и, наконец, с точки зрения психологии восприятия монтаж стал эффективным способом смыслообразования, в котором экономия выразительных средств сочеталась с глубиной эмоционального воздействия»<sup>101</sup>. Кулешова, а за ним Вертова и Эйзенштейна, интересует возможность кинематографа разворачивать действие нелинейно, при этом сохраняя в глазах зрителя последовательную картину.

Культуролог Лев Манович отмечает, что в 1920-е годы в советском кино формулируются две техники монтажа: «Первая — это временный монтаж, при котором репрезентации разных реальностей соединяются в единую цепь хронологически последовательных моментов. Вторая техника - внутрикадровый монтаж - строго противоположна первой. В этом случае разные изображения объединяются так, чтобы создать единую картину»<sup>102</sup>.

Советский монтаж был аналитическим, с его помощью режиссеры искали возможности решить формальные задачи – отыскать смысл из сочетания несочетаемых объектов и ситуаций. Одно слово – «монтаж» - ассоциировалось с архитектурой, возведением объекта. И, конечно, в эпоху

---

<sup>101</sup> Ушакин С. Медиум для масс – сознание через глаз. С. 22

<sup>102</sup> Манович Л. Язык новых медиа. М.: Ад Маргинем, 2018, С. 11.

советского конструктивизма кино понималось как инструмент технического создания фильма – режиссеры буквально собирали его по частям, кадрам и сценам. «Построить один город из двух, собрать совершенного человека из частей разных тел — эксперименты такого рода уже входили в словесный ореол "монтажа", как его понимали тогда Кулешов и Вертов»<sup>103</sup>, - сообщает Юрий Цивьян.

Этот аналитический подход к монтажу увлекал западных художников и кинематографистов уже в 1920-е годы. Вот, что пишет дадаист и режиссер Ганс Рихтер о Вертове, которого считал родоначальником советского монтажа: «Он обнаружил, снова и снова демонстрируя свои фильмы, что иногда две сцены, даже если по содержанию они не имели между собой решительно ничего общего, при показе все-таки производили единое впечатление, были "созвучны", другие же — нет. Он изучил этот феномен и нашел, что это "созвучие" основано на определенной музыкальности родственных движений, движений в какой-либо сцене, которые, как мелодия, продолжались и в следующей, по содержанию не обязательно связанной с первой. Он сделал выводы из этого открытия и начал склеивать картины движения, совершенно не считаясь с тем, что пожар оказывался рядом с игрою в кегли, а танец — рядом с убийством, при этом он не упускал из виду непрерывность или музыкальность этих движений»<sup>104</sup>.

Рихтер очень точно отметил, что главное в советском монтаже, и в кинематографе Дзиги Вертова – не сюжет, но стык сюжетов. Смысл той или иной сцены рождается не из поступков и действий персонажей в сюжете, а из склейки одного кадра с другим. Характерно, что американское кино стремилось «спрятать» монтаж от зрителя, тот не должен был замечать, как сделан фильм, поскольку слишком увлечен действием. Для Вертова и

---

<sup>103</sup> Цивьян Ю.Г. Теория монтажа. Америка – Советский Союз // Сеанс. № 57/58, с. 213.

<sup>104</sup> Рихтер Г. "Человек с киноаппаратом". - Кулешов. - С.М. Эйзенштейн. - В.И. Пудовкин. - Довженко // Киноведческие Записки. №58, 2002. с. 199-209.

Эйзенштейна – обнажение приема являлось ключевым средством выразительности, языком кинематографа.

Однако построить фильм на одних только монтажных стыках не получится, поэтому Вертов и другие советские кинематографисты, отказавшись от традиционного жанрового сюжета, структурировали кино по темам и смысловым лейтмотивам. И самым распространенным приемом сложения фильма становилось противопоставление различных политических или социальных явлений, а у Вертова и Эйзенштейна – еще и образов, объектов и феноменов повседневной жизни. Склейка двух противоположных ситуаций или явлений вызывала необходимый эффект в сознании зрителя, который в задуманный режиссером момент неосознанно делает выбор в пользу единственно верной стороны. Об этом писал Эйзенштейн в своем манифесте «Монтаж аттракционов» - на зрителя нужно действовать психологически, только так и возможно осуществить политическую и агитационную задачу, возложенную на советское кино. Однако вертовский монтаж воздействовал иначе.

Вертов и киноки в первых своих манифестах радикально стремились покончить с литературой в кино. Поэтому им приходилось искать совершенно иные способы воздействия на зрителя. «Кино-глаз» не рассказывает историю, а показывает. «Вижу» - гласит интертитр в фильме «Шестая часть мира». Поэтому структурно перед Вертовым стояла сложная задача расставить разнообразие куски в такой последовательности, чтобы они в нужный момент транслировали идею аналитически – сознание зрителя должно ассоциативно провести связь между выявленными камерой явлениями и прийти к заложенному автором выводу.

В стремлении добиться этого эффекта киноки во многом опережали свое время в техническом плане, и потому нередко сталкивались с непониманием своих экспериментов и спецэффектов со стороны зрителей и критиков. Вертова и Кауфмана называли неисправимыми трюкачами и

формалистами, многие отмахивались от их фильмов, как от примеров ухода от реальности и политической установки времени. В условиях тоталитарной культуры художественные находки и эксперименты режиссера становились маргинальными. Сам же Вертов был уверен, что формулирует новый язык кино, «расшифровывает» сложное многообразие действительности и готовит сознание зрителя к восприятию будущего.

## **2.2. Спецэффекты Вертова: «обратная съемка», «рапид» и «скрытая камера»**

### **Рапид**

Кинокарьеру Дзиги Вертова началась с монтажного стола. Устроившись на работу в Московский кинокомитет в мае 1918 года, он достаточно быстро стал одним из руководителей большевистской кинохроники. Как отмечал Виктор Листов, чтобы сделать номер одной «Кинонедели», необходимо было взять материал нескольких тематических выпусков, отобрать из каждого по 30-50 метров пленки, и, снабдив надписями, быстро пустить в прокат<sup>105</sup>. Таким образом Вертову пришлось очень быстро учиться принципу композиции и структуры в кино.

Хотя рядом с ним в кинокомитете работали режиссеры Лев Кулешов и Владимир Гардин, по всей видимости, взгляды Вертова на монтаж формировались в большей степени в процессе его личных экспериментов и увлечений. Кроме того, его брат Борис Кауфман вспоминал, что Вертов не выпускал камеру из рук еще во время обучения в Психоневрологическом институте и смело экспериментировал со съемкой: «Мое самое раннее воспоминание о нас с братом Дзигой Вертовым относится к тому времени, когда мы еще жили в России. Он только начинал увлекаться кинематографом. Два раза он брал меня с собой в Институт. <...> Я забыл, как он назывался. Там мы немного снимали; он показывал мне, чего можно

---

<sup>105</sup> Листов В.С. Россия. Революция. Кинематограф. С. 106.

добиться таким волшебным способом. Я до сих пор помню кадры замедленной съемки растений, которые вырастают из земли до обычных размеров, и особенно цветов, распускающихся прямо на наших глазах на экране. Вот насколько давно я составил себе представление о самых ранних операторских работах Вертова»<sup>106</sup>.

Сам режиссер практически не вспоминал об институтских годах, вернее, никогда не вдавался в детали. Отправной точкой «Кино-глаза» Вертов называл небольшой технический трюк, который он осуществил в годы работы монтажером:

«Через год после начала работы в кинематографии я решил, что могу уже кое-что попробовать. Первым моим интересным выступлением в кино был мой прыжок со второго этажа.

В Малом Гнездиновском переулке был грот, примерно 1,5—2 этажа высотой. На этот грот я взобрался. Оператор находился внизу. Я прыгнул на аппарат. Рисковал я меньше, чем сейчас, потому что тогда весил меньше. В то время я еще усиленно занимался спортом. Это мне не казалось трудным. Съемка велась несколько необычно. Съемка велась рапидом. Рапидного аппарата тогда не было в СССР. Задача оператора заключалась в том, чтобы вертеть ручку аппарата с той скоростью, на какую он был физически способен. Так что аппарат был в большой опасности. Такие же опыты я проделал над игрой в чехарду. Над целым рядом других игр и движений. Главным действующим лицом был обычно я сам»<sup>107</sup>.

Конечно, кино не придумал рапидную съемку, но он придал ей свой семантический смысл. Вертова интересовало киноремя, возможность нарушить привычные законы физики: «Словом, "рапидный глаз", лишивший человека возможности скрыть свои мысли и чувства, снявший с него маску

---

<sup>106</sup> Маккей Дж. Энергия кино: Процесс и метанарратив в фильме Дзиги Вертова «Одиннадцатый» // НЛО, № 5, 2014, С. 19.

<sup>107</sup> Вертов Д. Как родился и развивался «Кино-глаз» / Дзига Вертов. Из наследия. Т. 2. С. 292.

игры, и был нами признан "Кино-Глазом". Таким образом, уже в момент зарождения "Кино-Глаза" речь шла не о трюках, не о "Кино-Глазе" ради "Кино-Глаза". Рапидная съемка понималась, как возможность сделать невидимое видимым, неясное ясным, скрытое явным, замаскированное открытым, игру — неигрой, неправду — правдой»<sup>108</sup>. Таким образом, монтаж виделся для Вертова игрой с действительностью, возможностью преодолеть заданные законы пространства и времени.

Огромное значение этому вертовскому открытию придавал и Лев Рошаль: «Замедленная кинограмма прыжка поразила Вертова не странной пластической неожиданностью изображения, а целым вихрем схваченных съемкой чувств, которые не отмечались даже сознание самого прыгуна. Важнейшее для неигрового кино открытие заключалось в том, что документальная съемка не просто имитирует обычное зрение (хотя этим обычно и занимается), а может улавливать во внешних проявлениях скрытые движения»<sup>109</sup>.

Интересно, что в кино Вертов практически не прибегал к методу ускоренной съемки. По всей видимости, потому что «рапид» считался распространенным приемом американской монтажной школы, был атрибутом приключенческого или комедийного жанра. Вертов не хотел ассоциироваться с западным кино, наоборот, считал, что «американщину» необходимо преодолеть: «Американской фильме авантюры, фильме с показным динамизмом, инсценировкам американской пинкертоновщины — спасибо кинока за быстроту смен изображений и крупные планы. Хорошо, но беспорядочно, не основано на точном изучении движения. Ступенью выше психологической драмы, но все же бесфундаментно. Шаблон. Копия с копии»<sup>110</sup>.

---

<sup>108</sup> Вертов Д. О «Кино-правде» // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 2. С. 270.

<sup>109</sup> «Прыжок» Вертова // Искусство кино, № 11, 1992, с. 98.

<sup>110</sup> Вертов Д. Мы. Вариант манифеста // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 2. С. 15.



Однако «рапид», как простейший кинематографический трюк, стал определенным художественным рубежом для режиссера. Молодого кинематографиста совершенно не удовлетворяла сухая композиция фактов в киножурнале, он с самого начала искал возможности «украсить» действительность, придать ей чисто кинематографическую форму.

Неслучайно к своему юношескому «прыжку» режиссер возвращался так или иначе на протяжении всей жизни. Упоминания «молодого человека», прыгающего с грота, можно встретить в разных сценариях Вертова. Осуществился этот кадр только в «Человеке с киноаппаратом», но в замыслах и планах он встречается вплоть до нереализованного детского фильма «Сказка о великане». В обоих случаях этот молодой человек застывал как по волшебству в воздухе, а затем либо возвращался обратно на прежнее место, либо – после недолгой паузы – нырял в воду. Эти небольшие сценки выдают авторскую саморефлексию, Вертов часто оставлял такие небольшие биографические моменты в своих работах, однако до экрана они, как правило, не доходили, или же доходили в совершенно ином виде. Со временем для Вертова его прыжок стал символом ушедшей молодости, творческой свободы, времени экспериментов и безграничного оптимизма. Поэтому в многочисленных автобиографических статьях он отводил ему ключевое значение в своей судьбе и карьере.

### **Скрытая камера**

«Рапид», как спецэффект, достаточно быстро был вытеснен в фильмах Вертова «скрытой камерой». Она стала логичным продолжением осмысления приемов киноаппарата и его возможностей. Киноки пытались уловить с ее помощью искренние реакции человека. Запечатлев их, как верил режиссер, можно было прикоснуться к тайне человеческой психологии, которая в темпе обычной жизни быстро утрачивается.

Вертов видел коренное отличие между документальным и игровым кино в инсценировке, то есть, заведомо неподлинном, фальшивом акте. Лозунг «жизнь врасплох» подразумевал эту отчаянную охоту за кадром, кинематографической выразительностью, скрытой от невооруженного глаза. Только трюкачество, монтажная игра способны раскрыть бытийную суть – «киноправду», которая, в чем-то гораздо более истинна, нежели действительный факт. Кроме того, «Человек с киноаппаратом» демонстрирует возможности оператора, работающего в гуще жизни – на улицах, в шахтах, фабриках и пивных. Михаил Кауфман неслучайно по ходу картины бродит по крышам, ложится под поезд и проникает в квартиры обычных людей – это соприкосновение с живой реальностью и отличает неигровое кино от игрового.

Киновед Томас Эльзессер заметил, что фильм «Человек с киноаппаратом» можно понимать как выражение абсолютной, триумфально оптической победы кино над ограниченностью человеческих органов чувств и миром, который они воспринимают<sup>111</sup>. В юности Вертов был столь очарован безграничными возможностями кинокамеры, что верил в возможность с ее помощью читать мысли людей, использовать объектив как своего рода «детектор лжи»: «От примитивного подслушивания правды к попыткам чтения мыслей, от опыта над собой в ленинградском Психоневрологическом институте (запись мыслей, реакций, поведения) к мыслям о съемке врасплох для получения правды», - писал он в одном из автобиографических очерков<sup>112</sup>.

Не исключено, что в будущем Вертов хотел видеть в киноаппарате нечто большее, чем только технический инструмент съемки, а именно напарника, универсального помощника, открывающего тайны мироздания, этакий конструктивистский идеал – один из пределов человеческой

---

<sup>111</sup> Эльзессер Т. Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2016. С. 176.

<sup>112</sup> Вертов Д. Одна минута // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 2. С. 383.

эволюции. В подобном ключе стоит понимать и кадры из финала «Человека с киноаппаратом», где аппарат оживает и начинает двигаться сам по себе, а органическое зрение, не способное вместить и осмыслить хаос окружающей жизни, «перерождается» в зрение механическое – финальный кадр с наложением глаза и объектива кинокамеры.

«Скрытая камера», как некий образ наблюдателя, незримого вайериста, отражает стремление познать жизнь современного города: «Использование киноаппарата как Кино-Глаза, более совершенного, чем глаз человеческий, для исследования хаоса зрительных явлений, наполняющих пространство»<sup>113</sup>. Механизированный быт жителя мегаполиса многие авангардисты желали осмыслить с помощью искусства, разложить и деконструировать динамизм действительности техническими же средствами. Камера – свидетель, соучастник и оператор одновременно, разнообразные ее роли технически идентичны, поскольку одинаково безучастны к запечатленным событиям. Поэтому Вертов столь часто прибегал к «жизни врасплох» в период работы над киножурналами – это эмоциональное неучастие киноаппарата в событиях открывало возможности для различной трактовки и политизации факта.

Впрочем, в «Кино-глазе» можно увидеть и художественное изучение реальности, которое способствует преодолению механической и повседневной рецепции. Своеобразная попытка остановиться, направить взгляд с привычного угла зрения на иной. Этот пафос «настройки зрения» был присущ авангарду 1920-х годов, и, конечно, имел огромное значение в теории Вертова. «Скрытая камера» по-своему указывала на условность повседневного мышления, окружающих зрителя смыслов. Взгляд со стороны давал иное представление о привычных действиях и значениях.

Кроме того, «скрытая камера» выражает точку зрения заведомо не органическую, а чисто вещественную, прагматичную. Вертов придает иное

---

<sup>113</sup> Вертов Д. Киноки. Переворот // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 2. С. 38.

значение вещам и объектам на экране как раз благодаря тому, что «смотрит» на них киноаппарат, а не человек. Это заметно еще в длинных панорамных планах прохожих и митингующих толп в «Годовщине революции» – они удивленно и молча глядят на «кино-глаз», на технический объект, а не на человека. И эта игра с точками зрения у Вертова достигает выразительного предела в «Человеке с киноаппаратом». В нем он как бы повышает чувство условности в зрителе, когда показывает фильм в фильме, кинозал в кинозале. То есть совершенно не ясно от чьего лица ведется повествование – от лица зрителя в самом фильме, или же от лица оператора Михаила Кауфмана, бродящего с камерой по улицам городов?

Для Вертова перемены точек зрения в кино важны и риторически, чтобы донести идею исторического сдвига – от «старого» к «новому». Буквально – от смены политической позиции до принципиально иного мировоззрения. Поэтому «скрытая камера» имела семантическое значение у киноков, и использовалась не только для «подглядывания», но охоты за «жизнью врасплох».

Однако в 1930-е годы концепция «скрытой камеры» претерпит заметные изменения в авторском стиле Вертова. Он отходит от принципа «охоты» за подлинностью: в «Трех песнях о Ленине» и в «Колыбельной» камера Вертова движется к людям, к крупному плану. Режиссер находит особую «народную» выразительность в простых людях, рабочих женщинах из советских республик, героинях труда и летчицах-рекордсменках. Их легкая непосредственность перед лицом невзгод и препятствий очаровывает Вертова, кажется ему куда более искренней, нежели у людей, снятых незаметно. Режиссер находит особый оттенок подлинности в записанном монологе летчицы в «Трех песнях о Ленине», открывает широкие художественные возможности в формате интервьюирования – человек больше не боится камеры, он доверяется ей.

Эта тенденция – встреча камеры с людьми лицом к лицу – заметна и в сценарных планах Вертова этого периода. Режиссера интересуют люди, по большей части советские женщины, которые рассказывают свои истории, символически восходящие, по замыслу, до истории целой страны. Конечно, в этом угадывается желание Вертова отойти от авангарда и конструктивизма, желание уйти из-под удара обвинений в формализме, надежда научиться работать в русле соцреализма. Если в работах 1920-х, персонажи Вертова низводились до обобщенного образа массы, реже – типажа, то, начиная с «Трех песен о Ленине», режиссер ставит в центр сюжета личность, у которой есть имя и судьба. Вот лишь несколько заглавий нереализованных проектов режиссера с конца 1930-х годов: «Галерея советских женщин», «Колхозницы села Кандыбина», «Танина мама», «Катя-спасительница», «Марина Раскова» и др.

Таким образом, метод «скрытой камеры», который во многом был открыт киноками в начале 1920-х годов, эволюционировал в авторском стиле Вертова в камеру «открытую». Режиссер приходит к выводу, что добиться художественного обобщения можно не только через абстракцию и образ-массу. История реального человека может символически интерпретироваться как история страны. И камера способна выразить неуловимые простым глазом сущности, даже находясь напрямую перед объектом.

### **«Обратная съемка»**

Важнейшим приемом в авангардный период для Вертова являлась «обратная съемка». Интерес к этому техническому трюку появился на заре кинематографа, его использовали прежде всего для создания комического эффекта. Постепенно монтажные приемы стали осмысляться и применяться для создания чисто кинематографической выразительности, режиссеры и художники верили в возможность создания особенного языка кино, обособленного от средств других искусств. Юрий Цивьян отмечает, что трюк

с обратной проекцией «попал в русло интеллектуальной истории рубежа веков из "забавы зрителей", но был скоро переведен в разряд научно-популярных, широко распространенных философских и метафизических метафор»<sup>114</sup>.

Интересно, что рецепция «обратного» фильма совпала с появлением и распространением теории относительности Альберта Эйнштейна. Исследователь Саймон Кук отмечал влияние ее на Вертова. Камера, в представлении кинока, потенциально становилась проводником в мир, освобожденный от законов времени, в котором не существует больше категорий «до» и «после»<sup>115</sup>. Вертов в свою очередь достаточно рано познакомился с работами Эйнштейна. В «Мы. Вариант манифеста» он говорит о стремлении к «теории относительности на экране»<sup>116</sup>. В этом смысле монтаж выступает своего рода инструментом для обновления мировосприятия. Режиссер вообще широко интересовался наукой, в одной из дневниковых записей от 1946 года он цитирует статью академика В.Г. Фридмана, в которой раскрываются основные понятия эйнштейновской физики<sup>117</sup>. Таким образом Вертов на протяжении всей жизни размышлял о теории относительности, и определенно верил в то, что «Кино-глаз» на каком-то этапе должен был объяснить сложную научную теорию, «расшифровать» ее для широкого зрителя.

Рецепция понятия относительности времени по-особенному воспринималась в годы революции, в частности поэтами-футуристами. Метафорическую попытку повернуть время вспять, можно увидеть в стихах

---

<sup>114</sup> Цивьян Ю.Г. На подступах к карпалистике. Движение и жест в литературе, искусстве и кино. М.: НЛО. 2010, С. 166.

<sup>115</sup> 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.

<sup>116</sup> Вертов Д. Мы. Вариант Манифеста // Дзига Вертов. Из наследия. Т.2. С. 17.

<sup>117</sup> Вертов Д. «Из предисловия к поэме "Вижу"». Варианты // РГАЛИ. Ф. 2091. оп. 2. ед. хр. 227. л. 15-16.

Маяковского («Война и мир») и Хлебникова. О поэме последнего «Мирсконца», в которой жизнь персонажей своеобразно протекает в обратном порядке – в финале они оборачиваются детьми в колясках, - Роман Яacobсон писал так: «До "Мирсконца" никто из поэтов не сказал, чуть-чуть лишь поучаствовали Белый и Маринетти, а между тем этот грандиозный тезис даже научен вполне и ясно очерчен в принципе относительности»<sup>118</sup>. Конечно, Вертов, будучи большим поклонником творчества футуристов, во многом подражал им и впитывал их идеи. И не исключено, что развертывание времени в противоположном направлении в кино отчасти было вдохновлено стихами Маяковского и Хлебникова.

Похожие идеи выражал и близкий друг Вертова художник Эль Лисицкий: «Теория относительности привела доказательства того, что масштабы пространства и времени зависят от движения соответствующих систем. По этой теории человек может умереть до того, как родился. Но до тех пор, пока это происходит в обратном порядке, как это имеет место в нашей практике, мы должны следовать законам нашей физики, чтобы строить художественные изображения, которые воздействуют на нас через аппарат наших органов чувств»<sup>119</sup>. В русле этих размышлений легче понять «обратную съемку» в фильме «Кино-глаз» - сцену с быком, который возвращается к жизни после смерти на скотобойне. По замыслу режиссера он рождается уже после своего убийства – на экране.

Кроме того, условность времени закономерно связывалась с условностью истории. Если есть возможность отмотать или ускорить действительность, то это может означать, что какие-то события можно изменить, поспособствовать их переформулировке. Кино позволяло зрителю «ощутить» время, увидеть его течение отстраненно, как нечто осязаемое.

---

<sup>118</sup> Харджиев Н. От Маяковского до Крученых: Избранные работы о русском футуризме. М.: Гилея, 2006. С. 390

<sup>119</sup> Лисицкий Э. Искусство и пангеометрия // Формальный метод. Антология русского модернизма: в 3 т. Т. 3, С. 97.

Потребность в этом, по словам антрополога Сергея Ушакина, проявлялась и в фотомонтаже, который появляется в разгар Гражданской войны, «когда общая "картина мира" вдруг распалась на "куски". Целость прошлого восстановлению не подлежала, но из его обломков можно было собрать осмысленную цепь предметов, образов или идей»<sup>120</sup>. Эти же слова применимы и в отношении киномонтажа.

Характерны в этом смысле монтажные теории Льва Кулешова «Творимый человек» и «Творимое пространство», которые наглядно «пересобирали» видимый мир. Режиссер сочетал разнообразные и не связанные друг с другом локации, объекты, чтобы создать определенную картину или сюжет, который оживал бы в зрительских ассоциациях. Буквально вещи из «прошлого» переформатируются во что-то «новое», и метафорически этот процесс весьма схож с рецепцией авангардным искусством Октябрьской революции: необходимо построить новый мир и новое общество<sup>121</sup>. Пожалуй, самый наглядный пример монтажа, как инструмента «вмешательства» в историю, можно увидеть в «Октябре» Сергея Эйзенштейна в сцене «возвращения» на место снесенного памятника императору, снятого с применением «обратной съемки»: «Эти кадры воплощали мечту всех реакционеров, связывавших возможную удачу генерала Корнилова с восстановлением монархии»<sup>122</sup>.

Зигфрид Кракауэр в одной из статей, посвященных кинематографу, отмечал похожее свойство кинематографа и монтажа - они выражают стремление к «оживлению» каких-то отдельных кусков реальности: «Сцен немало, их собирают по кусочкам, наподобие мозаики. Вместо того чтобы оставить мир в раздробленном состоянии, его воскрешают. Вырванные из

---

<sup>120</sup> Ушакин С. Медиум для масс – сознание через глаз. Фотомонтаж и оптический поворот в раннесоветской России. С. 10.

<sup>121</sup> Горячок К.Л. Концепция монтажа в искусстве авангарда: интертекстуальные связи // Вестник славянских культур. 2019. Т. 53. С. 263.

<sup>122</sup> Эйзенштейн С.М. Автобиографические записки // Избранные произведения в 6 т. Т. 1, с. 321.



контекста вещи насаждаются заново, их обособленность сходит на нет, гримасы разглаживаются. Вещи пробуждаются к мнимой жизни, встают из могил»<sup>123</sup>.

Для Дзиги Вертова «обратная съемка» имела не меньшее значение и приобретала особую выразительность в структуре и концепции его фильмов. В основе большинства его картин лежит исторический мотив – конфликт «старого» и «нового». В отдельных сценах он проявляется буквально через момент «воскрешения» - превращения мертвого в живое. Так в «Кино-глазе» только что убитая корова, благодаря монтажу, возвращается в стойло целой и невредимой. Позднее «обратной съемкой» Вертов уже не пользовался. С одной стороны, чтобы избежать упреков в формализме, с другой – он находил куда более тонкие средства выразительности.

«Обратной съемкой» Вертов подчеркивал цикличность явлений природы, органической жизни и жизни предметов. Однако уже в «Человеке с киноаппаратом» режиссер открыл возможность без слов и перемотки времени указать на условность линейной логики, на сложные метаморфозы мироздания, которые можно попытаться осмыслить и ощутить лишь с помощью кинематографа.

Вертова очень заботила категория и структура времени в кино. В этом он был типичным модернистом. Подобно Анри Бергсону, режиссер понимал прошлое как то, что само по себе раскрывается в современности, в настоящем. И раскрывается оно через мышление, обусловленное новым искусством. Время Вертов мыслит, как ряд меняющихся состояний, бесконечную метаморфозу, в которой прошлое, настоящее и будущее неразрывно связаны. Бергсон говорил, что «интеллект разделяет в пространстве и фиксирует во времени, он не создан для того, чтобы мыслить эволюцию, но представляет себе становление как серию состояний»<sup>124</sup>.

---

<sup>123</sup> Кракауэр З. Орнамент массы. М.: Ад Маргинем. 2019, С. 191.

<sup>124</sup> Рассел Б. История Западной философии. М.: АСТ, 2016. С. 979.

Серией состояний становятся у Вертова кадры в монтаже, которые разворачиваются в единую протяженность, представляющую собой определенное временное движение, которое мозг в повседневной жизни не замечает. И через монтажное развертывание череды отдельных сцен и образов режиссер выходит на мысль о метафорическом переходе – абсолютно логичном и последовательном – от несправедливого прошлого к утопическому будущему.

«Обратная съемка» в этом смысле была инструментом буквального воплощения прошлого в настоящем, и наоборот. Есть основание полагать, что в одном из сценарных планов к «Человеку с киноаппаратом», Вертов планировал целиком сделать фильм «обратным». Картина жизни должна была разворачиваться задом наперед от ночи до утра, от ухода ко сну до пробуждения<sup>125</sup>. Возвращаясь к словам Лисицкого о теории относительности – от смерти к рождению. Впрочем, режиссер быстро отказался от этой идеи, и вообще в дальнейшем не обращался к этому спецэффекту. В 1930-е годы режиссер использовал более риторические фигуры и приемы, больше тяготел к конкретике и литературности. «Обратная съемка» как спецэффект перестает быть нужной режиссеру, потому что он учится выстраивать протяженность разнообразных состояний и феноменов реальности через внутренний текст, звуковую и музыкальную структуру.

### **Кадр и ракурс: Вертов и Родченко**

Технические спецэффекты, как мы выяснили, не были для Вертова всего лишь трюкачеством. Режиссер с их помощью формулировал новые законы киноискусства, упражнялся в возможностях кинокамеры фиксировать реальность не такой, какой зритель привык ее видеть. Понятно, что кино

---

<sup>125</sup> Вертов Д. Тетрадь с набросками сценариев документальных фильмов «Человек с киноаппаратом», «Земля», «Одиннадцатый», монтажными планами и схемами, списками объектов съемки, дневниковыми записями и др. // РГАЛИ. ф. 2091. оп. 2. ед. хр. 236. л. 76-103.

Вертов понимал, как технический переход к новому сознанию, как «прививку» для глаз, способствующую адаптации к современности.

Кроме того, как отмечает Николай Изволов, «история кинотрюка неотъемлема от поисков реалистической образности киноформы»<sup>126</sup>. Спецэффекты позволяют экранной реальности быть достовернее, убедительнее. И Вертов очень хорошо понимал и пользовался этим для создания киномира в своих работах.

Характерной чертой фильмов киноков 1920-х годов был необычный ракурс съемки, который находил оператор Михаил Кауфман. В качестве примера достаточно привести знаменитый кадр перевернутой на бок Тверской улицы в фильме «Кино-глаз». Для современников он виделся либо как бессмысленное трюкачество, либо как технический брак. На первый взгляд неожиданный поворот камеры действительно не имел никакого значения в смысловой структуре фильма. «Неправильный» ракурс лишь предваряют титры «На Тверской» и «То же при другом положении киноаппарата». Вертов и Кауфман не объясняют этого поворота, однако это не значит, что он ничего не означает в контексте их концепции «Кино-глаза».

Первым делом нужно понять, откуда взялся этот «неправильный» кадр. В годы работы над киножурналом «Кино-правда» Вертов и Кауфман близко сотрудничали с художником и фотографом Александром Родченко. Тот рисовал для них интертитры (выпуски «Кино-правды» № 7, 13 и 14), оформлял афиши фильмов (в частности, «Кино-глаз»). В начале 1920-х годов Родченко производит революцию в фотоискусстве – его камера ищет не сюжет или персонажа, но фактуру городской жизни, зачастую снятую под неожиданным ракурсом. Его фотографии полны ломанных линий, нарушения геометрических пропорций. Родченко снимает здание не как постройку для жизни или работы, но как объект, конструктивистскую «вещь», которая каким-то образом соотносится с пространством вокруг себя и внутри кадра.

---

<sup>126</sup> Изволов Н.А. Феномен кино: История и теория. С. 31.

Полемика вокруг концептуального значения «неправильного» кадра в фотографии разворачивалась в начале 1920-х годов. Искусствовед Александр Лаврентьев отмечает, что в то время вокруг ракурса «возникали споры о том, можно или нельзя строить композицию фотокадра по формальным признакам, насколько допустимы перспективные искажения фотоизображения»<sup>127</sup>. Одним из видных теоретиков новой фотографии был Осип Брик, он прославлял творческий метод Родченко в своих статьях и утверждал, что «нужно сделать, чтобы фотография не была похожа на фотографию». Фотограф должен отказаться от намерения зафиксировать жизнь в максимально точных и миметичных пропорциях, и взамен находить какое-то новое содержание с помощью техники. Основной задачей Родченко Брик видел уход от «принципов живописного», «картинного» построения фотокадра, и необходимость найти специально фотографические законы съемки и композиции<sup>128</sup>.

Ракурс Родченко выходит из беспредметной живописи, фотограф специально ставит кадр таким образом, чтобы избежать каких-либо культурных или зрительских штампов. «Человек мысленно смягчает ракурс, оптика же однозначно трансформирует исходную среду. Поэтому Родченко снимает не столько фасады зданий, сколько детали, углы, ровные плоскости стен»<sup>129</sup>, - отмечает Александр Лаврентьев. Таким образом фотоаппарат позволяет взглянуть на объект «неправильно», под таким углом, под которым человеческий глаз зачастую не способен его воспринимать.

Возвращаясь к кинематографической специфике, в 1927 году Родченко пишет: «Художнику в кино важно найти характерную вещь, которая не была бы еще обснята, показать обычную вещь с новой точки зрения так, как ее еще не показывали. <...> В кино, в силу краткости зрительного впечатления,

---

<sup>127</sup> Лаврентьев А. Ракурсы Родченко / Формальный метод. Антология русского модернизма. Т. 2. С. 686.

<sup>128</sup> Брик О. Фото-кадр против картины / Фото и кино. с. 20.

<sup>129</sup> Лаврентьев А. Ракурсы Родченко / Формальный метод. Антология русского модернизма. Т. 2. С. 688.

приходится многое усиливать или, наоборот, уменьшать. Чтобы показать, что в редакции насорено, надо было насорить несравненно больше, чем это бывает в жизни. И чтобы показать, что пол начищен, его надо натереть до отказа – тогда он заиграет»<sup>130</sup>. Родченко хорошо понимал визуальную фактуру, необходимую для создания выразительности кадра. Зачастую требуется поступиться натурализмом, чтобы создать более яркое впечатление.

В стремлении показать обычную вещь с новой точки зрения угадывается метод «остранения», предложенный Виктором Шкловским. В «Искусство как прием» он писал, что целью «образности, является перенесение предмета из его обычного восприятия в сферу нового восприятия, то есть своеобразное его семантическое изменение»<sup>131</sup>. В какой-то степени, Шкловский говорит о том, что наиболее выразительно доходят до сознания реципиента только «неправильно» поставленные вещи. И в этом, по его мнению, состоит задача искусства – выставлять привычные предметы так, чтобы они вызывали отклик, волнение, заставляли иначе взглянуть на собственную сущность: «Поэт снимает все вывески со своих мест, художник всегда зачинщик восстания вещей. Вещи бунтуют у поэтов, сбрасывая с себя старые имена и принимая с новым именем - новый облик»<sup>132</sup>.

В манифесте «Киноки. Переворот» Вертов отчасти повторяет мысль Шкловского: «Мой путь к созданию свежего восприятия мира. Вот я и расшифровываю по-новому неизвестный вам мир...»<sup>133</sup>. Киноаппарат вообще виделся как совершенно новый медиатор отношений человека с миром, в котором машина выражает взгляд объективный, отличный от человеческого - субъективного. Михаил Ямпольский замечал, что камера в 1920-е годы

---

<sup>130</sup> Родченко А. Художник и «материальная среда» в игровом фильме // Формальный метод. Антология русского модернизма. Т. 2. С. 774-775.

<sup>131</sup> Шкловский В.Б. Искусство как прием // Формальный метод. Антология русского модернизма. Т.1. С. 144.

<sup>132</sup> Шкловский В.Б. О теории прозы. М.: «Федерация», 1929, с. 79.

<sup>133</sup> Вертов Д. Киноки. Переворот // Дзига Вертов. Из наследия. С. 41.

являлась инструментом «остранения» всего, чего ее объектив коснется<sup>134</sup>. Замысел Вертова совпадал с идеями Шкловского о создании языка, подобного «зауми», рассчитанного не на узнавание, а на видение, обновленное переживание мира. Фильмы Вертова должны были заставить зрителя заново открывать действительность, активно погружать его в процессы быта новой страны. Это хорошо заметно по одному из сценарных планов режиссера к фильму «Кино-глаз», в котором за «хаосом мира» следует «расшифровка мира», а за ними финал - «прозрение и организация мира»<sup>135</sup>.

Осип Брик писал в статье «Чего не видит глаз»: «Было время, когда считалось достаточным снимать вещи на уровне глаз человека, твердо стоящего на земле. <...> Точка съемки усложнилась, стала разнообразной, но связь с человеческим глазом, с его обычным кругом зрения не прерывалась. А между тем эта связь необязательна; мало того, она излишне ограничивает, обедняет возможности аппарата»<sup>136</sup>.

В стремлении к обновлению человеческого зрения Родченко, конечно, был близок идеям киноков. Хотя фотограф не работал над интертитрами «Кино-глаза» и вряд ли напрямую воздействовал на знаменитый кадр с разворотом на бок Тверской улицы, художник тем не менее все еще близко общался с Вертовым и Кауфманом, а также оформил афишу фильма. Впрочем, нельзя однозначно назвать указанный ракурс чисто «родченковским». Киновед Николай Изволов отмечает, что увлечение Родченко фотографией с большой вероятностью возникло у него после встречи с Михаилом Кауфманом<sup>137</sup>. По свидетельствам жены фотографа, художницы Варвары Степановой, они были гораздо более близки с

---

<sup>134</sup> Ямпольский М. Пространственная история. Три текста об истории. Спб.: Сеанс, 2013. С. 222.

<sup>135</sup> Хитрова Д. Сюжет «Кино-глаза» // Киноведческие Записки. 2013. № 104/105. С.101.

<sup>136</sup> Брик О. Чего не видит глаз. // Осип Брик. Фото и кино. С. 25.

<sup>137</sup> Izvolov N. Dziga Vertov and Aleksandr Rodchenko: the visible word // Studies in Russia and Soviet Cinema, Vol. 10-1, 2016, p. 12.

Кауфманом, нежели с Вертовым<sup>138</sup>. Оператор мог заразить Родченко своим визуальным мироощущением, своим энтузиазмом и жадной экспериментов в области кинематографа.

Интересно, что этот прием в дальнейшем эволюционирует в фильмах Дзиги Вертова. Начав с простого поворота камеры, киноки начнут экспериментировать с наложением, создающим эффект «разрушения» объекта. Самым знаменитым примером является изображение Большого театра в «Человеке с киноаппаратом», который как бы разламывается и переворачивается на экране. В разное время эту сцену объясняли по-разному, о чем упоминает Сергей Дробашенко: «Несколько десятилетий исследователи кино пытаются объяснить известный кадр из "Человека с киноаппаратом", показывающий, как "раскалывается" Большой театр. Многие из них, отчаявшись в успехе, объявляют эту сцену "бессмыслицей", "оптическим трюком", "фокусом" и т. д.»<sup>139</sup>.

Вертов никогда прямо не касался интерпретации сцены с Большим театром, однако на одном из обсуждений фильма он дал такой ответ: «На вопрос о значении разрушения я не могу ответить вне постановки всего вопроса. В данном случае я уже говорил, что речь идет не о жизни, как ее видит человеческий глаз, а о жизни через объектив, как ее видит кинематографический глаз»<sup>140</sup>. Таким образом изображение следует понимать в том же контексте, что и развернутая Тверская улица в «Кино-глазе». Большой театр, по замечанию Юрия Цивьяна, символически выполнял роль «художественного искусства», за отмену которого выступали

---

<sup>138</sup> Степанова В. «Человек не может жить без чуда». Письма, поэтические опыты, записки художницы. М.: Сфера. 1994. С. 209.

<sup>139</sup> Дробашенко С. Теоретические взгляды Вертова // Дзига Вертов: Статьи. Дневники. Замыслы. М.: 1966. С. 13-14.

<sup>140</sup> Вертов Д. Абсолютный киноязык // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 2, с. 154.

киноки в 1920-х годах<sup>141</sup>. И киноаппарат транслирует этот тезис не словами, но через спецэффект, чисто кинематографическими средствами.

Хотя Михаил Кауфман объяснял, что он лишь в шутку «разрушил» Большой театр<sup>142</sup>, этот же прием Вертов повторил уже без него в «Симфонии Донбасса». Сначала в фильме разворачиваются сцены сноса церкви: падают кресты, взрывается фундамент. Затем появляется крупный план распятия, которое, подобно Большому театру, с помощью монтажного наложения создает впечатление раскола. Режиссер транслирует идею конца религии сперва привычным средством противопоставления – склейкой Вертов отождествляет молящихся в церкви с уличными пьяницами. Но этого оказывается недостаточно, и монтажный трюк с распятием необходим автору для наглядного и чисто кинематографического эффекта, который бы воздействовал на другом уровне сознания с помощью «остранения».

### **Точка зрения в кино**

Многозначные кадры и ракурсы киноков следует рассматривать не только с позиции русского формализма, но и в контексте эстетики модернизма. Венгерский художник Ласло Мохой-Надь писал, что «благодаря фотографии (а еще в большей степени благодаря кино) мы приобщились к новому переживанию пространства. Мы с ее помощью – и тут фотография действовала совместно с новой архитектурой – добились расширения и совершенствования нашей пространственной культуры. Только теперь – отчасти благодаря этим предпосылкам – мы обрели способность по-новому смотреть на окружающую среду и на свою жизнь. <...> В фотографии мы

---

<sup>141</sup> Цивьян Ю.Г. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896-1930. Рига., 1991. С.361.

<sup>142</sup> Michelson A. An interview with Michael Kaufman // October. № 11, 1979. P. 69.



должны искать не "картину", не обычное эстетическое впечатление, а особый инструмент для педагогических и изобразительных целей»<sup>143</sup>.

Есть основание полагать, что Мохой-Надь сформулировал мысли о фотографии и кино как новом техническом инструменте познания мира после знакомства с работами Вертова и Родченко. В воспоминаниях Анны Лацис приводится такая история, произошедшая в 1925 году: «Во время пребывания Вертова в Берлине нас пригласил к себе известный венгерский художник-конструктивист Мохой-Надь, который пытался объединить в своем творчестве живопись с фотографией. Позже Вертов подарил мне сделанную Надем фотографию с шутливой надписью «Анне Эрнестовне Лацис – спасительнице киноков»<sup>144</sup>. А ближайший друг Мохой-Надя Зигфрид Гидеон вспоминал, что в 1925 году художник высказывал мысли о том, что фотоаппарат должен восполнить то, что недостает человеческому глазу, а также «фотографировал сам с позиций вверх – вниз»<sup>145</sup>.

В том же 1925 году Вертов и Родченко посещали Европу и показывали свои работы, и по всей видимости широко распространили свои идеи о «неправильно» поставленном кадре, а также ввели в оборот конструктивистский проект технической эволюции человеческих органов чувств. Вертов и Мохой-Надь встречались и позже. По свидетельству Эсфири Шуб, в 1929 году они втроем с Александром Довженко были у него в гостях<sup>146</sup>. А в 1931 году художник побывал на берлинской премьере «Симфонии Донбасса» и оставил восторженный отзыв о картине<sup>147</sup>.

Конечно, мысли о совершенствовании зрения и ощущения современной городской жизни в эпоху авангарда звучали отовсюду. «Мы

---

<sup>143</sup> Мохой-Надь Л. *Telehor*. М.: Ад Маргинем Пресс. 2014. С. 44-45.

<sup>144</sup> Лацис А. *Красная гвоздика*. М.: «Циолковский», 2018. С. 143-144.

<sup>145</sup> Мохой-Надь Л. *Telehor*. С. 14.

<sup>146</sup> Шуб Э. *Крупным планом*. М.: Искусство, 1959, С. 84.

<sup>147</sup> Вертов Д. Письма Свиловой Елизавете Игнатьевне // РГАЛИ. ф. 2091. оп. 1, ед. хр. 71. л. 24.

возьмем в свои руки и машину, потому что для выявления творчества и кисть, и линейка, и циркуль, и машина - только последний сустав моего пальца, чертящего путь»<sup>148</sup>, - заявлял Эль Лисицкий.

Идеал конструктивистов и теоретиков Пролеткульта выражался в приведении трудящейся массы к единообразию, к технически совершенной, утилитарной базе, готовой строить столь же совершенное будущее. И кинематограф виделся ими как еще одно средство достижения этого идеала.

