

самое себя.<sup>40</sup> Таким образом, можно предположить, что София вводится в «Transcendentalism» как символ «пограничного» и в этом смысле — самопревосходящего существования. Она — «свет» души в ситуации «распутья» («К распутию душа твоя пришла...»), идея равноправия двух путей любовной жертвы, и она же — путеводительница Лии и Рахили, направляющая их ко «второму рождению» через гибельное для всякого обособленного «я» соприкосновение со всеобщим «темным дном» (здесь кажется неслучайным созвучие слов «распутие» и «распятие», — можно вспомнить часто встречающиеся в поэзии Вяч. Иванова примеры переживания любви как крестной муки, и, прежде всего, знаменитое «Мы — две руки единого креста» (II, 411)).

<sup>40</sup> Как пишет С. С. Аверинцев, «в мире Софии часть равна целому, чью целокупность она вбирает в себя; в мире Софии низшее подобно высшему, чей образ оно приемлет» (Аверинцев С. С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // Аверинцев С. С. София-Логос. С. 565).

DOI: 10.31860/0131-6095-2019-2-130-143

© А. А. Пронин

## ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР ДЗИГИ ВЕРТОВА: АВТОР, ГЕРОЙ, ЗВУК

Знаменитый кинорежиссер, один из родоначальников документального кинематографа, работавший под псевдонимом Дзига Вертов (1896–1954), с детских лет писал стихи. Сочинительство было частью его натуры, мысли и чувства самым естественным образом искали выхода в письме, и «бумажный Вертов» не только родился раньше, но и прожил гораздо более долгую жизнь, чем Вертов «экранный», кинематографический. По-настоящему активно и серьезно Вертов занимался поэзией в короткий период с 1914 по 1922 год.<sup>1</sup> В течение этих восьми лет — до того, как он стал Кино-глазом, разведчиком «зримой» поэзии факта — стихи были для Вертова главным средством самовыражения.

### Студенческие стихи и загадка псевдонима

Стихотворения ученика реального училища города Белостока Давида Кауфмана были отмечены очевидным влиянием поэзии символистов: В. Брюсова, А. Белого, а также Саши Черного и др. Переориентация юного автора на новых поэтических лидеров, прежде всего футуристов, на иные ритмы и созвучия произошла, очевидно, уже на следующем этапе, в лирике студенческого периода, когда осенью 1914 года он стал слушателем Петроградского психоневрологического института.

Образованный в 1907 году по инициативе В. Н. Бехтерева институт был, вероятно, самым либеральным высшим учебным заведением России, о чем красноречиво свидетельствует хотя бы тот факт, что в 1914 году министр народного просвещения России Л. А. Кассо даже предлагал закрыть учебное заведение. В секретном представлении Совету министров он, в частности, писал: «Состав профессоров и преподавателей института (153 чел.) отличается совершенно определенным противоправительственным направлением», а «слушатели и слушательницы института в громадном своем большинстве <...> отличаются ярко революционным настроением».<sup>2</sup> Институт все же не за-

<sup>1</sup> Несмотря на публикации отдельных фрагментов стихотворений этого периода, целиком они в большинстве своем нигде не были напечатаны. В данной статье, за исключением особо оговоренных случаев, они цитируются по архиву Дзиги Вертова, хранящемуся в РГАЛИ (Ф. 2091).

<sup>2</sup> Акименко М. А., Шерешевский А. М. История института имени В. М. Бехтерева. СПб., 2002. С. 209.

крыли, и в столь необычном учебном заведении провинциальный юноша с удвоенной энергией продолжил искать себя — как и другие будущие кинематографисты: Михаил Ромм, Григорий Болтянский, а также знаменитый впоследствии журналист Михаил Кольцов, сыгравший важнейшую роль в судьбе своего белостокского земляка. Из материалов личного дела Давида Абелевича Кауфмана следует, что он обучался в институте с осени 1914 года до призыва в армию в сентябре 1916 года.<sup>3</sup> Французский биограф Вертова Валери Познер предполагает, что молодой человек во время учебы жил в доме любимой тети — М. Р. Гальперн (именно ей в школьные годы он посвятил поэму «Маша» ).<sup>4</sup> И действительно, в одном из рукописных заявлений в канцелярию Института он указывает и точный адрес: «...мое местоположение, Забалканский, 4, д-р М. Гальперн».<sup>5</sup>