В статье «Кинематограф и кинематография» Алексей Ган писал, что «все то, что прежде, с целью организации наших чувств, кустарно делало искусство живописи, звука, движения теперь невольно делается через удлиненные органы общества – через технику, в данном случае – через кинематографию»<sup>149</sup>. Далее он называет кино «вещественным трудовым аппаратом общественной техники», который обязан осуществлять дело «пролетарского государства». Вертов неоднократно пытался доказать общественную полезность кинокамеры в своих фильмах, достаточно вспомнить шахтерские сцены «Одиннадцатого», где рядом с бурящим землю рабочим расположен и оператор, совершающий тот же трудовой подвиг «запечатления времени». Это подтверждает Юрий Цивьян, писавший, что Вертову мало доказать антропоморфность камеры в «Человеке с киноаппаратом», куда важнее показать, что киноаппарат – такой же труженик, как и все<sup>150</sup>.

В похожем духе рассуждал Вальтер Беньямин, предложивший термин «иннервации», согласно которому успешные взаимоотношения человека и машины, современного индивида и громадного разнообразия аппаратов, трансформирующих его органы чувств, должны происходить в форме некой «прививки» машины на человеческое тело. Беньямин видел в революции

---

<sup>148</sup> Лисицкий Э. Супрематизм миростроительства // Формальный метод. Антология русского модернизма. Т. 3. С. 46.

<sup>149</sup> Ган А. Кинематограф и кинематография // Кино-Фот 1922. № 1. С. 2.

<sup>150</sup> Цивьян Ю. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896-1930. С. 369.

возможность ускорить приспособление человека к прогрессу, ради создания «исторически уникального коллектива, органы которого образованы новой техникой». Кино в этом случае, по мнению философа, становится уникальным проводником, стимулятором такого рода «иннервации»<sup>151</sup>.

В текстах Дзиги Вертова этот идеал воплотился в фигуре «электрического человека» из манифеста «Киноки. Переворот». Он представляет из себя композитное, сделанное по монтажному принципу, существо: «Я Кино-глаз. Я у одного беру руки, самые сильные и самые ловкие, у другого беру ноги, самые стройные и самые быстрые, у третьего голову, самую красивую и самую выразительную, и монтажом создаю нового, совершенного человека...»<sup>152</sup>.

Отдаляясь от принципов и идеалов конструктивизма и футуризма, Вертов представляет здесь революционную для своего времени вещь – смену точки зрения в кино с субъективной (органической) на условно объективную – кинематографическую. Подобно тому, как в живописи кубизма художники старались сочетать несколько точек зрения на предмет, Вертов находит ту же способность в киноаппарате. Юрий Лотман объясняет отличие между субъективным и объективным взглядом в кино: «Когда у нас не возникает вопросов по поводу точки зрения, мы можем считать ее объективной, когда же такие вопросы возникают, то мы имеем дело с субъективной точкой зрения»<sup>153</sup>. Киноки же намеренно изменяли точки зрения от сцены к сцене, ради создания впечатления, что на мир смотрит не человек-оператор, или человек-персонаж, но сам Кино-глаз.

Виртуозное сочетание различных точек зрения в фильмах Вертова отмечали и современники. Критик Константин Фельдман после выхода «Человека с киноаппаратом» писал: «Вертов в картине “Человек с киноаппаратом” блестяще опровергает необходимость применения в кино

---

<sup>151</sup> Дженнингс М. Айленд Х. Беньямин. Критическая жизнь. М.: РАНХиГС. 2018. С. 327.

<sup>152</sup> Вертов Д. Киноки. Переворот // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 2. С. 40.

<sup>153</sup> Лотман Ю. Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллин: «Александра», 1994. С. 60.

первого положения аристотелевской эстетики (единство действия). Фактический материал в фильме разворачивается по нескольким параллельным линиям. Вертов показывает работу человека с киноаппаратом и заснятые им куски жизни зрителю кинотеатра. Одновременно другой аппарат снимает зрителя, фиксируя его впечатление на экране. Таким образом, устанавливается как бы две точки зрения на события: художника и зрителя»<sup>154</sup>.

Часто в фильмах Вертова повествование ведется от лица «вещи». Как, например, в «Человеке с киноаппаратом» камера выражает точку зрения ткацкого челнока, пристально наблюдавшего за своей ткачихой. И таких игр в работах киноков много. «Автор предлагает нам принять точку зрения неодушевленного предмета. Но неодушевленный предмет не может иметь точки зрения, потому что он вообще не имеет зрения. Но именно это противоречие, по мнению кинематографистов 1920-х годов, и делает привлекательным прием субъективного видения»<sup>155</sup>, - отмечают Лотман и Цивьян.

Точка зрения вещи в кино вызывает ассоциации с символизмом, к примеру с поэзией Мориса Метерлинка, которому свойственно было ощущение живой души во всем. Однако Вертов выбирал другую «материю» и фактуру для своих образов. Объяснить интерес режиссера к субъективности вещи помогает статья Сергея Третьякова «Биография вещи», в которой автор предлагает современным литераторам оставить в покое взгляд человека на мир и попытаться понять жизнь с точки зрения предмета: «Не человек-одиночка, идущий через строй вещей, а вещь, проходящая сквозь строй людей, - вот методологический литературный прием, представляющийся нам более прогрессивным, чем приемы классической беллетристики. <...> Такие книги, как Лес, Хлеб, Уголь, Железо, Лен,

---

<sup>154</sup> Фельдман К. Кино и Аристотель // Советский экран. 1929. № 5. С. 6.

<sup>155</sup> Лотман Ю. Цивьян Ю. Диалог с экраном. С. 64.

Хлопок, Бумага, Паровоз, Завод – не написаны. <...> Больше того, самый человек предстанет перед нами в новом и полноценном виде, если мы его пропустим по повествовательному конвейеру, как вещь. Но это случится после того, как читательское восприятие, воспитанное беллетристикой, будет переучено на литературе, построенной по методу "биографии вещи"<sup>156</sup>.

Третьяков утверждает, что точка зрения вещи позволяет ощутить человека и его труд в новом социально-политическом контексте. Поскольку при социализме, по мнению идеологов журнала «ЛЕФ», все должно мериться по степени утилитарности и полезности, куда важнее в новом искусстве объективный взгляд Бумаги или Угля, чем человеческая эмоция. В «Человеке с киноаппаратом» Вертов работает в том же направлении, и эстетический смысл сцены наблюдения ткацкого станка за ткачихой становится яснее – режиссер рассматривает ее работу под другим углом, «неправильным», как и в случае с развернутой Тверской улицей в «Кино-глазе». Все это создает необходимую ему фактуру очеловечивания, антропоморфности окружающего мира объектов – город в том же смысле будто бы оживает на глазах в фильме. И идеал «электрического человека» — это идеал многообразия точек зрения, и последующего за ним расширения сознания и восприятия.

### **Музыкальный монтаж**

Спецэффекты и оригинальные ракурсы, монтажные трюки и игра со временем и пространством характеризуют авторский стиль Дзиги Вертова. Но они были лишь частью многоуровневой структуры его фильмов. Во многом именно композиция работ Вертова отличала его от других киноавангардистов, поскольку в основе его кино лежала звуковая и поэтическая организация.

---

<sup>156</sup> Третьяков С. Биография вещи // Формальный метод. Антология русского модернизма. Т. 2. С. 397-398.

Вертов с юности увлекался музыкой. По свидетельству Джона Маккея, он учился в престижной белостокской музыкальной школе, где научился играть на фортепиано и скрипке<sup>157</sup>. Там же он заинтересовался музыкальной теорией, которая в дальнейшем помогала ему при монтаже фильмов.

В годы обучения в Психоневрологическом институте он ставил опыты ритмического монтажа звуков, которые называл в последствии «Лабораторией слуха». Составлять такую симфонию должны были шумы улиц, промышленных инструментов, природы и всего, что зафиксирует пленка. Первым таким опытом режиссер называл «Лесопильный завод», где по плану в ритмическую композицию складывались звуки пил – самых распространенных звуковых элементов вертовских сценариев: «Я попытался описать слышимый завод так, как слышит его слепой. В начале я записывал словами, а потом сделал попытку записать все шумы буквами. <...> Я пришел к убеждению, что существующими в моем распоряжении средствами могу добиться только звукоподражания, но не могу проанализировать как следует слышимый завод или слышимый водопад. Слухом я различал не шумы, как принято называть природные звуки, а целый ряд сложнейших сочетаний отдельных звуков, из которых каждый звук был вызван какой-нибудь причиной. Сталкиваясь друг с другом, звуки часто взаимно уничтожались, мешали друг другу. Затруднительное положение заключалось в том, что не было такого прибора, при помощи которого я мог эти звуки записать и проанализировать»<sup>158</sup>.

Режиссер придумал свою теорию интервалов, на которой основывал композицию фильмов. Иллюстрированную схему этой теории он приложил к первому манифесту «Мы. Вариант манифеста», однако построена она таким образом, что разобраться в ее смысле и задаче весьма затруднительно.

---

<sup>157</sup> Mackay J. Dziga Vertov. Life and Work. Vol. 1. 1896-1921. Boston: Academic Studies Press. 2018. P. 38.

<sup>158</sup> Вертов Д. Как родился и развивался Кино-глаз // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 2. С. 291.

Однако автор дает весьма емкое ей определение в тексте: «материалом – элементом искусства движения – являются *интервалы* (переходы от одного движения к другому), а отнюдь не самые движения»<sup>159</sup>. По всей видимости, под интервалами следует понимать монтажные стыки между сценами или кадрами.

Понятно одно, что Вертову была необходима симфоническая структура, чтобы нанизывать на нее монтажные склейки, череду образов и их сопоставлений. «Именно из сетки интервалов между кадрами возникали образы, в общей структуре фильма, напоминающие последовательный, ассоциативный ряд мышления. Материал хроники переосмысливался через монтаж, приобретал не только смысл факта события, но и общую идею»<sup>160</sup>, - сообщает Юрий Цивьян. Дзига Вертов стремился к визуальной гармонии по принципу музыки, к изображению, построенному не на линейном нарративном повествовании, а на абстрактном, чтобы визуальные мотивы, подобно инструментам в симфонии, постоянно сочетались друг с другом на различных уровнях. «Непрерывной ритмической работой» называет режиссер монтаж фильма в одном из своих теоретических текстов<sup>161</sup>.

В одном из черновиков сценарного плана «Человека с киноаппаратом» Вертов называет себя кинокомпозитором: «До настоящей картины я не работал ни как сценарист, ни как режиссер (раскручивающий картину по чьему бы то ни было сценарию). Я работал как кино-композитор. Моим «пером» была пленка. Снятые на пленке большие и маленькие факты я организовывал в кино-вещь большего или меньшего значения»<sup>162</sup>. Таким образом становится понятно, почему Вертов так упорно не хотел пользоваться сценарием, не любил, когда его называли режиссером. Он

---

<sup>159</sup> Вертов Д. Мы. Вариант Манифеста // Дзига Вертов. Из наследия. Т.2. С. 17.

<sup>160</sup> Цивьян Ю. Г. Теории монтажа: Америка – Советский союз // Сеанс. № 57/58. С. 214.

<sup>161</sup> Вертов Д. Он и Я // Дзига Вертов. Из наследия. Т.2. С. 18.

<sup>162</sup> Материалы работы Д. Вертова над документальным фильмом «Человек с киноаппаратом»: списки объектов съемок, календарный план, протоколы заседаний, смета и др. // РГАЛИ. ф. 2091. оп. 2. ед. хр. 407. л. 16.

видел себя автором, композитором и поэтом кино-вещи – неигровое кино было в этом смысле полностью противоположно художественному. И авторский замысел воплощал Вертов с помощью монтажа.

Фильмы киноков представляют собой систему сложного взаимодействия разнообразных лейтмотивов, и они не сложились бы без упорядочивания, которое берет на себя монтажный и звуковой ритмы. При этом, как пишет Юрий Тынянов в отношении стихосложения, ритм сохраняет и поддерживает различие между тенденциями и структурами, сталкивает их, выделяет контрастность, а не просто соединяет вместе<sup>163</sup>. И Вертов, в сущности, стремился создать единую картину в своих произведениях, заботился в меньшей степени о сообщении или драматургии, чем о сложной организации материала по симфоническому принципу – с учетом темпоритма, ускорения, сочетания лейтмотивов. И неслучайно его первый звуковой фильм назывался «Симфония Донбасса» - «первая в мире звуковая индустриальная симфония»<sup>164</sup>.

Огромное влияние на молодого Вертова оказал композитор Александр Скрябин. Ему будущий режиссер посвятил несколько юношеских стихотворений, в которых попытался передать отвлеченные впечатления, возникавшие в его сознании во время прослушивания симфоний. Идея преодоления противоречия между изображением и звуком, миром видимым и миром слышимым так или иначе отражалась в ключевых работах композитора, в частности, в понятии «светомузыки». В своем последнем проекте под названием «Предварительное Действие» Скрябин мечтал расширить рецепторные возможности слушателя путем синтеза цветов, звуков и запахов заставить его воспринимать музыку разными органами чувств. Все это так или иначе стало основой для вертовского стиля, отразилось в его теоретических работах.

---

<sup>163</sup> Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка / Литературная эволюция. Избранные труды. М., Аграф, 2002, с. 43.

<sup>164</sup> Вертов Д. Выступление о творческом пути // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 2. С. 364.



Под влиянием музыки Скрябина Вертов проделывал первые опыты монтажа звука и слов. Уже в первом манифесте киноков «Мы. Вариант манифеста» 1922 года, Вертов описывает неигровое кино как нечто схожее с музыкой Скрябина. В его понимании к киноязыку столь же не применимы слова, как и к музыке – это совершенно разные, необъяснимые феномены, которые требуют создания новых «графических знаков движения»<sup>165</sup>.

Этот тезис очень важен для понимания киноавангарда 1920-х вообще. Художники-авангардисты интересовались кинематографом как потенциальным средством создания интернационального языка. И кадр в их понимании являлся визуальным, образным иероглифом, который был бы понятен всем, но при этом не имел бы отношения к человеческому языку. Соответственно, в таком кинопроизведении не должно быть ничего «человеческого», то есть сюжета, слов, всего, что могло бы дать какое-то отчетливое понятие о том или ином образе. И для этого, скажем, режиссеры немецкого движения «Абсолютное кино» Ганс Рихтер, Викинг Эггелинг, Оскар Фишингер и Вальтер Руттман обращались к музыкальной структуре.

Они основывали свои экспериментальные фильмы на сочетании геометрических фигур и абстрактных иллюстраций 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»<sup>166</sup>. В эпоху немого кино музыкальная структура фильма являлась адекватным методом композиции авангардного фильма, но, как это предчувствовали Эйзенштейн, Пудовкин и Александров в заявке «Будущее звуковой фильмы» в 1928 году, приводило к излишней усложненности и хаотичности. Звуковое кино же могло изменить

---

<sup>165</sup> Вертов Д. Мы. Вариант манифеста // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 2. С. 16.

<sup>166</sup> Рихтер Г. Дада. Искусство и антиискусство. М.: Гилея, 2018. С. 265.

эту ситуацию, позволить режиссеру достигнуть «визуального контрапункта» между звуком и изображением.

Все это говорит о том, что музыкальная композиция в монтаже не являлась чем-то уникальным, наоборот, этот подход постоянно осмыслялся теоретиками кино и кинематографистами. Достаточно вспомнить такой распространенный в те годы жанр документалистики как «городские симфонии». Кино, даже немое, стремительно двигалось в сторону звука и предчувствовало его приход. Дзига Вертов во множестве своих теоретических работ 1920-х годов рассуждает о звуковом кино и музыкальном монтаже, а также вводит в оборот понятие «Радио-уха», механического средства постижения мира по принципу «Кино-глаза».

В 1931 году режиссер поставил один из первых советских звуковых фильмов «Симфония Донбасса». Для создания фильма и его особенной звуковой фактуры Вертов производит первые полевые записи звука с помощью оборудования, специально созданным Александром Шориным. До этого, в 1929 году, он совершает поездку в Германию, где знакомится с новыми возможностями звукового кино. Вертов принял приход звука как органическое развитие киноискусства.

Киновед Оксана Булгакова отмечает, что музыкальная форма «Симфонии Донбасса» исполняет нарративную функцию: «Звук утверждался в этой первой индустриальной симфонии как магическая сила (метроном, знак радио и колокол были ее агентами), которая уничтожала старые изобразительные сакральные искусства (храм, портрет, статуи, символы). Метроном, знак радио, изменял изображение, и звук помогал кино утвердиться над старыми пластическими искусствами благодаря магической манипуляции с видимым и слышимым»<sup>167</sup>.

---

<sup>167</sup> Bulgakowa O. The Ear against the Eye: Vertov's Symphony // Monatshefte, Vol. 98, № 2. The Art of Hearing. Summer, 2006, p. 219-243.

Вертов до конца дней гордился словами Чарли Чаплина, посетившего показ ленты в Лондоне: «Никогда я не мог себе представить, что индустриальные звуки могут быть так прекрасно организованы. Я считаю фильм «Энтузиазм» одной из самых волнующих симфоний, которые я когда бы то ни было слышал. Дзига Вертов – музыкант. Профессора должны у него учиться, а не спорить с ним»<sup>168</sup>. Сценарий к «Симфонии Донбасса» во многом походил на партитуру – автор много внимания уделяет звукам, а не сюжету и образности:

«Мгновенное затишье, чтобы стал слышен радиограф, после чего начинается генеральный смотр заводских звуков по группам: 1) группа подземных машин-скреперов и врубовых машин; 2) группа сверлильных станков; 3) группа паровых молотов; 4) группа тракторов; 5) группа громов прокатного цеха; 6) группа стальных визгов; 7) группа шипения и грохота; 8) группа взрывов; 9) группа бушующего огненного моря»<sup>169</sup>.

Индустриальный шум, о котором грезил режиссер еще со времен юности, представляется ему музыкой будущего, акустической средой нового человека. Как язык кинематографа для Вертова являлся всемирным языком, так и шум машин должен был стать понятным каждому – так режиссер планировал преодолеть проблему перевода фильмов на разные языки, которая встала перед кинематографистами на заре звукового кино.

Часто исследователи сравнивают звуковую сторону ленты с работами композитора Арсения Аврамова, в частности с его «Симфонией гудков». Первое ее исполнение в 1922 году в Баку сопровождалось грандиозным оркестром из гудков заводов и фабрик, кораблей, паровозов и прочих индустриальных шумов. И фонограмма «Симфонии Донбасса» воспроизводила отчасти похожий эффект.

---

<sup>168</sup> «Невероятный успех и невероятное сопротивление...». Письма Дзиги Вертова Елизавете Свиловой о заграничных показах фильма «Энтузиазм. Симфония Донбасса» / сост. К. Горячок // «Кинема», № 1, 2021, с. 18.

<sup>169</sup> Вертов Д. Звуковой марш // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 1. С. 136.

Если обратиться к теоретическим текстам Авраамова, то можно найти множество сходств с теориями Вертова. Композитор считал, что будущее музыкальной композиции лежит за пределами традиционного музыкального мышления, в преодолении тональной системы - в новой звуковой реальности. Во главу угла Авраамов «ставил звук не просто как акустический феномен, но как детерминированный хаос, от степени и способа организации которого и зависел конечный музыкальный результат»<sup>170</sup>.

По всей видимости Дзига Вертов был знаком с музыкой Авраамова. Об этом свидетельствует заметка в одном из ранних сценариев «Симфонии Донбасса». Автор подписывает перечень индустриальных звуков, которые он планировал добавить в картину, словами «Симфония гудков»<sup>171</sup>.

Содержание фильма «Три песни о Ленине», по словам Вертова, «разворачивается спирально: то в звуке, то в изображении, то в голосе, то в надписи, то без участия музыки и слов, одними выражениями лиц, то внутрикадровым движением, то столкновением одной группы снимков с другой, то ровным шагом, то толчками от темного к светлому, от медленного к быстрому, от усталого к бодрому, то шумом, то немой песней, песней без слов, бегущими мыслями от экрана к зрителю, без того, чтобы зритель-слушатель переводил мысли в слова»<sup>172</sup>. Очевидно, что, выстраивая композицию фильма симфонически, Вертов все же желал выйти за пределы чисто музыкальной выразительности. Звук был лишь одним звеньев его аудиовизуального произведения, которое обязано при этом было быть документальным, основанным на фактах, в том числе звуковых.

Эксперименты в области монтажа звука Вертову пришлось оставить, поскольку «Симфонию Донбасса» стали сильно критиковать за формализм, а

---

<sup>170</sup> Смирнов А. В поисках потерянного звука. Экспериментальная звуковая культура России и СССР первой половины XX века. М.: «Гараж», 2020, с. 44-45.

<sup>171</sup> Вертов Д. Тетрадь с планами и схемами озвучивания фильма «Симфония Донбасс» («Энтузиазм»), списками объектов съемки, описанием кадров и др. // РГАЛИ. ф. 2091. оп. 2. ед. хр. 240. Л. 5.

<sup>172</sup> Вертов Д. Последний опыт // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 2. С. 285.

«Три песни о Ленине» и вовсе приходилось выпускать в немой версии – звуковую отложили на полку.

Чуть раньше, в середине 1920-х, Сергей Эйзенштейн выступил с критикой музыкальной структуры фильмов киноков. В статье «Четвертое измерение в кино», в которой Эйзенштейн вводит понятие метрического монтажа, основанного на музыкальных интервалах, автор критически указывает на многие места первого манифеста Вертова. Текст вообще можно понимать, как прямой ответ на «Мы. Вариант манифеста», внутри «Четвертого измерения в кино» можно отыскать немало отсылок к вертовским словам. Например, в манифесте Вертова есть призыв выйти в «пространство с четырьмя измерениями (3 + время), в поиски своего материала, своего метра и ритма»<sup>173</sup>. Эйзенштейн же предлагает свое видение того, что такое четвертое пространство в кино, как необходимо строить ритм и метр, и почему Вертов делает это неправильно.

В частности, Эйзенштейн критикует вертовскую композицию по симфоническому принципу Александра Скрябина: «Простые соотношения, обеспечивая отчетливость восприятия, обуславливают тем самым максимальное воздействие. И потому встречаются всегда в здоровой классике во всех областях: архитектура, цвет в живописи, сложная композиция Скрябина - всегда кристально четкие в своих "членениях"; геометризация в мизансценах, отчетливые схемы рационализированных госучреждений и т.д.»<sup>174</sup>. Таким образом структура «по Скрябину» должна быть предельно ясной, чтобы обеспечить необходимый уровень воздействия на зрителя.

Фильмы же Вертова структурно чрезмерно сложны для восприятия, перегружены незначительными деталями, как считает Эйзенштейн: «Подобным отрицательным примером может служить "Одиннадцатый"

---

<sup>173</sup> Вертов Д. Мы. Вариант манифеста // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 2. С. 16.

<sup>174</sup> Эйзенштейн С. Четвертое измерение в кино // Избранные сочинения в 6 т., Т. 2., 1964, с. 51.

Дзиги Вертова, где метрический модуль настолько математически сложен, что установить в нем закономерность можно только с "аршином в руках", то есть не восприятием, а измерением. Слишком большая сложность метрических отношений взамен этого дает хаос восприятия вместо четкого эмоционального напряжения»<sup>175</sup>.

Идея Эйзенштейна состоит в том, чтобы образ на экране был максимально понятен аудитории. Именно это он имел в виду, когда писал в «Монтаже аттракционов», что нужен не «кино-глаз», а «кино-кулак». Потому что прямой образ, оказывающий зачастую шоковое воздействие из-за изображения насилия или жестокости, гораздо сильнее воздействует на зрителя. У Вертова иной подход, куда более «мирный». За сложной композицией его картин стояло стремление к скрябинской полноте ощущений, надежда на то, что зритель сможет приблизиться к «киноощущению мира».

В 1930-е годы Вертов грезил идеей фильма, главным героем которого был бы композитор. Впервые этот замысел появляется у него в 1936 году, в дневнике он пишет: «Для своего первого фильма я выбрал тему о девушке – начинающем композиторе, которая готовит к 8 марта свою первую большую вещь. Зритель как бы участвует в процессе ее творческой работы. Образы воплощаются то в звуки, то в изображение, то в слова»<sup>176</sup>. Режиссеру так и не удалось воплотить на экране эту идею, однако центрального персонажа – композитора можно встретить во многих сценарных планах Вертова с конца 1930-х годов. В частности, в плане сказочного фильма «Девочка и великан», написанного в соавторстве с писателями М. Ильиным и Еленой Сегал, композитор-мужчина сочиняет симфонию о великане-пролетарии. Ее

---

<sup>175</sup> Там же. с. 60.

<sup>176</sup> Вертов Д. «Странно и страшно...». Дневник. 1934-1937 // сост. К. Горячок, С. Ишевская / Искусство кино, № 1/2, 2019, с. 196.

слушает его маленькая дочка и в фантазиях, вызванных музыкой, перемещается вместе с великаном по СССР<sup>177</sup>.

По сохранившимся сценариям и замыслам можно судить о том, что Вертов продолжал развивать идею синтеза искусств, хотел и дальше экспериментировать с применением в кино различных средств выразительности, в особенности со звуком. Движение мысли Вертова в сторону соединения музыки, кино и поэзии говорит о том громадном потенциале, который, к сожалению, так и не нашел применения в киноискусстве.

### **Монтаж как стихосложение**

Не только симфоническая музыка помогала Вертову выстраивать композицию его кинокартин, но и поэзия, которой он увлекался с раннего детства. По воспоминаниям его брата Михаила Кауфмана, первые стихи будущий режиссер писал еще в семилетнем возрасте. Вертов рос в книжной семье, он много читал, в круг его юношеского чтения входили не только приключенческие романы Фенимора Купера и Джека Лондона, но и поэзия Серебряного века, в частности Александр Блок и Валерий Брюсов.

Знакомство с футуристами переворачивает сознание юного Вертова, который только недавно переехал из польского городка Белосток в Петербург. Новые движения в искусстве очаровывают его, и он начинает писать свои вещи в духе Маяковского и Хлебникова. Увлечение «заумной» поэзией совпадает с первыми экспериментами в звуковом монтаже, записью мыслей и образов, возникавших в голове при прослушивании музыки Скрябина.

«Работая над организацией слов, мне удалось уничтожить ту противоположность, которая в нашем понимании, в нашем восприятии

---

<sup>177</sup> Вертов Д., М. Ильин, Е. Сегал. «Сказка о великане». Литературный сценарий // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 1. С. 302-327.

существует между прозой и поэзией. Мне удавалось организовывать на ту или другую тему целый ряд понятий. Так организовывать слова, относящиеся к данной теме, что получались этюды, которые не отличались друг от друга, как проза и поэзия, а были переходными ступенями от поэтического произведения к прозаическому. Оказалось, что помимо прозы и поэзии существует целый ряд переходных, промежуточных форм особого типа. Эти этюды нельзя было бы назвать и белыми стихами»<sup>178</sup>, - так описывает Вертов свои ранние поэтические работы. Структура и монтаж всегда интересовали режиссера, он искал новые смыслы через композицию и соотношения.

Интерес к поэзии у Вертова никогда не угасал, и стихи он продолжал писать до конца жизни. Конечно, его кумиром был Владимир Маяковский. По многочисленным свидетельствам и автобиографическим заметкам, Вертов хотел видеть себя Маяковским от кинематографа, и сходств между ними действительно можно найти не мало.

Дзига Вертов твердил, что снимает «поэтически-документальное кино», а себя называл «поэтом кинохроники»<sup>179</sup>. Центральной темой творческих миров Вертова и Маяковского являлся Ленин. Нетрудно увидеть взаимосвязи между поэмой «Владимир Ильич Ленин» и «Ленинской кино-правдой» или «Тремя песнями о Ленине». Даже структура фильмов Вертова о вожде очень напоминает эпос футуриста: деяния Ленина, его смерть, а за нею исполнение заветов многочисленными наследниками. С Маяковским Вертова также роднит яркая политизация образов, гиперболизм, намеренное и зачастую радикальное отрицание культурного наследия прошлого и ораторский стиль речи. Зачастую пафос интертитров фильмов Вертова, таких как «Шагай, Совет!» и «Шестая часть мира», очень схож с пафосом и декламационной риторикой поэта.

---

<sup>178</sup> Вертов Д. Как родился и развивался Кино-глаз // Дзига Вертов. Из наследия: в 2 т. Т. 2. С. 292.

<sup>179</sup> Вертов Д. О Маяковском // Дзига Вертов. Из наследия: в 2 т. Т.2. С. 296.



Интересно, что исследователи никогда не обращали внимания на одну связь между Маяковским и Вертовым, которая выдает то, что оба в какой-то момент были творчески очень близки. Слово «радиоуха» можно прочесть в стихотворении «Париж (Разговорчики с Эйфелевой башней)», опубликованном в марте 1923 года. В июне того же года в журнале «ЛЕФ» выходит манифест «Киноки. Переворот», в котором Вертов развивает концепцию «Радио-уха» и вводит этот термин в оборот. Если о стихотворении Маяковского можно говорить точно – его черновая версия была написана в 1922 году во время поездки поэта в Париж, то с теорией Вертова – сложнее. Невозможно с точностью датировать время появления этой концепции у киноков, хотя впервые это слово звучит в указанном манифесте. По всей видимости режиссер позаимствовал у поэта «Радио-уха», тем более оно составляло отличную концептуальную пару «Кино-глазу».

Александр Февральский замечал и более наглядное сходство двух художников. В частности, киносценарий Маяковского «Как поживаете» имел схожую с «Человеком с киноаппаратом» повествовательную структуру и экспериментальную природу. «Герой Вертова – кинооператор – путешествует по жизни, как и герой Маяковского – человек с карандашом – сам поэт. <...> И Вертов и Маяковский показывали в своих произведениях взаимодействие творческого человека с городом»<sup>180</sup>. Филолог Александр Пронин развил эту мысль в своей книге о разнообразных общих стыках в творчестве поэта и режиссера. В частности, он указывает на прямые отсылки в «Как поживаете?» к фильму «Кино-глаз», отмечает стилистические и формальные сходства со сценариями и образной системой Вертова – пристальное внимание к деталям городского быта, частям тела, крупному плану<sup>181</sup>. Впрочем, образных сходств между поэтом и режиссером можно отыскать немало, в особенности, если обратиться к стихам Вертова. Главное

---

<sup>180</sup> Февральский А. Впередсмотрящий // Дзига Вертов в воспоминаниях современников. С. 141.

<sup>181</sup> Пронин А. Бумажный Вертов/Целлулоидный Маяковский. М.: НЛО, 2019. С. 186-192.

же, что кинокино верил в возможности кинематографа выражать на языке монтажа масштабные поэмы о современности как раз в духе Маяковского и новой советской поэзии. Но как отмечает Николай Хренов, Вертов не продолжал и не развивал Маяковского в кино, а шел самостоятельно – «не к Маяковскому, а к себе»<sup>182</sup>.

Поэтизм Вертова проявлялся в большом акценте на музыкальности, звуковом содержании фильма. Его режиссерский стиль формировался с оглядкой на поэтическую практику русских футуристов. И работа с ритмом, акцент на звуковой составляющей произведения, были для кинока также глубоко важны. В «Сюжете в стихах» Шкловский рассуждал о внесюжетных принципах стихов Маяковского: «Для Маяковского вопрос об образе и организации звуковой стороны стиха вытеснял вопрос о сюжете стихотворения. Звуковая сторона бралась как смысловая, увеличивалось значение рифмы посредством столкновения смысла».<sup>183</sup> Тем же принципом руководствуется вертовский монтаж. Вместо традиционных приемов повествования режиссер пользуется приемами, свойственными поэзии, чтобы выразить визуальную метафору.

И это намерение режиссера быстро стало очевидным для его современников. Шкловский называл «Шестую часть мира» Вертова в основе своей «лирической песней, редуцированной до сплошного параллелизма — бессюжетности»<sup>184</sup>. Параллелизм, в частности, стихотворный, песенный, — пожалуй, самый распространенный прием в вертовском кино. Его можно разглядеть еще в первом его монтажном фильме «Годовщина революции». В финале Вертов создает лобовой контраст между «старым» и «новым»: разруха и война остаются позади, и рабочие строят новое справедливое государство. В дальнейшем этот прием становится все более стилистически

---

<sup>182</sup> Хренов Н.А. Новая визуальность как проблема культуры. с. 231.

<sup>183</sup> Шкловский. Сюжет в стихах // Формальный метод. Антология русского модернизма. Т.1. с. 227.

<sup>184</sup> Шкловский В.Б. Поэзия и проза в кинематографии // За 60 лет. Работы о кино. с. 37.

сложным. В «Кино-глазе» борьба «прошлого» и «будущего» осуществляется через юную пионерию, очищающую советскую страну от дореволюционных пороков, а в «Одиннадцатом» режиссер идет еще дальше, противопоставляя строящееся государство «новых людей» сразу всей истории человечества. Достигается это Вертовым путем достаточно витиеватых монтажных фраз и парафраз, внутренних, часто едва заметных рифм и повторов.

Элементы фильмов Вертова почти никогда не существуют сами по себе, они имеют логическую и смысловую связку с другими элементами на протяжении всего произведения. И, конечно, в стремлении решить композицию ленты симфонически, музыкально, режиссер использовал поэтический прием параллелизма.

В «Лингвистике и поэтике» Роман Jakobson упоминает, что прием параллелизма является «фундаментальной особенностью поэзии», часто встречающейся в фольклоре<sup>185</sup>. Что касается кинематографа, то филолог вводит два основных способа строения фильма по принципу метонимии и метафоры. В отличие от прозаического кино, в котором монтаж построен на плавном течении от кадра к кадру, кино поэтическое строится на неожиданном столкновении сцен, объектов или лейтмотивов, образующих контраст и метафору<sup>186</sup>.

«Человек с киноаппаратом» начинается со сцены, в которой публика рассаживается по местам в кинозале, и заканчивается в том же месте, тем самым сообщая, что мы со зрителями только что посмотрели один и тот же фильм. По мнению Анны Лоутон, Вертов тем самым разделяет ленту на две симметрические части, кадры которых тут и там отзываются друг в друге<sup>187</sup>, проще говоря, режиссер намеренно создавал кольцевую композицию. Юрий

---

<sup>185</sup> Jakobson R. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против»: Сборник статей. М., 1975. С. 196.

<sup>186</sup> Jakobson R. Конец кино? // Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. С. 266-267.

<sup>187</sup> Lawton A. Rhythmic Montage in the Films of Dziga Vertov: A Poetic Use of the Language of Cinema // Pacific Coast Philology, Vol. 13. 1978. P. 46.

Цивьян также отмечал, что в «Человеке с киноаппаратом» нет ни одного кадра, чье место в монтажной структуре не было бы перенасыщено целым рядом пересекающихся цепочек значений<sup>188</sup>.

Еще более наглядно Вертов демонстрирует прием лексического повтора в своих литературных сценариях. В частности, в плане к «Трем песням о Ленине» на протяжении всего действия возникают строки: «Горки. Лес Зимой. Снег. На холме белый дом. Стеклянная входная дверь»<sup>189</sup>. При этом в самом фильме аналогичный повтор не используется, он как бы внедряется в ткань картины, решается через визуальные и звуковые средства кинематографа. В тексте этот парафраз постоянно напоминает о трагической гибели главного героя – вождя Ленина. В картине же напоминать об этом не нужно, сгущенная атмосфера всеобщего плача и тоски передает эти ощущения.

Вертов не пренебрегал и самоцитированием, и это касается не только кадров похорон Ленина, перекочевавших из «Ленинской Кино-правды» в «Три песни о Ленине». В сценарии последнего можно найти целые куски текста, дословно повторяющие титры «Шестой части мира», а в финальный монтаж картины вошли кадры из «Одиннадцатого». Если открыть сохранившиеся в архиве режиссера тетради со сценариями, то можно заметить с какой тщательностью автор переписывал по сути идентичные куски текста снова и снова, доводя их до совершенства и композиционной стройности. И какие-то фрагменты, темы или образы постепенно эволюционируют, появляются в других картинах. Так, например, в «Кино-глазе» должна была быть сцена с оператором, снимающим надвигающийся поезд. Но воплотилась эта задумка только в «Человеке с киноаппаратом».

Важно отметить, что Вертов не пользовался традиционным литературным сценарием, и это формально стало причиной его увольнения

---

<sup>188</sup> Цивьян Ю.Г. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896-1930. С.94.

<sup>189</sup> Вертов Д. 40 километров. Последний путь Ленина из Горок в Москву. Сценарий // Дзига Вертов. Из наследия. Т.1. С. 141-148.

из Совкино в 1927 году. Он писал тематические, маршрутные и календарные планы, представлявшие собой «план действий киноаппарата» по выявлению в жизни той или иной темы, а не план инсценировки»<sup>190</sup>. В упомянутом сценарии «Трех песен о Ленине» есть характерные строчки:

Кабинет Ленина.

Письменный стол.

Покрытый красным сукном другой, большой, стол для заседаний.

Три телефона.

Вертящиеся этажерки.

Три книжных шкафа<sup>191</sup>.

Зачастую сценарные планы Вертова были написаны по принципу стихотворения в прозе, напоминали своеобразные каталоги, наподобие белых стихов Уолта Уитмена – еще одного любимого поэта режиссера. Каталоги американского классика часто были построены на лексическом повторе: тем самым, по мнению исследователей, он создавал в своих поэмах широкую ритмическую гамму.

Впрочем, в контексте Уитмена, важнее отметить схожий лирический пафос у поэта и режиссера. Впервые о вертовском пафосе заговорили критики после выхода на экраны «Шестой части мира». Виктор Шкловский назвал картину «патетической поэмой»<sup>192</sup>, но чуть дальше пошел Ипполит Соколов, написавший в 1927 году, что интертитры фильма заимствовали патетический стиль Уитмена и Державина<sup>193</sup>.

---

<sup>190</sup> Вертов Д. Выступление на Дискуссии в АРРК о фильме «Одиннадцатый» // Дзига Вертов. Из наследия. Т.2. С. 139.

<sup>191</sup> Вертов Д. 40 километров. Последний путь Ленина из Горок в Москву. Сценарий Дзига Вертов. Из наследия. Т.1. С. 148.

<sup>192</sup> Шкловский В.Б. Поэзия и проза в кинематографии // За 60 лет. Работы о кино. С. 38.

<sup>193</sup> Sokolov I. On a Film «A Sixth Part of the World» // Lines of Resistance. Dziga Vertov and the Twenties. P. 236.

Исследователи Вертова, начиная с Аннет Майклсон, отмечали глубокое сходство «Шестой части мира» с поэмой «Salut au Monde!»<sup>194</sup>. В частности, на это указывает проходящая рефреном фраза «Я вижу», за которой следуют описания народов и земель, в своей совокупности формирующих новое государство. Если обратиться к сценарию фильма или же взглянуть на его интертитры, можно заметить схожий уитменовский стиль изложения «каталогом». Перечисление явлений, объектов и событий создавало широкую панораму событий, раскрывало в произведении множество различных маленьких сюжетов, которые в конце концов отзывались ощущением одной большой смысловой темы.

Сергей Эйзенштейн, который внимательно следил за творчеством Вертова и киноков, посвятил целую статью разбору пафоса поэта Уолта Уитмена. В тексте он явно намекал на то, что Вертов неправильно монтирует по Уитмену. Анализируя поэму «Песня о топоре», он приходит к выводу, что пафос поэта родственен ранним примерам стихосложения, в частности, египетской «Книге Мертвых». Прием пафоса, по мнению Эйзенштейна, часто использовался в переходный период человеческого общества, «сдвиг со стадии мышления первобытного и чувственного к началам мышления сознательного – мышления обобщенным понятиями». Таким образом «называние» окружающих предметов и явлений становится своего рода воссозданием динамической картины мира. Это попытка не только понять, но и обуздать окружающий хаос впечатлений, представить его в закономерном единстве<sup>195</sup>.

Далее Эйзенштейн подчеркивает, что основой патетики является представление единства в многообразии. Но добиться такого эффекта можно лишь испытав экстатическое переживание. Пафосное произведение старается

---

<sup>194</sup> Michael Kunichika. «The ecstasy of breadth»: the odic and the Whitmanesque style in Dziga Vertov's «One Sixth of the World» (1926). p. 56-57

<sup>195</sup> Эйзенштейн С.М. Двадцать опорных колонн // Неравнодушная Природа: в 2 т. М., 2006. Т.2. С. 98-101.

со всей полнотой воссоздать эмоциональное потрясение от ощущения себя в центре бесконечного мира явлений – «увидеть закономерность единства и это единство обнаружить и вынести въявь из всего многообразия сущего и бытующего»<sup>196</sup>. Эйзенштейн делает вывод, что «наиболее буквальным воплощением такой схемы и будет построение типа уитменовских «гимнов»<sup>197</sup>. Хотя режиссер этого и не проговаривает, из текста становится ясно, что он обращается к полемике между Ипполитом Соколовым и Дзигой Вертовым. Эйзенштейн указывает на то, что пафос Вертова не вызывает экстатического ощущения, не оканчивается очистительным катарсисом, и поэтому «Шестая часть мира» художественно «не работает».

Обращаясь к стилистике поэтического каталога Уитмена, или к форме оды в духе Державина и поэтов-классицистов, Вертов формировал пафос умозрительный. В «Шестой части мира» Вертов буквально иллюстрирует монтажными переходами поэтическую речь. Интертитры, в особенности «Я Вижу...», напоминают и декламационную риторику в духе Маяковского, лирический герой фильма – Вертов или сам Кино-глаз – обращается как бы с трибуны.

По Хайдеггеру пафосу в произведении искусства всегда сопутствует удивление: «Лишь понимая "настрой", мы можем точнее охарактеризовать "удивление". В удивлении мы удерживаем себя. Мы словно отступаем перед сущим — перед тем, что оно существует и существует так, а не иначе. И удивление не исчерпывает себя в этом отступлении перед Бытием сущего — как отступление и самообладание, оно в то же время пленено и словно скованно тем, перед чем отступает. Таким образом, удивление есть расположенность, в которой и для которой раскрывает себя Бытие сущего.

---

<sup>196</sup> Эйзенштейн С.М. Двадцать опорных колонн // Неравнодушная Природа. Т.2. С. 102-103.

<sup>197</sup> Там же.

Удивление является тем настроем, в каком греческим философам было дано соответствие Бытию сущего»<sup>198</sup>.

Дзига Вертов стремился с помощью кинематографа подарить зрителю своеобразную «эпифанию», хайдеггеровское «удивление» от встречи с «киноощущением мира». В задачу кинока не входило шоковое воздействие, доведение до экстаза, поскольку он стремился к «воспитанию зрения», расширению сознания зрителя. Вертовский пафос был декларативным, режиссер часто хотел охватить в своих фильмах сразу всю страну, сложить вместе целые народы. Каждую тему он хотел решить через многообразие сюжетов, даже историю одной взятой женщины, если верить нереализованным сценарным заявкам конца 1930-х годов, Вертов намеривался раскрыть через историческую перспективу сложное соотношение бытийных феноменов.

В этом и заключался поэтический пафос Вертова – в контрастах и стыках. Он хорошо понимал магическое свойство монтажа менять коннотативное значение фигуры или предметов, если они помещены в определенный контекст. И Вертов был мастером таких контекстов. Это прекрасно заметно по «Человеку с киноаппаратом», финал которого как бы объединяет сразу все микросюжеты фильма воедино, создавая то самое чувство удивления от соотнесения себя со сложностью и многообразием мира. Этого эффекта режиссер добивался, основывая киномонтаж на приемах стихосложения. Погруженность Вертова в литературу, его собственный богатый литературный опыт, позволяли ему мыслить словами «на пленке». Задолго до знаменитой теории француза Александра Астрюка о «камерестило», которая легла в основу эстетики французской «новой волны», Вертов мыслил кино как процесс написания поэмы автором-режиссером.

---

<sup>198</sup> Хайдеггер М. Что такое философия? // Вопросы философии. 1993. № 8. С. 113–123.



## 2.2 Стилистика и содержание фильмов

### Пародия

В начале 1920-х годов Дзига Вертов был непримиримым борцом против игрового кино. Киноки критиковали любую инсценировку, жанровые шаблоны, излишний драматизм и сентиментальность фильмов, сделанных «под Голливуд». В своих фильмах и статьях они старались обличить художественное кино, высмеять его и доказать его ненужность и вредность для общества. И главным инструментом этой борьбы была пародия.

В 1920-х годах филолог и писатель Юрий Тынянов обосновывает свою теорию пародии, по которой этот прием не всегда строго привязан к смеховому началу. Драматургически пародия может носить характер «остранения», доведения объекта до его выразительного предела. И, как пишет Тынянов, стилистической задачей этого приема является «обнажение условности, раскрытие речевого поведения, речевой позы»<sup>199</sup>.

Вертов часто прибегал к пародии как стилистическому приему. В частности, в мультфильме «Советские игрушки» он показывает карикатурный образ «буржуя» и «священника», поглощающих все запасы страны. Интересно, что «Человек с киноаппаратом» режиссер изначально задумывал как кино, высмеивающее штампы художественных фильмов.

В первых сценарных планах Вертов демонстрирует, как каноничные сюжеты мелодрам и вестернов приобретают совершенно иной характер в объективе камеры кинока. Режиссер стремился показать искусственность и нежизнеспособность игрового кино, построенного на примитивном повторении одних и тех же сцен с неизбежным счастливым концом. Нередко Вертов прибегает к гротеску, только не в отдельно взятом образе, но с помощью монтажной рифмы, сопоставления и контраста. Сюжет должен был разворачиваться вокруг одного дня из жизни оператора, отправившегося в

---

<sup>199</sup> Тынянов Ю. О пародии. // Формальный метод. Антология русского модернизма. Т. 2. С. 630

отпуск. Здесь можно увидеть, что драматургический конфликт картины основывался на противопоставлении инсценировки жизни художественным кино, снятым в павильоне, и «жизни врасплох», пойманной киноаппаратом кинока:

«Снять настоящий поцелуй трудно. Он должен быть совсем не похож на традиционный „кинематографический“ (концовка фильма).

Три дня безрезультатных попыток и поисков. Кинооператор останавливает свое внимание на „лунной аллее“. Дежурит здесь около грота посменно с помощником. Грот этот и скамейка около него не пустуют.

На третий день неожиданно положение меняется. Уже до 2х часов дня на скамейке сменяются до 10 целующихся пар. Оператора охватывает подозрение. Одни целуются под Полу Негри, другие под Астру Нильсен, третьи под наших русских актрис.

Оказывается: как-то разузнав про неудачи оператора, курортники решили ему подыграть. Кто просто захотел сняться, а кто под этим удобным предлогом вырвал у своей дамы поцелуй.

Уже накануне своего отъезда кинооператор случайно с камерой в руках настигает врасплох робко целующуюся парочку.

Здесь кончается тренировка и отпуск оператора»<sup>200</sup>.

Образ поцелуя встречается почти во всех сценарных планах «Человека с киноаппаратом». По-видимому, для Вертова он являлся своеобразным символом игрового кино, поскольку в те годы подавляющее большинство голливудских фильмов оканчивалось соответствующим хэппи-эндом. Это клише подчеркивал и Сергей Третьяков, когда описывал деревенский киносеанс в 1926 году: «Вот героиня замерла на груди героя. – Задремала! – несетя ироническая реплика. Американский финал – пожары, наводнения,

---

<sup>200</sup> Вертов Д. Тетрадь с набросками сценариев документальных фильмов «Человек с киноаппаратом», «Земля», «Одиннадцатый», монтажными планами и схемами, списками объектов съемки, дневниковыми записями и др. // РГАЛИ. ф. 2091. оп. 2. ед. хр. 236. л. 27-28.

крушения – несколько поднимает аудиторию. Заключительный поцелуй. Иронические чмоки из углов. И загрохотали каблучками, зашелестели клешами наши подмосковные ковбои, выдавливаясь под звездное небо на шутку, песню и гармонию»<sup>201</sup>. Вертов обыгрывал в кино эти шаблоны, демонстрировал, как устоявшиеся сюжеты мелодрам приобретают совершенно иной характер в объективе документальной кинокамеры.

В поздних сценариях «Человека с киноаппаратом» можно увидеть, как трансформируется этот конфликт. Автор переходит от прозаического его описания к более поэтическому и резкому: «Монтажница работает за столом. Пленка. Глаза. Пленка. Глаза. Пленка. Глаза. Поцелуй. Убийство. Поцелуй. Убийство»<sup>202</sup>.

По одному из замыслов Вертова так должен был закончиться фильм «Человека с киноаппаратом». Здесь не только можно увидеть прямое противопоставление игрового и неигрового кино. Вертов показывает, как любовь и преступление, проще говоря, живые человеческие чувства, доводятся до автоматизма в кинематографе, приобретают искусственную и тиражируемую природу.

В окончательный вариант «Человека с киноаппаратом» примеры прямого противопоставления художественного и документального кино вошли в слегка завуалированном виде. Их можно разглядеть в косвенных деталях и логике монтажной смены кадров. Однако пародийность, в тыняновском смысле, никуда не делась.

Пожалуй, самый явный пример пародийного контраста можно увидеть в начале фильма. Камера фокусируется на крупном плане кинотеатральной афиши, рекламирующей фильм «Пробуждение женщины». Заголовок носит

---

<sup>201</sup> Третьяков С. «Деревень-кино» // Формальный метод. Антология русского модернизма. Т. 2. С. 340.

<sup>202</sup> Вертов Д. Тетрадь с набросками сценариев документальных фильмов «Человек с киноаппаратом», «Земля», «Одиннадцатый», монтажными планами и схемами, списками объектов съемки, дневниковыми записями и др. // РГАЛИ. ф. 2091. оп. 2. ед. хр. 236. л. 81(об.).

явно эротический подтекст, который призван завлечь публику на сеанс. Следом Вертов показывает только что проснувшуюся женщину в квартире, — она делает зарядку, умывается и протирает глаза. Здесь режиссер как бы буквально и иронично интерпретирует заголовок художественной мелодрамы. Далее возникает сцена, в которой молодая пара разводится. Вертов нарочно избирает «голливудские» ракурсы и крупные планы, а также комбинирует кадры расстающихся с видами магазинов, торговых афиш и плакатов. Такими ненавязчивыми противопоставлениями Вертов демонстрирует фальшь игрового кино, оторванного от реальности.

Элементы пародии режиссер использует не только для обличения игрового кино, являющегося лишь частью системы «устаревших ценностей», с которыми необходимо бороться с помощью нового социалистического искусства. Точно с таким же гротескным пафосом Вертов обращается к образам церкви, рифмуя верующих прихожан с уличными пьяницами и клиническими сумасшедшими.

Таким образом для Вертова как апологета документалистики художественный прием пародии не был парадоксален или неприемлем. Он работает как прием формальный. Для режиссера пародия концептуально важна, поскольку создает желаемый контраст, ситуацию абсурда в сопоставлении различных по своей природе явлений и образов. С ее помощью он гиперболизирует общественный, социальный конфликт периода НЭПа, смену двух эпох, «старого» и «нового». И это подтверждает точку зрения Тынянова о том, что эволюция искусства «совершается не только путем изобретения новых форм, но и, главным образом, путем применения старых форм в новой функции».

## Город

Разобравшись в том, как Дзига Вертов строил свои фильмы, необходимо обратиться непосредственно к их содержанию. Нетрудно заметить, что большинство его работ так или иначе касается города и включают в себя урбанистический пейзаж. Съемка жизни на шумных улицах была частью проекта режиссера, идеологии киноков. «Кино-глаз» - техническое воспроизведение современности, и в духе футуристов Вертов обращался к улице как месту, где разворачиваются сиюминутные события, где творится история.

Однако город в «Человеке с киноаппаратом», «Кино-глазе», «Шагай, Совет!» и других лентах режиссера раскрывается еще и как глубоко символическая структура. Любимый прием режиссера – столкновение и противопоставление «прошлого» и «настоящего» – нагляднее всего используется им именно в городском пространстве. Он выделяет целый ряд персонажей, типажей из массы: прохожих, беспризорников и пьяниц, богомольцев и шахтеров. А затем сопоставляет и рифмует эти образы в контексте урбанизма и возросшего темпа современной жизни. Таким образом Вертов рисует город как мифологическое пространство, утопический проект, в центре которого находится антропоморфная кинокамера, «настраивающая» зрение жителей на созерцание будущего.

Опыт авангардной поэзии, приема «потока сознания», художественные поиски кубистов, – все это заложило основы для формирования монтажного киноязыка. Чтобы схватить динамику жизни в процессе ее развертывания перед глазами, художники начали пользоваться методами разложения произведения на составные части, коллажированием и парадоксальным сталкиванием отдельных геометрических фигур, объектов или красок. Все это происходит с ощутимой привязкой к городской культуре: автомобили, трамваи, кафе и кинотеатры становятся героями авангардной литературы и живописи, а вслед за ними и кинематографа.

Один из ведущих русских футуристов Илья Зданевич в 1913 г. так описывал рецепцию нового города: «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 обострятся, 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 заключает в себе основы, которые наряду со строительством, отличают нашу жизнь — именно лихорадочность и стремление к всеприсутствию»<sup>203</sup>.

Монтажные и репрезентативные возможности кинематографа осознаются авангардистами как инструмент, с помощью которого можно менять реальность, творить пространство и нового человека. Ключевым фактором являлось для них то, что киноаппарат создан человеческим разумом, то есть не имеет прямого отношения к естественному восприятию реальности – природному началу. Видный критик 1920-х годов Ипполит Соколов писал: «Наши большие города построены на прямых линиях. Прямая линия в городе везде - улицы, тротуар, этажи, окна и двери домов, лестницы и квартиры. Природа имеет круглую линию, но наш искусственный город упрямо построил прямую линию в нашем быте. Стиль нашего века - стиль прямых линий и острых углов. Наша современная психика построена на острых углах. Кино построено исключительно на прямой линии и остром угле. Кино не знает круглой линии, овала и спирали, кино не принимает, не фиксирует кругового движения. Кино - новое мироощущение. Кино — это торжество машины, электричества и индустрии»<sup>204</sup>.

---

<sup>203</sup> Зданевич И. Футуризм и всечество 1912–1914: в 2 т. М.: Гилея, 2014. Т. 1. С. 57.

<sup>204</sup> Цит. по Михалкович В.И. Изобразительный язык средств массовой коммуникации. М.: Наука, 1986. С. 193

Такого рода «киноощущение» мира стремился открыть Дзига Вертов. В его творчестве город имеет огромное значение, хотя прямо фигурирует не всегда, зачастую остается за кадром, как, например, в «Шестой части мира». Тем не менее, как и футуристы, Вертов считал, что современное искусство больше не принадлежит музеям и салонам, оно происходит на улице, в хаосе жизни, посреди человеческих толп. В частности, идея неигрового кино родилась у режиссера в годы его работы на агитпоездах во время Гражданской войны. Тогда Вертов заметил, что художественная драма или комедия не производят нужного впечатления на зрителей, никогда доселе не видевших кинематограф, в отличие от хроникальных, подлинных кадров жизни. «Нетронутые глаза» зрителей были поражены кадрами голода и разрухи, снятыми на фронте. Функция кино, по мнению Вертова, и заключалась в том, чтобы пробудить сознание и обратить его к реальности и современности.

В этом смысле город поначалу служил в его фильмах декорацией и символом новой действительности: революция свершается в столице, наполненной толпами. В дебютной «Годовщине революции» Вертов проявляет большое внимание и участие к массам, выделяет их в качестве главного героя и действующего лица исторического переворота. Они синтезируют движение жизни и истории в нескончаемых митингах, демонстрациях и похоронах. Массы, растеряно смотрящие в объектив кинокамеры – самый явный уличный пейзаж революции. Отдельные лица, политические фигуры показаны в «Годовщине революции» синтезируемыми массой, они выделяются из нее, как бы ведут, но лишь формально, как Троцкий, прибывающий на место, где советская власть восторжествовала. Большевик сам по себе ничего не делает, лишь осматривается, символизирует смену власти. В финале фильма массы отказываются от войны и строят справедливое общество: на месте руин и трупов растут клубы, сеются поля и собирается урожай. Тут уже проявляется свойственный Вертову утопизм, прием сопоставления «прошлого» и «будущего»,

связанный напрямую с топонимом города – центра, который распространяет свое культурное и политическое влияние на провинцию.

Столица в фильмах Вертова представляется городом будущего, но не футуристическим мегаполисом, как, скажем, у Фрица Ланга в «Метрополисе». Это центр, ядро, из которого в разные стороны разъезжаются железные трамваи – один из символов выразителей эпохи 1920-х годов на экране. Вот как режиссер называет Москву в сценарном плане «Шагай, Совет!» под заглавием «Моссовет»: «Москва и губерния становятся показательными во всех отношениях. Проект будущего города-сада. Москва и СССР: Москва – город, по которому учатся другие города и губернии. Москва – город, в который приезжают и пролетарии, и буржуазия других стран и которые по Москве судят о наших достижениях»<sup>205</sup>. Столица в видении Вертова становится объединяющим, централизующим местом, которое, как будто, обрастает всей остальной страной. Это также наглядно показано в «Шестой части мира», где многочисленные народы Союза постепенно стекаются к «центру», дающему им не только электричество и пищу, но образование, воспитание и – глобальное будущее, свободу и возможность жить дальше.

В 1920-е годы Москва Вертова была «городом-садом». Этот утопический образ предложил в начале XX века английский социолог Эбенизер Говард. Современный мегаполис представлялся ему непригодным для жизни, поскольку в нем отсутствовали все те естественные связи с природой, по которым тоскует горожанин. В своей книге «Города-сады будущего» Говард предложил утилитарную картину общественного устройства, состоящего из множества сравнительно небольших кооперативов, жители которых с одной стороны были бы всегда вместе, а с другой – близко к земле: «Город и деревня должны пожениться, и из этого чудесного союза должна вырасти новая надежда, новая жизнь, новая

---

<sup>205</sup> Вертов Д. «Моссовет». План картины // Дзига Вертов. Из наследия. Т.1. С. 95.



цивилизация»<sup>206</sup>, в которых не будет места несправедливости, голоду и страданиям.

Идея «города-сада» была чрезвычайно востребованной в первые годы советской власти, вплоть до того, что многие города планировалось перестраивать по принципам, предложенным Говардом. В частности, об этом свидетельствует стихотворение Владимира Маяковского «Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и людях Кузнецка», где строящийся советскими рабочими город будущего – Кузнецк – именуется именно «городом-садом». Велимир Хлебников в «Лебедии будущего» похожим образом скрещивал футуристический техницизм с традиционным земледелием, а в «Мы и дома. Кричаль» описывал процесс «укрощения» дикой природы цивилизацией: «Что украшает город? На пороге его красоты стоят трубы заводов. Три дымящиеся трубы Замоскворечья напоминают подсвечник и три свечи, невидимых при дневном свете. А лес труб на северном безжизненном болоте заставляет присутствовать при переходе природы от одного порядка к другому»<sup>207</sup>. И далее Хлебников продолжает идею «города-сада»: «Все походило на сад. Дома соединялись мостами, верхними улицами градоула»<sup>208</sup>. Архитектурные идеи поэта оканчиваются возникновением образа Атлантиды, воспринимаемой как идеальный город-дворец, в котором сочетается абсолютная гармония, комфорт и рациональность.

Столица, постепенно распространяющая свое влияние на дикую провинцию, приручает природу и воспитывает «темных» людей – такой оказывается Москва в «Шагай, Совет!» и «Шестой части мира». Вертов показывает различные народы советских республик, которым предстоит под светом учения Ильича в едином творческом потоке слиться с энергией труда и счастья, излучаемой из центра столицы. Конечно же, именно в Москву

---

<sup>206</sup> Waddell N. *Modernist Nowheres. Politics and Utopia in Early Modernist Writing, 1900 – 1920*. London: Palgrave Macmillan, 2012, P. 93.

<sup>207</sup> Хлебников В. «Лебедия будущего» // Велимир Хлебников. Шествуют творяне. М.: Рипол-классика, 2018. С. 50.

<sup>208</sup> Там же. С. 54.

несут тело Ленина, чтобы совершить ритуальное погребение в «Трех песнях о Ленине». Но в «Колыбельной» Москву символически подменяет собой фигура Сталина, отныне к нему, а не к антропоморфному «мировому городу», бредут народы, чтобы обрести «бессмертие» – женщины несут своих детей к вождю в своеобразном экстазе сопричастности истории и свершившейся на их глазах утопии.

Город-сад Москва распространяет свое влияние повсюду прежде всего с помощью радиоволн. Вертов видел в радио потенциально ту же функцию, что и в кинематографе. Однако «Радио-ухо» хоть и схоже по функциям с «Кино-глазом», в частности, в вопросе борьбы с художественной драмой и искусством, является важнейшим дополнением к нему в деле объединения народов: «Мы будем усиленно готовиться к тому, чтоб дать возможность пролетариям всех стран организованно видеть и слышать весь мир, видеть, слышать и понимать друг друга. <...> «Радио-глаз» явится не только барометром общего состояния народных масс, но и регулятором массового слуха и зрения освобожденного человечества»<sup>209</sup>. В этом пункте Вертов очень близок современным ему теориям радио, в особенности тем, что описывали Велимир Хлебников и Бертольд Брехт.

У поэта-футуриста радио заменяет функцию церкви, становится «духовным солнцем страны»: «Задача приобщения к единой душе человечества, к единой ежесуточной духовной волне, проносающейся над страной каждый день, вполне орошающей страну дождем научных и художественных новостей <...> Так радио скует непрерывные звенья мировой души и сольет человечество»<sup>210</sup>.

Того же, но только в более прагматичном ключе, желает для нового изобретения Брехт: «Радиовещание надо превратить из распределительного аппарата в аппарат коммуникативный. Радиовещание может стать

---

<sup>209</sup> Вертов Д. «Радио-глаз» // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 2. С. 100

<sup>210</sup> Хлебников В. Радио будущего // Велимир Хлебников. Шествуют творяне. С. 34-43.

великолепнейшим из всех мыслимых коммуникативных аппаратов общественной жизни, небывалой системой каналов, то есть оно может стать таким, если сумеет не только передавать, но и принимать, следовательно, если сумеет сделать слушателя не только слушающим, но и говорящим и не изолировать его, а завязать с ним отношения»<sup>211</sup>.

Радио – принципиально важный атрибут вертовского города. Сценарий «Шагай, Совет!», представляющий собой один день из жизни Москвы (идея вполне воплотится только в «Человеке с киноаппаратом», а также в «Москве» киноков Михаила Кауфмана и Ильи Копалина), оканчивается весьма характерными строками, представляющими радиоволны как нечто непрерывно окутывающее страну, охраняющее ее даже в часы, когда все спят: «И только Октябрьская радиостанция в 12 часов проверяет время и кричит всему миру о величии будущего – мирового города. (Радиоволны пошли от станции во все стороны. Новая Москва с подземными железными дорогами. Громадные небоскребы в центре. Радиопоселок для рабочих. Кухни-фабрики. Крематории и проч.)»<sup>212</sup>. Нарисованный Вертовым пейзаж имеет очевидно футуристический мотив. Радиоволна здесь уподобляется образу электричества – важному символу в поэтике футуризма.

На экране свою идею радио как глобального средства коммуникации режиссер сумеет воплотить в «Симфонии Донбасса». Фильм начинается с фигуры девушки, надевающей наушники и слушающей шум советской страны. Она предстает своего рода рассказчицей, образно события ленты как бы передаются ей через радиосигналы. Вертов отождествляет радиосигнал и сигнал визуальный, кинематографический – они несут информацию, «расшифровку» жизни рабочих из разных уголков СССР. Отчасти предваряет это радостное радио-содружество финал «Кино-глаза». Фильм оканчивается установкой рабочими в поселке радиоантенны, а последние кадры

---

<sup>211</sup> Брехт Б. Радио как коммуникативный аппарат // Теория радио. 1927-1932. М.: Ад Маргинем. 2017. С. 19.

<sup>212</sup> Вертов Д. «Моссовет». Сценарный план // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 1. С. 102.

демонстрируют людей, слушающих музыкальный концерт в наушниках. Объединение народа происходит через технику – радио и кино – а источником ее, конечно, является центральный город-сад, распространитель энергии. «Слушают в граммофоне "самого Ленина"», - говорится в сценарии «Шестой части мира» о народе самоедов<sup>213</sup>.

В дневнике от 1924 года Вертов жаловался на то, что не успел запечатлеть конструктивистский пейзаж Эйфелевой башни – его опередил Рене Клер с фильмом «Париж, уснул»<sup>214</sup>. Таким образом еще во время работы над «Кино-правдой» режиссер мыслил о городском пространстве, символически выраженным через радиобашню, говорящую с целым миром. Здесь стоит вспомнить и упомянутую уже отсылку к Маяковскому и его стихотворению «Париж. Разговорчики с Эйфелевой башней», в котором лирический герой приглашает башню перебраться в Москву, подальше от декадентского Парижа, «шипя» ей в «радиоухо».

Однако конструктивистский образ города-сада постепенно исчезает из фильмов Дзиги Вертова. Уже в «Одиннадцатом», снятом за год до «Человека с киноаппаратом», совсем не было города, но в нем режиссер, продолжая идеи «Шестой части мира», изображал сам процесс мобилизации человеческой энергии в достижении заветной цели устройства утопического города. В 1930-е само ощущение строительства проходит и сменяется уже свершившимися подвигами, утроившимся социумом, живущем в радостной гармонии. Теперь не город-сад органично объединяет народы Союза, а миф, воплощенный в фигурах вождей – Ленина и Сталина.

Интересный пример использования радио можно увидеть в его картине «Три героини». Первая часть ленты 1938 года, посвященной трем летчицам-рекордсменкам Марии Расковой, Валентины Гризодубовой и Полины

---

<sup>213</sup> Там же. С. 112.

<sup>214</sup> Вертов Д. Тетрадь и разрозненные листы с набросками сценария документального фильма «Шестая часть мира», дневниковыми записями, записями для памяти и др. // РГАЛИ. ф. 2091. оп. 2. ед. хр. 235. Л. 96.

Осипенко, разворачивается в штабе, где специалисты стараются отследить радиосигнал пропавших с радаров самолетов. Вертов создает атмосферу напряжения и ожидания, почти целиком оставаясь в штабных комнатах. Радио становится этим чудесным способом связи города с легендарными летчицами. Позднее героини свяжутся по телефону с Москвой, передадут приветы товарищу Сталину и расскажут о своем здоровье родственникам и детям. В «Трех героинях» идея радиосвязи приобретает трансформируется из футуристической в соцреалистическую, фольклорную. Радио больше не является инструментом жизнестроения, оно наделяется свойством чуда, становится посредником между мифическими героинями-летчицами и народом.

Авангардные «города-сады» в 1930-х сменились лубочными дворцами. Так в «Колыбельной» Вертова столица СССР будто вышла из народной сказки, — это город, в котором живет могучий волшебник, и задача каждого жителя страны состоит в том, чтобы добраться до него, обрести подлинное счастье, а затем вернуться домой и продолжить трудовые подвиги.

Если в фильмах 1920-х годов преобладал образ конструктивистской стройки, то в 1930-е строительство фактически завершается, возникает монументальный сталинский ампи́р – символ новой городской культуры, окончательно устроенной и неподлежащей переменам. Гулкие улицы 1920-х, по которым бродят скученные толпы, сменяются сакральными местами силы – ВДНХ, Охотный ряд и, конечно, Красная площадь. Человек-механизм, рожденный авангардом, находит свой конец посреди парков культуры и отдыха, где выставлены достижения народного хозяйства.

### **Персонажи фильмов Вертова**

Современный город в фильмах Вертова представляется местом, в котором сталкиваются «прошлое» и «будущее». Сражение эпох проявляется в бытовых мелочах и одновременно в больших исторических событиях.

Главным символом перемен у Вертова становится пионерия, которая отдельно выделяется режиссером из общей массы. В «Кино-глазе» юные ленинцы противопоставлены взрослым, отставшим от революции, так называемым «лишним людям». На них лежит задача борьбы с главными пороками вертовских фильмов и советского государства: отсталостью, пьянством и религией. Идеология пионерской организации включала в себя понятие «борьбы» и в немалой степени содержала в себе армейскую эстетику: боевые построения, дробь барабанов, дисциплина. В «Кино-глазе» активные дети ставят ультиматум взрослым, указывают на путь, которому впредь им нужно следовать. Как замечала Дарья Хитрова, в картине Вертова пионеры и Кино-глаз дублируют друг друга, к последнему режиссер применяет ту же самую метафорику: «Кино-глаз на первой разведке», «наступление киноаппаратов», «завязка боя»<sup>215</sup>.

«Кино-глаз» вышел на экраны в один год с фильмом Алексея Гана «Остров юных пионеров», оба фильма представляли советское киноискусство на выставке в Париже в 1925 году. Вертов был близким другом идеолога конструктивизма, но после премьеры жестко рассорился с Ганом и очень не хотел, чтобы деятельность киноков ассоциировалась с его картиной. Причина заключалась в том, что в «Острове юных пионеров» настоящие пионеры играют по заведомо прописанному сценарию. Вертова же в те годы открыто критиковали за своевольное обращение с жизненными фактами, которые он с помощью монтажа сопоставлял на экране в соответствии со своим планом и идеями. И картина Гана давала повод критикам еще сильнее обрушиться на киноков.

Исходя из обрывков сценария «Острова юных пионеров» (фильм не сохранился), Ган взял за основу драму повседневной жизни пионеров, разыгранную реальными ленинцами. Ему принципиально важно было показать в своем фильме тонкую грань между художественным вымыслом и

---

<sup>215</sup> Хитрова Д. Сюжет «Кино-глаза» // Киноведческие Записки. 2013. № 104/105. С. 110.

реальностью, хроникой и натурной съемкой. Ган рисует изолированный «остров», на котором проводят летние каникулы советские пионеры. Дети играют, работают и строят отношения между собой в таком закрытом от внешнего мира маленьком сообществе. Режиссер стремился показать естественное поведение пионеров в необычных для них условиях открытой природы<sup>216</sup>. Пионеры в фильме Гана настоящие и живые, они проявляют свою индивидуальность через испытания и труд. Очень важно, что конфликт поколений, в котором в вертовском «Кино-глазе» одерживают победу вестники грядущего светлого будущего – пионеры, в «Острое юных пионеров» разрешается иначе: постепенно через обмен опытом старших с младшими. В фильме показаны реальные взаимодействия между разными людьми. По мнению Гана, новое общество может вырасти только через эмпатию и взаимопонимание. Даже если взрослые не слишком понимают или даже не принимают порядки нового государства, дети все же относятся к ним с теплом и пониманием. Это заметно в сцене суда над обидчиком пионеров: процесс оканчивается неожиданным актом прощения – дети убеждают его вступить на новый путь.

В «Кино-глазе» же Вертов вписывает пионеров в рационализированную картину города и советского мира, созданную им на экране. Если у Гана дети имеют настоящее детство, которое они проводят в играх, учатся жить обоюдно со взрослыми, то у Вертова пионеры показаны уже не детьми. На них возложена важная задача – очистить мир от пороков и построить новый, более справедливый.

Во многих работах Вертова возникает противоположный советской пионерии образ беспризорника. Семантически он связан со «старым миром», с которым новому поколению необходимо сражаться. Беспризорники вписаны в пейзаж просыпающегося города как в первоначальном сценарии «Шагай, совет!», так и в первых кадрах «Человека с киноаппаратом»,

---

<sup>216</sup> Romberg K. Labor Demonstrations: Aleksei Gan`s Island of the Young Pioneers, Dziga Vertov`s Kino-Eye, and the Rationalization of Artistic Labor // October, № 145, 2013. P. 38-66.

фигурируют во многих вертовских сценарных и монтажных планах 1920-х годов. Как пишет исследовательница советской повседневности Наталия Лебина, места скопления беспризорников, «ночлежки», были весьма распространенным явлением и представляли собой прямую оппозицию зарождающейся культуре новой советской жизни, в которой место ребенка и школьника было строго определено: «Криминальный мир для части подростков оказывался более привлекательным, чем действительность советской трудовой школы, пионерских сборов и комсомольских собраний»<sup>217</sup>. У Вертова лучи утреннего солнца освещают «темный» мир маргиналов, в «Человеке с киноаппаратом» камера наставлена прямо в лицо одному из беспризорных; тот смеется и смущенно чешется: его образ жизни и социальный статус теперь у всех на виду.

Сцена «пробуждения беспризорного» и «пробуждения воришки кокаиниста» рифмуются в «Кино-глазе», в сценарии и в фильме, с «вечным сном» мертвеца в гробу, которого хоронит семья. К слову, тело принадлежит хозяину пивной, которая расположена «под пионерским клубом», и это тот случай, когда у Вертова смерть показана окончательной, и метафорически никак не рифмуется с возрождением или каким-либо иным продолжением жизни. Дети-пионеры шумно смеются над пьющими и курящими «взрослыми» и забрасывают постояльцев пивной агитационными листовками – таков их «ультиматум».

Помимо беспризорников, героями, не вписавшимися в новое общество, у Вертова выступают проститутки и алкоголики. Этот выбор становится понятен также благодаря исследованию Лебиной, которая поясняет, что советская власть официально обозначила эти три социальные группы, как «наследие буржуазно-капиталистического уклада жизни». В представлении партии перечисленные маргинальные явления одинаково соотносятся друг с другом, и «устранив голод, дороговизну, безработицу, детскую

---

<sup>217</sup> Лебина Н. Советская повседневность: Нормы и аномалии. М.: НЛЮ, 2017. С. 358.



беспризорность, обучив неподготовленных девушек труду, ликвидировав пережитки буржуазной морали», потенциально больше не будет необходимости вести неподобающий советскому человеку образ жизни»<sup>218</sup>.

Вертов в сценарии фильма «Шагай, Совет!» буквально реализует описанную административную программу: «Моссовет борется с проституцией, беспризорностью и пьянством. С улицы трудовой жизни. Беспризорных забирает милиционер и представитель общества "Друг детей" и отправляют на приемочный пункт. На приемочном пункте. Мастерские для беспризорных. Облава на один из притонов проституток. Пьяная проститутка забирается милиционером. Проституцию можно победить честным трудом – мастерские и выдача работы бывшим проституткам. Пивная в разгар вечера, с нее наплывом – рабочий клуб»<sup>219</sup>.

Характерно, что образы маргиналов постепенно начнут пропадать из фильмов Вертова. Уже в «Одиннадцатом» утопия коммунистического строительства как будто полностью изжила «наследие капитализма», а в последующем «Человеке с киноаппаратом» они мимолетно показаны как часть многообразия мира, символическая рифма к тем же пионерам и трудящимся. По-своему, они уже являются тем, что превзойдено, их почти не видно за городским пейзажем, они стираются, подменяются трамваями, рабочими клубами и физкультурой на природе. Происходит это естественно, так же как жизнь сменяется смертью, а день ночью. В картинах же 1930-х речи ни о каких беспризорниках и проститутках быть не может, социализм в «Симфонии Донбасса», «Трех песнях о Ленине» и «Колыбельной» уже наступил окончательно.

Похожим образом обстоят дела и с церковью у Вертова. «В церковь и не ходите, но все же я вам благодарна», – говорит со смехом пионерка женщина в «Киноглазе». Так Вертов лаконично формулирует конфликт

---

<sup>218</sup> Лебина Н. Советская повседневность: Нормы и аномалии. С. 384-385.

<sup>219</sup> Вертов Д. «Моссовет» Сценарный план // Дзига Вертов. Из наследия. Т.1. С. 99.

поколения, социальный переход к новому быту, построенному на других ритуалах и обычаях. «Мы пионеры – новые люди. Бредни поповские слушать не будем», – гласит вывеска в том же пионерском лагере. В этом фильме наиболее подробно описаны отношения «новых людей» с религией, хотя непосредственно церковь и священники в нем не фигурируют. Например, в сцене «На Канатчиковой даче» один из сумасшедших заявляет, что он Христос, а затем другая больная бросает на землю икону, бьет ее кулаком: «К черту икону - Хлеб мой Бог».

Вертов практически никогда не вкладывал в уста своих «героев» какие-либо слова о вере и религии, кроме как в сцене в психиатрической больнице в «Киноглазе». Можно предположить, что таким образом он соотносит веру в Бога, любое его упоминание, со своеобразным сумасшествием, «бреднями». Кроме того, здесь же возникают слова о смерти, которая также окутывает мир лишившихся рассудка людей: «*momento mori*», – гласит титр, возникающий после танцев больного, возмнившего себя Спасителем. Следом за «Канатчиковой дачей» идет сцена возвращения из больницы одного из маргиналов по кличке «Червонец». Возвращается он в мир криминала, где происходят «темные дела» и никто не хочет работать. Религия и криминал – явления одного порядка у Вертова, с ними сражается Кино-глаз, выставляя наружу их абсурдность и бесплодие в новом мире.

В «Симфонии Донбасса» режиссер более радикально и прямо изображает социальные перемены: церковь сносится и на месте ее вырастает коммунистический клуб. Это крайне важный момент в контексте городской культуры в фильмах Вертова, и один из немногих зафиксированных им мотивов архитектурных перемен, происходивших в те годы повсеместно. Наглядное перерождение одной культуры в другую показано режиссером как проект утилитарный и одновременно естественный. Город переживает вполне органические метаморфозы и «подстраивается» под «новых людей» и их нужды; важно, что Вертов не показывает, кто именно и по какому указу

решают снести церковь. Неслучайно тут же возникают образы уличных пьяниц и богомольцев, - они как бы остаются под обломками, сам город хоронит их в руинах прошлого.

В «Человеке с киноаппаратом» главный герой фильма – оператор Михаил Кауфман действует в городском пространстве подобно авантюрному герою. Он быстро перемещается с места на место, подглядывает за прохожими, смело и свободно шагает посреди людской толпы. Он обладает и «сверхспособностями». Например, оператору дано быстро выскочить из-под колес несущегося поезда, или очутиться на дне пивной кружки. В одной из сцен фильма герой возвышается над городом подобно исполину. Этот образ был распространен в немом авантюрном кино, например, в «Фантомасе». Как отмечает Екатерина Сальникова, так воплощались «символы и бесконечной приключенческой динамики, и заманчивой смоделированной ситуации попиранья социальных норм»<sup>220</sup>. В процессе борьбы между «старым» и «новым», оператор в «Человеке с киноаппаратом» занимает нейтральную позицию и, подобно трикстеру, на время как бы превращает мир в игрушку, во что-то несерьезное – в кино, которое идет в вечернем кинотеатре.

Городской быт в фильмах Вертова крайне политизирован и практически лишен культуры «развлечений», даже рекламные вывески встречаются крайне редко, и то скорее с негативным подтекстом. Камера Вертова любит фокусироваться на агитационных плакатах, лозунгах; жизнь в больших советских городах подчинена строгому распорядку и крайне рационализирована, что также заставляет вспомнить архитектурные идеи футуристов и их последователей. Режиссер большое внимание уделяет новым социальным функциям горожан, советской современности: «Человек с аппаратом шагает в ногу с жизнью. <...> В совет и домком. В кооператив и в школу. На демонстрацию и заседание ячейки. Он присутствует на военных

---

<sup>220</sup> Сальникова Е.В. Город на экране. К предыстории общих и дальних планов в раннем кинематографе // Художественная культура. 2019. № 3. С. 240.

парадах, съездах, проникает в квартиру рабочего, дежурит у сберкассы, посещает диспансер и вокзалы, осматривает пристани и аэродромы»<sup>221</sup>.

Денежные сделки в фильмах Вертова в основном проворачивают маргиналы из криминального мира. Подлинные советские граждане, наоборот, счастливо носятся по улицам, трудятся, учатся и играют. У Вертова пролетарии никак не отчуждены друг от друга социально: «Каждый крестьянин с сеялкой, каждый рабочий за станком, каждый рабфаковец за книгой, каждый инженер за чертежом, каждый пионер, выступающий на собрании в клубе, – все они делают одно и то же нужное великое дело»<sup>222</sup>.

Из фильмов Вертова в 1930-е годы постепенно исчезает дихотомия «прошлого» и «будущего», как и классовая борьба. Поскольку социализм на экране уже свершился, противопоставление как режиссерский метод отходит на второй план. Несправедливое общество при царизме все еще упоминается в описании судеб освобожденных женщин, однако в этом нет прежнего напряжения, лишь напоминание, экспозиция. Интересно, что на место мужчин – суровых «электрических» людей из «Одиннадцатого» и «Симфонии Донбасса» – приходят почти исключительно женщины, и все чаще принадлежащие к различным национальностям. Образ освобожденной из рабства женщины – ключевой для вертовского творчества второй половины 1930-х годов.

В финале «Трех песен о Ленине» появляется одна из самых характерных героинь Вертова этого периода – Мария Белик, работница Днепростроя. Она робко и застенчиво рассказывает историю о том, как она чуть не погибла, случайно упав в бадью с бетоном. Ее речь предельно проста, через слово она повторяет «значит». Белик будто бы и не поняла, что была на пороге смерти: «Я обратно в бетонную, сделали колодец, досками забили, и опять стала три крана давать, и опять на своем месте и до смены, до

---

<sup>221</sup> Вертов Д. «Человек с киноаппаратом» // Дзига Вертов. Из наследия. Т.1. С. 125.

<sup>222</sup> Там же.

двенадцати, значит, часов. И наградили меня за то орденом Ленина, за выполнение и перевыполнение плана».

Вертов был так очарован Марией Белик, что планировал посвятить ей отдельный фильм. Сохранилась творческая заявка под заглавием «Она», в которой режиссер планировал раскрыть через историю героини тему эмансипации женщины в Советском Союзе: «Мысль композитора (и вместе с ней фильм) движется от женщины капитализма к женщине социализма, останавливаясь на конкретных примерах сегодняшнего дня. Фильм кончается Марусей Б., награжденной орденом Ленина за покорение Днепра»<sup>223</sup>.

В «Колыбельной», где фактически нет мужчин на экране, за исключением одного – Сталина, образ женственности у Вертова приобретает особую поэзию материнства. Первоначальный сценарий, легший в основу картины, назывался «Три обезьянки»: «Одна закрыла глаза. Другая – уши. Третья – рот. Эмблема угнетенной женщины», он и должен был развить тему, заявленную в «Она». В финале сюжета режиссер задумывал дать целую панораму героинь, девушек разных профессий и национальностей, каждая со своей историей «освобождения». Однако от этой идеи пришлось отказаться, поскольку подразумевалось, что в фильме может быть только один герой.

Вертову трудно было понять, почему «Три песни о Ленине» и «Колыбельная» так быстро сошли с экранов, почему его фильмы старались не упоминать, а заслуги замалчивали, и почему позднее ему больше не давали снимать большие проекты. А разгадка кроется как в раз в героях этих фильмов, ведь это совсем не вожди. Такие героини как Мария Белик – непринужденные, простодушные и слишком живые – оказались решены совсем не в русле официальной культуры.

Хотя Дзига Вертов и создавал мифы о Ленине и советской стране на экране, они всегда были недостаточно «правильными» в глазах власти. Режиссер выходил на смысловое поле, которое государство старалось не

---

<sup>223</sup> Вертов Д. «Она». Заявка // Дзига Вертов. Из наследия. Т.1. С. 177.

учитывать. Соцреализм мифологизирует действительность совершенно в ином ключе, упрощает ее, наполняет сказочной бесконфликтностью, делает внутренне статичной. А реальность вертовских фильмов, как ни парадоксально, не обслуживала государство, она была слишком «живой». Поэтому фильмы Вертова и сегодня продолжают волновать, открывать новые смыслы. Запечатленное Вертовым время витально, внутренне динамично и не укладывается в идеологические схемы, подразумевает возможность множества интерпретаций.

### **ГЛАВА 3. СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ЭСТЕТИКИ ФИЛЬМОВ ДЗИГИ ВЕРТОВА И ДРУГИХ ДОКУМЕНТАЛИСТОВ 1920-Х-1930-Х ГОДОВ**

Дзига Вертов был одним из крупнейших теоретиков кинематографа в 1920-е годы. Он первым стал осмыслять природу факта и действительности на экране, из-за его текстов и фильмов разгорались споры о «документализме», а многие режиссеры, в том числе зарубежные, следуя за киноками, стали обращаться к неигровому жанру. Разобравшись в специфике формы и содержания фильмов Вертова, в поэтике его авторского стиля, следует остановиться на том, в чем заключалось отличие его от других документалистов его эпохи.

В Советском Союзе интерес к факту возник не только благодаря Дзиге Вертову и кинокам. Общая политическая установка на «правду», появление новых жанров в литературе и искусстве, описывающих повседневность, написанные доступным и простым языком, - все это, так или иначе, отражало стремление к поиску подлинности в реальной жизни. Документалистика, кроме прочего, виделась «полезным», утилитарным жанром, который воспитывает нацию, агитирует и пропагандирует ценности новой страны. Неудивительно, что в 1920-е годы появляется много кинематографистов,

работающих в документальном и хроникальном жанре. Множество советских операторов, прославившихся работой с мастерами советского кино, такие как Эдуард Тиссэ, Андрей Москвин и другие, начинали свой творческий путь с работы «в поле», съемок сюжетов для киножурналов. И наряду с киноками в первое десятилетие советской власти появляются такие большие фигуры неигрового кино как Владимир Ерофеев, Эсфирь Шуб, Виктор Турин, Лидия Степанова, а также отсоединившиеся от киноков Илья Копалин и Михаил Кауфман.

Если в Советском Союзе в документалистике изначально официально доминировала установка на политизацию факта и пропаганду, то в Европе неигровое кино поначалу было уделом художников-авангардистов, искавших новые формы кинематографической выразительности. Французские и немецкие дадаисты экспериментировали с монтажом, стремились воплотить на экране выразительную фактуру современного искусства. Позднее, с середины 1920-х годов, режиссеры и художники, работавшие в русле абстрактного фильма, такие как Ганс Рихтер, Альберто Кавальканти, Вальтер Руттман и другие, находили художественную и поэтическую фактуру в реальной жизни.

Несмотря на различие государственных систем и роли документалистов в социокультурном контексте, происходил постоянный творческий взаимообмен между странами. Так, например, после выхода на советские экраны фильма Вальтера Руттмана «Берлин. Симфония большого города» разворачивались широкие дискуссии о форме неигрового кино. И документалисты работали над художественностью фильма – и не только Вертов и киноки, но и Эсфирь Шуб, Виктор Турин и другие. В то же время

Неигровое кино Европы и США в то же время стремилось к содержательности. Под влиянием советского монтажа они обращаются к крупным планам простых людей, к социальным проблемам мегаполиса, используют сложные монтажные композиции, стараясь уместить в одном

фильме все многообразие жизни. Одновременно в Англии режиссер-документалист Джон Грирсон формулирует свои теоретические взгляды, создает свою школу неигрового кино, впоследствии повлиявшую на развитие мирового киноискусства. Описанные процессы рецепции действительности на экране привели к тому, что документальное кино стало мыслиться наравне с художественным. В литературе, театре и живописи возрастает интерес к повседневности и жизнеподобию.

Возросший интерес к документальному кино так или иначе был связан с именем Дзиги Вертова. Среди коллег по цеху он стоял особняком. Прежде всего потому, что ему принадлежит наиболее яркая и многозначительная теория неигрового кино – его манифесты и программные статьи и сегодня привлекают внимание разнообразием образов, сложных метафор, конструктивистским языком повествования. Кинематограф Вертова был интермедийным, сочетал в себе не только визуальную специфику, но выражал в себе музыкальные, поэтические структуры, художественно-эстетические мотивы, содержащиеся в самых разных видах искусства.

Кроме того, Вертов и сам старался обособиться от других режиссеров и операторов, часто полемизировал с коллегами-документалистами, указывал на их ошибки, заявлял, что только Кино-глаз – единственный верный способ запечатления действительности. Во многом это становилось причиной тому, что режиссер так быстро потерял поддержку среди коллег.

Дзига Вертов отстаивал авторское начало своих фильмов, боролся за независимость киноков, на протяжении многих лет грезил о создании «фабрики фактов», где под эгидой «киночества» объединились бы его единомышленники. Его картины обладали особой, присущей только ему атмосферой и образной фактурой, их действительно невозможно спутать с работами других режиссеров, его современников. И для того, чтобы разобраться в чем заключается коренное отличие между ними, необходимо



взглянуть подробнее на разных представителей документалистики 1920-х и 1930-х годов.

### **3.1. Владимир Ерофеев. Другой человек с киноаппаратом**

Ярко выраженное авторское начало фильмов Вертова особенно сильно отличало его от других советских документалистов. В его фильмах всегда есть продуманный сюжет, четкая архитектоника, понимание как, с какого ракурса и зачем снят и включен тот или иной кадр. Это абсолютное видение конечного результата заметно как в письмах-указаниях, написанных Вертовым своим операторам, так и в монтажных и сценарных планах. Кроме того, многое из задуманного на бумаге действительно доходило до экрана, либо воплощалось позднее в других фильмах, на бумаге – в поэзии, прозе, черновиках.

Хотя режиссер часто высказывался против строгого сценария в документальном кино и призывал заменить его на монтажный план, многие подготовительные тексты, черновики и описания грядущих картин (в том числе неосуществленных) выдают в Вертове большую привязанность к слову. Он во всех подробностях, включая образную и семантическую сторону повествования, разворачивал на бумаге проект фильма. Это становится ясно и из сохранившихся писем режиссера операторам, отправившимся в киноэкспедиции, – Вертов очень тщательно описывает им свой замысел, руководит, как и куда ставить камеру, несмотря на расстояние между ним и адресатами<sup>224</sup>.

Такой фундаментальный подход, конечно, имел весомый недостаток, если судить о документальности метода Дзиги Вертова и киноков. И дело даже не в «номере поезда», потерпевшего крушение на путях, который просил режиссера указать Шкловский в статье «Куда шагает Дзига Вертов?».

---

<sup>224</sup> Дерябин А. С. «Плод созрел и его надо снять...». К истокам вертовского шедевра // Киноведческие записки, № 49. 2000. С. 112-140.

Суть в том, что конструктивистские в широком смысле слова фильмы Вертова зачастую утрачивали энергию и поэзию реальной жизни, схваченной в ее мимолетности. Скажем, когда кинокамерщик снимает северные народы – самоедов или тунгусов – он заранее знает, в какой глобальный контекст он поместит их. Его не интересует частный контекст быта людей, никогда доселе не видевших киноаппарат, — все они лишь детали в большой конструкции фильма.

Вертов использовал, даже в какой-то мере эксплуатировал жизни людей для создания масштабных утопий. Он творил на экране миры абстрактные по своей сути, искусственные по природе, и он был в них демиургом и первооткрывателем. Это особенно заметно в «Человеке с киноаппаратом», в котором Вертов не удовлетворяется живописанием одного города, он создает композитный, коллажный мегаполис из четырех разных городов. Любопытно, что за редким исключением «винтики» из которых складывались фильмы режиссера, то есть крохотные сцены, кадры, ракурсы, сами по себе, в отрыве от фильма не воспринимаются как нечто эстетически или даже исторически ценное. Если разобрать «Одиннадцатый» или «Симфонию Донбасса» на составные части, далеко не каждая сцена может показаться любопытной настолько, насколько она прекрасно работает в синтезе и соседстве со всеми остальными.

Это желание подчинить себе материал во многих отношениях отличает Вертова от других документалистов, работавших в его время. В частности, от одного из его наиболее ярких соперников Владимира Ерофеева.

Первый фильм «За полярным кругом» Ерофеев поставил в 1927 году, он повествует о жизни племени чукчей. Этот и дальнейшие фильмы документалиста — одни из ранних и наиболее ярких примеров большой этнографической хроники, которая рассказывала о жизни малых народов Севера. Режиссер старательно погружает зрителя в скромную и наивную в глазах цивилизованного человека жизнь чукчей и неожиданно находит

в ней подлинную красоту. Ерофеев — антипод Вертова, он не хочет конструировать миры, он хочет открывать и познавать этот.

Конечно, его фильмы сняты проще с формальной точки зрения, однако путь, намеченный Ерофеевым, имел прямое и непосредственное развитие и породил множество продолжателей<sup>225</sup>, достаточно назвать Романа Кармена, работавшего с ним в 1930-м году над фильмом «К счастливой гавани».

Ерофеев изначально ориентировался на широкую аудиторию, понимая, что только таким способом документальное кино вообще может выжить и существовать в индустрии. Нужно отметить, что фильмы Дзиги Вертова не были популярны у широкой аудитории, а его «Шестая часть мира» и вовсе провалилась в прокате и привела к большим убыткам студию «Совкино». Картины же Ерофеева сообщали вполне конкретные вещи, и при этом касались тем, которые потенциально были интересны простому зрителю — исследовательские экспедиции в экзотические места, общение с другими народами и культурами. Эти путевые записки были куда более захватывающими для масс, нежели эксперименты киноков.

Несмотря на довольно аскетичный подход к монтажу хроники, не свойственный в целом эпохе авангарда, Ерофеев во многом выполнял требования критиков к абстрактному «неигровику» в кино. «Новое дело требует нового работника. Здесь не годится "киноналетчик" - налетел, снял, исчез. Здесь нужен долгий кропотливый труд наблюдения на одном месте, причем наблюдатель не может быть чужим своему материалу. Наоборот, он сам должен стать строителем, должен активно включиться в жизнь завода ли, деревни ли, которые он снимает»<sup>226</sup>, - говорил Сергей Третьяков. Об этом твердил и Шкловский, когда писал, что «современный писатель должен знать

---

<sup>225</sup> Дерябин А. С. Негромкий заложник вечности // Владимир Алексеевич Ерофеев. Материалы к 100-летию со дня рождения. М.: Музей кино, 1998, с. 3.

<sup>226</sup> Третьяков С. Длительное кинонаблюдение // Формальный метод. Антология русского модернизма. Т.2. С. 294.

не только литературное ремесло, но еще и какое-нибудь другое ремесло, чтобы через него "поворачивать вещи"»<sup>227</sup>.

Так, в «Крыше мира» Ерофеева среди действующих лиц появляется оператор и съемочная группа «Совкино». И человек с киноаппаратом, попадающий в кадр, играет совершенно иную роль, чем у Вертова. Своим присутствием он подтверждает подлинность происходящей съемки, достоверность увиденного и пережитого. Оператор — участник экспедиции, и его задача чисто исследовательская, такая же как у геологов и ученых. На экране он учится вместе с остальными, осваивает «другое ремесло». Он не преобразует реальность, и не обладает мистической или конструктивистской миссией. В фильме «Крыша мира» он показан сидящим в своей палатке, подкручивающим винтики киноаппарата. Он сталкивается со множеством проблем, которые становятся частью общего путешествия и отображают не столько специфику его профессии, сколько специфику места и экстраординарность положения.

### **3.2. Эсфирь Шуб. Исторические события на пленке**

В фильме Эсфири Шуб «Падение династии Романовых» (1927) используется распространенный в советской документалистике 1920-х годов прием монтажа хроникального фильма. Отдельное запечатленное историческое событие вводится в определенный контекст, в свете которого оно начинает обладать совершенно иным значением. Типичная царская хроника - празднества, парады и военные смотры - в контексте Первой мировой войны и Революции в фильме Шуб обретают абсурдный характер. Представители влиятельных родов, богатые капиталисты и генералы, все в богатых одеяниях, неспешно проходят мимо камеры. Шуб путем столкновения различных исторических событий, кадров из жизни простых

---

<sup>227</sup> Шкловский В.Б. Борьба за форму // Формальный метод. Антология русского модернизма. Т.1. С. 223.

рабочих, а также с помощью пояснительных интертитров, заставляет взглянуть на них критически, понять, насколько монархия была оторвана от действительности, от народа. Этот прием достаточно часто используется в документалистике и по сей день, правда, уже не всегда в очевидных целях политической агитации.

Дзига Вертов начинал свой творческий путь с монтажных хроникальных фильмов, и также использовал описанную выше технику работы с материалом в идеологических целях. Его «Годовщина революции» и «История Гражданской войны» — прямые предтечи «Падения династии Романовых», «Великого пути» и «Россия Николая II и Лев Толстой» Эсфири Шуб. «Он хорошо понимал необходимость и значение многообразной, многоплановой съемки советской действительности. В то же время он был фантастом и поэтом. Знал и любил Маяковского и Уитмена. Он был очень музыкален, особенно захватывала его симфоническая музыка, ее могучее, многоголосое оркестровое звучание, музыкальный ритм, темп. Надо было видеть Вертова на озвучании его первых больших документальных фильмов в помещении Радиокomiteта, чтобы понять, что он всю силу своего таланта вкладывал в стремление тщательно выбранную музыку дать слитно, воедино с изобразительным содержанием кадра, ритмом и темпом фильма»<sup>228</sup>, - так Шуб писала о Вертове в своих воспоминаниях. И в этих словах ощущается граница между двумя режиссерами – там, где Вертов стремился передать действительность, прибегая к музыкально-поэтическим структурам, Шуб искала в большей степени смысловые, риторические фигуры в своих фильмах.

В середине 1920-х годов между режиссерами разгорелся конфликт, который сильно подогревался в прессе, в том числе в «ЛЕФе». Все началось с резкого расставания Вертова с коллегой и единомышленником Алексеем Ганом (мужем Эсфири Шуб), после выхода его фильма «Остров юных

---

<sup>228</sup> Шуб Э. Крупным планом. с. 76.

пионеров» в 1924 году. Но подлинный скандал между Шуб и Вертовым разгорелся на фоне скандала с увольнением последнего из «Совкино» в начале 1927 года. Считалось, что Вертов поставит юбилейный революционный фильм «10 лет», однако директор студии Илья Трайнин настоял, чтобы его собрала из исторической хроники Эсфирь Шуб<sup>229</sup>. Так получился фильм «Великий путь». Впрочем, в своих воспоминаниях Шуб отмечала, что в 1929 году во время поездки в Берлин они уже тесно общались, жили в одном пансионе, смотрели вместе кино и общались с немецкими художниками<sup>230</sup>.

«Я назову фильм “Великий путь”. Фильма игровая, но играет одно лицо – Эсфирь Ильинична Шуб. Ее произвол – художественный, ее подбор материала чисто эстетический, направленный на то, чтобы путем чередования монтажных аттракционов добиться определенного эмоционального заряда в аудитории»<sup>231</sup>, - высказывался Сергей Третьяков. Можно сделать вывод, что, признавая хроникальную значимость творчества Шуб, «лефовцы», тем не менее, подчеркивали ее сугубо авторский подход к материалу.

Отчасти поэтому разница между Шуб и Вертовым не кажется сегодня столь уж принципиально огромной. Конечно, постановщица была далека от конструктивистских идей киноков, ее мало интересовала природа кино как языка и как искусства, но трудно отрицать то, что она тоже создавала на экране новую историческую реальность. Содержательно их с Вертовым фильмы очень похожи: тут и там возникают рифмы и контрасты, через которые «старое» во всем всегда уступает «новому».

---

<sup>229</sup> Материалы работы Д. Вертова над документальным фильмом «10 лет»: протокол, докладная записка и др. // РГАЛИ. ф. 2091. оп. 2. ед. хр. 405. л. 1-32.

<sup>230</sup> Шуб Э. Крупным планом. с. 84.

<sup>231</sup> Третьяков С. «Леф» и кино // Формальный метод. Антология русского модернизма. Т.2. С. 319.

Весьма похожи тематически «Симфония Донбасса» (1931) Вертова и «Комсомол — шеф электрификации» (1932) Шуб. Даже начинаются фильмы идентично – с изображения радиосетей и электроволн, соединяющих советское государство. Различие состоит лишь в подходах режиссеров к материалу. Вертов вновь использует сложные метафоры, строит комплексную утопию страны «электрочеловечества», абстрагирует труд рабочих и шахтеров, показывает его как аллегория наступающего будущего. В то время как Шуб останавливается на самих людях, на трудящихся. «Страна должна знать своих героев», — гласит вступительный титр. Здесь тоже немало съемок механизмов и машин, напоминающих о не до конца еще забытых достижениях советского авангарда. Но на первый план выходят выступающие на митингах ораторы и хозяйственники, моряки, виртуозно и весело танцующие на площади, а также комсомольцы, радостно рассказывающие о прекрасных условиях жизни и труда.

Как пишет Людмила Джулай, «Кинокамера и микрофон — здесь атрибуты подлинности, достоверности увиденного и услышанного. Все эпизоды озвучены документальными шумами: тонко звякают на конвейере электролампочки, разноязыко звучат новости страны в радиостудии, бурлит вода на плотине Днепрогэса, заглушая патефон, под который танцуют на пляже американские специалисты»<sup>232</sup>. Конечно, звуковое кино открыло документалистике новую фактуру человека. Теперь можно было услышать, как он говорит, как выражает себя. Шуб одна из первых предприняла попытку заснять живые эмоции людей. Но в «Комсомоле» они общаются на официальном языке и говорят все больше про трудовые достижения и производственные планы.

Фильм Шуб «Сегодня» (1930) также не лишен художественных по своей природе элементов. Похороны «убитых кулаками большевиков» неожиданно, вне нарративной логики монтируются с кадрами падения

---

<sup>232</sup> Джулай Л. Документальный иллюзион. Отечественный кинодокументализм – опыты социального творчества. С. 24.

церковных колоколов. Эта сцена построена на ассоциативном мышлении по принципу авангардного монтажа и косвенно демонстрирует борьбу против кулаков через уничтожение «старого мира». Разрушение церкви также показано в «Симфонии Донбасса» Вертова, на ее месте устраивается коммунистический клуб, и режиссер монтажным наложением подменяет кресты и иконы красными знаменами и трудовыми лозунгами.

В середине фильма Шуб переходит к описанию Америки, названной «цитаделью мирового империализма». Этот переход также вызывает в памяти «Шестую часть мира» Вертова, где советское строительство противопоставляется богатству Запада. У Шуб, впрочем, куда больше выразительности и живой атмосферы в этих кадрах, есть юмор (соревнование лакеев, кто быстрее донесет бокал вина на блюде), есть драматизм (рабочий, рвущийся изо всех сил на крышу небоскреба). В целом, американский сегмент в «Сегодня» скорее вызывает у автора интерес, чем критику, Шуб определенно находила свое очарование в незнакомом «мире империализма» со всеми его странными причудами, «сенсациями» и «зрелищем». В какой-то момент Шуб переходит к замедленной съемке, с чисто художественной целью продлить танец пары на коньках, или полет уходящего в небо воздушного шарика.

В сущности, агитационный характер картины «Сегодня» выдают лишь интертитры, подсказывающие, в каком смысловом контексте следует воспринимать картины из жизни СССР и стран Запада. Убрав их, картина стала бы куда больше походила на, скажем, «Мелодию мира» Вальтера Рутмана, снятую в 1929 году, и тоже состоящую из серии сцен, снятых в разных уголках планеты. Однако Шуб подчиняет на вид хаотичные хроникальные кадры логике титров так же, как она это делала в «Падении династии Романовых» и «Великом пути». «Сегодня» можно назвать самой сложной и наиболее эмоционально-выразительной работой Шуб, в которой



далеко не все подчинено политической риторике. Выразительность самой жизни все же одерживает верх.

Свою сверхзадачу Шуб описывает в спорах с «лефовцами»: «Мы думаем, что в нашу эпоху можно снимать только хронику и таким образом сохранить нашу эпоху для будущего поколения, только это. Это значит, что мы хотим снимать сегодняшний день, сегодняшних людей, сегодняшние события. Будут ли Рыков или Ленин плохо или хорошо играть перед аппаратом и будет ли это момент игры, нас это совершенно не беспокоит. Нам важно, чтобы аппарат заснял и Ленина, и Дыбенко, если даже они не умеют демонстрировать себя перед аппаратом, потому что это момент, наиболее их характеризующий. И почему Дыбенко доходит до вас не абстрактно? Потому что это он сам, а не человек, который изображает Дыбенко. И нас не беспокоит, что момент игровой здесь есть»<sup>233</sup>. Сохранение эпохи и отражение ее особой выразительности, если угодно, аутентичности, вот какую цель преследовала Шуб в своих монтажных работах. И в этом, пожалуй, кроется наибольшее ее отличие от Вертова.

Авторские интенции режиссеров кардинально не совпадали друг с другом. Кинок часто обращался, скажем, к кадрам с Лениным, и нередко сетовал, что так мало осталось пленок с живым вождем. Однако Вертов использует образ Ленина в качестве символа, мифа, и уж никак не историческую фигуру. Характерно появление большевика в фильме «Одиннадцатый»: его лик нависает над строительством дамбы, как бы указывая, что советский народ идет в правильном направлении. В «Трех песнях о Ленине» он и вовсе приобретает религиозные черты, и большую часть фильма занимает народный плач по Ленину, нежели его роль и участие в событиях революции, тоже весьма абстрактных. А в «Шестой части мира» ближе к концу ледокол под названием «Ленин» пробивает гигантские льды – вождь становится метафорой всего государства и его движения,

---

<sup>233</sup> Третьяков С. «Леф» и кино // Формальный метод. Антология русского модернизма. Т.2. С. 323.

борьбы. История и время интересны Вертову лишь как некий «материал», который необходимо подчинить себе с помощью монтажа; все подлежит в его глазах, и глазах киноаппарата, изменению, перестановке.

Виктор Шкловский очень точно определил отличие между Шуб и Вертовым: «Хочется заметить, что у Э.И. Шуб есть и превосходство над системой монтажа Дзиги Вертова. Дзига Вертов превращает материал в зрительно-ритмическую единицу. Это короткие куски без точного документального адреса. Метод Эсфири Шуб был другой. Она давала возможность рассмотреть предмет, не лишая явление его документальной полноценности»<sup>234</sup>.

Вертов стремился к тому, чтобы запечатленное явление приобретало определенный контекст и значение. В этом и крылась подлинная цель документального кино, по его мнению, его специфика и преимущество перед сухой хроникой или художественной драмой. Как писал исследователь Лев Манович, «Вертов считал, что фильм может преодолеть свою индексную природу благодаря монтажу, демонстрируя зрителю то, что никогда не существовало в реальности»<sup>235</sup>. И под индексной природой он понимает главное свойство кинокамеры – запечатление жизни на пленку. Но, получается, что Вертов, снимая «жизнь врасплох», в какой-то степени «убивает» факт и историчность заснятой сцены. Попадая на монтажный стол, реальность перестает быть реальностью. Отчасти об этом режиссер высказывается в «Человеке с киноаппаратом», когда перебивками дает глаза монтажницы, режущей куски только что отснятой оператором жизни.

### **3.3. Михаил Кауфман. Поэзия жизни в картине «Весной» (1929)**

Во время работы над «Человеком с киноаппаратом» между Дзигой Вертовым и Михаилом Кауфманом возникли творческие разногласия, которые привели к распаду команды киноков. Конфликт назревал на

---

<sup>234</sup> Шкловский В. Эсфирь Шуб // За 60 лет. Работы о кино. С. 98.

<sup>235</sup> Лев Манович. Язык новых медиа. С. 12

протяжении нескольких лет. В частности, Кауфмана не устраивало отношение брата к нему, его диктатура и нежелание признавать за ним заслуги в создании фильмов. О его переживаниях свидетельствует Варвара Степанова в своем дневнике: «Говорил, как его угнетает Вертов, как хамски относится печать: Фильма "Человек с киноаппаратом" специально операторская – о нем ни строчки – даже фамилия не упомянута»<sup>236</sup>.

После ухода из группы киноков Кауфман поставил свою картину – «Весной», которую можно понимать, как концептуальный ответ «Человеку с киноаппаратом». При просмотре обеих картин замечаешь, насколько сильно отличались подходы двух кинематографистов к материалу, и становится понятно, почему в итоге братья разошлись.

Прежде всего, в «Весной» куда больше лиризма, а действующим лицом картины является природа сама по себе. Сюжетно фильм строится вокруг преобразования окружающего мира во время смены сезонов. Процесс преобразования мира сопровождается крупными планами тающего снега, кусков льда, проплывающих по ручью, капель, свисающих с сосулек на крышах. Важная часть фильма – живописание половодья, окутавшего украинскую деревню. В кадре неспешно проплывают деревянные лодки с жителями на борту, перевозящими сохранившиеся вещи. Лица бедствующих отражают почти смиренное равнодушие к происходящей трагедии, и только домашние животные проявляют участие и любопытство. Камера Кауфмана фиксируется на крохотных деталях надвигающейся весны, и наводнение в деревне в пространстве фильма – такое же по значению событие, как и тающий во дворе снеговик.

Лиризм в «Весне» проявляется и в изображении героев фильма – случайных прохожих. Здесь нет измученных трудом рабочих в шахтах, нет и присущего Вертову пафоса. Мир Кауфмана тоже утопичен, но совсем в ином понимании. Вместе с природой оживает и человек, и это пробуждение

---

<sup>236</sup> Степанова В. Человек не может жить без чуда. С. 240.

происходит вдали от социального и конструктивистского контекстов. Поэтому так часто камера останавливается на влюбленных и счастливых парах, смеющихся во весь рот детей, и, в особенности, на животных и моллюсках. В какой-то степени «Весной» посвящен освобождению в романтическом смысле, это не свобода, которую описывает Вертов, то есть, слияние человека и машины в счастливом переустройстве мира и природы. Кауфман же не желает ничего перестраивать, он наслаждается мимолетными мгновениями жизни в мире, который уже свободен.

Интересно, что в «Весной» также появляется фигура автора – оператора, ищущего удачный кадр. Но здесь, в отличие от «Человека с киноаппаратом», он, скорее, тень, наблюдатель. Он не вмешивается в процесс жизни. Часто он появляется без камеры в толпе, улыбается, озираясь по сторонам, и вновь исчезает из фильма. Эти скоротечные появления Кауфмана в кадре по-своему делают «Весной» таким интимным дневником, автор описывает сентиментальные впечатления от прогулок и созерцания прихода весны.

Нет здесь и отчетливого облика города, Кауфман, скорее, уходит из него по направлению к деревне. По-видимому, он старался для фильма подыскать новую фактуру, которая бы не ассоциировалась с Вертовым. Поэтому здесь так много изображений природы, импрессионистских кадров цветения, проливающейся воды.

Особый интерес в «Весной» представляет сцена празднования Пасхи, которая создает неожиданный религиозно-мистический подтекст всему фильму. Кауфман, на удивление, не изображает церковный праздник в критическом или негативном свете. Колокола пробивают – «Христос воскрес», и жизнь вокруг воскресает в унисон. «Христос воскрес» - чуть ли не единственный интертитр в картине, и потому религиозные ассоциации с общими мотивами «Весной» особенно подчеркиваются. За кадрами Пасхи и крестного хода Кауфман показывает кадры мясных изделий, в частности,

приготовленную к столу голову свиньи. Внезапно та начинает двигаться и как будто моргать, то есть, оживает, вместе со всей природой. Следом режиссер вводит митингующих, счастливых подростков, машущих красными знаменами; бьют колокола, смеются дети.

В фильмах и текстах Дзиги Вертова мотив воскрешения играет важную роль. И момент с оживающей свиньей в «Весной» вызывает ассоциации с характерной сценой из «Кино-глаза». В отличие от фильма Вертова, ни социального, ни полемического мотивов у Кауфмана в этой сцене нет. Это всего лишь цепочка ассоциаций, призванная проиллюстрировать нагляднее ощущение оживления и пробуждения мира.

В «Человеке с киноаппаратом» тоже прослеживаются описанные мотивы, в частности, воскрешение и обновление. Но у Вертова они приобретают глобальный характер, можно сказать, планетарный. Столкновение жизни и смерти сочетается в его фильме с множеством других смысловых слоев, таких как борьба с игровым кино, «эмансипация зрения» и расширение сознания, упорядочивание и устройство государства и природы. Все это создает синергетическую реальность, на уровень которой Кауфман в «Весной» не выходит и, пожалуй, не хотел выходить. У него трюковые сцены, как, например, с упомянутой головой свиньи, подаются невзначай, а сочетания сцен и образов не настолько концептуально продуманы, как в работах его брата.

«Заканчивает свою фильму "Весной" Кауфман. Сделал довольно хорошо, по образцу "Человека с киноаппаратом" на весеннем материале. Новых приемов по отношению к предыдущим работами «Кино-глаза» нет, но, тем не менее эта работа важна, как популяризация и практическое использование найденных уже средств выражения»<sup>237</sup>, - пишет Вертов в письме Лисицкому.

---

<sup>237</sup> Вертов Д. Письма Эль Лисицкому и Софье Христиановне Лисицкой // РГАЛИ. - ф. 2091. - оп. 2. - ед. хр. 294. - л. 5.

К сожалению, с «Весной» Кауфман так и не вышел из тени брата – пресса приняла фильм с восторгом, однако все отмечали ее схожесть с «Человеком с киноаппаратом». Оператор и режиссер предпримет еще одну попытку поставить большое авангардное произведение, им стал «Небывалый поход» (1931). Но в дальнейшем Кауфману придется отойти от им же открытых приемов и формальных достижений. На протяжении 1930-х годов он снимает обыкновенные хроникальные агитационные картины, а в середине 1940-х переходит в жанр научно-популярного кино. Прежний энтузиазм первооткрывателя в этих фильмах был утрачен.

### **3.4. Виктор Турин. Образ природы в документальном кино**

Картина «Турксиб» Виктора Турина во многом стоит особняком среди множеств советских документальных и неигровых работ эпохи немого кино. Режиссер оставался вне авангарда, не примыкал ни к какой кинематографической группе. Сюжет его фильма формально разворачивается вокруг строительства Туркестано-Сибирской магистрали, а в действительности исследует далекие от цивилизации местности и локации. Герои Турина не ставят себе целью подчинить себе природу и ее явления. Наоборот, они находят оптимальным содружество и близость с окружающим миром.

Камера Турина почти недвижима и смотрит на мир из положения статичного зрителя. Даже в моменты песчаной бури камера остается в одном положении, стоически наблюдая, как люди борются со стихией, как кричат верблюды и колышутся растения, только что пребывавшие в состоянии покоя. Турин невероятно избирателен к ракурсу и содержанию кадра, во всем он ищет фотографическую красоту и выразительность, стремится к гармонии. Режиссер не дает никаких оценок происходящему: страдания и радости героев фильма – события равнозначные выпадению снега, дуновению ветра или упавшему с ветки яблоку. В «Турксибе» поэтическим образом разворачивается картина взаимодействия человека и природы, при

полном отсутствии революционного пафоса. Турин находит в сюжетных мотивах, вроде путешествия хлопка с туркменских полей до советских городов, подлинность и фактуру жизни, атмосферу всеобщей гармонии и справедливости мира, в котором все на свои местах.

Турин прекрасно владеет монтажными рифмами и переходами, которые при этом не создают впечатления «инсценированных». Сама жизнь воплощает на экране драматургию и эмоциональное напряжение. Так режиссер сопоставляет спящих жителей туркменской деревни с утренним солнцем, а бескрайняя пустыня сама становится полем сражения человека со стихией. Интересно драматургически придумана сцена посещения геологами отдаленного племени, никогда доселе не видевшего автомобиля, измерительных устройств и кинокамеры. Живые реакции местных жителей – столь же важная часть экспедиции, как горы, непролазные тропы и песчаные местности.

Содержательно «Турксиб», особенно местами, сильно похож на «Крышу мира» Владимира Ерофеева. Но оба фильма смотрятся и ощущаются по-разному. Картина Турина куда больше напоминает «Землю» Александра Довженко с ее ярко выраженным поэтикой, созерцательностью. В «Турксибе» есть идентичные кадры наливных яблок, греющихся на солнце, с которых начинается знаменитый фильм Довженко.

Однако поэтика Турина, его романтическое мировидение, конечно, мало общего имеют с футуристическими утопиями Вертова. С одной стороны, рифмообразующая структура «Турксиба» напоминает о творчестве кинока, но у Вертова параллелизмы и сопоставления применяются в соответствии с продуманным сценарным планом. Турин же, по всей видимости, не планировал их изначально, кинорифмы у него диктует сам отснятый материал жизни, и режиссер не может отказаться от них, поскольку полностью поглощен красотой дикой природы и поэзией жизни человека, постоянно находящегося в борьбе за существование.

«Турксиб» во многом предвосхищает фильм Роберта Флаэрти «Человек из Арана» (1934), сюжет которого повествует об одной семье, живущей на скалистом острове посреди океана. Герои постоянно находятся на грани выживания и предпринимают немислимые усилия, чтобы добыть пропитание и просто найти в себе силы улыбаться друг другу. У Флаэрти, как у Турина, такая ничтожная и жалкая жизнь оформлена пейзажами бушующей природной стихии, и, таким образом, придают героям романтические черты – они ежедневно пребывают в битве. Режиссер находит в этом лиризм и метафору жизни. Подобное мироощущение очень свойственно и «Турксибу», пронизывает его в кадрах дикой природы, в описании мест, куда не добралась еще цивилизация.

Картина Турина также имела огромное влияние на британскую документальную школу. В частности, Джон Грирсон, родоначальник и идеолог новой английской кинохроники, специально перевел «Турксиб» на английский язык для показа среди своих учеников и коллег. И нельзя не заметить, как поэтический принцип, сочетающийся с социально важной тематикой, сильно отразился на его работах.

### **3.5. Джон Грирсон. Социальная функция документалистики**

Британец Джон Грирсон первым ввел в оборот слово «документальный». В феврале 1926 года в своей рецензии на фильм Роберта Флаэрти «Моана» он упомянул, что он имеет «документальную ценность». Впрочем, Грирсон отдавал себе отчет в том, что работы Флаэрти по сути своей не являются строго неигровыми. В «Нануке с Севера», к примеру, жизнь эскимосов по большей части была инсценирована. Хотя главные роли исполняли настоящие северные жители, в своих действиях на экране они подчинялись руководству режиссера. Грирсон не считал это ощутимой для документалистики проблемой, для него ценность фильма состояла в том, чтобы создать нарратив и драматургию из повседневных событий реальных



людей. Социальная значимость ленты и ее эстетический потенциал служения обществу важнее достоверности события.

Дебютный фильм Грирсона «Рыбацкие суда» сочетал в себе как влияние Флаэрти, так и советского авангарда. Режиссер показывает нелегкий труд рыбаков поэтически, как в «Турксибе». В последовательно разворачивающейся экспозиции «Рыбацких судов» возникает контрапункт человека и природы: кадры рабочих, бредущих на службу, пересекаются с кадрами плещущихся волн и крупными планами пролетающих чаек. Не оставляет Грирсон без внимания и эстетику машинизма, взаимодействие общества и окружающей среды происходит также посредством техники, в данном случае гигантских в глазах кинокамеры паровых моторов кораблей.

Впрочем, основной труд приходится на руки мужчин, которые героически отправляются в бушующее море, чтобы добыть рыбу. Грирсон стремится передать фактуру и достоверность плавания и помещает камеру непосредственно на борт углого судна. Таким образом зрителю передается ощущение качки на воде и вся трудность достижения цели. По мнению режиссера, погружение в условия жизни и работы простых и зачастую невидимых людей, соли земли, необходимо, чтобы открыть их обществу. Грирсон верил, что социальный и классовый конфликт возникает по причине неосведомленности и банального невежества одного человека по отношению к другому<sup>238</sup>. Документалистика должна была преодолеть эту дистанцию.

Этими принципами руководствовался Грирсон при создании школы документалистики GPO FILM GROUP. С приходом звука, в 1930-е годы, он вместе со сложившимся коллективом режиссеров поставил несколько значительных картин для истории неигрового кино. В это же время к группе присоединяется Альберто Кавальканти, режиссер-авангардист, который в

---

<sup>238</sup> Aitken I. John Grierson, idealism and the inter-war period // Historical Journal of Film, Radio and Television. Vol. 9, 1989. P. 247-258.

1920-е годы начинал свой творческий путь с «городских симфоний» и абстрактных монтажных фильмов в духе дадаистов.

Вместе с ним, а также при участии поэта Уистона Хью Одена и композитора Бенджамина Бриттена, Грирсон поставил два фильма «Ночная почта» (1936) и «Угольное лицо» (1935). В них отчетливо проявилась новая форма и стиль документалистики группы GPO, которые подразумевают освещение повседневного труда рабочего класса, инсценировку сцен непрофессиональными актерами, иллюстрирующими и драматизирующими действие, а также поэтические обобщения, метафору.

«Ночная почта» рассказывает о британских почтовых службах, о тонкостях перевозки мешков с письмами, путешествующих через всю страну на поездах. Грирсон и его команда используют в фильме все возможные технические и выразительные приемы, чтобы описать работу почтальонов с разных сторон. Перебивками между голосом диктора и индустриальными пейзажами, сквозь которые путешествует нагруженный почтой поезд, вставлены игровые сцены. Через диалоги работников, конечно, прописанные заранее, Грирсон стремится избавиться от абстракции и условности в изображении своих героев. Режиссер хочет сделать их более человечными и понятными зрителю, вызвать сочувствие и интерес к их судьбе. Другой игровой момент авторы фильма используют в кульминации сюжета: толстый мешок с почтой повешен на специальный крюк, поезд несется на полной скорости и приближается к станции, где посылку должна будет перехватить специально оборудованная сеть. Неожиданно в этот момент возникает эффект саспенса, Грирсон резко монтирует крупный план почтового мешка и лица почтальонов, напряженных в ожидании: достигнет он цели или нет?

В последней части «Ночной почты» возникает неожиданный эпизод: звучит музыка Бриттена, имитирующая динамику и скорость несущегося поезда, и в ритм зачитываются стихи Одена, метафорически доводящие приземленный и бытовой сюжет из жизни почтальонов до уровня

философского и поэтического обобщения. Грирсон желал показать не только машинный процесс передачи писем по стране, но и образно показать соучастие в этом процессе всех людей, пишущих их. В этот момент «Ночная почта» выходит за пределы публицистического посыла, информационных задач, это в большей степени фильм-поэма об одиночестве и романтическом содружестве рабочих.

Тоже самое происходит и в «Угольном лице», действие которого разворачивается шахтерском городке. Команда Грирсона с тем же успехом погружается в жизнь простых и незаметных людей, показывает их быт, инсценирует типичные диалоги. Особенно выразительны кадры, снятые под землей, при тусклом освещении нескольких фонарей. Сюжет «Угольного лица» движется из шахты на поверхность, где расположился небольшой городок рабочих. Здесь еще больше, чем в «Ночной почте» ощущается общность и близость героев фильма, бредущих после тяжелого труда по домам.

Шахтеры Грирсона мало общего имеют с шахтерами Вертова, которых кинокамер запечатлевал в фильмах «Одиннадцатый» и «Симфония Донбасса». Советские рабочие безличны, обобщены и составляют этакий символический фон позади глобального замысла режиссера. «Живой человек» еще не интересует Вертова, шахтеры выступают образом класса и единого народа, производящего по выражению Джона МакКея метафизическую энергию страны<sup>239</sup>. Соответственно, у Вертова вовсе нет личностной драматургии в его героях, нет никакого замысла и развития фигур трудящихся, кроме как символического. Особенно наглядно это видно в сдвоенных кадрах из «Одиннадцатого», создающих иллюзию, что шахтеры превосходят размером горы. У них невозможно разглядеть лица, в них нет чисто человеческой фактуры, они отождествляются в конструктивистском смысле с машинами.

---

<sup>239</sup> Маккей Д. Энергия кино: Процесс и метанарратив в фильме Дзиги Вертова «Одиннадцатый» (1928) // НЛО. 2014. № 5 (129), С. 17-35.

В «Угольном лице» Грирсона труд шахтеров показан лаконично, картина движется от частного – одного дня из жизни рабочего – к целому – классовому содружеству. При этом непосредственно работа показана в фильме не как праздник или безусловное благо, как в картинах Вертова. Это тяжелая и жестокая необходимость. И в этом смысле социальная задача Грирсона и его команды – объяснить и оповестить общество о нелегкой жизни низших классов – в «Угольном лице» выполнена.

Что касается авторского начала, Грирсон старался отстраниться от своих фильмов, и, видимо, поэтому после «Рыбацких судов» так и не снял ничего самостоятельно. В том, что фильмы студии GPO на протяжении 1930-х годов снимались командами, объясняется концептуальной задачей, поставленной английскими документалистами. Впрочем, это не мешало их работам тяготеть к определенной стилистике, сочетать в себе метафоричность, эмоциональность и драматургию. Можно с уверенностью сказать, что заложенные Грирсоном принципы документалистики продолжают развиваться и по сей день.

### **3.6. «Городские симфонии» 1920-х годов**

На протяжении 1920-х годов крайней популярностью в среде авангардистов пользовался жанр так называемых «городских симфоний». Интерес художников, фотографов и кинорежиссеров к миметическому запечатлению города и его динамики объясняется прежде всего открытием поэтической фактуры кинематографа, тем, что француз Луи Деллюк называл «киногенией». Развитие сложных технических приемов, а также монтажных теорий, привело к открытию целого ряда стилистических ходов и техник, таких как смена точек зрения на экране, замедление, ускорение и искажение движения и других. Городская улица стала наиболее удачной локацией для того, чтобы отработать новые поэтические способности киноаппарата, поскольку динамика жизни здесь фактически не прекращается, а лишь

меняется с определенной частотой и периодичностью (отсюда устойчивый мотив смены дня и ночи).

«Городские симфонии», снятые в разных странах и городах, имеют, однако, множество общих мест и тем. Драматургически эти картины, которые часто можно назвать травелогами, касаются социального неравенства, исследуют различия между нищими и богатыми, которые, при этом составляют единую уличную толпу. Чтобы подчеркнуть мотив классовой борьбы, разворачивающейся в капиталистическом городе, разные режиссеры привлекают свои приемы. Самый распространенный мотив – образ буржуазии, которую влечет к насилию и потреблению. Рабочие же зачастую механизированы, живут по часам, распорядку дня – от звонка до звонка.

Яркий пример можно найти в фильме Альберто Кавальканти «Только время» (1926). Режиссер при помощи прямой метафоры рифмует образ мусорного бака, полного свежих отходов, и накрытый стол в ресторане, изобилующий шикарными блюдами. Затем на тарелке типичного парижского буржуа возникает монтажное наложение сцены убийства животного на бойне. Кавальканти в этом смысле вторит Эйзенштейну, который в финале «Стачки» отождествлял убийство быка с забитым рабочим классом в годы царской России. Французский режиссер также проводит мысль об угнетении и эксплуатации низших слоев парижского общества, показывая их неприглядный быт (прибегая, конечно, к инсценировке).

Зачастую социальный конфликт перерастает в «городских симфониях» в размышления о месте человечности посреди машинного движения и устойчивой структуры городской жизни. Часть авангардистов наблюдает слияние индивида с автомобилями и небоскребами с воодушевлением. Например, в картине Йореса Ивенса «Этюды движения в Париже» (1927) есть замечательная сцена с полицейским-регулирующим на коне, стоящим посреди механического движения автомобилей. В сущности, он не способен

«регулировать» хаос городской улицы, и Ивенс иронично показывает через него поражение человека перед индустриализацией.

Впрочем, контраст человеческого и механического лучше всего отразился в американских «городских симфониях». Специфика архитектуры США, ее небоскребов и быстрых темпов индустриализации во многом определили довольно ранний интерес фотографов и режиссеров к запечатлению новой урбанистической культуры. Одной из первых в мире «городских симфоний» можно назвать ленту 1921 года фотографов Пола Стрэнда и Чарльза Шилера «Манхэтта». В неспешном ритме фильм проводит зрителя по городскому ландшафту Нью-Йорка. Стрэнд и Шилер достаточно аскетично используют выразительные средства кино, по большей части «Манхэтта» состоит из длинных статичных планов небоскребов и городских крыш, напоминающих фотографии. Хотя авторы и не заинтересованы в драматургии фильма, и практически не создают поэтический контекст с помощью монтажа, эту роль исполняют интертитры – цитаты из стихов Уолта Уитмена. Строки американского поэта добавляют изобразительному ряду идею содружества человека и индустриального города, романтически интерпретируют его. Однако, как пишет Андрей Хренов в книге об американском авангарде, «фильм нарочито избегает индивидуальных человеческих образов, уподобляя ряды небоскребов могущественным горным кряжам, а улицы – глубоким ущельям-каньонам, на дне которых передвигаются еле заметные потоки людей и машин»<sup>240</sup>.

Социальное беспокойство образу Нью-Йорка придал Роберт Флаэрти, снявший в 1927 году фильм «Остров за 24 доллара». Режиссер известен как один из родоначальников документального и этнографического кино, а его «Нанук с Севера» и «Моана» - одни из самых значительных произведений раннего неигрового кино. В них Флаэрти призывал к возвращению человека к природе, и этот мотив во многом передался в критической зарисовке о

---

<sup>240</sup> Хренов А. Маги и радикалы: Век американского авангарда. М.: НЛЮ, 2011. С. 91.

Манхэттене. Начинается фильм с характерных кадров гравюр, на которых изображена символическая покупка острова, с первых географических упоминаний местности. Героическое прошлое сегодня сменилось каменными джунглями и капиталистическим адом, в котором задавлена всякая человечность. Сам Флаэрти говорил, что это «фильм не о людях, но о возведенных ими небоскребах, полностью сводящих человечество к роли лилипутов»<sup>241</sup>. Мысль режиссера отлично иллюстрирует кадр хрупкого деревца на фоне гигантского небоскреба.

Важность и ценность «городских симфоний» 1920-х годов состоит в том, как режиссеры схватывали атмосферу и фактуру нового мегаполиса, показывали на экране различные ритуалы и сферы жизни горожан, зачастую обращаясь к одному и тому же городу. В этих фильмах ощущается веяние свободы, некоего мимолетного прозрения после Первой мировой войны. Передышка и еще не угаснувшая надежда на будущее в полной мере отразились в них. И нетрудно понять, отчего «городские симфонии» фактически просуществовали всего одно десятилетие. В 1930-е годы тоталитарный режим подчиняет себе город во всех его проявлениях, регламентирует практики и ритуалы горожан, переформатирует само понятие городской жизни.

Нужно сказать, что Дзига Вертов хоть и считается одним из ярчайших представителей направления «городских симфоний» благодаря «Человеку с киноаппаратом», сам себя рассматривал вдали от него. Режиссер высокомерно высказывался о работах зарубежных коллег и не уставал повторять, что все их принципы и приемы были позаимствованы у киноков: «Волны влияния этих работ перекатываются как за пределы нашей страны, так и за пределы кинематографии. То в Голландии (Ивенс), то во Франции (Кауфман, Лодс), то в Англии (Бриттон), то в Германии (Руттман), то в Америке (Джон Дос-Пассос), в литературе, в музыке, в кинематографии и

---

<sup>241</sup> Хренов А. Маги и радикалы: Век американского авангарда. С. 92.

даже архитектуре делаются попытки творчески использовать композиционные находки, производственные методы и, особенно, монтажную азбуку этих советских фильмов»<sup>242</sup>.

В действительности, немногие «городские симфонии» могли конкурировать по уровню художественного осмысления реальности и жизни города с лучшими вертовскими работами. В них часто можно встретить поэтическое высказывание или сугубо личное, субъективное восприятие увиденного через объектив. Скажем, Кавальканти в «Только время» совершенно очевидно стремился открыть новые средства выразительности в запечатлении движения и жизни, использовал аллегории и стихотворные вставки. Даже финал его картины в какой-то степени предвосхищает патетический финал «Человека с киноаппаратом», однако Кавальканти в большей степени повторяет «Механический балет» Фернана Леже и другие дадаистские эксперименты.

«Городские симфонии» стремились к созерцательности, киноаппарат выступал в роли фланера, рыщущего по улицам в поисках интересных зрелищ, смешных лиц и занимательных фактов. Показателен фильм Андре Суважа «Парижские зарисовки» (1928), в котором сюжетная структура «одного дня», равно как и движение от окраины к центру города, выглядят в большей степени как клише. Здесь нет привычного для авангарда любования машинизмом. Автомобилей на улицах достаточно, но они лишь пейзаж, второй план. Иногда, они как будто бы мешают камере наблюдать за людьми, в одном месте они прямо-таки загораживают вид на милую парочку, завтракающую на летней веранде. У Суважа нет четко выраженного стиля, он ничего не декламирует и вообще мало в чем заинтересован, кроме жизни, неспешно протекающей мимо. Иногда он почти упускает из виду интересные события: самолет взмывает в небо, отталкиваясь от реки Сены,

---

<sup>242</sup> Вертов Д. От «Кино-Недели» к «Колыбельной» // Дзига Вертов. Из наследия. Т.2. С. 322.



а камера Суважа уже уходит куда-то в сторону — совершенно немислимо для авангардистов, которые не спускали бы глаз с чуда техники.

Из всей плеяды «городских симфоний» значительно выделяется картина Вальтера Руттмана «Берлин. Симфония большого города», о которой необходимо поговорить отдельно.

### **3.7. Вальтер Руттман. Трансформация города в документальном кино**

«Берлин. Симфония большого города» Вальтера Руттмана часто называют главным и наиболее известным примером «городской симфонии», в котором отразились не только новое киноощущение города, но и социальные процессы эпохи Веймарской республики. В частности, культуролог Сабина Хэйк утверждает, что картина наглядно показывает трансформацию нового мегаполиса через исследование поведения масс<sup>243</sup>.

Однако современник Руттмана Зигфрид Кракауэр критиковал картину как раз за отсутствие четкой социальной позиции: «Вместо того чтобы проникнуть в мощный объект способом, который раскрыл бы истинное содержание его общественной, экономической и политической структуры, вместо того, чтобы наблюдать за ним с человеческим участием, выхватывать важное и решительно его раскрывать, Руттман просто собирает вместе тысячи не связанных между собой деталей, в лучшем случае добавляя пустые по сути произвольные переходы»<sup>244</sup>.

С этой позицией можно поспорить. «Берлин. Симфония большого города» принадлежит к направлению немецкой «Новой вещественности», которое, в оппозицию экспрессионизму, стремилось иначе репрезентировать реальность, запечатлеть ее в постоянном изменении и течении. Так в театре и

---

<sup>243</sup> Hake S, *Topographies of Class: Modern Architecture and Mass Society in Weimar Berlin*. Michigan: The University of Michigan Press, 2008, p. 243.

<sup>244</sup> Кракауэр З. Фильм 1928 года // Зигфрид Кракауэр. Орнамент массы. Веймарские эссе С. 216.

литературе этого времени появляются газетные вырезки, настоящие уличные афиши, передается движение жизни через фактологию и знакомые повседневные объекты. И типичная тема для «городских симфоний» - контраст органического и механического – в «Берлине» выполнена, пожалуй, наглядно и убедительно, поскольку Руттмана интересует выразительность повседневных практик, тактильность и материальная сторона динамического воспроизведения городского цикла.

Фильм начинается со съемки столицы на рассвете. Городские часы показывают пять часов утра, кадры пустынных улиц неспешно сменяют друг друга. Руттман запечатлевает статику жизни, выбирает наиболее выразительные, «правильные» углы камеры, подражая уличным фотографам. Вскоре приближается «час-пик», дороги заполняются людьми и машинами, и статичный пейзаж начинает ломаться, камера снимает более небрежно, чтобы передать хаотичность быстротечной городской жизни. Кульминацией «Берлина» становится ночная жизнь столицы, в которой в большей степени проявляется социальное высказывание Руттмана. Посреди досуга богатых и состоятельных людей, проводящих вечера в дорогих ресторанах и театрах, появляются рабочие-токари, прокладывающие пути для трамваев. Таким образом Руттман иллюстрирует мысль о том, что капиталистический город эксплуатирует рабочий класс, вытесняет его из собственных практик, а мир, по выражению Кракауэра, является тем, что «придумали состоятельные люди»<sup>245</sup>.

Впрочем, Руттман делает эти ассоциативные склейки как будто не нарочно, почти небрежно. Он не сопровождает фильм интертитрами, которые могли бы прояснить описанный классовый конфликт. По всей видимости режиссер и не планировал заострять на этом внимание, а рифмовал жизни представителей различных городских слоев по

---

<sup>245</sup> Кракауэр З. Фильм 1928 года // Зигфрид Кракауэр. Орнамент массы. Веймарские эссе С. 216.

поэтическому принципу, чтобы дать широкую и более полную картину жизни Берлина.

В «Берлине. Симфонии большого города» есть одна специфическая сцена, которая почти сразу вызвала волну критику в адрес фильма. В середине абстрактной прогулки по столице возникает инсценированная сцена самоубийства человека, в исступлении бросающегося с моста. Пожалуй, для режиссерского замысла эта сцена была необходимой, чтобы драматургически дотянуть идею о хаосе городской жизни, поглощающем и доводящем до безумия одних и возвышающем других. Здесь можно провести аналогию с еще не отжившим направлением немецкого экспрессионизма, например, с «Кольцом Нибелунгов» Фрица Ланга, в съемках которого участвовал сам Руттман, или с более очевидным «Метрополисом». Похожее впечатление передает в своем графическом романе «Город» бельгийский художник Франс Мазерель – в череде его рисунков возникает впечатление подавленности индивида в загроможденном, изломанном пространстве. Для экспрессионизма крайне важна была идея утраты ориентиров и чувства безопасности посреди мегаполиса, и сцена самоубийства в фильме Руттмана возникает в этом контексте.

Когда Дзигу Вертова спрашивали о влиянии на его работы «Берлина...», он обиженно отвечал, что картина Руттмана не является документальной по своей природе, «не относится к неигровому эшелону»<sup>246</sup>. И сцена самоубийства в середине картины стала самым очевидным поводом для нападок кинока.

Сравнивая «Берлин» и «Человека с киноаппаратом», Михаил Ямпольский приходит к выводу, что Руттмана интересовала передача столицы Германии миметически, в то время как Вертов создает «эффект города», своеобразное ощущение человека посреди амбивалентного мира<sup>247</sup>.

---

<sup>246</sup> Вертов Д. Абсолютный киноязык // Дзига Вертов. Из наследия. Т.2 С. 153

<sup>247</sup> Ямпольский М. Пространственная история. Три текста об истории. С. 214.

Юрий Цивьян также называл город в «Человеке с киноаппаратом» «монтажно одушевленным», композитным, абстрактным<sup>248</sup>. Не исключено, что Вертов держал в голове «Берлин» во время съемок «Человека с киноаппаратом» и намерено моделировал некоторые сцены в противовес немецкому конкуренту. Скажем, в последней части его фильма тоже возникают сцены городских развлечений (правда, при свете дня), которые продолжаются эпизодом, снятым трясущейся камерой, имитирующим искаженное алкоголем восприятие. Затем появляются картины коммунистических клубов, которые как бы заменяют трактиры и церкви, заставляют горожанина (или зрителя вместе с ним) «протрезветь». Вполне возможно, что Вертов тем самым критикует капиталистическую картину «Берлина» Руттмана, которая лишена политики, а значит, по версии кинока, лишена современности.

\*\*\*

При сравнении фильмов Дзиги Вертова с разнообразными документальными школами и традициями можно сделать вывод, что концепция «Кино-глаза» весьма кардинально отличалась от всего, что происходило в 1920-е и 1930-е годы в неигровом кино. Прежде всего различие кроется в масштабе творческих задач. В то время как западные авангардисты интересовались материей кинематографа, формулировали законы, по которым можно осуществлять передачу реальности и мысли на экране, Вертов в «Человеке с киноаппаратом» выходит на совершенно новый уровень осмысления природы кино и его задач. В нем прочитывается целый каталог всевозможных кинематографических и монтажных приемов, изобретательно вписанных в фактуру композитного города и его жизни. Но Вертов высказывается и о природе кинематографа вообще.

Сюжет об одном дне кинооператора приобретает у него форму модернистского произведения, осмысляющего самого себя как неигровой

---

<sup>248</sup> Цивьян Ю.Г. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896-1930. С 384.

фильм и вместе с тем передающего реальность во всем богатстве ее проявлений. Вертов не стремится запечатлеть фактуру и выразительность пролетающих мгновений, как это делает его брат Михаил Кауфман в «Весной», а строит новые миры, устраивает их по своим авторским правилам.

Помимо прочего «Человек с киноаппаратом» демонстрирует конструктивистскую идею преодоления и вытеснения органического в человеке и замены его техникой: в финале картины человеческий глаз сливается с механическим. Ни одно другое неигровое произведение тех лет не выходило на такие сложные вопросы, не осмеливалось касаться таких тем, не считало возможным перенести это на экран. «Человек с киноаппаратом» куда ближе «Улиссу» Джеймса Джойса и «Берлин, Александрплац» Альфреда Деблина, нежели документальным работам его современников. И у Джойса, и у Деблина, и у Вертова город и человек в нем становятся моделями устройства вселенной. «Человеку с киноаппаратом» трудно найти конкретный кинематографический эквивалент, Вертов в 1920-е годы был на шаг впереди своих коллег. Это касается и других, менее новаторских и смелых проектов режиссера. Каждую творческую задачу Вертов решал при помощи различных концептуальных методов. Оригинальность вертовского кино выражена во взаимодействии в нем различных искусств, образных и эстетических структур.

На протяжении 1920-х годов Вертов успешно работал с советской идеологией в неигровом кино. Оставаясь в рамках пропаганды социалистического строя, его новых практик и ритуалов, кино выходило на более глобальный уровень рецепции и художественной выразительности. За это после выхода фильмов «Одиннадцатый» и «Человек с киноаппаратом» он был объявлен формалистом, и уже в 1930-е годы потерпел поражение в схватке с системой.

Авторский стиль Вертова, а за ним и всей школы киноков при сталинизме был фактически вычеркнут из культурной жизни и кинопроцесса. Режиссер не мог работать в пределах соцреализма, но и документальная школа в 1930-х годах сильно изменилась, поскольку изменилась реальность и ее репрезентация в кино. Вертов продолжал мыслить в категориях революции и авангарда, он запечатлевал меняющийся мир, жизнь в движении, в то время как тоталитарный миф утверждал, что все уже свершилось, утопия состоялась.

У Вертова, и это заметно как по «Трем песням о Ленине», так и по «Колыбельной», не получалась четкая идеологическая картина, его утопические миры были амбивалентны, рождали множество ассоциаций, были наполнены рецепцией фольклора и литературы, композиционно и музыкально сложны. Тоталитаризм не терпел модернизма, поскольку тот несет в себе усложненный взгляд на мир. И то, что в 1920-х годах сделало Дзигу Вертова, пожалуй, самым влиятельным документалистом в мире, в 1930-е – сделало его одиночкой.

## **ГЛАВА 4. АВТОРСКИЙ СТИЛЬ ДЗИГИ ВЕРТОВА: МОТИВЫ, СМЫСЛЫ, ОБРАЗЫ**

### **4.1. Эстетические мотивы дореволюционного творчества**

#### **Происхождение**

Дзига Вертов – Давид Абелевич Кауфман – родился в 1896 году в польском городе Белостоке, который находился в те годы на территории Российской империи. С детства ему приходилось ощущать многополярность мира. Исторически его родной город являлся своеобразным «фронтиром»: принадлежал то Пруссии, то Польше, то России. Поэтому Белосток населяли представители различных национальностей и религий. Смена же

государственного управления нередко становилась причиной внутренних конфликтов между этническими группами и постоянного социального напряжения<sup>249</sup>.

В юности Вертов много читал, воспитывался в книжной семье, его отец Абель Кауфман владел достаточно известным в Белостоке книжным магазином. Мальчик рано начал писать стихи и рассказы: «Начал с ранних лет. С сочинения разных фантастических романов («Железная рука», «Восстание в Мексике»). С небольших очерков («Охота на китов», «Рыбная ловля»). С поэм («Маша»). С эпиграмм и сатирических стихов («Пуришкевич», «Девушка с веснушками»)»<sup>250</sup>.

Уже по заглавиям его первых литературных работ, которые, к сожалению, не сохранились, заметен интерес юноши к политике. Вертов описывал восстание в Мексике очевидно с позиции угнетенных, поскольку сам принадлежал к таковым по национальному признаку. Он уже предчувствует, на чьей стороне будет во время Октябрьской революции. Эпиграмма на политического деятеля и яркого националиста Владимира Пуришкевича, которая называлась «Выступление соло клоуна В. Пуришкевича на заседании Государственной думы», также выдает в юном Вертове беспокойство и обиду – он и его семья были свидетелями антисемитских погромов.

Первая русская революция серьезно коснулась Белостока. 17 сентября 1905 года было введено военное положение, сопровождавшееся жестоким полицейским подавлением забастовок и производственных стачек<sup>251</sup>. Вертову тогда было всего 9 лет, и он не мог участвовать в уличных митингах, но в ученической среде были распространены революционные взгляды, в особенности среди евреев и поляков. Вот как Вертов описывает свои воспоминания об этих годах в сценарной заявке 1939 года под заглавием «В

---

<sup>249</sup> Maskay J. Dziga Vertov. Life and Work. Vol. 1. 1896-1921. P. 46.

<sup>250</sup> Вертов Д. Как это началось? // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 2. С. 265.

<sup>251</sup> Maskay J. Dziga Vertov. Life and Work. Vol. 1. 1896-1921. P. 40.

родном городе», посвященной Белостоку: «Здесь он учился в школе. Попал по процентной норме. Дрался, когда над ним издевались, за что и получил кличку – "непримиримый жид". Здесь получил кол за сочинение и тройку по поведению, так как попечитель усмотрел в этом сочинении "потрясение основ" ...»<sup>252</sup>.

Самый большой еврейский погром в Белостоке случился в июне 1906 года. В городе и раньше случались серьезные конфликты на национальной почве – во время одной из уличных драк между солдатами и еврейскими рабочими в 1903 году погибло 13 человек. В ответ на жестокость властей несколько заводов объявили забастовку. Однако погром 1906 года оказался куда более страшным – в общей сложности погибло более 200 человек, около 700 получили ранения<sup>253</sup>.

Вертова и его семью погром коснулся напрямую – книжный магазин отца был разбит и ограблен. Вертов опишет события в сценарии «В родном городе»: «Поезд подходил к вокзалу города Белостока. В городе недавно установилась советская власть. Верин помнит этот вокзал во время погрома. Всех приезжающих поездом евреев вытаскивали на платформу и тут же убивали. От неожиданности никто не сопротивлялся»<sup>254</sup>.

В это непростое время к Кауфманам приезжает «тетя Маша» – Мария Гальперн. Ей юный Вертов посвятил упомянутую поэму «Маша». Брат Михаил Кауфман дает небольшое представление в воспоминаниях о замысле несохранившегося произведения: «Это было стихотворное посвящение тете Маше в связи с защитой ею диплома врача. Жизнь сопоставлялась в поэме с морем, которое то и дело преподносит сюрпризы в виде штормов и бурь, а

---

<sup>252</sup> Вертов Д. «В родном городе». Первый набросок заявки // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 1. С. 300.

<sup>253</sup> Mackay J. Dziga Vertov. Life and Work. Vol. 1. 1896-1921. P. 52.

<sup>254</sup> Вертов Д. «В родном городе». Первый набросок заявки // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 1. С. 300.



герой поэмы – отважный рулевой, умело ведущий свое судно»<sup>255</sup>. Тетя Маша была человеком из другого мира в глазах мальчишки из Белостока. Студентка петроградского Психоневрологического института, она давала надежду Вертову на то, что тот сможет вырваться из замкнутого круга, поскольку социальный и политический кризис в городе только обострялся.

Конечно, героем поэмы «Маша» был сам автор – капитан корабля во время шторма. Сюжет отражает стремление юноши преодолеть унижительное положение, возвыситься над ним, и, конечно, эту уверенность вселила в него Мария Гальперн. Она сыграла большую роль в его жизни, и жизни многих евреев Белостока, которым помогала справиться с последствиями жестокого погрома<sup>256</sup>. Вертову, чьи способности к литературе и музыке Гальперн высоко ценила, она помогла поступить в петроградский Психоневрологический институт.

### **Образ сатаны в раннем творчестве Вертова**

Хотя эпиграмма на Пуришкевича не сохранилась в архиве Вертова, на его страстное возмущение действиями русских националистов указывает его отношение к делу Бейлиса. Судебный процесс по сфабрикованному обвинению еврея Менахема Менделя Бейлиса в убийстве 12-летнего юноши развернулся в год, когда Вертов окончил школу. Узнав о приговоре Бейлиса, он записал в своем дневнике стихотворение в прозе под заглавием «После речи прокурора (Дело Бейлиса)»:

«Оставьте меня гнев и возмущение! Вы убьете меня! Я не могу больше волноваться! Я сойду с ума!

Ненависть! Жестокая, холодная ненависть! Приди! Охлади кровь! Озлوبي душу! Влей яд в нее! Сердце закуй в железо!

---

<sup>255</sup> Кауфман М. Поэт неигрового // Дзига Вертов в воспоминаниях современников. С. 76.

<sup>256</sup> Maskay J. Dziga Vertov. Life and Work. Vol. 1. 1896-1921. P. 54.

Пусть взгляд мой будет смертелен, пусть каждое слово – ядовито!  
Пусть вырастут на моих пальцах когти, на голове – рога!»<sup>257</sup>.

Важно, что в этом «проклятии» впервые в вертовской поэтике возникает образ Сатаны. Лирический герой текста хочет превратиться в демона, отрастить рога и когти, чтобы расправиться с врагами. Сатанинский мотив очень распространен в юношеских стихах Вертова, например, в посвященном Скрябину «Весенний Сатана». В строчках другого произведения «Звероподобные тучи светлое...» автор вновь отождествляет себя с демоном:

Звероподобные тучи светлое  
Солнце закрыли  
Мрачно растущие мысли  
Радость в душе заглушили  
Молния резко сверкнула. Гром  
Широко прокатился.  
Крик. Выпрямил спину.  
Хохотом диким залился.  
Долго гроза бушевала. Неба ужасен  
Был грохот.  
Жутко над всем раздавался мой  
Сатанеющий хохот<sup>258</sup>.

Появление образа Сатаны в поэтике раннего творчества Дзиги Вертова можно трактовать с двух позиций. Прежде всего, поскольку впервые демонический мотив появляется у автора в тексте о деле Бейлиса, очевидно, что он принимал на себя позицию жертвы. Режиссер с детства рос с ощущением себя чужаком. А поскольку он и его семья не были христианами, то юноша вполне мог думать о себе, как об еретике, ком-то заведомо грешном и порочном.

---

<sup>257</sup> Вертов Д. «Оставьте меня гнев и возмущение!..» // «Миру – глаза». Дзига Вертов. Стихи / сост. Горячок К. СПб.: Порядок слов. 2020. С. 270.

<sup>258</sup> Вертов Д. «Звероподобные тучи светлое...» // «Миру – глаза». Дзига Вертов. Стихи. С. 54.

Взгляды на евреев как на врагов христианства, или хуже того – на сатанистов были распространены в годы черносотенных погромов и «дела Бейлиса», поэтому Вертов мог воспринимать себя в похожем ключе, как «другого».

«Дело Бейлиса», по мнению литературного критика Леонида Кациса, «оказалось на пересечении многих духовных путей, возникших за тысячелетия еврейско-христианских отношений»<sup>259</sup>. Вертов не мог быть в стороне от этих дискуссий, и мы видим по его ранним текстам, что он страстно выражал свои чувства на бумаге. Раз радикалы видят в нем сатану, он готов стать настоящим чудовищем. Филолог Александр Пронин считает, что в юношеских стихах Вертова «изображено вселение в душу поэта не просто беса, а беса революционного, разрушительного и одновременно созидающего новое»<sup>260</sup>.

Пожалуй, антисемитское окружение во многом определило взгляды будущего режиссера, в чьих фильмах можно увидеть грубые насмешки над религией и христианством. Кроме того, юношеское сопротивление несправедливости отразилось и на преследующей Вертова всю жизнь мании видеть вокруг себя врагов и насмешников. Он не терпел критики и привык защищаться с детства.

Что касается еврейского «сатанизма», то здесь есть еще один интересный поворот темы. Поэт-футурист Бенедикт Лившиц вспоминал эпизод, связанный с делом Бейлиса и рецензией его властями: «В Петербурге полиция перед вечером в Тенишевке изучала хлебниковские «Бобэоби», заподозрив в нем анаграмму Бейлиса, и, в конце концов, совсем запретила наше выступление на лекции Чуковского, опасаясь, что футуристы хотят устроить юдофильскую демонстрацию»<sup>261</sup>. Николай Пунин писал: «Буржуазные радикалы, пугая накрахмаленными Европой латами, больше,

<sup>259</sup> Кацис Л.Ф. Русская эсхатология и русская литература. С. 37.

<sup>260</sup> Пронин А. Бумажный Вертов/Целлулоидный Маяковский. М.: НЛО, 2019. С. 118

<sup>261</sup> Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. М.: Советский писатель, 1989, С. 438.

пожалуй, чем черносотенные "нововременцы", хохотавшие пошло и самодовольно, ненавидели футуризм и боролись против него»<sup>262</sup>. Кроме того, как отмечает Леонид Кацис, ненависть к футуризму среди консервативного общества возникала из-за стремления поэтов к упразднению языка. «Безблагодатный, лишенный Логоса футуристический язык» виделся ими как сатанинский, поскольку в Евангелии от Иоанна сказано, что «слово — это Бог»<sup>263</sup>.

Интерес Вертова к эстетике и поэзии футуристов вполне мог на каком-то уровне быть обусловлен этим контекстом. Футуризм вообще хорошо ложился на юношеский пыл бунтаря и революционера. Конечно, Вертов видел в Маяковском и его соратниках гонимых и непонятых гениев — таким режиссер видел и себя. Кроме того, идея разложения языка, свержение Логоса, как некой незыблемой первоосновы, была близка режиссеру, который снимал «фильмы без слов», хотел выражать мысли с помощью киноаппарата.

Впрочем, «сатанинский» мотив в поэзии Вертова мог родиться и из его любви к композитору Александру Скрябину. Сохранился целый цикл стихов Вертова, посвященных ему, имеющих более-менее схожие мотивы, в том числе демонические образы. Конечно, сам образ демона — романтический. Это бунтарь, бросивший вызов судьбе и Богу, и Вертов в юности разделял эти чувства непокорности.

В «скрябинском цикле» отголоски симфоний «Поэма огня» и «Поэма экстаза» хорошо различимы: режиссер постоянно обращается к образу «огня», красному цвету, возникают «чародейские» мотивы, переплетение мистики с любовью и страстью<sup>264</sup>, а его лирический герой жаждет испытать «экстаз».

---

<sup>262</sup> Пунин Н.Н. В борьбе за новейшее искусство (Искусство и революция). М.: Галарт, 2019, С. 13.

<sup>263</sup> Кацис Л.Ф. Русская эсхатология и русская литература. С. 129.

<sup>264</sup> Вертов Д. «Скрябину» // «Миру — глаза». Дзига Вертов. Стихи. С. 56.

Другое название «Поэмы огня» Скрябина – «Прометей». Прометей в мифологии олицетворял собой индивидуализм и рационализм, бунт против судьбы. Вот как трактует центрального героя симфонии Алексей Лосев: «"Прометей" Скрябина - есть картина восстания. Но восстания против кого? Очевидно, против того абсолютного духа, который выше всего человеческого и даже мирового, против той абсолютной личности, которая и создает, и направляет, и спасает мир и человека только своей любовью. Другими словами, Прометей — это Сатана»<sup>265</sup>. Похоже, Вертов так же трактовал смысл «Поэмы огня». Его желание противостоять несправедливости мира, а также то, что он был вынужден чувствовать угнетение по национальному признаку, наложились на восприятие романтической симфонии Скрябина, изобразившей идеал дьявола-богоборца: композитор «изображает борьбу личного человеческого "я" с порожденной им же самим неподвижной и косной материей»<sup>266</sup>.

Солипсизм и страстную веру в личность Вертов тоже мог отчасти подчеркнуть у Скрябина. Композитор ощущал на себе мессианскую задачу преобразования искусства и человечества. Константин Бальмонт, размышляя о Скрябине и его поэтике синэстетизма, писал: «Будничное сознание человека самоограничивает себя, и, умом расчлняя Вселенную, видит отдельные части ее, отдельные состояния, в своем частичном бытии естественно принимая отдельность за самостоятельное целое, единичности за самодавяющие сущности, не улавливая гармонической связи всего, не углубляясь и не возвышаясь до всеобъемной созерцательности»<sup>267</sup>. К этой «всеобъемной созерцательности» стремился Вертов в дальнейшем, и его стилистические приемы во многом были продиктованы пониманием

---

<sup>265</sup> Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Русский мир, 2014, С. 275.

<sup>266</sup> Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. С. 284.

<sup>267</sup> Бальмонт. Цветозвук в природе и световая симфония Скрябина // Константин Бальмонт. Поэзия как волшебство. М.: Рипол-классик, 2018, С. 172-173.

кинематографа и монтажа, как инструмента расширения сознания – возможности видеть целое.

## 4.2. Эстетические мотивы авангардного периода

### Иудаизм и авангард

Культуролог Илья Кукулин отмечает, что распространенная в эпоху авангарда идея о совершенствовании зрения с помощью техники вполне могла иметь «мистико-окультурные обертоны» в духе иудаизма и каббалы<sup>268</sup>. Скажем, в творчестве Малевича и Лисицкого можно найти множество отсылок к иудейской культуре и мифологии.

Согласно Апокалипсису, в конце времен должно произойти объединение иудаизма и христианства, и тогда начнется «новая, третья по счету эра»<sup>269</sup>. В одном из манифестов Лисицкий размышляет о коммунизме и революции, как о переходе к этой самой эре: «Так на смену Ветхому Завету пришел Новый, на смену новому – коммунистический, и на смену коммунистическому идет завет супрематический»<sup>270</sup>. В глазах многих авангардистов революция должна была ознаменовать не только цивилизационный переход общества к другому более совершенному состоянию, но и переход духовный, ментальный.

Лисицкий и Вертов познакомились в начале 1920-х годов и стали близкими друзьями. Много лет они дружили семьями, обменивались письмами – режиссер выражал восхищение картинами художника-авангардиста<sup>271</sup>.

---

<sup>268</sup> Кукулин И. Машины зашумевшего времени. Как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. М.: НЛО, 2015. С. 275.

<sup>269</sup> Кацис Л.Ф. Русская эсхатология и русская литература. С. 136.

<sup>270</sup> Лисицкий Э. Супрематизм миростроительства // Формальный метод. Антология русского модернизма Т. 3. С. 48.

<sup>271</sup> Вертов Д. Письма Эль Лисицкому и Софье Христиановне Лисицкой // РГАЛИ. ф. 2091. оп. 2. ед. хр. 294. л. 5.

Малевич также интересовался творчеством Вертова, писал о нем в нескольких статьях о советском кино, а также причислил «Человека с киноаппаратом» к «кубофутуристическому порядку»<sup>272</sup>. По мнению художника, «сдвиги в кино в сторону беспредметности начинаются с появлением принципа «Кино-глаза». Он приходит к выводу о том, что Вертов взламывает ту стену, которая была возведена художниками-передвижниками, которая сдерживает художественные эксперименты в кинематографе»<sup>273</sup>.

Малевич отчасти пытался защитить Вертова от нападков критики и, конечно, понимал, что «Кино-глаз» находится под угрозой. Вместе с режиссером они видели развитие кинематографа во многом сходно – в сторону абстракции, бессюжетности<sup>274</sup>. Однако на рубеже 1920-1930-х уже наметился переход к более простым формам, которые затем воплотятся в соцреализме. Вертов же определенно был знаком со статьей Малевича, и, конечно, разделял его видение своих фильмов как супрематических. На это указывает один из сценарных планов к «Одиннадцатому», где автор называл картину «беспредметной живописью»<sup>275</sup>.

Анализируя коллажный плакат Лисицкого для «Русской выставки» в Музее декоративного искусства в Цюрихе, Илья Кукулин отмечает, что «слово "СССР" написано на общем лбу женско-мужской фигуры, подобно

---

<sup>272</sup> Малевич К. Живописные законы в проблемах кино // Собрание сочинений: в 5 т. М.: Гилея, 1995. Т. 1. С. 303

<sup>273</sup> Хренов Н.А. Новая визуальность как проблема культуры. с. 233.

<sup>274</sup> Горячок К.Л. Творчество Дзиги Вертова в оценке Казимира Малевича: динамическая абстракция в фильме «Человек с киноаппаратом» // Вестник ВГИКа, № 3 (49), 2021. С. 42-51.

<sup>275</sup> Вертов Д. Тетрадь с планами и схемами озвучивания документального фильма «Симфония Донбасса» («Энтузиазм»), списками объектов съемки, описанием кадров и др. // РГАЛИ. ф. 2091. оп. 2. ед. хр. 240. л. 39.

тому, как на лбу Голема – искусственного Адама – было написано оживляющее его ивритское слово "эмет" - "истина"<sup>276</sup>.

Киновед Александр Дерябин проводит аналогию с Големом в размышлениях о фильме «Три песни о Ленине»: «Вертов использовал "технологию" мудреца из старой легенды, рожденной в мрачных еврейских гетто городов Центральной и Восточной Европы. Мудрец оживлял глиняного истукана Голема с помощью каббалы, произнося имя Бога или слово "жизнь". Словесный лейтмотив вертовского фильма ("Это и есть Ильич-Ленин") выглядел как ритмические заклинания-выкликания имени Бога (или слова "жизнь", что в данном случае одно и то же). Кое в чем Вертов даже превзошел легендарного мудреца. Голем не способен к речи и не обладает человеческой душой, уподобляясь Адаму до получения им "дыхания жизнью" (мотив предела, до которого человек может быть соперником бога)". Он не является полноправной частицей Божьего мира, а находится с ним в лютом антагонизме»<sup>277</sup>.

Иначе в свете этих размышлений выглядит и используемый Вертовым в манифесте «Киноки. Переворот» образ «нового Адама» - «электрического человека», тоже по-своему Голема. В одном из стихотворений режиссер писал: «Я только атом, буква А // Адам документального племени»<sup>278</sup>. В каббале Адам Ришон – синтетическое существо, состоящее из множества различных частей. Его конечное состояние – слияние этих частей в единую гармонию. Разделенный изначально на Земле, он однажды должен прийти к восстановлению. Отсюда, возможно, и появляется этот композитный Адам у Вертова - режиссер, с помощью монтажа, собирает его по частям.

Характерна в этом смысле и афиша «Человека с киноаппаратом», нарисованная братьями Стенберг. На ней изображена женщина, части тела

---

<sup>276</sup> Кукулин И. Машины зашумевшего времени. Как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. С. 275.

<sup>277</sup> Дерябин А. Введение в драматургию его жизни // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 1. С. 20.

<sup>278</sup> Вертов Д. «Я только атом, буква А...» // «Миру – глаза». Дзига Вертов. Стихи. С. 232.



которой создают фрагментарный коллаж вместе с городскими зданиями. Художники прекрасно уловили замысел режиссера – соединение органического и неорганического в единый материальный образ. Коллаж, как и киномонтаж, стремится к семантическому единению различных объектов.

В фильмах Вертова также можно найти несколько супрематических образов. «Да здравствует динамическая геометрия, пробеги точек, линий, плоскостей, объемов», - пишет он в «Мы. Вариант манифеста», явно намекая на кубизм и абстрактную живопись<sup>279</sup>. На это указывал и Малевич, говоря о «Человеке с киноаппаратом»: «Целый ряд моментов сдвига движения улицы, трамваев со всевозможными сдвигами вещей в их разных направлениях движения, где строение движения уже не только идет в глубину к горизонту, но и развивается по вертикали»<sup>280</sup>. Одним из них однозначно является перевернутый Большой театр. Но куда более интересно взглянуть на сцену из «Симфонии Донбасса», в которой по тому же принципу разворачивается распятие. Если попытаться трактовать эту метафору через иудейскую оптику, то смысл ее будет созвучен описанному Лисицким переходу от одного Завета к другому – к супрематическому. Распятие становится беспредметным, теряет свои символические и сакральные функции при помощи монтажного трюка. В какой-то степени Вертов таким «колдовским» способом пытался покончить с атрибутами и образами прошлого – «заговорить» их при помощи монтажа.

### **«Земля» - сценарий неигрового фильма о переселении евреев**

Иудейская культура имела большое влияние на эстетику Дзиги Вертова. А юношеская травма, пережитые погромы и антисемитизм, определили политические и социальные взгляды режиссера. Вертов несколько раз подступался к еврейской теме в кино. В середине 1920-х годов

<sup>279</sup> Вертов Д. Мы. Вариант манифеста // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 2. С. 17.

<sup>280</sup> Малевич К. Живописные законы в проблемах кино // Собрание сочинений: в 5 т. Т. 1. С. 304.

он задумывал снять фильм «Земля» - о переселении евреев в Крым. На нем стоит остановиться отдельно, поскольку в «Земле» отразились многие автобиографические мотивы, важные для понимания национальной темы в творчестве Вертова.

Утопия советской власти привлекала режиссера прежде всего обещанием освобождения народов – это видно на материале большинства его работ, начиная с «Шестой части мира»: «Поселенец Х приехал вместе с такими же бедняками, как он, оттуда, где еще не стерты следы погромов»<sup>281</sup>. Это была личная для него история, и Вертов, конечно, был благодарен революции за то ощущение нужности, которое он испытывал в первые годы существования нового государства. И в сценариях «Земли» подчеркивается, что усталые от гонений евреи мечтают о «тяжелом труде» на собственной земле.

Первоначальный план, сохранившийся в дневниковых записях Вертова, подразумевал широкую панораму жизни современных советских евреев, только что переселившихся в Крым. Особый интерес представляет тема «освобождения» их от традиций и религиозных ритуалов: «В субботу стали ездить по улице. В Пасху многие едят "квашенное". В другом месте отпраздновала молодежь (вместо Пасхи) 1-е мая с "мацой" и с "пасхальными сладостями". Комсомольский "седер". Комсомольская свадьба. Октябрины. "Звездины". Не все женщины хотят быть "праведницами". Многие уже не соблюдают "микву". Отменяется плевков и прыжок во время некоторых молитв. Отменяются занавески в синагогах, скрывающие женщин. В семье. Старики и пожилые за столом. Канун субботы. Свечи и тут же уплетает свинину сын. Старик, талмуд и необрезанный мальчик»<sup>282</sup>. Вертова

---

<sup>281</sup> Вертов Д. «Земля». Сценарный план // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 1. С. 116.

<sup>282</sup> Вертов Д. Тетрадь с набросками сценариев документальных фильмов «Человек с киноаппаратом», «Земля», «Одиннадцатый», монтажными планами и схемами, списками объектов съемки, дневниковыми записями и др. // РГАЛИ. ф. 2091. оп. 2. Ед. хр. 236. л. 43 (об.).

привлекало смешение культур, перемены в многовековых традициях, которые происходят на глазах.

Главным героем «Земли» выступает семья еврея Х, которая на себе ощущает границы двух эпох: «В семье еврея Х тоже раскол. Набожный дед, набожная мать, но все дети веселые безбожники, коммунисты, комсомольцы и пионеры»<sup>283</sup>.

Этот мотив, к слову, Вертов мог подчеркнуть и из личного опыта. В одной из записных книжек режиссер лаконично описывает семью своей жены Елизаветы Свиловой:

«Лиза - дочь - сестра; монтажница; товарищ. Бойтся крыс мышей, кошек, собак и темноты. Хочет научиться готовить обед (пов. книга). Насчет Бога сомневается, но нельзя огорчать маму. Говорит: "Мне очень идет подвенечное платье!». Была самой красивой невестой в церкви. <...>

Лизина мама: Скромность. Память о муже-железнодорожнике. Евангелие. За здоровье, за упокой. Вечно в церкви. Иконы, а у дочери Оли - Ленин и заветы. Она и "Тихон". Чаек. Крестики детям. "Отче наш", иконы.

Оля. Руки всегда работают. У себя, у соседей. Дружба с комсомолками. Не хочет крестик носить. Оля и Биржа. Оля учится шить...»<sup>284</sup>.

Вертова очень интересовала религия, ее трансформации в новом времени. Режиссер прекрасно понимал, что новая комсомольская культура строится на похожих ритуалах и догмах, и это очаровывало его. Однозначно отрицательно он относился к церкви, любой организованной религии, но символика, мифология и смыслы не прекращали волновать его как человека творческого. В записных книжках 1940-х годов Вертов сравнивал себя с

---

<sup>283</sup> РГАЛИ. ф. 2091. оп. 2. Ед. хр. 236. Л. 44.

<sup>284</sup> Вертов Д. Тетрадь и разрозненные листы с набросками документального фильма «Шестая часть мира», дневниковыми записями, записями для памяти и др. // РГАЛИ. ф. 2091. оп. 2. ед. хр. 235. л. 41.

Христом: «Распят на кресте документальной кинематографии. И родоначальник, и основоположник»<sup>285</sup>.

В годы Гражданской войны вместе с Львом Кулешовым они снимают вскрытие мощей Сергея Радонежского – процесс десакрализации образа, который определенно волновал молодого Вертова. Религиозным ощущением окутаны многие образы в его фильмах, достаточно вспомнить иконографичного Ленина, появляющегося в качестве еле видимого божества в «Одиннадцатом». Этот же исторический и культурный перелом Вертов отражал в прямых монтажных стыках, сопоставляющих церковь и коммунистический клуб, верующего и рабочего. Наиболее ярко это отразилось в образах пионеров в «Кино-глазе» - юных безбожников, распространяющих новые ритуалы в обществе.

Однако зачастую эти противопоставления семантически не выражают такой уж большой разницы между двумя явлениями. Сталкивая «старое» и «новое» в каждом новом фильме, Дзига Вертов постепенно приходит к выводу, что исторически ничего принципиально не меняется, и этот мотив трагически отразился в его собственной биографии.

Евреев в сценарии «Земли» Вертов называет «людьми-воздуха», очевидно отсылая к творчеству писателя Шолом-Алейхема, книги которого были очень популярны в советской России в 1920-е годы. Иронично автор сообщает, что все они члены «Воздухо-трестов», то есть работают напрасно, без возможности создать что-то, в том числе условия для собственного благополучия. Интересно сравнить этот мотив со строчками стихотворения «Дзига Вертов», которое приобретает совершенно буквальный смысл в этом контексте:

Здесь ни зги  
Верьте –  
Веки ига и

---

<sup>285</sup> Вертов Д. «В спорах о Вертове», «Ответ послушного режиссера», «Ходики», «Дурачок» и другие стихотворения // РГАЛИ. ф. 2091. оп. 2. ед. хр. 233. л. 25.

Гробов вериги.  
Просто ветров  
Гибель.  
Века на вертел.  
Но – дзинь! – вертеть  
Диски.  
Гонг в дверь аорт  
И – о – го – го! – автоvizги,  
Вертеп ртов  
Дзига Вертов<sup>286</sup>.

С приходом «Дзиги Вертова» оканчивается эпоха ветров, автор сравнивает его пришествие с революцией, перерождением – бесплодная пустыня, где «ни зги» и только «века ига и гробов вериги», оживает под электрическим раскатом его появления.

Оканчивается сюжет «Земли» как раз таким же раскатом «нового», озаряющим новую эпоху в жизни еврейского народа. В этих строках различим типичный для режиссера симфонический апофеоз труда с явным конструктивистским размахом: «Новые люди, отремонтированные землей и солнцем, люди производительного труда, еврей-крестьяне радостно строят хозяйство Советской страны наряду со всеми трудящимися нашего Союза»<sup>287</sup>.

Здесь важно отметить, что Вертов показывает метаморфозу народа, который избавляется от самобытности, своей религиозной культуры, и становится единообразным народом советским. Для Вертова, который старался всегда скрывать свою национальность, это было особенно важно. Нетрудно разглядеть здесь автобиографический мотив: в юности режиссер ощущал себя таким же «человеком воздуха», ведь в его родном городе он жил в страхе за себя и своих родных. Но революция дала ему шанс и на какой-то момент сделала его одним из главных кинематографистов страны.

---

<sup>286</sup> Вертов Д. «Дзига Вертов» // «Миру - глаза». Дзига Вертов. Стихи. С. 110.

<sup>287</sup> Вертов Д. «Земля» Сценарный план // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 1. С. 118.

В 1927 году Абрам Роом, при участии Виктора Шкловского и Владимира Маяковского, поставил картину «Евреи на земле», сюжетно весьма схожую с замыслом Вертова. В ней тоже речь идет о переселении евреев в Крым, описывается быт переселенцев, как меняется их жизнь на новой земле. Однако фильм выполнял, скорее, информационную функцию, и мало походил на масштабный поэтический план кинока, в котором переплетались эпохи и культуры. И, пожалуй, становится ясно, почему замысел «Земли» так и не был осуществлен – реальность была куда сложнее и трагичнее, чем представлялось в вертовской утопии.

И Вертов вскоре почувствует на себе, что ничего качественно не изменилось со времен его юности. В 1939 году, во время ввода советских войск в Западную Украину, режиссер напишет два сценария о родном городе: «Белосток» и «В родном городе». По замыслу последнего герой – режиссер-документалист Верин - должен был отправиться домой, чтобы снять серию репортажей о счастливых переменах в жизни местных жителей после прихода советской власти. Конечно, для Вертова надежда на поездку в Белосток была единственным шансом вновь оказаться в месте, где он родился, и увидеться с семьей:

«Там я не был больше двадцати лет. Как должно было там все измениться за время моего отсутствия. Что стало с городом, со школьными товарищами, с родителями, с маленькими детьми...». В сценарии возникает трогательный и лиричный мотив встречи сына с родителями: «Он осторожно постучал во входную дверь. Никто не откликается. Он заметил звонок и потянул за ручку. Послышались тихие шаги. Дверь открылась. На пороге стоял совсем белый, но стройный старик. Верин вошел и сказал, волнуясь: «Меня просили передать родителям Верина привет от их сына...»<sup>288</sup>. В Белосток он так и не вернулся. В письме Лисицким от 1945 года Вертов

---

<sup>288</sup> Вертов Д. «В родном городе». Первый набросок заявки // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 1. С. 300-301.

пишет: «О моих родных сведений до сих пор нет. Думаю, что погибли. Не могу себе простить, что не успел их вовремя вывезти»<sup>289</sup>.

Вертов остался «человеком воздуха» - тем самым евреем из сценария «Земли», который не смог найти свое место, но оказался оторванным и от собственных корней. Он обречен на постоянное сопротивление, борьбу за свою жизнь и достоинство. Трагедия в том, что большинство его фильмов, в том числе нереализованных, были посвящены освобождению народов, женщин. Вертов и сам изо всех сил хотел превзойти свою «провинциальность», всю жизнь старался выйти из изоляции, и это, конечно, происходит в кино с его героями – из окраин они движутся к центру, где и находят счастье и самовыражение.

Это печально объединяет сценарии «Земли» и написанные через десятилетие «Белосток» и «В родном городе». Вертов так и не смог закрыть эту тему внутри себя – унижения, антисемитизм, кличка «непримиримый жид» - все то, что было реальностью для него в годы юности, так и преследовало его до конца дней. Александр Дерябин красноречиво описывает последнюю главу жизни режиссера: «В 1949 году безликий государственный Голем жестоко напомнил ему на печально известном собрании ЦСДФ по борьбе с космополитами, что он прежде всего Давид Кауфман, сын Абея Кауфмана из Белостока, а уже потом путаник и формалист Дзига Вертов»<sup>290</sup>.

### **Проблема имени**

В научной литературе о Дзиге Вертове фактически отсутствует анализ того, как эстетически и стилистически национальность режиссера отражалась в его работах. Однако этот момент представляется крайне важным, уже из

---

<sup>289</sup> Вертов Д. Письма Эль Лисицкому и Софье Христиановне Лисицкой // РГАЛИ. Ф. 2091. оп. 2. ед. хр. 294. л. 6.

<sup>290</sup> Дерябин А. Введение в драматургию его жизни // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 1. С. 26.

описанных выше примеров можно заключить, что Вертов крайне болезненно и неоднозначно воспринимал свою принадлежность к еврейской национальности. Неслучайно он достаточно рано взял себе псевдоним, а на протяжении жизни никогда не называл себя настоящим именем, предпочитая, чтобы его звали Денисом Аркадьевичем.

Среди различных трактовок смысла имени Дзига Вертов наиболее убедительную представил Виктор Листов. Он указал, что «дзига» по-украински означает «волчок», «юлу». Соответственно, псевдоним можно расшифровать как «вертящаяся юла»<sup>291</sup>. В эту метафору Вертов, по всей видимости, вкладывал мысль о сильной индивидуальности, которую невозможно контролировать, которая отовсюду вырывается, не вписывается в какие-либо рамки. Кроме того, в псевдониме узнаются черты футуристического очарования динамикой и движением – вертящаяся юла, которую невозможно остановить.

Правдоподобную версию предложил Михаил Кауфман. По его словам, «Вертов» означало «вертеть ручку монтажного стола», а «Дзига» - от «дз-з-з» - звука моталки монтажного стола»<sup>292</sup>. Но есть сомнение в том, что за псевдонимом изначально стояла концептуальная смысловая задумка. Кроме того, версия Кауфмана не кажется до конца убедительной, потому что полный псевдоним «Дзига Вертов» появился не сразу.

Ранние стихи, датированные 1914 годом, автор подписывал еще «Ивид Вертов». По всей видимости, «Ивид» – производное от имени Давид. Когда появляется «Дзига» точно установить сложно, об этом до сих пор ведутся споры. Режиссер Евгений Цымбал в документальном фильме «Дзига и его братья» (2002) указывал дату стихотворения «Весенний сатана» - 1915 год<sup>293</sup>.

---

<sup>291</sup> Листов В.С. Страдания юного Вертова // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 1. С. 3.

<sup>292</sup> Последнее интервью Михаила Кауфмана // Киноведческие записки. № 18, 1993, с. 151.

<sup>293</sup> Вертов Д. «Девушке близкой», «Облака», «Первое чувство», «Колыбельная» и другие стихотворения // РГАЛИ. ф. 2091. оп. 2. ед. хр. 226. л. 86.



Это самый ранний текст из сохранившихся в архиве, подписанный «Дзига Вертов».

Генезис имени, по всей видимости, тесно связан с увлечением Вертова поэзией футуристов и первыми экспериментами с монтажом звука – здесь Михаил Кауфман указывает правильно. Режиссер мог по принципу «заумной» поэзии, игры слов, построить свое имя на одном лишь звонком звучании. Обращаясь к стихотворению «Дзига Вертов», Лев Рошаль проиллюстрировал звуковую структуру имени: «В его звучании есть та же упругость, та предельная натянутость струны (а может, и ее отзвук в расколебленном пространстве), есть те же накаленные слова («ни зги», «ига», «вериги», «ветров гибель», «дзинь», «диски», «вертел», «автовизги» и т. д.), и те же жесткие звуки и буквы («зг», «рт», «дзи», «га» и т. д.), какие есть в сжатом сочетании этих букв и слов — Дзига Вертов»<sup>294</sup>. На чисто звуковой смысл «Дзиги» указывает и другое стихотворение, в котором есть строки:

Жужжать пропеллером  
Бант черный  
Пищать чучело: цаца-мой!  
Джигу! Джига! Джорм!<sup>295</sup>

Здесь отчетливо различим процесс ритмического формирования имени, появляется, к тому же, частый образ в поэтике Вертова – пропеллер, который также важен в контексте стиха чисто образно-звуковым рядом.

Кроме того, слово «дзинь!» в стихотворении «Дзига Вертов» косвенно отсылает к звукозрительным опытам Вертова, которые он объединил под названием «Лесопильный завод». Это звук пилы, режущей пополам время – тот самый момент, когда в поэтике автора возникает ключевой конфликт между «старым» и «новым». На сходство звука пилы – «дзинь!» – с именем «Дзига» указывает и Александр Пронин<sup>296</sup>. И эта звуковая версия рождения

<sup>294</sup> Рошаль Л. Дзига Вертов. С. 12.

<sup>295</sup> Вертов Д. «Чертова кукла цап-царап...» // «Миру – глаза». Дзига Вертов. Стихи. С. 107.

<sup>296</sup> Пронин А. Бумажный Вертов/Целлулоидный Маяковский. С. 119.

«Дзиги Вертова» кажется наиболее верной, и при этом она не отрицает бунтарский смысл «вертящейся юлы».

Смена имен и масок отражают стремление юного Вертова к саморефлексии, а также серьезную психологическую травму, идущую из юности – неуверенность в себе и желание спрятать настоящего себя от глаз публики. Отсюда в стихах этого периода – фактически единственным источником сведений о жизни Вертова в 1910-е годы – возникают риторические противопоставления лирического героя обществу, пафос обличения пороков, а также стремление к смерти:

Безрадостно. И я такой же буду?  
Нет, лучше мне тогда с кончиной поспешить  
Хочу уйти. Но верю. Но как-то верю чуду  
Придет моя пора – я буду я царить<sup>297</sup>.

Очевидно, он не хотел видеть себя еврейским беженцем из Белостока, и старался соответствовать образу студента-интеллектуала из Петроградского Психоневрологического института, поэта-футуриста. В годы обучения он меняет свое имя на Денис Аркадьевич Кауфман, а в творчестве берет псевдоним «Дзига Вертов».

Сложные взаимоотношения с самим собой нашли отражение в текстах Вертова и породили один из ключевых мотивов его творчества – мотив двойничества. Часто можно встретить разделение, которое проводил режиссер между двумя именами – Дзигой Вертовым и Давидом Кауфманом. Впервые автор провел эту черту в статье 1922 года «Он и я»: «Он ежедневно является на службу во Всероссийский фотокиноотдел с целью провести день в непрерывной ритмической работе. Я с сожалением вижу, как его настойчивость уподобляется настойчивости кузнечного молота, который бьет по воздуху, не считаясь с тем, что убрана наковальня. <...> Я раздвоился. Это был единственный выход. Он хотел работать во что бы то ни стало. Плохо, безобразно, но работать. Он не мог, как я, вариться в соку своих

---

<sup>297</sup> Вертов Д. «Могу молчать» // «Миру – глаза». Дзига Вертов. Стихи. С. 276.

ощущений и вычислений. Я остался один с моим ощущением мирового движения, с глазами, заменяющими мне аппарат и пленку – фиксирующими на сетчатой оболочке только необходимые мне движения. Я остался один с карандашом и бумагой, с попытками записывать рождающиеся в извилинах мозга киноэтюды, один, опьяненный поисками и кувырканьем в душах машин»<sup>298</sup>.

В тексте можно выделить две фигуры: трудящийся в «ритмичной работе», подобно машине, Дзига Вертов и рефлексирующий Кауфман, пишущий для него «киноэтюды». Они работают в паре, подобно душе и телу, при этом Кауфман обладает несовершенными органами чувств, а Дзига представляет собой чисто механический идеал конструктивизма. Елизавета Свилова вспоминала, что в момент работы в режиссере «как бы спорили ученый и поэт»<sup>299</sup>.

Образ Дзиги Вертова должен был отождествляться с тем «электрическим человеком», о котором писал режиссер в манифесте «Киноки. Переворот» – «более совершенным, чем Адам». Нередко автор выступает от имени самого Кино-Глаза. По словам киноведа Дарьи Кружковой, это не просто слияние с киноаппаратом, но и отрицание в себе человеческого в пользу сугубо творческого, нетелесного, идеального состояния. Кауфман же оказывается простым учеником, «он описывает «Вертова», и «Вертов» является тем самым лирическим героем, порой превращающимся в героя легендарного»<sup>300</sup>.

Характерно, что в «Человеке с киноаппаратом» режиссер Вертов отсутствует, хотя в картине главные роли достались его брату – оператору – и жене – монтажнице. По логике руководитель фильма тоже должен был бы оказаться в центре сюжета о съемке неигрового кино. И, исходя из предпосылки о двойничестве, Вертов действительно появляется в «Человеке

---

<sup>298</sup> Вертов Д. Он и Я // Дзига Вертов. Из наследия. Т.2. С. 18-20.

<sup>299</sup> Свилова Е.И. Память о Вертове // Дзига Вертов в воспоминаниях современников. С. 68.

<sup>300</sup> Кружкова Д. Читая Вертова // Дзига Вертов. Из наследия. Т.2. С. 10.

с киноаппаратом», он – это движущаяся сама по себе антропоморфная кинокамера, Кино-глаз. А Кауфман остается как раз за кадром – он остается в тени механического двойника.

На протяжении жизни режиссер продолжал обращаться к различным граням своего «Я». В дневнике 1934 года он делает запись, в которой нетрудно обнаружить сходства со статьей начала 1920-х годов: «Два "Я". Один следит за другим. Один - критик, другой - поэт. И будто бы еще "Я" третий следит за тем и за другим. Первый "Я": тебе приказано учить урок; второй "Я": почему приказано? Кто приказал? Не хочет приказа "от" и "до". Хочу писать стихи, хочу играть на скрипке, хочу решить задачу... Рождается в споре третий "Я": "Довольно дискуссий! Я, победитель природы, победитель желаний, победитель хаоса, включаю рубильник: сердцу биться ровней, мозговым клеткам - равнение налево. На работу единым фронтом: "Шагом марш!"»<sup>301</sup>. Понятно, что третий – это и есть Дзига Вертов, тот самый «электрический человек», идеал.

Тем печальнее звучат строки поздних текстов Вертова, в которых это разделение приобретает фатальный смысл. Особенно остро это проявляется в стихах: «Он не хотел // Чтоб умер Дзига»<sup>302</sup>, «Денис Аркадьевич умер // Дзига Вертов живет»<sup>303</sup>. Лев Рошаль в своей книге о режиссере вспоминает характерный эпизод:

«Браславский пишет, что разговаривать с Вертовым было легко, он все понимал.

— Журнал все равно должен выйти, — по-прежнему спокойно возразил он. — У вас будет другой режиссер. Вам будет помогать Елизавета Игнатьевна.

---

<sup>301</sup> Дзига Вертов. Статьи. Дневники. Замыслы. С. 175.

<sup>302</sup> Вертов Д. «В спорах о Вертове», «Ответ послушного режиссера», «Ходики», «Дурачок» и другие стихотворения // РГАЛИ. - ф. 2091. - оп. 2. - ед. хр. 233. - л. 25.

<sup>303</sup> Вертов Д. «Не сделать из Вертова мумию» // «Миру – глаза». Дзига Вертов. Стихи. С. 239.

Браславский вспоминает, что, к счастью, у него хватило ума понять: раз за это дело берется Свилова, то его отказ оскорбит их обоих.

"— А вы? — только спросил я.

Он впервые улыбнулся, еще больше прикрыв глаза.

— Обо мне не беспокойтесь, Леня, — сказал он с едва уловимым юмором. — Дзига Вертов умер".

Вертов любил веселую шутку, но в трудную минуту шутил мрачно»<sup>304</sup>.

Диалог лирического героя со своим создателем – повторяющийся мотив поздней поэтики вертовских текстов. В них возникает образ усталого садовника, который разговаривает с собственным альтер-эго, а также сцены диалогов между режиссером и зрителем: «Жил был один режиссер», «Честный дурак», «Рассказывал мне один садовник», «Одна минута» и др. В перечисленных текстах можно увидеть развитие и заключение темы двойничества – прожив и проработав вместе, они так и не находят гармонию между собой, перестают нуждаться друг в друге: поэтому оба – то Вертов, то Кауфман - провозглашаются «мертвыми».

Конечно, этот дуализм возник по той причине, что Вертов проводил границу между собой настоящим, собой в искусстве и вынужденной идеологической маской. «Юноша с марксизмом не был тогда знаком. Шел к новому скорее чутьем. Но мечтать умел сильно»<sup>305</sup>, - вспоминает режиссер в 1952 году. В этих строках ощущается, что Вертов отходит к концу жизни от масок, и, пожалуй, с этим отчасти и связан мотив «смерти Дзиги Вертова». Это процесс очищения от идеологии, попытка понять себя уже не как новатора, советского режиссера, воспевшего режим и его правительство, но как трагического художника.

---

<sup>304</sup> Рошаль Л. Дзига Вертов. С. 298.

<sup>305</sup> Вертов Д. Выступление на конференции кинооператоров, посвященное обсуждению сюжетов кинохроники // РГАЛИ. ф. 2091. оп. 2. ед. хр. 225. л. 26.

### 4.3. Эстетические мотивы периода сталинизма

#### Двойник Маяковского

Дзига Вертов был склонен к мифологизации своей биографии. И помимо создания альтер-эго – конструктивистского Кино-глаза – режиссер в своих текстах и дневниках отождествлял себя со своим кумиром поэтом Владимиром Маяковским: «Кино-глаз маяком на фоне шаблонов мирового кинопроизводства». Но потребность в обращении к его символическому образу появилась уже после смерти поэта.

Знакомство Вертова с поэзией Маяковского по всей видимости произошло в годы его студенчества, в 1915-1916 гг. Об этом говорит резкая стилистическая перемена в его стихотворениях в сторону «зауми» и экспериментов с ритмом. Сам режиссер вспоминал, что первое произведение поэта, прочитанное им, было «Простое как мычание», вышедшее в 1916 году. С тех пор Вертов полюбил Маяковского «сразу, без колебаний»<sup>306</sup>.

Однако история взаимоотношений Вертова и Маяковского остается туманной. Можно с уверенностью сказать, что они были знакомы, поскольку режиссер в начале 1920-х годов вращался в круге авангардистов, был хорошо знаком с авторами журнала «ЛЕФ», в том числе с Осипом Бриком. Маяковский не оставил никаких воспоминаний о встрече с киноками, хотя его интерес к «Кино-глазу» был отмечен критиками и современниками. Как отмечал Лев Рошаль, понять кинематограф 1920-х без Маяковского невозможно, но и его поэзию нельзя рассматривать без внимания к кинематографическим явлениям тех лет<sup>307</sup>.

В текстах Вертова 1920-х годов редко можно встретить имя Маяковского, по крайней мере упоминания поэта имели форму риторическую, автор как бы подкрепляет свои тезисы цитатами из его стихов. Но рефлексии его поэзии и фигуры вообще пока еще не возникает,

<sup>306</sup> Вертов Д. О Маяковском // Дзига Вертов. Из наследия. Т.2. С. 296.

<sup>307</sup> Рошаль Л. Дзига Вертов. С. 151.

возможно, отчасти намеренно. Все меняется с середины 1930-х годов, когда Маяковский становится для Вертова не просто поэтом – его судьба видится режиссеру сценарием собственной жизни.

В 1935 году Вертов выступает с речью «О Маяковском», в которой приводит несколько эпизодов их встреч и признается в большой любви к творчеству поэта. По всей видимости воспоминания эти вымышлены. По словам Вертова, Маяковский назначил ему встречу в день своего самоубийства, и режиссер прождал его до самой полуночи, но тот не появился. Смерть поэта стала для режиссера одним из ключевых мотивов в поздних текстах, дневниках и стихах.

Вертов отождествлял себя с затравленным критикой Маяковским – новатором и благородным бунтарем. Режиссер видел сходство между своей судьбой и судьбой поэта, а также, конечно, это была тоска по свободным 1920-м, по той творческой эйфории, которая была уничтожена в коридорах бюрократических кабинетов киночиновников. Вертов и Маяковский оба положили свое мастерство на службу государству, которое, как оказалось, совершенно в них не нуждалось.

Расхождение начинается тогда, когда меняется суть режима, переход от перманентной революции, эпохи НЭПа к тоталитаризму и Большому стилю. Но Вертов и Маяковский продолжали мыслить категориями революции, обновления и всеобщего созидания. Они становятся заложниками своих идей, потому что идеалы Октября уходят в прошлое. Этим разочарованием отмечены последние стихи Маяковского о Ленине, и им же – «Три песни о Ленине» Дзиги Вертова: режиссер мечтает воскресить не только вождя пролетариата, а его эпоху, время, когда все казалось возможным. Характерный стих режиссер записывает на полях тетради в годы тотальной изоляции от кинематографа:

Что надо вам, младенец с соской?  
Сдавайтесь! Не стремитесь ввысь!

Нас не осилил Маяковский,  
Вам тоже надоела жизнь?<sup>308</sup>

Режиссер видел себя столь же непонятым и непризнанным, и, по всей видимости, сам не раз был на грани самоубийства. В рукописи речи «О Маяковском» можно прочесть зачеркнутые автором строки: «Мне казалось, что это не он, а я кончил самоубийством»<sup>309</sup>.

Впрочем, с именем Маяковского связана и надежда Вертова на возвращение к работе. В середине 1930-х годов имя поэта-футуриста неожиданно возвращается в культурное поле, тот становится современным классиком и входит в обязательную школьную программу. Все это благодаря Сталину, выразившему симпатию к творчеству Маяковского. Сам Вертов относился к вождю почтительно в личных текстах, выписывал фразы из его речей в тетради. Но больше всего он был признателен Сталину за своеобразную реабилитацию Маяковского. «Маяковский был и остается лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи. Безразличное отношение к его памяти и произведениям – преступление», - постановил вождь в 1935 году<sup>310</sup>. Вертов отрефлексовал это в своей тетради:

Как бы Вас не унизили  
Как бы Вы ни устали –  
Помните:  
Маяковского  
Восстановил  
СТАЛИН<sup>311</sup>

Маяковский в конце 1930-х годов перестает влиять на Вертова стилистически, режиссер по необходимости отходит от принципов авангарда и футуризма в своем творчестве. Но поэт становится для режиссера этакой

---

<sup>308</sup> Вертов Д. «Лизочке», «Друзьям из ВИЭЭ», «Я очень мало открыл Америк...» и другие стихотворения //РГАЛИ. ф. 2091. оп. 2. ед. хр. 232. л. 85.

<sup>309</sup> Дзига Вертов. Из наследия. Т.2. С. 563.

<sup>310</sup> Сарнов Б. Сталин и писатели. – М. Колибри, 2018, Кн. 1. С. 150.

<sup>311</sup> Вертов Д. «Жил новатор-садовник...» // «Миру – глаза». Дзига Вертов. Стихи. С. 228



фигурой отца, ролевой моделью. В другом стихотворении Вертов записывает:

Я и мои оковы.

Раскованный

Маяковский<sup>312</sup>.

Вертов продолжает верить, что однажды его оковы спадут, и надеяться ему больше не на что. Травля, жертвой которой он становится после кампании по борьбе с формализмом, только усиливается в дальнейшем, доводит его до физического и психического изнеможения. В 1940-е годы он уже не может работать в кино, вынужден занимать самую низкую должность монтажника киножурнала «Новости дня». Единственным средством самовыражения становятся стихи и проза, в которых в этот момент все чаще возникает это ощущение, что чудо уже не случится, вернее, случится, но только после смерти автора. И в этом, пожалуй, он вновь отождествляет себя с Маяковским, гениальность и новаторство которого также признали уже после его самоубийства.

### **Образы насилия и смерти**

Первые побуждения к творчеству и искусству у юного Вертова были обусловлены травмой, встречей с насилием и жестокостью. И это связано не только с антисемитизмом и черносотенными погромами в юности. Михаил Кауфман вспоминал, что первые стихи, написанные братом, рождались «в связи с каким-нибудь острыми переживаниями». Он приводит фрагмент стихотворения, написанного Вертовым после случайного посещения братьями бойни – мальчики стали свидетелями убийства животных:

Коровушка, буренушка,  
Хорошая моя!

---

<sup>312</sup> Вертов Д. «Риф рифм» // «Миру – глаза». Дзига Вертов. Стихи. С. 182.

Уж как тебя, буренушка,  
Уж как люблю тебя.  
Даешь ты нам коровушка,  
Сыр, масло, молоко.  
Питаться травкой ходишь ты  
На луг недалеко.  
Уж как тебя, буренушка,  
Я отблагодарю.  
На бойню поведу тебя  
И там ножом убью<sup>313</sup>.

В поэтике Вертова неоднократно в последствии возникал образ убитого животного, и сцена в «Кино-глазе» с монтажным «воскрешением» быка – наиболее характерная. Также и в «Шестой части мира» Вертов делает акцент на жертвоприношении животного, как на архаичном языческом ритуале, который требуется искоренить воспитанием и пропагандой. А в раннем сценарии к неосуществленному фильму «Руки, ноги, глаза, темы», часть замысла которого вошла в фильмы «Шагай, Совет!» и «Человек с киноаппаратом», среди монтажного каталога появляются такие строчки:

Рука вонзает кинжал на бойне.

Рука вытирает кинжал – едят<sup>314</sup>.

Превращение живого в неживое – частый мотив ранних вертовских работ. Отчасти он завязан на религии, Вертов иллюстрирует атеистический взгляд на жизнь – после смерти душа не попадает в загробный мир, а тело становится лишь гнилью земли. С убийством животных рифмуются в его ранних текстах и выпусках «Кино-правды» сцены голода. Вертов критикует сытость церкви и городских нэпманов: «Каждому брюху, грузенному золотом, очистительный приготовим ножик»<sup>315</sup>. Отметим, что похожий

---

<sup>313</sup> Кауфман М. Поэт неигрового // Дзига Вертов в воспоминаниях современников. С. 75.

<sup>314</sup> Вертов Д. «Руки, Ноги, Глаза, Темы». Набросок // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 1. С. 80.

<sup>315</sup> Вертов Д. «Припадай к паркету капитал пузом...» // «Миру – глаза». Дзига Вертов. Стихи. С. 68.

кровавый образ возникает и в манифесте «Киноки. Переворот»: «Вываливаются внутренности, кишки переживаний из живота кинематографии, вспоротого рифом революции. Вот они волочатся, оставляя кровавый след на земле, вздрагивающей от ужаса и отвращения»<sup>316</sup>.

Автор выступал с позиции насилия вполне в духе революционной агитации эпохи «красного террора». Здесь можно разглядеть и распространенное понимание революции как хирургической операции. Как отмечает культуролог Елена Трубецкая, «кровавый дискурс» революционной эпохи ассоциативно был связан с символикой красного знамени, а также с образом очистительной жертвы. Отсюда так распространено было в поэзии тех лет осмысление революции «как необходимость кровопускания»<sup>317</sup> - Маяковский («Вот и пустили крови лохани»), Багрицкий («Чтоб земля суровая / Кровью истекла, / Чтобы юность новая / Из костей взошла»).

В начале своего пути Вертов активно участвовал в спорах и баталиях с кинематографистами и критиками. Борьба за собственное понимание неигрового кино для него стала личным крестовым походом, в ходе которого он потерял множество друзей. Вертов был непримирим, он эмоционально реагировал на любую критику, его было легко задеть и обидеть. Варвара Степанова в 1928 году замечала, что киноки «не усвоили еще даже примитивных форм культурного общения, они не знают методов приобретения культурного опыта путем разговора о своей и чужой работе»<sup>318</sup>. О Вертове и Михаиле Кауфмане она замечала, что они как будто «до сих пор, как во время гражданской войны, делят людей на врагов и друзей»<sup>319</sup>.

---

<sup>316</sup> Вертов Д. Киноки. Переворот // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 2. С. 35.

<sup>317</sup> Трубецкая Е. «Новое зрение». Болезнь как прием остранения в русской литературе XX века. – М.: НЛО, 2019. С. 69.

<sup>318</sup> Степанова В. Человек не может жить без чуда. С. 242.

<sup>319</sup> Там же.

Впрочем, воинственная интонация Вертова в его текстах вряд ли отражала его реальную склонность к жестокости, в том числе это видно по его фильмам. В отличие от Эйзенштейна, для которого насилие на экране являлось одним из ключевых методов воздействия на зрителя, кино, скорее, избегал кровавых образов на экране. Исключения составляют ранние монтажные картины, эпизоды «Кино-недели» и «Кино-правды», в которых возникают изображения мертвых тел и голодающих детей. Но Вертов и здесь не заканчивает на трагедии, стремится найти контраст. В «Годовщине революции» за сценой сожженной деревни следует строительство коммунистического клуба – символа светлого будущего.

В «Кино-глазе» Вертов возлагает на пионеров важную боевую задачу – очистить мир взрослых от пороков и построить новый, более справедливый. Никакого милосердия по отношению к «лишним людям» быть не может, пионеры здесь подобны чекистам, готовым казнить, если будет целесообразно. Это косвенно подтверждается в их боевом марше, воинских лозунгах, в презрении к уличным маргиналам.

В чем-то здесь можно найти переключку с фильмом «Красные дьяволята», в котором юные разведчики буквально пытаются пленника Батьку Махно: завязывают в мешок, бьют и насмехаются. Похожую легитимацию насилия на экране, хоть и в несколько ином, более идеологическом виде, можно заметить в «Кино-глазе».

В фильмах Вертова, несмотря на их тенденциозность, за редким исключением отсутствуют прямые призывы к казни и убийству. Он находит визуальные коннотации большевистской пропаганде, показывает лозунги как образы, документальные события. Хотя пионеры и изображены в «Кино-глазе» воинствующей силой, они по сюжетной логике картины, буквально очищают мир от прошлого, готовят город к наступлению «нового».

Суть в том, что Вертов, видевший своими глазами насилие в детстве, осознанно или нет, но пытался выплеснуть травматические переживания в

творчестве. На это указывает и Александр Пронин, размышляя о ранней лирике режиссера и ее откровенно воинственных образах: в них «явственно запечатлен ужас автора, никакого восхищения "величием" происходящего его травмированное сознание выразить не в состоянии, он просто заново переживает шокирующий опыт. И, вероятно, все последовавшие за революционными событиями эпизоды жизни молодого Вертова происходили на фоне преодоления страха, то есть в попытка «вписать травму в свою повседневность»<sup>320</sup>. Однако здесь следует поспорить с автором, поскольку в стихах о революции все же появляется волнующее восхищение, и даже несвойственное Вертову эпическое повествование:

Вечером дали понять ратным командирам,  
Что конец пришел царской порфире.  
Батальон готов к выступлению  
Для спасения  
России. Да здравствует революция!  
Офицер впоследствии говорил взволнованно:  
Никогда не испытывал больше жути я,  
Как при крике:  
«Долой коронованных»  
Дико  
Захотелось биться вместе с вами,  
Верить телефонограмме,  
Иль умереть.  
Прозреть<sup>321</sup>.

Скорее, Вертов в своем творчестве стремится изобразить переход от эпохи насилия к человеческому братству. Герои его фильмов стремятся к объединению, жаждут вместе противостоять несправедливости и жестокости. Например, в сценарии к раннему неосуществленному фильму «Агитпоезд "Северный Кавказ"» автор вкладывает в уста персонажей слова: «Мы мстим старому миру за наших убитых сестер, братьев и отцов упорным и

---

<sup>320</sup> Пронин А. Бумажный Вертов/Целлулоидный Маяковский. С. 129-130.

<sup>321</sup> Вертов Д. «Революция!» // «Миру – глаза». Дзига Вертов. Стихи. С. 64.

радостным трудом на себя»<sup>322</sup>. Насилие в фильмах Вертова трансформируется в труд и масштабную глобальную перестройку мира. Режиссер верит, что Гражданская война и «Красный террор» не будут продолжаться вечно, наступит мир, в котором все люди будут братьями.

### **«Павловское око»**

Монтаж как инструмент воздействия на зрителя, инструмент манипуляции его зрением и вниманием, интересовал в 1920-е годы не только киноков. Эстетика техники и научного прогресса по-своему побуждали к мыслям о том, что кино – не просто передача видимых объектов на экране. Существует своеобразное сочетание, отождествление восприятия органического и технического. С конца 1910-х годов тезис о том, что мышление и зрение человека можно «тренировать» с помощью кинокамеры», был на слуху. Печатались статьи о применении кинематографической техники в науке, в частности, съемка могла помочь в исследовании микроорганизмов, изучении психологических свойств человека, его поведения, рефлексологии<sup>323</sup>.

Все это говорит о том, что кино и наука в то время не существовали отдельно друг от друга. Как ученые интересовались новейшими принципами кинематографа, так и режиссеры следили за научным прогрессом. Монтаж давал кинематографистам большой простор для художественной интерпретации тех или иных событий, для выражения порой сложных, умозрительных тезисов, теоретических воззрений.

И если теория относительности позволяла взглянуть на кино как на средство игры со временем и пространством, то методика воздействия на зрителя, его психику и эмоции, глубоко основывалась в 1920-е годы на

---

<sup>322</sup> Вертов Д. Проект сценария, предназначенного к съемке во время поездки агитпоезда «Советский Кавказ» // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 1. С. 47.

<sup>323</sup> Опарин А. Кино как оружие исследовательской работы // Киножурнал АРК. 1915, № 4-5. С. 17-20.

теории физиолога Ивана Павлова. Выведенный им условный рефлекс, являющийся реакцией на некий внешний раздражитель, во многом лег в основу теоретических воззрений советских киноавангардистов.

Мы уже выяснили, что Дзига Вертов был знаком с трудами Альберта Эйнштейна и живо интересовался теорией относительности. В стихотворении «Старт» красноречиво свидетельствует о связи теории «Кино-глаза» и павловской рефлексологии:

Не Патэ,  
    Не Гомон.  
Не то,  
    Не о том.  
Ньютоном  
    Яблоко  
        Видеть!  
Миру – глаза,  
Чтоб обычного пса  
Павловским  
    оком  
        видеть.  
Кино ли кино?  
Взрываем кино,  
Чтобы  
    КИНО  
        Увидеть<sup>324</sup>.

Очевидно, что взгляд кинокамеры на действительность, Вертов отождествляет в этом стихотворении с глазами ученого – Ньютона и Павлова. Как писал сам режиссер, это «значит видеть то, чего не видит обычный глаз. Значит проникнуть в тайны условных рефлексов, в тайны головного мозга, значит видеть закон всемирного тяготения в падающем яблоке Ньютона»<sup>325</sup>. То есть, киноаппарат позволяет рассматривать объект

---

<sup>324</sup> Вертов Д. «Не Патэ...» // «Миру – глаза». Дзига Вертов. Стихи. С. 112.

<sup>325</sup> Вертов Д. Мой путь // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 2. С. 451.

научно, аналитически, и позволяет зрителю глубже познать действительность, зафиксированную в фильме.

Фигура Павлова здесь возникает неслучайно, поскольку кино, в особенности в контексте революционного искусства, пропаганды и воспитания «нового человека», понималось не иначе как инструмент воздействия на массы. И Вертов видел в монтаже рефлексологический потенциал, понимал, что аналитическая сцепка кадров, повторение и сочетание нарративных схем и мотивов, может выработать в сознании человека вполне определенный паттерн – «условный рефлекс».

Очень интересный поворот этой темы возникает в черновике речи Вертова на партийном собрании в 1949 году, на котором режиссер предпринял очередную попытку защититься от обвинений в формализме и оправдаться за былые «ошибки». Стараясь избавиться от клейма авангардиста, автор вовсе отказывается от звания режиссера, Вертов стремится показать, что все его художественные эксперименты 1920-х годов имели чисто научно-исследовательский характер: «Хочет быть исследователем, научным разведчиком, открывателем нового материка, своего рода Колумбом неигровой кинематографии. Уже отказывается подписывать словом "режиссер". Пишет письмо в редакцию: "Всякое упоминание обо мне, как о режиссере, прошу считать в дальнейшем опечаткой". Не хочет ничего слышать о течениях в искусстве. Его интересуют Павлов, Мичурин. Хочет следовать их примерам. Понимает свои опыты не как "трюки", а как научные и художественно-научные достижения»<sup>326</sup>.

Вертову было свойственно понимание себя не просто как режиссера-ремесленника, то есть технического во многом работника. Поэтому он в разное время называл себя кинопоэтом, кинокомпозитором, ученым,

---

<sup>326</sup> Вертов Д. Хочу признаться в своих ошибках // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 2. С. 455.



первооткрывателем. И наука действительно имели огромное влияние на формирование его идей, философии и эстетики.

В 1920-е годы имя Ивана Павлова было на слуху. Ярким примером служит дебютный фильм Всеволода Пудовкина «Механика головного мозга» - научно-документальная лента, объясняющая на различных примерах концепцию рефлексологии. Снятая в 1926 году, картина во многом была вдохновлена принципами «Кино-глаза», в частности, в одном из эпизодов Пудовкин имитирует с помощью камеры оптику человеческого зрачка. «Мне было ясно, что точность фиксации движений позволяет исследовать их гораздо глубже, чем простое наблюдение глазом. Я предложил использовать в качестве точного безусловного рефлекса у человека сокращение зрачка, фиксируемое киноаппаратом»<sup>327</sup>, - объяснял режиссер.

Трюк с имитацией человеческого глаза прямо отсылает к работам киноков. Вертов нередко имитировал зрение, и самым эффектным образом – в «Человеке с киноаппаратом» в эпизоде пробуждения девушки. Монтажным переходом режиссер отождествляет моргание, утреннее промывание глаз, с открытием и закрытием жалюзи на окне.

В дискуссии вокруг выхода «Механики головного мозга» Пудовкин заявлял о том, что он рассматривал технику кино как своего рода научный метод добычи знания. Как отмечает исследовательница Маргарета Ферингер, Пудовкин надеялся «освободить зрителей от их условных рефлексов и тем самым привести в состояние дезориентации, в котором они смогут осознать процессы, определяющие их восприятие»<sup>328</sup>. Вряд ли Пудовкин намеревался сделать это на материале непосредственно фильма о рефлексологии, однако его последующие игровые фильмы, такие как «Мать» и «Конец Санкт-Петербурга», во многом использовали этот прием «дезориентации» при

---

<sup>327</sup> Пудовкин В. О себе и своих фильмах. Кинокритика и публицистика // Собрание сочинений: в 3 т. М.: Искусство, 1975. Т. 2. С. 174.

<sup>328</sup> Ферингер М. Авангард и психотехника. Наука, искусство и методики экспериментов над восприятием в послереволюционной России. М.: НЛО, 2019, с. 154.

помощи монтажа – раздражителя, вызывающего определенную, неосознанную реакцию.

Вертов работал с рефлексам зрителя несколько иначе. Это был обман ожиданий, прием «остранения», как это было в «Кино-глазе» с измененным ракурсом Тверской улицы, или «воскрешением» быка. Зритель должен был почувствовать психологический дискомфорт, поскольку привычная картина мира начинает внезапно меняться, фильм предлагает взглянуть на нее буквально под иным углом.

Пожалуй, самым радикальным экспериментом в этом смысле стал «Человек с киноаппаратом». Здесь Вертов не только применяет спецэффекты, как в «Кино-глазе», но и выводит эксперимент с восприятием зрителя на уровень саморефлексии. Сюжетное пространство фильма делится не несколько частей: оператор, снимающий городскую жизнь, монтажница, собирающая кино по кусочкам за монтажным столом, и зритель в кинозале, смотрящий получившуюся картину. Вертов «дезориентирует» сразу на нескольких уровнях, ломает «условные рефлекс» зрителя, привыкшего к линейному, часто приключенческому или драматическому сюжету. В «Человеке с киноаппаратом» ему удалось вполне реализовать описанные им в стихе «Старт» принципы: он позволил зрителю «павловским оком» взглянуть на процесс создания фильма – экспериментальную лабораторию киноков. А также на процесс его коллективного просмотра – тоже своего рода психологический.

### **Преодоление смерти**

Рефлексология Павлова имела большое влияние на советскую культурную среду. Его практику и эксперименты использовались в пропаганде, часто приводили в доказательство того, что Бога не существует – на это указывает и фильм Пудовкина «Механика головного мозга». Научное познание, в особенности в контексте авангарда, конструктивизма и идей

Пролеткульта о «новом человеке», предполагало некоторое предощущение будущего, в котором природа, ее законы и процессы могут быть преодолены.

Мысль о том, что смерть можно одолеть с помощью разума, высказывали и футуристы. Велимир Хлебников в особенности верил в то, что фатум судьбы можно нарушить с помощью нумерологии – если определенный порядок чисел сработает правильно, то смерть может быть отменена. Хлебников, а за ним Николай Заболоцкий в поэме «Торжество земледелия», высказывали идеи об подчинении природы человеку, приведении вселенной к порядку и гармонии. И, конечно, в этой утопии человеческого созидания эволюционируют и животные – мысль вполне закономерная после знакомства с павловскими собаками и лягушками.

Михаил Зощенко в романе «Перед восходом солнца» осмыслял наследие Павлова в контексте психоанализа. Писатель приходит к выводу, что рефлексология позволяет человеку избавиться от страданий и тоски, которые были тем или иным, зачастую чисто случайным образом заложены в него с самого детства. Одна из финальных глав книги так и называется «Разум побеждает смерть». Таким образом наследие Павлова широко осмыслялось в советской культуре, в нем находилась основа как для атеистической идеологии, так и концепции нового советского человека, владеющего своим телом и чувствами при помощи воли и разума.

Пафос победы над природой нетрудно найти и в работах Дзиги Вертова. Но, прежде чем перейти к конкретным примерам, следует обратиться к другому физиологу и психологу – Владимиру Бехтереву. Современные исследователи Вертова единодушно признают, что обучение режиссера в Психоневрологическом институте – директором и основателем которого являлся Бехтерев – имело огромное влияние на его творчество и мировоззрение.

Психоневрологический институт действительно был передовым и новаторским для своего времени. Бехтерев придумал систему обучения,

которая объединяла разнообразные дисциплины: «кинорежиссеры учились вместе с невропатологами, невропатологи использовали в работе кинокамеру»<sup>329</sup>. Вертов хотя и недолго проучился в институте, конечно же, впитал эту атмосферу синтеза искусства и науки, а его будущие идеи «Кино-глаза», в частности, киноаппарата, который читает мысли, очевидно были вдохновлены бехтеревскими техниками гипноза и исследованиями человеческого мозга. Кроме того, режиссер не мог не питать симпатии к директору института, поскольку тот, по свидетельству Виктора Шкловского, принимал «без процентной нормы» - женщин и мужчин еврейского происхождения<sup>330</sup>.

Голландская исследовательница Уте Холл тщательно проанализировала влияние идей Бехтерева на работы Дзиги Вертова. Прежде всего она выделяет саму структуру вертовского киномонтажа, ритм которого как бы фрагментирует человеческое движение, изолирует его, лишает привычного контекста. В этом Холл наблюдает сходства с бехтеревским применением кинокамеры в медицине, исследованиями движения человека. Также исследовательница приходит к выводу, что такое монтажное вычленение манипулирует реакцией зрителя и очищает тело, как объект, от политических и социальных дискурсов<sup>331</sup>.

Однако Холл обходит вниманием важный смысловой контекст бехтеревского учения, который также был весьма глубоко воспринят Вертовым. «Коллективная рефлексология», о которой писал психолог, подразумевала идею о том, что человеческое поведение обусловлено движением мировой энергии. Все объекты и явления, окружающие человека,

---

<sup>329</sup> Ферингер М. Авангард и психотехника. С. 173.

<sup>330</sup> Шкловский В. Абрам Роом // За 60 лет. Работы о кино. С. 135.

<sup>331</sup> Holl U. Cinema, Trance and Cybernetics. Berlin: Amsterdam University Press, 2002. P. 26.

- суть проявления единой, но невидимой силы. И каждое живое существо оставляет свой след в бесконечной вселенной<sup>332</sup>.

Американец Джон МакКей настаивает в своем исследовании фильма «Одиннадцатый», что Вертов буквально воспроизводит бехтеровское восприятие мира как глобальной энергетической системы: «"Одиннадцатый" представляет собой чистое, простое изображение траекторий движения энергии в материальном мире»<sup>333</sup>.

Такой взгляд определенно был близок Вертову. Он понимал развитие цивилизации циклически, как череду сменяющихся явлений, которые находятся в непрерывном взаимоотношении. «Одиннадцатый» начинается с эпизода археологических раскопок - камера показывает останки скелета древнего скифа. В сценарном плане фильма Вертов выразительно объясняет его значение: «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>334</sup>. МакКей видит здесь лейтмотив материальной передачи энергии: «Скиф, чей скелет был показан нам в первой части "Одиннадцатого", был, очевидно, древним воином (кости его лошади, похороненной вместе с ним, хорошо видны в одном из кадров), а сам фильм можно интерпретировать таким образом, будто энергия этого воина вновь возвращена к жизни его преемниками — воинами — строителями социализма»<sup>335</sup>.

---

<sup>332</sup> Бехтерев В.М. Психика и жизнь // Бехтерев В.М. Избранные труды по психологии личности: В 2 т. СПб.: Алетейя, 1999. Т. 1. С. 73.

<sup>333</sup> Маккей Д. «Энергия кино: Процесс и метанарратив в фильме Дзиги Вертова «Одиннадцатый» (1928) // НЛО. 2014, № 5 (129). С. 24.

<sup>334</sup> Вертов Д. Тетрадь с набросками сценария документального фильма «Одиннадцатый», списками объектов для съемки, схемами и планами работы над фильмом, дневниковыми записями, записями для памяти, с конспектом лекции «О монтажных методах Киноглаза» // РГАЛИ. ф. 2091. оп. 2. ед. хр. 237. л. 4–5.

<sup>335</sup> Маккей Д. «Энергия кино: Процесс и метанарратив в фильме Дзиги Вертова «Одиннадцатый» (1928). С. 32.

Однако скиф в «Одиннадцатом» не столько ассоциируется с героическими образами воинов-скифов, сколько символизирует совокупность прошлого. Вертов проводит знакомую параллель между «старым» и «новым», однако изображает ее семантически более сложно, чем обычно. Останки скифа олицетворяют всю историю цивилизации, которая тысячи лет «умирала». Прошлое показано мертвым, бесплодным – оно существует лишь в останках, поскольку ничего не смогло поделать со своей смертностью.

Характерно, что фильм начинается с подобного «финала», этакой «смерти истории». Пролетариев – людей будущего – режиссер изображает исполинами, сумевшими обуздать природу. Они взрывают скалы, выравнивают землю, проводят электричество – энергетическую связь эпохи. В этом новом мире смерти нет – она остается в прошлом, как бы перерастает в более справедливое и целесообразное общество.

Тот же мотив возникает в творчестве Вертова спустя десятилетие в сценарии детского фильма «Сказка о великане». Центральную роль играет здесь образ великана-пролетария, который шагает по Советскому Союзу и помогает людям построить социалистическую утопию. Вертов характеризует его в тексте так: «Познает и побеждает природу»<sup>336</sup>. Героиня – маленькая девочка – оказывается попутчицей этого молчаливого гиганта, который носит ее на своем теле через всю страну.

«Сказка о великане» во многом повторяет «Одиннадцатый», великан здесь тоже «взмахом руки» раздвигает горы: «мы идем по шоссе, которое прокладывает себе путь среди скал под грохот взрывов». В одном из эпизодов вновь возникает скелет: «Череп поднялся вместе со скелетом, который вырос тут же на глазах у зрителей. Скелет облекся плотью и превратился в первобытного человека с палкой в руках. Первобытный

---

<sup>336</sup> Вертов Д. Ильин М. Сегал Е. «Сказка о великане» Литературный сценарий // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 1. С. 323.

человек сделал шаг по направлению к девочке, наклонился к ней с любопытством. Девочка в страхе закрыла лицо руками». Вскоре оказывается, что скелет был не настоящим, и отец говорит дочке – «Он был живой много тысяч лет тому назад!»<sup>337</sup>.

Однако между «Сказкой о великане» и «Одиннадцатым» есть одна существенная разница. Если в 1928 году Вертов изображает свободный творческий поток народа, который стихийно строит новую страну, то в 1939 году действия великана во многом обусловлены решениями Сталина, более того, он отчасти и отражает вождя в своей могучей фигуре отца. Это становится ясно из финала, в котором девочка, прокатившись с великаном по стране, читает перед Сталиным стихи:

День придет и все народы станут  
На земле единою семьей.  
И тогда руками великанов  
Перестроим шар земной.

В одной из своих ключевых своих работ Владимир Бехтерев попытался оспорить конечность человеческой жизни: «Ничего не остается ни на минуту одинаковым, и человеку лишь кажется, что со смертью он разлагается и исчезает, превращаясь в ничто, и притом исчезает навсегда. Но это неверно. Человек есть деятель и соучастник общего мирового процесса. Нечего говорить, что новый шаг в науке, технике, искусстве и морали остается вечным, как этап нового творческого начала. Но и повседневная деятельность человека не исчезает бесследно»<sup>338</sup>.

В черновых тетрадах к фильму «Киноглаз» автор делает характерную запись, смысл которой удачно ложится на теории Бехтерева и Павлова:

Попадет азот в корешки травы  
Траву скотина съест

---

<sup>337</sup> Вертов Д. Ильин М. Сегал Е. «Сказка о великане» Литературный сценарий // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 1. С. 314-315.

<sup>338</sup> Бехтерев В.М. Бессмертие человеческой личности как научная проблема // Избранные труды по психологии личности: в 2 т. Т. 1. С. 230.

Скотину съест человек  
Поживет, поживет человек и умрет  
Закопают его в землю  
Съедят его червяки и бактерии  
И будет он пищей для разных растений  
Вырастет хлеб  
Животные едят траву, овес, сено  
Едят хлеб в разных местах СССР  
Пищеварение  
Конский навоз  
Человеческий навоз  
С навозом земля лучше родит  
Урожай<sup>339</sup>.

Круговорот явлений в природе, метаморфозы жизни и смерти, - все это отразилось наглядно в «Человеке с киноаппаратом». Помимо конкретных образов, следующих друг за другом, – гибель человека во время несчастного случая на улице, появление на свет ребенка в родильном доме, горюющая у могилы старушка, дети, пробегающие по улице, – в композиции картины разворачивается целый ряд разнообразных перетекающих друг в друга явлений. Фильм начинается с кадров утреннего пробуждения мира и заканчивается условным хаосом вечернего дня в центре города, а реальность, запечатленная на пленку оператором, воплощается затем на экране кинотеатра. Таких небольших смысловых сцепок в «Человеке с киноаппаратом» много, и это не просто композиционные рифмы, создающие нужный ритм, но намеренные стыки и сопоставления, работающие на общий замысел картины.

В одном из сценарных этюдов 1925 года под заглавием «Все меняется», который, можно полагать, являлся частью масштабных размышлений о плане «Человека с киноаппаратом», Вертов вновь обращается к каталогу

---

<sup>339</sup> Вертов Д. Тетрадь и разрозненные листы с набросками сценария документального фильма «Шестая часть мира», дневниковыми записями, записями для памяти и др. // РГАЛИ. ф. 2091. оп. 2. ед. хр. 235. л. 2.



жизненных метаморфоз: «Женщина рождается, играет в куклы, подражает родителям, выходит замуж, рождает сына, который, в свою очередь, занимается спортом, учится, работает на фабрике, женится; этюд кончается "поцелуем"»<sup>340</sup>.

Таким образом идеи Бехтерева о глобальной передаче энергии от одного живого существа к другому трансформировались в поэтике Вертова в пафос преодоления законов природы, торжество «нового человека». Кроме того, такое материалистическое понимание истории и развития цивилизации позволяло режиссеру проводить прямые параллели между прошлым и будущим, обуславливало особое «вертовское» ощущение времени. Режиссер верил, что цепочку бесконечных перерождений когда-то возможно преодолеть, и не последнюю роль в этом процессе сыграет киноаппарат.

### **Русский космизм и Дзига Вертов**

В основе большинства фильмов и замыслов Вертова лежит понятие некоего общего «плана», которого необходимо достигнуть человечеству. Героем его картин является масса, и только в конце 1930-х годов в них возникают люди с индивидуальной судьбой. Конечно, это соотносится вообще с идеологией коммунизма, подразумевающей постепенное достижение определенного общественно-экономического состояния путем труда и коллективных усилий. Однако в работах режиссера этот конечный пункт часто абстрактен и пространен – это рай, некий день, когда все на свете придет к определенной гармонии. Природа представляет собой хаос, который необходимо привести к порядку – в этом заключается важнейший план цивилизации. «Все не случайно. Все закономерно и объяснимо. Каждый крестьянин с сеялкой, каждый рабочий за станком, каждый рабфаковец за книгой, каждый инженер за чертежами, каждый пионер, выступающий на

---

<sup>340</sup> Вертов Д. Тетрадь и разрозненные листы с набросками сценария документального фильма «Шестая часть мира», дневниковыми записями, записями для памяти и др. // РГАЛИ. Ф. 2091. оп. 2. Ед. хр. 235. Л. 5-6.

собрании в клубе, - все они делают одно и то же нужное великое дело», - пишет Вертов в сценарии «Человека с киноаппаратом»<sup>341</sup>.

Добиться этого возможно, в том числе, с помощью киноаппарата, способного преобразовать, переформулировать реальность – довести ее до целесообразности. Весь мир должен быть переделан руками человека, стать поприщем для его труда и деятельности.

Нетрудно разглядеть в этом влияние философии русского космизма. Трудно сказать, знаком ли был Вертов с трудами основоположника этого течения Николая Федорова, но он был большим почитателем Циолковского, чьи работы часто упоминаются в его дневниках, а также поздних сценарных заметках. Космическое пространство, полеты к звездам начинают волновать режиссера с конца 1930-х годов.

Характерным является нереализованный сценарий фильма «Девушка играет на рояле». Главная героиня – учительница – становится невольной свидетельницей странных феноменов, нарушающих привычные законы гравитации – чуть только заиграет музыка, объекты и люди оказываются в невесомости, парят в воздухе. Читая труды Циолковского, она начинает самостоятельно творить научные чудеса и демонстрирует их своим ученикам.

В финале картины Вертов планировал дать анимационную вставку, в которой героиня вместе с учениками оказывается на Луне: «Вселенная слушает. Вселенная смотрит глазами звезд на девушку, мечтающую за роялем»<sup>342</sup>. Художественная идея фильма, по всей видимости, состояла в том, чтобы совместить музыку, поэзию и науку. Это наименее политизированный сценарий Вертова этого периода, и по жанру он тяготеет, скорее, к научной фантастике, нежели к документалистике.

---

<sup>341</sup> Вертов Д. «Человек с киноаппаратом» // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 1. С. 125.

<sup>342</sup> Вертов Д. «Девушка играет на рояле». Сценарий // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 1. С. 284

Еще более характерные строки можно найти в сценарии «Сказки о великане» - другом нереализованном проекте детского фильма, в котором чувствуются мотивы «Девушка играет на рояле»:

«Звезды понеслись вниз, как будто весь дом стал межпланетным кораблем и поднялся к небу. Показался слева ярко освещенный край луны. В величавом безмолвии проходят мимо словно сделанная из серебра поверхность луны, с кольцеобразными горами, отбрасывающими резкие черные тени. <...> Прошла и исчезла луна. Из звездных пространств выплыл яркий шар, окруженный кольцом. Сатурн приближается. Кольцо раздвигается и превращается в две блестящие кольцеобразные ленты, разделенные темной щелью. Кажется, что это грандиозная круговая дорога для путешествий вокруг планеты...»<sup>343</sup>.

Дзига Вертов рисует здесь масштабную картину космического пространства, в котором плывут героиня – маленькая девочка – и ее отец. Хотя это все оборачивается лишь сном, режиссер планировал совместить планетарный пейзаж с земной жизнью. Важно, что к этому экстатическому путешествию к звездам героев отправляет музыка – воля отца-композитора, играющего на рояле. То есть, Вертов указывает на могущество автора-творца, который своим творчеством подталкивает эволюцию цивилизации, движущейся к космическому пространству.

Интересно, что космическую тему Вертова продолжил в своем творчестве его брат Михаил Кауфман. С 1945 года он ставил ряд любопытных научных фильмов о законе всемирного тяготения, о звездах и космических явлениях, свидетелями которых может быть каждый человек. Среди них следует выделить «Земля в пространстве» (1945) и «Рассказ о Гало» (1955). В них Кауфман проводит чисто вертовскую параллель между двумя системами мировоззрений – религиозного и научного. Режиссер с

---

<sup>343</sup> Вертов Д. Ильин М. Сегал Е. «Сказка о великане». Литературный сценарий// Дзига Вертов. Из наследия. Т. 1. С. 319.

иронией показывает, как люди раньше понимали движение звезд и устройство вселенной, указывая на то, что теперь, когда разум человека достиг небывалых вершин, потенциально можно перестроить весь мир.

Вертову были близки основные положения русского космизма, философы этого направления тоже предлагали особый «проект» для всего человечества, формулировали глобальную задачу, которую непременно необходимо достичь, часто с помощью труда и науки. «Вселенная станет поистине космосом (а не хаосом), если будет преобразована в соответствии с единым планом, который поставит человечество и его интересы в центр космической жизни»<sup>344</sup>, - пишет Борис Гройс в книге о русском космизме.

Важной задачей кинематографа, по мнению Вертова, была материализация идей. При помощи монтажа мысль можно сделать осязаемой, живой, протяженной во времени. Для режиссера нет глубокого онтологического разрыва между идеей и реальностью, более того, они глубоко связаны в едином процессе вселенной – кино лишь технически доказывает это, «расшифровывает».

Циолковский и Федоров верили, что человеческий мозг является материальной частью вселенной, то есть, отдельная воля личности отражается в воле всего мира. Все внутренние процессы сознания не существуют отдельно от процессов жизни. Поэтому задача человека – активно участвовать в созидании космоса: «Мир, каков он в настоящем, каким он дан нам в опыте, но в опыте, так сказать, пассивном, есть только совокупность средств для осуществления того мира, который дан нам в мысли, в представлении, и который мы представляем себе существующим вне чувственного мира. <...> Сознание истинной цели человечества, к сознанию, что не земля только, но и весь мир (космос), требует внесения в

---

<sup>344</sup> Гройс Б. Русский космизм. Антология. М., Ад Маргинем, 2015. С. 18.

него целесообразности, что весь он должен стать поприщем деятельности человека»<sup>345</sup>.

Федоров писал о том, что в искусстве нет прогресса, оно лишь сохраняет формы и технологии какого-то отдельного времени. По мнению философа, нужно понимать искусство по-другому: оно должно быть применено к людям, чтобы сделать их бессмертными<sup>346</sup>. Здесь можно отметить некоторое сходство идей киноков и русского космизма. Вертов призывал к смерти художественного кино неслучайно, он видел в нем устаревшую, «неживую» форму искусства, которой противопоставлял новое неигровое кино. Как мы уже выяснили, киноаппарат, по мнению режиссера, мог преобразовывать реальность, «оживлять» неживое.

После революции идеи русского космизма Николая Федорова, в частности, отрицание смерти, были восприняты новым поколением философов, а также идеологами Пролеткульта. В 1920-е годы появляется ряд авторов, которые интерпретируют идеи космизма в ключе авангарда и социализма. Скажем, Валериан Муравьев утверждал, что необходимо создать новое искусство, которое могло бы «превратить все общество, весь космос и само время в произведение искусства»<sup>347</sup>. Он также предлагал идею овладения временем – окончательной победы над природой. А Александр Святогор в статье 1921 года «Биокосмизм» заявлял: «Вся предшествующая история от первых проявлений органической жизни на земле до солидных потрясений последних лет — это одна эпоха. Это эпоха смерти и мелких дел. Мы же начинаем великую эру бессмертия и бесконечности»<sup>348</sup>.

Внимание к бессмертию, которого можно достичь вне религии и церкви, было актуально для ранней советской культуры. Как отмечает культуролог Виолетта Гудкова, «обезбоженное сознание не могло ни

---

<sup>345</sup> Федоров Н. Философия общего дела. М.: Эксмо, 2008, С. 298.

<sup>346</sup> Борис Гройс. Русский космизм. Антология. С. 13.

<sup>347</sup> Там же. С. 23.

<sup>348</sup> Святогор А. Поэтика. Биокосмизм. (А)теология. М.: Common Place, 2018, с. 57.

смириться с конечностью человека, ни предложить веру, равноценную идее Бога»<sup>349</sup>. Такой верой отчасти становились наука и человеческий разум.

Конструктивизм и футуризм нередко обращались к теме бессмертия человека, которого можно достичь с помощью техники. Характерные строки можно прочесть у Маринетти: «Полевая хирургия совершила молниеносную революцию в физиологии. Слияние Стали и Плоти. Гуманизация стали и металлизация плоти в обновленном человеке. Телесный мотор, состоящий из различных взаимозаменяемых частей. Человеческое бессмертие!»<sup>350</sup>. В одном из сценарных планов «Человека с киноаппаратом» Вертов пишет в похожем духе: «Фабрика здоровья и бодрости. Солнце. Вода. Воздух. Вступление. До ремонта (Ремонт трудящихся). <...> Заключение: После ремонта. Со свежими силами на работу. Дать сравнительную монтажную таблицу тех же лиц до и после ремонта»<sup>351</sup>.

Такого рода восприятие человеческого тела, как инструмента, который с помощью новейшей медицины и науки можно усовершенствовать вплоть до бессмертия, было весьма свойственно времени. Достаточно вспомнить идеолога пролеткульта Александра Богданова, сформулировавшего теорию о том, что переливание крови способно продлить человеку жизнь. Провозглашенная авангардом идея о победе над природой, распространялась и на здоровье, тело: «монтажом создаю нового, совершенного человека»<sup>352</sup>.

Вертов неоднократно обращался в своем творчестве к научной медицине, образу доктора – как спасителя, «ремонтника». Примечателен набросок сценария Вертова середины 1920-х годов под заглавием «Заседание совета "Кино-глаз"». В нем оператор делает доклад перед коллегами и

---

<sup>349</sup> Гудкова В. Рождение советских сюжетов. Типология отечественное драмы 1920-х – начала 1930-х годов. С. 225.

<sup>350</sup> Маринетти Ф.Т. Как соблазняют женщин. М. Текст. 2017. С. 127.

<sup>351</sup> Вертов Д. Тетрадь с набросками сценариев документальных фильмов «Человек с киноаппаратом», «Земля», «Одиннадцатый», монтажными планами и схемами, списками объектов съемки, дневниковыми записями и др. // РГАЛИ. Ф. 2091. оп. 2. ед. хр. 236. л. 31.

<sup>352</sup> Вертов Д. Киноки. Переворот // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 2. С. 40.

высказывает следующие характерные времени и конструктивистской эстетике слова:

«Больные в больницах получили медикаменты, больным стоящим заводам прибыли на помощь недостающие части, сохе и плугу на помощь пришел трактор. Выздоровливают больные люли, оживают больные заводы, поднимается сельское хозяйство, разбужена тракторами земля»<sup>353</sup>.

Здесь заметно сочетание образов антропоморфных заводов и человека, вновь возникает мотив «ремонта трудящихся». В творческом мире Вертова периода авангарда органическое и неорганическое тесно переплетено, и такие наглядные синтетические образы человека и машины, человека и целого завода отражают авангардные идеи об отказе от личности в пользу массы – винтика в огромной системе вселенной, которая должна работать четко и безотказно.

Кроме того, в советской идеологии к началу 1930-х годов утверждается миф о здоровье, как об абсолютной норме. Физическое и ментальное здоровье выражает оптимальный тоталитаризму порядок. В то время как болезнь сообщает о «хаосе», а, значит, ее в общественно-культурном поле быть не должно. Здоровое тело, согласно советской культуре, свидетельствовало о полноценности личности<sup>354</sup>. И у Вертова мотив «ремонта» вполне мог быть решен в духе идеологии, то есть буквальное приведение «поломанного», неправильного больного к состоянию нормы.

Интерес к медицине у Вертова также был связан с тем, что режиссер сам часто становился пациентом больниц, общался с психологами и терапевтами, регулярно лежал в санаториях. Эти моменты своей жизни, зачастую совсем не радостные, Вертов очень подробно документировал в своих дневниках, письмах и стихах. Автор рефлексировал о таких вещах как

---

<sup>353</sup> Вертов Д. Заседание совета «Кино-Глаз». набросок // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 1. С. 93.

<sup>354</sup> Гудкова В. Рождение советских сюжетов. Типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х годов. С. 207.

возвращение к жизни с помощью врачевания, лекарств, его интересовал этот процесс восстановления организма. В архиве Вертов сохранился целый цикл стихов-посвящений коллективу врачей ВИЭЭ – Всесоюзного института экспериментальной эндокринологии:

Вылечили голову  
От тяжелой муки.  
Уж глаза веселые –  
Только мерзнут руки.

Наталья, свет, Григорьевна  
Угрожает шприцем.  
Как всегда покорны ей  
Обе ягодицы.

Эй вонзай, сестра, вонзай  
Оружье свое смело:  
Сдавайся, выздоравливай,  
Не упрямься тело!

Уходом и уколами  
Профессор нас спасает.  
Он мудро мою голову,  
Мозг мой исцеляет<sup>355</sup>.

В 1944 году, как раз после пребывания в ВИЭЭ, Вертов пишет несколько заявок на съемку фильмов о врачах, которые возвращают к жизни вернувшихся с фронта солдат: «Я – только доктор...» и «Дворец выздоравливающих». Тему режиссер определяет как «восстановление человека». В первой заявке вновь упоминается физиолог Павлов:

«Наблюдательность, наблюдательность, наблюдательность. Так любил повторять наш врач девиз академика Павлова. И, следя шаг за шагом за восстановлением каждого порученного ему страной человека, внимательно

---

<sup>355</sup> Вертов Д. «Лизочке», «Друзьям из ВИЭЭ», «Я очень мало открыл Америк...» и другие стихотворения // РГАЛИ. ф. 2091. оп. 2. ед. хр. 232. л. 15.



за ним наблюдая, он не ограничивается предписанием лекарств и лечебных процедур. Все целебные и могучие свойства окружающей санаторий природы он мобилизует для высокой цели восстановления поврежденного войной сына Родины»<sup>356</sup>.

Однако руководство даже не рассматривало эти заявки, хотя направлены они были лично Сергеем Герасимову. Понятно, что тема инвалидов войны, раненых как физически, так и психически солдат, не могла быть раскрыта в сталинском кинематографе. Вертов настаивает, что в фильме о советской медицине не может быть никаких рисков, однако трудно себе представить, чтобы в советском кино 1940-х, в год, когда война еще продолжалась, появился документальный фильм о «поврежденных сынах».

Так или иначе, вера Вертова в силу науки и торжество человеческого разума не угасала на протяжении всей его жизни. Буквальный мотив воскрешения возникает уже в одном из первых его сценариев времен Гражданской войны – «Агитпоезд "Советский Кавказ"». В этом художественно-приключенческом сюжете возникает фигура погибшего в плену «белых» комиссара. Как оказывается, он выжил при расстреле, и сумел выбраться. После такого чудесного спасения, рабочие называют его «воскресший»: «Много машущих рук. Головы, головы... "Воскрешего, Воскрешего!" <...> Воскресший с открытым воротом и поднятой рукой. "В непрерывной работе до потери сил я стараюсь забыть все пережитое"»<sup>357</sup>. В фигуре комиссара, восставшего из мертвых, Вертов выражает мотив обновления, перехода от смерти к жизни. Именно комиссар-оратор провозглашает среди рабочих новую жизнь – в труде и братстве, союзе с техникой в апофеозе жизнестроения. И для этого ему, подобно мифологическому герою, необходимо было спуститься в царство мертвых:

---

<sup>356</sup> Вертов Д. «Я – только доктор...». Заявка // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 1. С. 450.

<sup>357</sup> Вертов Д. Проект сценария, предназначенного к съемке во время поездки агитпоезда «Советский Кавказ» // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 1. С. 46-47.

«Ночью он пробирается между трупами. Всю ночь идет туда, где слышна канонада...»<sup>358</sup>.

Этот сказочно-мифологический мотив воскрешения возникает в одном из поздних военных сценариев режиссера под заглавием «Человек». В нем разворачивается широкая панорама борьбы Человека, олицетворяющего советских граждан, и Чудовища – немецких фашистов. Сюжет кончается победой над немцами – врагами Жизни. А за ними советский человек одерживает победу над смертью:

«Побеждая смерть, Жизнь вступает в свои права в недавно опустошенных врагом Человека районах. Всеми красками, звуками, ароматами расцветает весна над могилами павших героев. И вот они воскресают в легендах и в песнях, в сказаниях и в скульптурах, в поэмах и симфониях... Памятник в веках воздвигнут ЧЕЛОВЕКУ – этой высочайшей вершине в развитии жизни на земле. Бессмертен советский Человек – победитель фашистского Чудовища»<sup>359</sup>.

Вертов здесь рисует фольклорный, сказочный сюжет борьбы добра со злом. И характерно, что, одолев зло и хаос, герой обретает бессмертие, волю к преображению и восстановлению мира и природы.

### **Мотив «пробуждения»**

В фильмах Дзиги Вертова воскрешение и восстановление происходит не только в отдельных уже описанных сценах: бык в «Кино-глазе», «скиф» в «Одиннадцатом» или Ленин в «Трех песнях о Ленине». Смысловая ткань картин режиссера часто строится вокруг пробуждения ото сна – «открытия глаз». В особенности, это видно по «Человеку с киноаппаратом», где весь мир в начале фильма просыпается, выходит из состояния неподвижности.

---

<sup>358</sup> Вертов Д. Проект сценария, предназначенного к съемке во время поездки агитпоезда «Советский Кавказ» // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 1. С. 45.

<sup>359</sup> Вертов Д. «Человек». Заявка // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 1. С. 442.

Прошлый мир спал, и сон этот можно понимать, как смерть. Таким образом мотив «открытия глаз» можно сравнить чудом воскрешения.

В искусстве 1920-х годов идеологема «пробуждения» всерьез поддерживалась партией и советской прессой. Народные массы проснулись от затянувшегося сна в Российской империи, к ним пришла осознанность, желание взять свою судьбу в свои руки. Расхожие высказывания можно найти и в речах Ленина, достаточно вспомнить его афоризм о том, что декабристы «разбудили» Герцена. В этом контексте появление мотива в фильмах и текстах Дзиги Вертова вполне объяснимо – оно звучало в духе времени, эпохи авангарда и революционных преобразований.

Однако «пробуждение» масс постепенно перестает быть актуальным для власти. И уже в середине 1930-х годов приобретает широкую популярность жанр колыбельной как в сфере классической музыки и литературы, так и в сфере кинематографа и эстрады<sup>360</sup>. Еще в 1932 году в фильме Фридриха Эрмлера и Сергея Юткевича «Встречный» звучит песня на музыку Шостаковича «Нас утро встречает с прохладой». А спустя четыре года на экраны выходит «Цирк» Григория Александрова, в котором исполняются колыбельные Василия Лебедева-Кумача и Исаака Дунаевского: «Спи, мой бэби» и «Сон приходит на порог».

Этот социокультурный переход от революционного бодрствования к безмятежному сну обусловлен, конечно, сменой политического ориентира. Если в 1920-х годах еще жила идея о перманентной революции, подразумевавшая, что народные массы всего мира восстанут вслед за советским пролетариатом, то сталинская культура заявляет о «социализме в одной стране». Авангардное искусство мечтало о перестройке всего мира, но в рамках Большого стиля – все уже случилось, общество пришло к

---

<sup>360</sup> Богданов К.А. Vox Populi. Фольклорные жанры советской культуры. М.: НЛЮ. 2009, с. 179.

желаемому счастью. Репрезентировал этот мотив распространенный в то время фольклорный жанр колыбельной песни.

Как отмечает культуролог Константин Богданов, идеальный слушатель колыбельных – «искренен, внушаем и предсказуем, т.е. именно таков, каким советская идеология вплоть до перестройки и изображает "простого советского человека". Не случайно, что мотивом убаюкивания и сна в колыбельных песнях привычно сопутствуют мотивы бодрствования и бдительности тех, кто призван охранять спящего. В политической культуре и пропагандистских контекстах те же мотивы созвучны риторике властного патернализма - убеждению в обоснованности "родительских" взаимоотношений власти и его подданных»<sup>361</sup>.

Жанр колыбельной отражал всеобщий политический и социальный уход от реальности. Тоталитаризм как бы обязывает человека уснуть, забыться сном, пока его жизнью руководит бодрствующая власть. Отсюда появляется в 1930-е годы расхожий миф о не угасающем кремлевском окне, в котором днем и ночью во благо страны трудится вождь народов.

В «Трех песнях о Ленине» впервые в поэтике Вертова появляется мотив сна – в него погружается Ленин. На протяжении фильма режиссер как бы старается убедить самого умершего вождя, что страна продолжает следовать его заветам. У тела в мавзолее стоят лидеры большевиков во главе со Сталиным - они охраняют сон Ленина, утверждают своим присутствием, что они будут нести его слово и дальше. В иконографии сталинианы верховный лидер часто изображался как самый правильный последователь Ленина. А в фильме Михаила Ромма «Ленин в 18 году» Сталин буквально охраняет сон Ленина. Когда вождь прикорнул на мгновение за работой, его верный помощник тихонько входит в комнату и молча садится рядом.

Оксана Булгакова отмечала, что у «Колыбельной» «совершенно другой аппарат воздействия: она усыпляет, используя примитивный и очень

---

<sup>361</sup> Богданов К.А. Vox Populi. Фольклорные жанры советской культуры. с. 219.

действенный ритм, вводя вас в какое-то ритуально-мифологическое действо». И также подчеркивает, что этот мотив был характерен для бывших авангардистов, которые были вынуждены отказаться от своих программ и пытались встать на позицию народного искусства, выразить народный взгляд на мир<sup>362</sup>.

Вертов в позднем творчестве часто прибегал к исследованию сна, как пространства для внушения. Это заметно по его сценариям: «Сказка о великане» и «Девушка играет на рояле». Главные героини в этих сюжетах погружаются в сон, в иррациональное и бессознательно пространство, заслышав музыку. Им чудятся фантастические приключения, действия которых разворачиваются в сказочной стране, в которой все возможно: нарушаются законы физики, бродят великаны-пролетарии, а в самом центре нависает над картами страны товарищ Сталин, который своим взором окидывает все сущее. И, что характерно, именно музыка манипулирует сознанием героинь, они поддаются ритму и уносятся вдаль своих фантазий. В финале «Сказки о великане» звучит диалог отца и дочери:

- Спи, маленькая, спи! – тихо сказал отец.
- А сказка? – сонным голосом прошептала девочка, не открывая глаз.
- Сказка окончена, доченька<sup>363</sup>.

Сказка окончена, потому что она сбылась. «Я чувствую себя счастливым человеком. Большое счастье – дожить до таких дней, когда фантастика становится реальной, физически ощутимой правдой»<sup>364</sup>, - твердил Максим Горький в 1933 году, и эти слова, в общем, стали определенным руководством к действию. Очень важно, что в сценарии Вертова девочка не открывает глаз в конце, а продолжает спать, пока ее сон охраняет отец.

---

<sup>362</sup> «Прыжок» Вертова // Искусство кино. № 11, 1992, с. 98.

<sup>363</sup> Вертов Д. Ильин М. Сегал Е. «Сказка о великане». Литературный сценарий // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 1. С. 319.

<sup>364</sup> Горький М. Речь на слете ударников Беломорстроя (1933) // Максим Горький. Собрание сочинений в 30 т. М.: Искусство, 1953, т. 27, с. 75.

Вертов рисует фантасмагоричный конец истории, в которой сон является залогом счастья и спокойствия.

В стихотворении «Кино-колыбельные», датированном 1945 годом, Дзига Вертов ностальгически вспоминает себя как режиссера-творца, который некогда пробуждал зрителя. Однако теперь, в новой стране, в этом нет необходимости:

Спи сыночек, спи мой сказочный.  
На экранах – баю-бай.  
Старичок наш в перевязочной  
Выживет. Не унывай.  
Чудака забудем разве мы?  
Упомянем невзначай.  
Жил, мол, некто остроглазовый  
Подрывал наш баю-бай.  
Звал нас в будни, звал нас в праздники  
В Киноправды светлый край.  
Делал фильмы очень разные.  
Уж какой там баю-бай<sup>365</sup>.

В 1920-е годы Вертов и киноки призвали к пробуждению, раскрепощению зрения, чтобы тем самым расширить сознание зрителя, открыть в нем новые способности к созиданию и познанию мира. Но в «Колыбельной» возникает мотив прямо противоположный. Страна погружается в вечный сон – благодатную сказку, в которой все уже случилось:

«И раненые переставали стонать. Матери забывали о постигшем их горе. Плачущие утирали слезы. Упавшие духом поднимали головы...»<sup>366</sup>.

Культуролог Константин Богданов писал, что «Колыбельная» «производит впечатление навязчивого гипнотизирования»<sup>367</sup>. И характерно, что текст колыбельной песни, проходящей рефреном через весь фильм,

---

<sup>365</sup> Вертов Д. «Кино-колыбельные» // «Миру – глаза». Дзига Вертов. Стихи. С. 208-209.

<sup>366</sup> Вертов Д. «Колыбельная». Сценарий // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 1. С. 232.

<sup>367</sup> Богданов К.А. Vox Populi. Фольклорные жанры советской культуры. с. 181.

сочинил Василий Лебедев-Кумач, уже создавший к тому моменту идеальный образец жанра в «Цирке» Александрова: “Спи, моя крошка, спи, моя дочь, мы победили и холод, и ночь” – хорошая жизнь, выражаясь словами Сталина, уже настала<sup>368</sup>.

В пришедшем на смену «пробуждения» мотиве «сна» в поэтике Вертова узнается желание режиссера подстроиться под актуальные каноны соцреализма и фольклора. Поэтому, начиная с «Трех песен о Ленине», Вертов внедряет в ткань фильмов и сценарных замыслов элементы народного искусства, сказки. Но режиссер помещал их в свой авторский контекст, его не удовлетворяли рамки канона или жанра. В то время как документальное кино в 1930-х годах предельно упрощается, приобретает еще большие утопические черты, а формально представляло собой подобие лубка, Вертов продолжал разрабатывать интертекстуальные подходы к неигровому кино, складывавшиеся из стремления к синтезу музыкального и изобразительного, исторического и фольклорного.

### **Фольклор и сказка**

Помимо колыбельной, Дзига Вертов в своем позднем творчестве обращался и к другим фольклорным жанрам. Интерес режиссера к народному творчеству проявился еще в 1920-е годы во время работы над «Шестой частью мира». Его интересуют ритуалы, народные костюмы, праздники. Прежде всего контраст между развитой городской культурой и архаичной народной: в письме операторам «Шестой части мира» режиссер просит их снять реакцию самоедов на кинематограф<sup>369</sup>. Интересно, что в самом первом сохранившемся замысле «Человека с киноаппаратом» -

---

<sup>368</sup> Нусинова Н. Семья народов (Очерк советского кино тридцатых годов) // Логос, 2001, № 1. С. 12.

<sup>369</sup> «Когда снимать друг друга будете, не снимайте без киноаппаратом...». Письмо Дзиги Вертова кинооператорам // Киноведческие записки, № 30, 1996, с. 193-197.

фильме, насквозь пропитанном урбанистической культурой, – Вертов планировал внести эту сцену<sup>370</sup>.

Виктор Листов предполагал, что Вертову вообще было свойственно «народопоклонство», традиционализм, некий архаичный взгляд на мир и общество: «Мы видели "Шагай, Совет!" и "Шестую часть мира", где город и вся страна представлены как единая патриархальная семья. Собирабельное "мы" в этих картинах – не столько провозглашаемое пролетарское единство, сколько признак крестьянского, деревенского сознания. В дальнейшем в "Трех песнях о Ленине" Вертов будет искать опору уже прямо в фольклорных мотивах, а в "Колыбельной" вряд ли случайно зазвучат мессианские ноты"<sup>371</sup>.

В 1930-е годы политика «советизации» народностей и создание масштабного мифа о многокультурной стране становится заметной общественно-политической темой. В частности, появляется интерес к народной поэзии различных республик, возрождаются фольклорные жанры: колыбельные, былины и плачи. Максим Горький провозглашает лезгинского поэта Сулеймана Стальского «Гомером XX века», именно его стихи будут положены Вертовым в основу фильма «Колыбельная». Горький дает яркую характеристику Стальскому – это безграмотный, но мудрый старец, чьими устами говорит сам народ<sup>372</sup>. Этот народный голос, который в современной науке принято называть «псевдофольклорным»<sup>373</sup>, чаще всего воспевающий образы вождей, станет важной эстетической темой последних крупных работ режиссера.

Обращение Вертова к Востоку в 1930-е годы отчасти отражает государственную программу «ориентализации». Она подразумевала

---

<sup>370</sup> Вертов Д. Тетрадь и разрозненные листы с набросками сценария документального фильма «Шестая часть мира», дневниковыми записями, записями для памяти и др. // РГАЛИ. ф. 2091. оп. 2. ед. хр. 235. Л. 94(об.).

<sup>371</sup> «Прыжок» Вертова // Искусство кино, № 11, 1992, с. 97.

<sup>372</sup> Богданов К.А. Vox Populi. Фольклорные жанры советской культуры. с. 113.

<sup>373</sup> Миллер Ф. Сталинский фольклор. СПб: Академический проект, 2006, с. 10-25.



расширение пространства страны «равноправным соотношением в нем близкого и далекого, центрального и периферийного»<sup>374</sup>. Понятно, почему Вертов решал темы фильмов о Ленине и Сталине через различные национальности, и их объединение. Как и в сценарии нереализованного фильма «Земля» о переселении евреев, режиссер ощущал свою личную близость к этим героям, ищущим свободы и самовыражения.

И в глубине национального фольклора, который Вертов несколько лет тщательно изучал и отбирал для фильма о Ленине, он отыскал жанр народного плача, легший потом в основу «Трех песен о Ленине». Вертов создает сказочную атмосферу вокруг пути тела Ленина из Горок в Москву. Гроб сопровождают женщины, которые оплакивают уход вождя к вечному сну. Рядом возникают образы весны, пробуждения природы, и сам Ленина как бы оживает в конце, благодаря описанным обрядам: «Наряду с другими темами через всю фильму "Три песни о Ленине" проходит образ «Ленин – это весна». Весна пустыни, которая превращается в сад, весна земли, к которой приходит трактор, весна женщины, которая снимает чадру...»<sup>375</sup>.

Весеннее возрождение встречалось в фильме Михаила Кауфмана «Весна», в котором сюжетным лейтмотивом являлось обновление природы и человека. «Три песни о Ленине» с одной стороны заимствуют эту традицию, Вертов проводит религиозную ассоциацию с Пасхой и воскрешением. И в фильме, вместе с народным плачем, возникают черты реквиема.

Интересно сравнить «Три песни о Ленине» с стихотворением Уолта Уитмена на смерть Линкольна. На сходство двух произведений ранее никто не указывал, а при ближайшем рассмотрении оно становится очевидным:

Когда во дворе перед домом цвела этой весной сирень  
И никла большая звезда на западном небе и ночи,  
Я плакал и всегда буду плакать – всякий раз, как вернется весна.

---

<sup>374</sup> Богданов К.А. Vox Populi. Фольклорные жанры советской культуры. с. 112.

<sup>375</sup> Вертов Д. «Три песни о Ленине». Вариант сценария // Дзига Вертов. Из наследия. Т.1. С. 167.

Каждой новой весной эти трое будут снова со мной!  
Сирень в цвету, и звезда, что на западе никнет,  
И мысль о нем, о любимом.  
И далее, как и у Вертова, появляется путешественник через всю страну гроб вождя:

Мимо желтых стеблей пшеницы, воскресшей из-под савана в темно-бурых полях,  
Мимо садов, мимо яблонь, что в розовом и в белом цвету,  
Неся мертвое тело туда, где оно ляжет в могилу,  
День и ночь путешествует гроб.  
Гроб проходит по тропинкам и улицам,  
Через день, через ночь в большой туче, от которой чернеет земля  
В великолепии полуразвернутых флагов, среди укутанных в черный креп городов,  
Среди штатов, что стоят, словно женщины, облаченные в траур;  
И длинные процессии выются за ним, и горят светильники ночи.  
Сходство двух обрядов-процессий касается даже мельчайших деталей.

У Вертова, к примеру, города тоже одеты в «черный креп огней», сотни тысяч людей приходят попрощаться с вождем, следуя за его гробом через всю страну. Все это указывает на то, что режиссер действительно держал в уме уитменовской реквием при написании «Трех песен о Ленине»<sup>376</sup>.

Смещение фольклорных и литературных мотивов позволило Вертову создать на экране своеобразную мистерию, в которой фигура Ленина вновь и вновь возвращается из царства мертвых. Режиссер намеренно мифологизирует вождя, придает ему религиозные черты. «Три песни о Ленине», которые Эль Лисицкий называл «Илиадой ленинизма», также обращаются к словам Казимира Малевича: «Тело его было принесено с Горок (аналогия Горки – Голгофа) и опущено учениками в склеп под гудки фабрик и заводов. Материя Нового Завета зазвучала. Умолкли церковные колокола – Старый Завет. И действительно, больше их не надо, образовался

---

<sup>376</sup> Горячок К.Л. Дзига Вертов и Уолт Уитмен: поэтический образ в документальном кино // ДИСКУРС. 2022, т. 8, № 1. С. 51-63.

новый обряд, новый траурный орган фабрик и заводов принял на себя Религиозный обряд»<sup>377</sup>.

Интерес Вертова к сказке и фольклору не окончился на «Трех песнях о Ленине» и «Колыбельной». В конце 1930-х годов режиссер решает обратиться к, казалось бы, чуждой для себе теме – к детскому кино. Он пишет несколько заявок на студию Детфильм, а также сближается с братом Самуила Маршака, детским писателем М. Ильиным и его женой Еленой Сегал. Вместе они решают написать несколько фильмов для детей.

Одним из них должен был стать «Светик-семицветик» по сказке Валентина Катаева, но Вертов быстро оставил надежду на ее экранизацию. А научно-фантастический сценарий «Сказка о великане» Вертов вместе с Ильиным и Сегал разрабатывал несколько лет. В нем он обращается к важным и наиболее личным темам в своем творчестве – к идеям о художнике-творце, своеобразной фигуре отца. В тексте также проявился интерес режиссера к науке, литературе и истории.

Исследователи Вертова фактически никогда не обращались к анализу сценариев детских фильмов режиссера. Однако, учитывая огромное количество сохранившихся материалов, «Сказка о великане» и предшествующая ему «Девушка играет на рояле» были последними крупными проектами Вертова. Получив отказ от руководства, он больше никогда не планировал такие большие картины.

В социокультурном контексте эпохи сталинизма тема детства имела особый смысл. Многие большие художники, писатели и режиссеры, вынуждены были обращаться к жанрам сказки. Такие авторы как Корней Чуковский, Михаил Зощенко, Даниил Хармс и другие, облакали в форму «литературы для самых маленьких» сложное политическое, философское и

---

<sup>377</sup> Малевич К. Ленин // Формальный метод. Антология русского модернизма: в 3 т. Т.1. С. 836.

нравственное содержание, адресованное, наряду с детской аудиторией, и к взрослым.

Детская литература, вольно или невольно выполняя функцию «эзопова языка», становилась альтернативой всеобщей политизации и культурным «убежищем» для творчества, для вольной мысли, не так сильно скованной запретами и предписаниями. И более удобной и универсальной формы выражения творческого начала для многих авторов в эпоху сталинизма просто не было<sup>378</sup>.

Конечно, в советской культуре сам жанр детского произведения был особенным, поскольку изначально был построен на сложной воспитательной системе. Внимание власти к ребенку начиналось с самого его рождения. Книги и фильмы должны были формировать сознание нового человека.

Обращение Вертова к сказке выражало прежде всего стремление отойти от привычной ему идеологии в кино. Отчасти он надеялся вернуться к идеям Кино-глаза 1920-х годов, оформить авангардные идеи прошлого в сказочные сюжеты о полетах в космос и торжестве разума. Например, в «Сказке о великане» возникает мотив меняющейся точки зрения, а также множество образов преобразования и метаморфоз реальности. Точка зрения великана как бы меняет сознание маленькой девочки – она видит сразу весь мир. Вертов пишет, что на плече великана она «словно зрительница в ложе». Автор описывает в тексте: «Мы проникнем в капельку воды, разглядим глазами великана мир неведомой звезды»<sup>379</sup>. Здесь ощущаются мотивы первых манифестов киноков, размышления о киноаппарате, который превосходит человеческое зрение, позволяет видеть мир по-новому.

В условиях изгнания из кинематографа Вертов надеялся, что детский жанр станет для него пространством для творческого самовыражения.

---

<sup>378</sup> Кондаков И.В. Русский масскульт XX века: от символизма до соцарта. М.: ГИИ, 2018, С. 690-691.

<sup>379</sup> Вертов Д. Ильин М. Сегал Е. «Сказка о великане». Литературный сценарий // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 1. С. 306-318.

Однако ни один из его сценарных планов так и не осуществился. «Умереть можно не только от физического голода, но и от голода творческого» - так начинается его заявка в „Детфильм на экранизацию «Светик-Семицветик»»<sup>380</sup>.

### **«Мичуринский сад» Вертова**

В середине 1930-х Дзига Вертов планировал создать собственную кинодокументальную лабораторию, в которой смог бы получить творческую независимость и развивать свои художественные концепции. Для Вертова, понимавшего, какого труда ему стоит вписаться в текущее советское кинопроизводство, этот вопрос был принципиально важным: «Режиссеры обезличены и на съемках не бывают. Операторы хорошо зарабатывают и пассивны. Протестуют мало. Творчески не растут. Нужна лаборатория - нужно дать образцы нового. Встряхнуть мозги. Нарушить привычки. Разбудить от спячки. Дать дорогу изобретательству. И мы не узнаем этих же людей»<sup>381</sup>.

В дневниках режиссер описывает перспективы основания лаборатории: «Если бы это зависело от меня, я писал бы фильмы не словами, а сразу изображениями и звуками. Подобно тому, как художник пишет картину не словами, а сразу карандашом или красками. Подобно тому, как композитор пишет сонату не словами, а сразу нотами или звуками. Однако такую возможность я мог бы иметь лишь при условии особой организации производственного процесса для этих особого рода фильмов. Это возможно было бы лишь в той творческой лаборатории, о которой я неоднократно писал и говорил. <...> Условия *мичуринской лаборатории* даже в миниатюре,

---

<sup>380</sup> Вертов Д. Ильин М. Сегал Е. «Сказка о великане». Литературный сценарий // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 1. С. 327.

<sup>381</sup> Вертов Д. Тетрадь с описанием кадров документального фильма «Колыбельная», с планом работы по монтажу документального фильма «Три песни о Ленине», с дневниковыми записями и др. // РГАЛИ. ф. 2091. оп. 2. ед. хр. 254. л. 22.

даже в молекуле для автора этих строк пока еще недостижимы»<sup>382</sup>. Проекту так и не суждено было воплотиться в реальность.

В последние годы жизни Дзига Вертов мог осуществлять свои творческие идеи только на бумаге. Он много пишет стихов и воспоминаний, в которых можно обнаружить совершенно новую авторскую поэтику. Режиссер создает особый художественный мир, которому только предстоит стать объектом анализа со стороны искусствоведов и историков кино.

В его поздних текстах появляется образ «мичуринского сада», в котором сам Вертов оказывается возделывающим его садовником. В них автор печально констатирует свое одиночество, но и смиряется со своим положением изгнанника. Он успокаивает себя тем, что его плоды – «яблоки – выросли и теперь распространились по всему миру. В статье «Рассказывал мне один садовник» автор ведет диалог с самим собой, или своим альтер-эго:

Однажды к садовнику пришел режиссер.

- Я давно о Вас слышал, - сказал режиссер садовнику. – Особенно о Вашей яблоне, на которой столько разных сортов...

- Эту яблоню, - сказал садовник, - я разыскал в предгорьях Саянского хребта. Это был обыкновенный, не подающий большие надежды дичок. Привез его в родные места. Посадил на голом месте. И стал усиленно усаживать. Когда он освоился, стал прививать культурные сорта. Сначала один сорт, потом – два, потом – четыре, потом – восемь. Были удачи и неудачи. Ставил подпорки. Оберегал от ветра. Оберегал от мороза. Боролся против яблочной моли. Производил скрещивания. Трудился вместе с женой и близкими друзьями от зари до зари. Яблоня на любовное отношение отвечала взаимностью. К моменту, о котором Вы слышали, она давала уже до 50 разных, ранее небывалых культурных сортов. Садовники нашей страны и других стран приезжали не только любоваться яблоней, но и перенять опыт. Слава об этой яблоне распространилась на оба полушария. Перспективы

---

<sup>382</sup> Дзига Вертов. Статьи. Дневники. Замыслы. С. 202.

были громадные. Но однажды пришли ко мне не садовники, а ораторы. И спросили: "Почему?"<sup>383</sup>.

Тот же самый сюжет возникает в стихотворении Вертова:

Жил новатор-садовник  
Вырастил яблоню  
Зачем он им нужен?  
Были бы яблоки.

Пожирая плоды  
С пребольшим аппетитом,  
Разве вспомнят садовника  
Хотя бы петитом?

Чудак-садовник!  
Говорят, он не вынес,  
Что Дзигу Вертова  
«распивочно и на вынос».

Чудак – садовник!  
Не знает даже:  
«Бог правду видит,  
Да не скоро скажет!»<sup>384</sup>

В стихе возникает мотив чуда, которое должен совершить Бог, но, ожидаемо, уже после смерти автора. Как отмечает культуролог Константин Богданов, «ожидание чуда - эвристическая модель советской коллективной психологии» в эпоху сталинизма. И в этом смысле имя биолога Ивана Мичурина неслучайно появляется в текстах Вертова: «Имя Мичурина стало символичным, послужив конструированию в общественном сознании такого теоретического контекста ботанических и биологических исследований,

---

<sup>383</sup> Вертов Д. Рассказывал мне один садовник // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 2. С. 356.

<sup>384</sup> Вертов Д. «Жил новатор-садовник...» // «Миру – глаза». Дзига Вертов. Стихи. С. 228.

который оказался не столько научным, сколько популярным и почти фольклорным»<sup>385</sup>.

Однако для Вертова образ «мичуринского сада» был связан не только с чудом плодородия. В 1940-е годы в поэтике автора часто возникает мотив природы, которую больше не нужно побеждать, наоборот, своей естественностью и обособленностью от человека она придает ему живительные силы.

Евгения Дейч – жена переводчика Александра Дейча, близкого друга Вертова в последние годы жизни режиссера вспоминала об одной из многих встреч: «Разговор переходит на Михаила Пришвина. Выясняется, что это один из любимейших писателей Вертова, ему очень дорого пришвинское философское восприятие природы. Особенно нравились ему "Журавлиная родина" и дневниковые записи-миниатюры Пришвина "Лесная капель". Когда Дейч как-то сказал Дзиге, что я веду дневник и все люблю записывать, шутливо назвав меня "летописцем Пименом", Дзига тут же мне посоветовал стараться следовать завету "мудреца Пришвина: написать поменьше, а сказать побольше"<sup>386</sup>.

В 1950 году Вертов написал Евгении Дейч стихотворение, в котором центральным символическим образом являлся Женьшень. С этим словом явно рифмуется имя адресата – Женя. Но здесь есть и другой – пришвиновский смысл, который открывается при знакомстве с повестью «Жень-шень», написанной в 1932 году. Пришвин рассказывает в ней о корне жизни, дорога к которому открывается далеко не всем. Необходимо иметь чистую совесть, чтобы отыскать его в своей жизни. Главный герой повести делает моральный выбор – отказаться от присвоения природных богатств, чтобы сохранить совесть, либо убить редкого оленя и заработать много денег на его продаже.

---

<sup>385</sup> Богданов К. Vox Populi. Фольклорные жанры советской культуры. С. 96-97.

<sup>386</sup> Дейч Е. Незабываемое // Дзига Вертов в воспоминаниях современников. С. 241.



Растение женьшень воспринимается в медицине как тонизирующее средство, но в китайской философии, и об этом подробно пишет Пришвин, - считалось корнем жизни. «Да, мне кажется, в этом и есть творческая сила корня жизни, чтобы выйти из себя и себе самому раскрыться в другом», - заявляет герой «Жень-шеня». Оканчивается повесть размышлениями, которые были очевидно очень близки Вертову: «Я сбрасываю с себя все созданное, как олень свои рога, а потом возвращаюсь в лабораторию, в семью и снова начинаю работать и так вместе с другими тружениками, неизвестными и знаменитыми, мало-помалу вступаю в предрассветный час творчества новой, лучшей жизни людей на земле»<sup>387</sup>. И поиску корня жизни посвящает режиссер стихи:

Жень-шень –  
Редчайшее растенье.  
Но в смысле образном  
Женьшень  
Имеет сто  
Иных значений.  
Слово меняет  
Свой женьшень.

Женьшень,  
Как тайны изученье  
Женьшень,  
Как сказка.

Сон – женьшень.

Женьшень –  
Жар-птица.

Полученье.

Женьшень – природа.  
Звезд женьшень.  
Женьшень открытий,

---

<sup>387</sup> Пришвин М. Жень-шень // Михаил Пришвин. Избранное. М.: Книжный клуб «36.6», 2008, с. 303-304.

Изменений.  
Всех изобретений  
Женьшень<sup>388</sup>.

Возвращение творческих сил, и в то же время тихое смирение, созерцание природы, поиск в нем какого-то нового, вечного смысла, - об этом размышляет Вертов в последние годы жизни. В дневнике он обращается к другому любимому писателю – к Уолту Уитмену:

«Поэзия науки. Поэзия пространств. Поэзия неслыханных чисел. Поэзия громадностей. Поэзия миллионных масс. Поэзия счастья. Поэзия горя. Поэзия сна. Поэзия дружбы. Поэзия любви. Поэзия всемирного братства. Поэзия мироздания. Поэзия труда. Поэзия природы.

Уитмен:

«О, если бы моя песня была проста, как голос животных, быстра и ловка, как капание капель дождя...

Все это, о море, я отдал бы с радостью, если бы ты мне дало колыхание твоей волны, единый ее переплеск, или вдохнуло в мой стих одно твое соленое дыхание, и оставило в нем этот запах»<sup>389</sup>.

В конце жизни Дзига Вертов успокаивал себя тем, что его труды были не напрасными – «тридцать лет подряд вы от меня беременны», - писал он в одном из стихов, посвященных своим последователям в документальном кино. Он сравнивает себя с Маяковским, признанным уже после смерти, с распятым Христом. Но в глубине души он все еще надеется на обновление:

Редает тьма,  
Встает пролетарий:  
- Нужны цветы и твой размах  
Нужен и ты, и твой сценарий.

---

<sup>388</sup> Вертов Д. «Жень-шень» // «Миру – глаза». Дзига Вертов. Стихи. С. 252.

<sup>389</sup> Дзига Вертов: Статьи. Дневники. Замыслы. С. 234.

Так оканчивается одной из поздних его стихотворений, в котором чувствуется, конечно, тоска по 1920-м годам. Неслучайно и здесь вдруг возникают «цветы» - образ, отсылающий к плодородию, к природе и ее весеннему расцвету.

К сожалению, Вертов так и не обрел этого обновления в годы позднего сталинизма. Не вписавшись в картину «большого стиля», режиссер так и не смог организовать творческую документальную школу, о которой мечтал. Его идеи разрозненно и хаотично отзывались в работах других режиссеров, а влияние распространялось по всему миру, в общем, уже без его личного участия. Изгнанный и затравленный, Вертов был вынужден возделывать свой «мичуринский сад» в одиночестве, терапевтически обращаясь к вечным темам – природе, сказке и мечте.

### **Несовпадение с эпохой**

К концу жизни Дзига Вертов вполне осознавал причину, по которой он так и не сумел вписаться в культурные и идеологические рамки государства. В 1946 году он списывает целую тетрадь похожими строчками, страницу за страницей повторяет и прописывает целые строфы, посвященные этому трагическому признанию:

Подозрительно, что он  
На нас непохожий.  
Был бы Треф. А то – Бубен.  
Будьте осторожны.

Он шагнул от «АБВ» –  
Смело через годы.  
Говорят об этом В.  
Он - новатор вроде.

Не встречаюсь с ним нигде –  
Задается мастер.

Не шепнуть ли надо где:  
«Он не нашей масти?»

Он – поэт. Не коммерсант.  
Им дельцы торгуют.  
Он с собой покончил сам,  
Раз послал их к ...<sup>390</sup>

Одним и ключевых мотивов дневников и стихов автора в 1940-е годы – его несовпадение с эпохой. Вертов злобно и саркастично описывает «деляг», «шептунов» и «коммерсантов» от искусства, которые выворачиваются наизнанку, чтобы стать успешными в бюрократической системе сталинского кинематографа. Сам же Вертов – и он признает это всюду – видит причину своего остракизма в том, что он слишком искренен, слишком честен и не способен уместиться в заложенный рамки: «Все́м – широк. Ему – узок. Все́м – глубок. Ему – по пузо. Все́м – не впрок. Ему – музыка»<sup>391</sup>.

Творчество Вертова с самого начала разделилось на два направления. Первое – авангардистские эксперименты, поиски новых киноязыковых форм и исследование человека в самых разнообразных его метаморфозах. К этой категории следует отнести отдельные выпуски «Кино-правды», «Кино-глаз», «Человек с киноаппаратом» и отчасти «Одиннадцатый».

Второе направление было связано с политическим заказом и идеологией – это фильмы, иллюстрировавшие тезисы большевистской пропаганды, охватывающие национальные и экономические успехи социалистической страны: «Шагай, совет!» и «Шестая часть мира». В 1930-е годы второе направление ожидаемо пересиливало и в конечном итоге сдавливало Вертова.

Как отмечает Екатерина Сальникова, в 1930-е годы «сохраняется фантазийная энергия творчества, высвобожденная на рубеже веков.

---

<sup>390</sup> Вертов Д. «Лизочке», «Друзьям из ВИЭЭ», «Я очень мало открыл Америк...» и другие стихотворения // РГАЛИ. ф. 2091. оп. 2. ед. хр. 232. л. 49.

<sup>391</sup> Вертов Д. «Все́м – широк...» // «Миру – глаза». Дзига Вертов. Стихи. С. 227.

Художник может переживать реальное действенное давление на него советских идеологических институтов. Но он еще не ощущает себя по-настоящему психологически подавленным. Ведь в созидании новых эстетических форм он фактически опережает процесс формирования нового государства и новой государственной идеологической машины, всеобъемлющей и непобедимой»<sup>392</sup>.

И Дзига Вертов стремился отыскать иные формы для самовыражения, и поэтому с середины 1930-х годов работал в пространстве фольклора и сказки. Если обратиться к сценарию фильма «Колыбельная», то можно увидеть, что роль Сталина была в нем незначительной – куда больше места в нем уделялось реальным женщинам, их судьбам и подвигам. Вертов стремился рассказать о человеке, о подлинной жизни, но начальство в жесткой форме напоминало ему, как и о ком на самом деле нужно снимать кино<sup>393</sup>.

Режиссер рисовал мир далекий от колхозов и строек коммунизма, он ненавидел идеологические штампы, но именно их и требовали от него. Отдельный вопрос, который мучил многих кинематографистов 1930-х годов – удаление из уже снятых и показанных фильмов фрагментов с новоявленными «врагами народа». «Три песни о Ленине» и «Колыбельная» не стали исключением и поддавались регулярной переработке.

Его главная «творческая ошибка» - фильм «Человек с киноаппаратом» - по той же причине стала камнем преткновения для критиков. Вертов живописует в ленте человека и окружающий его мир не сведенным к общему идеологическому знаменателю, лишенным политической маски – на самом деле в этом и заключался его принцип «жизни врасплох». И эта энергия жизнотворчества, красоты и многообразия мира, который никак не может

---

<sup>392</sup> Сальникова Е.В. Советская культура в движении: от середины 1930-х к середине 1980-х. Визуальные образы, герои, сюжеты. М.: Издательство ЛКИ, 2019. С. 18.

<sup>393</sup> Дерябин А. С. «Колыбельная» Дзиги Вертова: замысел – воплощение – экранная судьба // Киноведческие записки, № 52. 2001. С. 87-102.

уместиться в рамки системы, были самыми злейшими врагами тоталитарного государства.

Неслучайно интерес Вертова к фантастике, выдумке и народным «мистериям» в конце 1930-х годов совпадает с написанием сценариев о родном городе Белостоке. Режиссер стремился убежать от идеологии, которая уже не оставляла ему возможности для творческих поисков. Сценарии о городе его детства почти лишены политической задачи – иллюстрации военных успехов красной армии на территориях Восточной Европы – Вертов ищет в них лирическое начало, возвращается к воспоминаниям о своей юности и травме, пережитой во время еврейских погромов. И ни один из этих сценариев не дошел до экранов.

Тоталитарный режим не нуждался в документальном кино, которое открыли Вертов и киноки, потому что оно было слишком связано с реальностью. Это кино – про стихию жизни, оно открывает смысловое поле, которое не может быть открыто под контролем государства. И парадокс Вертова, как человека и художника, посвятившего жизнь пропаганде большевистских и сталинистских идей, состоит в том, что он никогда не обслуживал государство. И чем сильнее, ожесточеннее становилась советская власть и система, тем меньше возможностей Вертов и ему подобные. Они оказывались в ловушке собственных идей. Правда в том, что Вертов никогда не был «советским» режиссером, хотя страстно желал этого. Напротив, все его заграничные поездки оборачивались гигантским успехом, в то время как на родине он вновь и вновь сталкивался с безразличием, неприязнью и презрением. Судьба вертовского авторского стиля – невостребованность, недоовоплощенность.

Однако эстетика Вертова обладает витальностью, которая притягивает к его фильмам и текстам внимание спустя век. Его искусство оказалось шире рамок Большого стиля, и благодаря этому продолжает жить и задавать новым поколениям свои вопросы. Сегодня фильмы Дзиги Вертова – это кино о

человеке тоталитаризма, зажато между двух эпох – между «старым» и «новым». Личная и творческая судьбы слились вместе, и поэтому режиссер с таким упорством разделял себя - Вертова, и себя – Кауфмана. Но разделить их оказалось невозможно.

В 1940-х Вертов приходит к пониманию, что ему как художнику не выжить: он описывает коридоры киноучреждений в мрачных кафкианских тонах, где он – когда-то «первооткрыватель» - оказался в абсурдном и униженном положении, в бюрократическом аду, где не может расцвести ни одна творческая идея. Режиссер констатирует свое «бесплодие», но часто твердит о своих «детях» - тех, кто учился у него, воспринял его художественные открытия и методы, и теперь успешно работает в советском кино.

И кинематограф Вертова действительно, как он и полагал, пережил режиссера. Открытые им принципы авторского документального кино совсем скоро после его смерти были восприняты самыми разными режиссерами: Михаил Ромм, Крис Маркер, Жан-Люк Годар, Йонас Мекас и другие формулировали принцип киноэссе, в котором голос автора важнее факта действительности, он волен дополнять его, интерпретировать.

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

В 1920-е годы задолго до рождения понятия «авторское кино» Дзига Вертов создает свою авторскую эстетику, в которой объединились документальные и художественные черты. Стиль вертовских работ как в кино, так и на бумаге, существовал в постоянном диалоге со временем, его искусством и культурной средой.

Свободно сочетая элементы условности и жизнеподобия, кинематографист создавал и на экране, и в литературном творчестве

художественный мир, наполненный саморефлексией и лиризмом, несмотря на пропагандистские задачи советского документального кино. Авторская эстетика Вертова в кинематографе вырастает из сочетания анимации, монтажных приемов и спецэффектов. С их помощью режиссер создавал особую кинематографическую реальность, в которой документальный факт сочетался с его художественным осмыслением.

Дзига Вертов использовал принципы «Кино-глаза» и «жизни врасплох» как инструмент личностной интерпретации действительности. Помещая жизненные явления в различные смысловые, монтажные контексты на экране, он утверждал, что факт действительности не утрачивает своей документальной природы. Это открывало для него возможность поиска собственной интонации в разнообразных материалах, в том числе официозных, идеологических.

Вертов всегда настаивал на авторском начале в своих работах, каждый выпуск киножурнала «Кино-правда», не говоря о полнометражных картинах, сопровождался интертитром, что это работа Вертова и киноков. Режиссер пропагандировал и рекламировал свой художественный метод, теорию неигрового кино, желая отстоять свое место в советской документалистике. Но прежде всего он стремился к самовыражению, демонстрации своих взглядов на человека внутри быстро меняющегося мира.

В фильмах и текстах Вертова можно встретить множество литературных отсылок, мотивы творчества поэтов Владимира Маяковского и Уолта Уитмена, Михаила Пришвина. Режиссер обращался к трудам современных ему ученых и философов, таких как Иван Мичурин, Владимир Вернадский, Константин Циолковский и Владимир Бехтерев, у которого Вертов учился в Психоневрологическом институте накануне Октябрьской революции. Разнообразие культурных влияний на режиссера и их тщательное исследование показывает творчество Дзиги Вертова как отдельный художественный мир.



В 1930-е годы, когда авангардная эстетика замещается тоталитарной, и Вертов пытается совмещать в своем творчестве оба направления. Принципы жизнестроения и сложные монтажные композиции соседствуют в его фильмах с соцреалистическими сюжетами, фольклорной образностью, идеологическим содержанием. Такие фильмы как «Три песни о Ленине», «Колебыльная», «Три героини» и «Тебе, фронт!» практически не доходят до проката, вызывают критику со стороны власти и обвинения в формализме.

В период буквального отстранения от советской кинематографии Вертов пишет множество заявок и сценариев, которые остаются нереализованными. Сохранившиеся тексты крайне важны для понимания эволюции эстетики режиссера, движения его творческой мысли на закате жизни и карьеры.

Особенный интерес представляют сценарии детских фильмов, в которых Вертов пробовал себя в новых жанрах сказки и фантастики. В текстах «Девушка играет на рояле» и «Сказка о великане» режиссер стремился отойти от официоза и политики и вернуться к чистому творчеству периода авангарда.

При анализе сценариев, дневников, замыслов неосуществленных проектов Дзиги Вертова, выявлено, что авторский стиль режиссера постоянно менялся и преобразовывался, даже в годы вынужденного молчания.

Стихи, которые кинематографист писал на протяжении всей жизни, представляют собой уникальный источник для изучения его судьбы и творчества. В них Вертов отрабатывал приемы монтажа, композиции, параллелизма и рифмы, которые так или иначе становились основой его фильмов. Поэзия позволяет увидеть «живого» автора, его лирический, интимный голос, который составлял оппозицию официозу и идеологии его больших киноработ.

Литературное творчество позволяло Дзиге Вертову оставить образ героического борца авангарда. Это была форма рефлексии режиссера и поэта. Особенно в поздние годы, когда “писать на пленке” он уже не имел возможности. На бумаге художественный мир Вертова полон образности, сложных взаимовлияний, интермедальности.

Исследовав большой массив источников, автор диссертации делает вывод, что творчество Дзиги Вертова нельзя описывать только в контексте советского авангарда 1920-х годов. Авторская эстетика режиссера продолжает эволюционировать даже в то время, когда он не имел возможности работать в кино. По сохранившимся текстам можно проследить художественные и лирические мотивы творчества Вертова 1940-х годов – ранее неизученные исследователями.

В диссертации обозначены новые подходы к изучению фильмов и эстетики Дзиги Вертова. Исследование показывает режиссера в различных контекстах, предлагает новые ракурсы и оптику для интерпретации тех или иных художественных приемов и монтажной специфики киноков. Эстетика режиссера, объединявшая различные искусства, поэзию и науку, стала причиной его остракизма при жизни, но наполнила его работы витальностью, которая заставляет обращаться к ним и сегодня.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

### Источники

1. «В спорах о Вертове», «Ответ послушного режиссера», «Ходики», «Дурачок» и др. Стихотворения // РГАЛИ ф. 2091 (Дзига Вертов), оп. 2, ед. хр. 233, - 36 лл.
2. Васильевы Г.Н. и С.Д. «Фронт». Монтажный лист. Отрывки опубл. В «Собр. Соч. в трех томах», т. 2 // РГАЛИ. Ф. 2733 (Братья Васильевы). Оп. 1. Д. 1104. – 109 лл.
3. «Девушке близкой», «Облака», «Первое чувство», «Колыбельная» и др. Стихотворения // РГАЛИ. Ф. 2091 (Дзига Вертов), оп. 2, ед. хр. 226, - 93 лл.
4. Документы об участии кинематографистов капиталистических стран в кинофестивале (информации, списки, переписка) // РГАЛИ. Ф. 2936 (Союз Кинематографистов). Оп. 4. Ед. Хр. 2837. – 8 лл.
5. «Из предисловия к поэме «Вижу». Варианты // РГАЛИ Ф. 2091 (Дзига Вертов), оп. 2, ед. хр. 227, - 37 лл.
6. «Лизочке», «Друзьям из ВИАЭ», «Я очень мало открыл Америк...» и др. Стихотворения // РГАЛИ ф. 2091 (Дзига Вертов), оп. 2, ед. хр. 232, - 82 лл.
7. Переписка с французской национальной синематекой об организации мероприятий, посвященных творчеству советских кинорежиссеров: С.М. Эйзенштейна. И.А. Пырьева, Д. Вертова, В.И. Пудовкина, Г.М. Козинцева, С.И. Юткевича, Ф.М. Эрлера, Г.В. Александрова // РГАЛИ. Ф. 2936 (Союз Кинематографистов). Оп. 1. Ед. хр. 1277. – 20 лл.

8. Письмо Аннеты Михельсон // РГАЛИ. Ф. 2986 (Михаил Кауфман). Оп. 1. Ед. хр. 109. – 12 лл.
9. Письма Лисицкому Эль и Лисицкой Софье Христиановне // РГАЛИ ф. 2091 (Дзига Вертов), оп. 2, ед. хр. 294, - 19 лл.
10. Письма Свиловой Елизавете Игнатьевна (жене) // РГАЛИ ф. 2091 (Дзига Вертов), оп. 1, ед. хр. 71, - 45 лл.
11. Списки советской тематической хроники за 1918-1921 гг. // РГАЛИ. Ф. 2057 (Григорий Болтянский). Оп. 1. Д. 83. – 37 лл.
12. Статьи, заметки, упоминания прессы СССР о Д.А. Вертове и его фильмах. На русском, французском и украинском языках // РГАЛИ. Ф. 2091 (Дзига Вертов). оп. 1. Ед. хр. 91. – 118 лл.
13. Стенограмма заседания секции, посвященного творчеству кинорежиссера Дзиги Вертова //РГАЛИ. Ф. 2936 (Союз Кинематографистов). Оп. 1. Ед. хр. 772 – 35 лл.
14. Тетрадь и разрозненные листы с набросками сценария документального фильма «Шестая часть мира», дневниковыми записями, записями для памяти и др. // РГАЛИ ф. 2091, оп. 2, ед. хр. 235, - 106 лл.
15. Тетрадь с набросками сценарием документальных фильмов «Человек с киноаппаратом», «Земля», «Одиннадцатый», монтажными планами и схемами, списками объектов для съемки, дневниковыми записями и др. // РГАЛИ ф. 2091, оп. 2, ед. хр. 236, - 120 лл.
16. Тетрадь с набросками сценария документального фильма «Одиннадцатый», списками объектов съемки, схемами и планами работы над фильмом, дневниковыми записями, записями для памяти, с конспектом лекции «О монтажных методах "Кино-глаза"» и др. // РГАЛИ ф. 2091, оп. 2, ед. хр. 237, - 44 лл.

17. Тетрадь с планами и схемами озвучивания документального фильма «Симфония Донбасса» («Энтузиазм»), списками объектов съемки, описанием кадров и др. // РГАЛИ ф. 2091, оп. 2. ед. хр. 240. – 73 лл.

## Литература

18. Абрамов Н.П. Дзига Вертов / Н.П. Абрамов. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1962. 167 с.

19. Аристотель. Поэтика / Аристотель - М.: Рипол Классик, 2017. 224 с.

20. Аронсон О. Метакино // О. Аронсон. – М.: Ад Маргинем, 2003. 260 с.

21. Аронсон О. Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия) // О. Аронсон. – М.: Новое литературное обозрение. 2007. 384 с.

22. Бальмонт К. Поэзия как волшебство // Константин Бальмонт – М.: Рипол-классик, 2018. 206 с.

23. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / Краткая история фотографии // Вальтер Беньямин. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 70-140.

24. Бехтерев В.М. Избранные труды по психологии личности: в 2 т. – СПб.: Алетейя, 1999. Т. 1. 256 с.

25. Богданов К.А. Vox Populi. Фольклорные жанры советской культуры // К.А. Богданов. - М.: НЛО. 2009. 368 с.

26. Борьба на два фронта. Жан-Люк Годар и группа «Дзига Вертов». 1968-1972 / ред. К. Адибеков. – М.: Свободное Марксистское издательство, 2010. 114 с.

27. Брехт Б. Теория радио. 1927-1932 // Бертольд Брехт. - М.: Ад Маргинем. 2017. 64 с.

28. Брик О. Фото и кино / Осип Брик. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 104 с.
29. Вирен Д.Г. Документальная анимация или анимационная документалистика? // Наука телевидения. 2021. № 17.1. с. 101-135.
30. Всесоюзный семинар «Кино-глаз. Вчера, сегодня, завтра» // Киноведческие записки. № 12. 1992. С. 248-250.
31. Ган А. Кинематограф и кинематография // Кино-фот. № 1. 1922. с. 2.
32. Гете И.В. Простое подражание природе, манера, стиль // Об искусстве. М.: Искусство, 1975. С. 92-97.
33. Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве // А. Гильдебранд. – М.: МПИ. 1991. 144 с.
34. "...Говорить лишь о том, о чем стоит говорить". Стенограмма занятия С.М. Эйзенштейна со студентами 3 курса режиссерского факультета ВГИКа, 1941 / публикация Ишевская С., Трошин А. // Киноведческие Записки. № 81. 2007. с. 68-85.
35. Горький М. Речь на слете ударников Беломорстроя (1933) // Максим Горький. Собрание сочинений: в 30 т. М.: Искусство. 1953. т. 27. 590 с.
36. Горячок К.Л. Дзига Вертов и Лени Рифеншталь: репрезентация реальности в тоталитарную эпоху // Художественная культура. 2022. № 1. С. 108-133.
37. Горячок К.Л. Дзига Вертов и Уолт Уитмен: поэтический образ в документальном кино // ДИСКУРС. 2022. Т. 8. № 1. С. 51-63.
38. Горячок К.Л. Концепция монтажа в искусстве авангарда: интертекстуальные связи // Вестник славянских культур. 2019. Т. 53. С. 258-268.

39. Горячок К.Л. Творчество Дзиги Вертова в оценке Казимира Малевича: динамическая абстракция в фильме «Человек с киноаппаратом» // Вестник ВГИКа. 2021. № 3 (49). с. 42-51.
40. Гройс Б. Русский космизм. Антология // Б. Гройс. – М.: Ад Маргинем Пресс. 2015. 336 с.
41. Гудкова В. Рождение советских сюжетов: Типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х годов // В. Гудкова. - М.: Новое Литературное Обозрение. 2008. 464 с.
42. Дерябин А.С. «Колыбельная» Дзиги Вертова: замысел – воплощение – экранная судьба // Киноведческие записки. № 52. 2001. с. 87.102.
43. Дерябин А. С. «Наша психология и их психология – совершенно разные вещи». «Афганистан» Владимира Ерофеева и советский культурфильм двадцатых годов // Киноведческие Записки. № 54. 2001. с. 53-71.
44. Дерябин А. С. Негромкий заложник вечности // Владимир Алексеевич Ерофеев. Материалы к 100-летию со дня рождения. – М.: Музей кино. 1998. с. 3-11.
45. Дерябин А.С. «Плод созрел и его надо снять...». К истокам вертовского шедевра // Киноведческие записки. № 49. 2000. с. 112-140.
46. Дженнингс М. Айленд Х. Бенъямин. Критическая жизнь // М. Дженнингс, Х. Айленд. - М.: РАНХиГС. 2018. 720 с.
47. Джулай Л. Документальный иллюзион. Отечественный кинодокументализм – опыты социального творчества // Л. Джулай. - М.: Материк. 2005. 240 с.
48. Дзига Вертов. «Странно и страшно...». Дневник. 1934-1937 / сост. Горячок К.Л., Ишевская С.М // Искусство кино. № 1/2. 2019, с. 186-203.

49. Дзига Вертов в воспоминаниях современников / сост. Е.И. Свилова, А.Л. Виноградова. – М.: Искусство, 1976. 280 с.
50. Дзига Вертов. Из наследия: В 2 томах / сост. А.С. Дерябин, Д.В. Кружкова. – М.: Эйзенштейн-центр, 2004-2008. 2 т.
51. Дзига Вертов: Статьи. Дневники. Замыслы / отв. ред. С.В. Дробашенко. – М.: Искусство, 1966. 320 с.
52. Зданевич И. Футуризм и всечество 1912–1914: в 2 т. // Илья Зданевич. - М.: Гилея, 2014. Т. 1. 319 с.
53. Кацис Л.Ф. Русская эсхатология и русская литература // Л.Ф. Кацис. - М.: О.Г.И., 2000. 665 с.
54. Кондаков И.В. Русский маскульт XX века: От символизма до соцарта // И.В. Кондаков. - М.: ГИИ, 2018. 829 с.
55. Кукулин И. Машины зашумевшего времени. Как советский монтаж стал методом неофициальной культуры // Илья Кукулин - М.: Новое Литературное Обозрение, 2015. 536 с.
56. Кулешов Л. Американщина // Кино-фот. 1922. № 1. С. 15.
57. Кракауэр З. Орнамент массы. Веймарские эссе // З. Кракауэр. - М.: Ад Маргинем. 2019. 240 с.
58. Кривцун О.А. Об имманентных стимулах исторического движения искусства // Художественная культура. № 4. 2020. с. 10-53.
59. Лацис А. Красная гвоздика // А. Лацис. - М.: «Циолковский», 2018. 224 с.
60. Лебедев Н. За пролетарскую кинопублицистику (К вопросу о методологии кинохроники) // «Пролетарское кино». № 12. 1931. С. 20-29.
61. Лебедев Н. Очерк истории кино СССР. Немое кино // Н. Лебедев. - М.: Искусство, 1965. 584 с.
62. Лебина Н. Советская повседневность: Нормы и аномалии / Наталья Лебина. - М.: Новое Литературное Обозрение, 2017. 504 с.



63. Лившиц Б. Полутораглазый стрелец // Бенедикт Лифшиц – М.: Советский писатель, 1989. 702 с.
64. Листов В.С. Вертов – однажды и всегда // Киноведческие записки. № 18. 1993. С. 121-142.
65. Листов В.С. История смотрит в объектив // В.С. Листов. – М.: Искусство, 1974. 224 с.
66. Листов В.С. Россия. Революция. Кинематограф. К 100-летию мирового кино // В.С. Листов. – М.: Материк, 1995. 176 с.
67. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство // А.Ф. Лосев. - М.: Русский мир, 2014. 736 с.
68. Лотман Ю. Цивьян Ю. Диалог с экраном / Ю. Лотман, Ю. Цивьян. – Таллин: «Александра». 1994. 115 с.
69. Лотман Ю. Семиотика кино и проблема киноэстетики // Юрий Лотман. - Таллин: «Ээсти Раамат», 1973. 135 с.
70. Магидов В.М. Зримая память истории // В.М. Магидов. – М.: Советская Россия, 1984. 144 с.
71. Малевич К. Живописные законы в проблемах кино // Собрание сочинений: в 5 т. - М.: Гилея, 1995. Т. 1. с. 300-309.
72. Маккей Джон. Энергия кино: Процесс и метанарратив в фильме Дзиги Вертова «Одиннадцатый» (1928) // НЛО. 2014. № 5 (129). с. 17-35.
73. Манович Л. Язык новых медиа // Л. Манович. – М.: Ад Маргинем, 2018. 400 с.
74. Маринетти Ф.Т. Как соблазняют женщин. Кухня футуриста // Ф.Т. Маринетти. – М.: Текст. 2017. 189 с.
75. Миллер Ф. Сталинский фольклор // Ф. Миллер. - СПб: Академический проект. 2006. 190 с.
76. «Миру – глаза». Дзига Вертов. Стихи // сост. Горячок К.Л. – СПб.: Порядок слов, 2020. 288 с.

77. Михалкович В.И. Изобразительный язык средств массовой коммуникации // В.И. Михалкович. - М.: Наука, 1986. 222 с.
78. Михалкович В.И., Стигнеев В.Т. Поэтика фотографии. // В.И. Михалкович, В.Т. Стигнеев. - М.: Искусство. 1990. 280 с.
79. Методологические проблемы изучения средств массовой коммуникации // Отв. Ред. В.И. Михалкович, В.Т. Стигнеев. - М.: Наука. 1985. 197 с.
80. Мохой-Надь Л. Telehor // Л. Мохой-Надь. - М.: Ад Маргинем Пресс. 2014. 112 с.
81. «Невероятный успех и невероятное сопротивление...». Письма Дзиги Вертова Елизавете Свиловой о заграничных показах фильма «Энтузиазм. Симфония Донбасса» / Горячок К.Л. // Журнал «Кинема». №1. 2021. с. 8-20.
82. Нусинова Н. Семья народов (Очерк советского кино тридцатых годов) // Логос. 2001. № 1. С. 10-21.
83. Опарин А. Кино как оружие исследовательской работы // Киножурнал АРК. 1915. № 4-5. С. 17-20.
84. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры // Хосе Ортега-и-Гассет. - М.: Искусство. 1991. 592 с.
85. Последнее интервью Михаила Кауфмана // Киноведческие записки. 1993. № 18. с. 151-160.
86. Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. – М.: Академический проект; Альма Матер, 2016. 497 с.
87. Пришвин М. Избранное // Михаил Пришвин. - М.: Книжный клуб «36.6». 2008. 576 с.
88. Пронин А. Бумажный Вертов/Целлулоидный Маяковский // А. Пронин. – М.: Новое литературное обозрение, 2019. 296 с.
89. «Прыжок» Вертова // Искусство кино. 1992, № 11. С. 96-108.

90. Пудовкин В. О себе и своих фильмах. Кинокритика и публицистика // Собрание сочинений: в 3 т. - М.: Искусство, 1975. Т. 2. 478 с.
91. Пунин Н.Н. В борьбе за новейшее искусство (Искусство и революция) // Н.Н. Пунин – М.: Галарт. 2019. 256 с.
92. Рассел Б. История Западной философии // Б. Рассел. - М.: АСТ. 2016. 1024 с.
93. Рихтер Г. Дада. Искусство и антиискусство // Ганс Рихтер. - М.: Гилея. 2018. с. 360.
94. Рихтер Г. "Человек с киноаппаратом". – Кулешов. – С.М. Эйзенштейн. – В.И. Пудовкин. – Довженко // Киноведческие Записки. – №58. 2002. с. 199-209.
95. Рошаль Л.М. Вертов и Сталин // Искусство кино. № 18. 1993. С. 121-142.
96. Рошаль Л.М. Дзига Вертов / Л.М. Рошаль. – М.: Искусство. 1982. 312 с.
97. Рошаль Л.М. Мир без игры / Л.М. Рошаль. – М.: Искусство. 1972. 216 с.
98. Рошаль Л.М. Стихи Кинопоэта // Киноведческие записки. № 21. 1994. С. 141-155.
99. Сальникова Е.В. Город на экране. К предыстории общих и дальних планов в раннем кинематографе // Художественная культура. № 3. 2019. с. 218-245.
100. Сальникова Е.В. Жизнь кинокамеры: эволюции мифа // Кино в меняющемся мире. Часть вторая. М.: «Издательские решения». 2016. с. 9-37.
101. Сальникова Е.В. Советская культура в движении: от середины 1930-х к середине 1980-х. Визуальные образы, герои, сюжеты. М.: Издательство ЛКИ. 2019. 472 с.

102. Сарнов Б. Сталин и писатели // Бенедикт Сарнов. – М.: Колибри, 2018, Кн. 1. 704 с.
103. Святогор А. Поэтика. Биокосмизм. (А)теология // А. Святогор. - М.: Common Place, 2018. 280 с.
104. Смирнов А. В поисках потерянного звука. Экспериментальная звуковая культура России и СССР первой половины XX века // А. Смирнов. - М.: «Гараж», 2020. 295 с.
105. Сонтаг С. Под знаком Сатурна // Сьюзен Сонтаг. – М.: Ад Маргинем, 2019. 168 с.
106. Степанова В. «Человек не может жить без чуда». Письма, поэтические опыты, записки художницы // Варвара Степанова. - М.: Сфера. 1994. 304 с.
107. Тарабукин Н. От мольберта к машине // Николай Тарабукин. - М.: Ад Маргинем. 2015. 70 с.
108. Тоде Т. Дзига Вертов и Ла Сарраз // Киноведческие Записки. 2008. № 87. С. 108-118.
109. Трубецкая Е. «Новое зрение». Болезнь как прием остранения в русской литературе XX века / Елена Трубецкая. – М.: НЛЮ. 2019. 304 с.
110. Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка // Литературная эволюция. Избранные труды. - М.: Аграф. 2002. 496 с.
111. Ушакин С. Медиум для масс – сознание через глаз. Фотомонтаж и оптический поворот в раннесоветской России // Сергей Ушакин. – М.: Гараж. 2020. 328 с.
112. Федоров Н. Философия общего дела // Николай Федоров - М.: Эксмо. 2008. 752.
113. Фельдман К. Кино и Аристотель // Советский экран. 1929. № 5. С. 6.

114. Ферингер М. Авангард и психотехника. Наука, искусство и методики экспериментов над восприятием в послереволюционной России // Маргарета Ферингер. - М.: Новое Литературное Обозрение, 2019. 336 с.
115. Формальный метод. Антология русского модернизма: в 3 т. / ред. С. Ушакин. – М.: Кабинетный ученый, 2016. 3 т.
116. Харджиев Н. От Маяковского до Кручёных. Избранные работы о русском футуризме // Н. Харджиев. – М.: Гилея, 2006. 557 с.
117. Хитрова Д. Сюжет «Кино-глаза» // Киноведческие Записки. 2013. № 104/105. С. 95-119.
118. Хлебников В. Шествуют творяне // Велимир Хлебников. - М.: Рипол-классика. 2018. 302 с.
119. Хренов А. Маги и радикалы: Век американского авангарда / А. Хренов. – М.: Новое Литературное Обозрение, 2011. 408 с.
120. Хренов Н.А. Новая визуальность как проблема культуры / Н.А. Хренов. - М.: Центр гуманитарных инициатив. 2019. 416 с.
121. Цивьян Ю.Г. На подступах к карпалистике. Движение и жест в литературе, искусстве и кино // Ю.Г. Цивьян. – М.: Новое Литературное Обозрение. 2010. 336 с.
122. Цивьян Ю.Г. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896-1930 / Ю.Г. Цивьян. – Рига: Зинатне. 1991. 492 с.
123. Цивьян Ю.Г. Теория монтажа. Америка – Советский Союз // Сеанс. № 57/58. 2013. с. 210-218.
124. Шкловский В.Б. За 60 лет. Работы о кино / В.Б. Шкловский – М.: Искусство. 1985. 573 с.
125. Шкловский В.Б. О теории прозы // В.Б. Шкловский. - М.: «Федерация». 1929. 265 с.
126. Щербенок А. Дзига Вертов: диалектика киноведцы // Искусство кино. № 1. 2012. с. 38-47.

127. Шуб Э. Крупным планом // Эсфирь Шуб – М.: Искусство. 1959. 256 с.
128. Эвалльё В. Полиэкранный фильм Дзиги Вертова // Кино в меняющемся мире. Часть первая. - М.: «Издательские решения». 2016. С. 209-229.
129. Эйзенштейн С.М. Автобиографические записки // Избранные произведения: в 6 т. – М.: Искусство. 1964. Т. 1. с. 203-543.
130. Эйзенштейн С.М. Двадцать опорных колонн // Нравственно-духовная Природа: в 2 т. - М.: Эйзенштейн-центр. 2006. Т.2. с. 98-101.
131. Эйзенштейн С.М. Очередная лекция / С.М. Эйзенштейн // Избранные произведения: в 6 т. - М.: Искусство. Т. 4. С. 675-709.
132. Эйзенштейн С.М. Четвертое измерение в кино // Избранные сочинения: в 6 т. – М.: Искусство. 1964. Т. 2. с. 45-60.
133. Эльзесер Т. Теория кино. Глаз, эмоции, тело / Т. Эльзесер, М. Хагенер. – СПб.: Сеанс. 2016. 440 с.
134. Эренбург И. А все-таки она вертится! / Илья Эренбург. – М.: Геликон. 1922. 158 с.
135. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против»: Сборник статей / отв. ред. Е.Я. Басина, М.Я. Полякова. – М.: Прогресс. 1975. С. 193-231.
136. Ямпольский М. Изображение. Курс лекций // М. Ямпольский. - М.: НЛО. 2019. 424 с.
137. Ямпольский М. Пространственная история. Три текста об истории / Михаил Ямпольский. – СПб.: Книжные мастерские; Мастерская «Сеанс». 2013. 344 с.
138. Ямпольский М. Смысл приходит в мир. Заметки о семантике Дзиги Вертова // Киноведческие записки. 2008. № 87. С. 54-66.

## **Иностранная литература**

139. Aitken I. John Grierson, idealism and the inter-war period // *Historical Journal of Film, – Radio and Television*. Vol. 9. 1989. P. 247-258.
140. Bulgakowa O. The Ear against the Eye: Vertov`s Symphony // *Monatshefte*. Vol. 98. № 2. 2006. p. 219-243.
141. 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.
142. Elsaesser T. Leni Riefenstahl: the body beautiful, art cinema and fascist aesthetics // *Woman and Film. A Sight and Sound Reader*. 1993. P. 186-197.
143. Hake S, *Topographies of Class: Modern Architecture and Mass Society in Weimar Berlin* // Sabin Hake. - Michigan: The University of Michigan Press, 2008. 336 p.
144. Hicks J. *Dziga Vertov. Defining documentary film* / Jeremy Hicks – London: Tauris, 2007. 195 p.
145. Holl U. *Cinema, Trance and Cybernetics* / Utte Holl. – Berlin: Amsterdam University Press, 2002. 326 p.
146. Ishevskaya S. The Intertitles of Dziga Vertov`s Anniversary of the Revolution // *Studies in Russian and Soviet Cinema*. Vol. 13. 2019. P. 18-39.
147. Izvolov N. Dziga Vertov and Aleksandr Rodchenko: the visible word // *Studies in Russian and Soviet Cinema*. Vol. 10. 2016. P. 2-14.
148. Kunichika M. «The ecstasy of breadth»: the odic and the Whitmanesque style in Dziga Vertov`s «One Sixth World» (1926) // *Studies in Russian & Soviet Cinema*. 2012. Vol. 6. № 1. P. 53-74.
149. 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.

150. Lines of Resistance. Dziga Vertov and the Twenties / ed. Yuri Tsivian. – Italy: Le Giornate Del Cinema Muto, 2004. 423 p.
151. MacKay J. Dziga Vertov: Life and Work. Volume 1. 1896-1921 / John MacKay. – Boston: Film and Media Studies. 2018. 372 p.
152. Michelson A. An interview with Michael Kaufman // October. № 11. 1979. p. 13-24.
153. Michelson A. Kino-eye: The writings of Dziga Vertov / Annet Michelson. - California: University of California Press, 1984. 344 p.
154. Petric V. Dziga Vertov as Theorist // Cinema Journal, – Vol. 18. N. 1. 1978. p. 29-44.
155. Petric V. Dziga Vertov and the Soviet Avant-Garde Movement // Soviet Union/Union Sovietique. № 10. Pt.1. 1983. p. 1-58.
156. Petric V. The Difficult Years of Dziga Vertov: Excerpts from the diaries // Quarterly Review of Film Studies. № 7/1. p. 7-22.
157. Romberg K. Labor Demonstrations: Aleksei Gan`s Island of the Young Pioneers, Dziga Vertov`s Kino-Eye, and the Rationalization of Artistic Labor // October. № 145. 2013. P. 38-66.
158. Sarkisova O. One Sixth of the World: Dziga Vertov, Travel Cinema and Soviet Patriotism // October. Vol. 121. p. 19-40.
159. Singer B. Connoisseurs of Chaos: Whitman, Vertov and the «Poetic Survey» // Literature/Film Quaterly. 1987. № 15. P. 247-258.
160. Tomas D. Manufacturing Vision: Kino-Eye, The Man with a Movie Camera and the Perceptual Reconstruction of Social Identity // Visual Anthropology Review. Vol. 8. № 2. 1992. p. 27-38.
161. Turvey M. Can the Camera See? Mimesis in Man with a Movie Camera // October. 1999. Vol. 89. P. 37-38.



162. Waddell N. *Modernist Nowheres. Politics and Utopia in Early Modernis Writing, 1900 – 1920* // Natan Waddell. - London: Palgrave Macmillan. 2012. p. 242.