Процесс образования был прерван, когда по всей России началась сплошная мобилизация, и 12 сентября 1916 года, судя по справке, Кауфман, оказавшийся «вполне годным к военной службе», ушел в армию. Ему повезло, и как музыкант (в Белостоке учился в музыкальной школе) он попал не на фронт, а в военное кантонистское училище в Чугуеве под Харьковом, но затем по состоянию здоровья был полностью освобожден от воинской повинности. Когда Кауфман вернулся в Петроград, точно не известно, но, судя по отсутствию новых документов в его студенческом деле, в институте он так и не восстановился. Вероятно, он застал в Петрограде Февральскую революцию 1917 года, а затем, в июле, так и не окончив Основного факультета,<sup>6</sup> покинул неспокойную столицу, перебравшись в Москву.<sup>7</sup> Таким образом, можно с уверенностью утверждать, что Кауфман проучился в Психоневрологическом институте два года, а прожил в Петрограде, с перерывом, почти три.

Несомненно, студенческие годы были для Давида, сменившего, кстати, в 1915 году имя на Денис, а отчество на Аркадьевич,<sup>8</sup> временем интенсивных поисков призвания. Тому способствовала не только сама по себе молодость героя, но и общефилософское содержание дисциплин Основного факультета Психоневрологического института. Бехтерев считал, что Основной факультет это «не подготовительная ступень», а «факультет с законченным циклом основных важнейших научных дисциплин» и он «заменяет собой — с значительным расширением — первый курс Российских университетов».<sup>9</sup> Одним из таких «расширений», доступных студентам, было, кстати, использование кинематографа в учебных и научных целях, которое поощрял сам Бехтерев, а профессор В. А. Вагнер применил его, в частности, для изучения движения, очень медленного и очень быстрого.<sup>10</sup> И вполне естественно, что оказавшийся в русле инновационного образовательного процесса провинциальный юноша был полон энтузиазма: в частности, в одном из автобиографических текстов Вертов вспоминает об «опытах над собой в ленинградском Психо-неврологическом институте (запись мыслей, реакций, поведения)».<sup>11</sup>

Как уже отмечалось, этот период жизни Вертова был явно недооценен биографами и исследователями его творчества советской эпохи: среди общего невнимания,

<sup>3</sup> ЦГИА СПб. Ф. 115 (Психоневрологический институт). Оп. 2. № 4048. Д. 993.

<sup>4</sup> Pozner V. Vertov vor Vertov: Psychoneurologie in Petrograd // Dziga Vertov. Die Vertov-Sammlung in Österreichischen Filmmuseum. Wien, 2006. S. 12–15.

<sup>5</sup> ЦГИА СПб. Ф. 115. Оп. 2. № 4048. Л. 13 (дом 4 по Забалканскому (ныне Московскому) проспекту находится совсем рядом с Сенной площадью).

<sup>6</sup> Обучение в институте строилось следующим образом: двухгодичный Основной факультет, по завершении которого студент продолжал образование на одном из трех специальных факультетов: медицинском, педагогическом, юридическом.

<sup>7</sup> Pozner V. Vertov vor Vertov.

<sup>8</sup> Достоверных сведений о крещении в биографических источниках нет, но факт официального изменения имени-отчества говорит о том, что в 1915 году Вертов, вероятно, принял христианство.

<sup>9</sup> Цит. по: Акименко М. А., Шерешевский А. М. История института имени В. М. Бехтерева. С. 225–226.

<sup>10</sup> Вагнер В. А. Роль кинематографа в сфере явления движения // Кинематограф. 1915. № 2. С. 1–2.

<sup>11</sup> Дзига Вертов. Из наследия. М., 2008. Т. 2. С. 383.

пожалуй, лишь В. С. Листов задавался риторическим вопросом о гипотетической связи между «вертовскими лентами и лекциями по психологии восприятия, которые будущий режиссер слушал в Петроградском психоневрологическом».<sup>12</sup> В новое время положение исправляется, и на «повисший в воздухе» вопрос из семидесятых спустя три десятилетия дает свой ответ М. Б. Ямпольский. Он убедительно доказывает, что Вертов «несомненно был знаком с рефлексологическим учением основателя института (В. М. Бехтерева. — А. П.), которое проступает в его теоретизировании» 1920-х годов.<sup>13</sup> Обратив внимание на значение пусть и незаконченного, но все же фундаментального и прогрессивного для своего времени образования,<sup>14</sup> исследователь отмечает, что «Вертов, в духе Бехтерева, мыслит в кинестетических терминах» и в ответ на «вызов эстетизма» противопоставляет всему художественному основанный на действии «сочетательных рефлексов» «принцип совпадения смысловых сцеплений со зрительными».<sup>15</sup> Аналогичное по акценту на «бехтеревский след» предположение — в русле концепции «энергетизма» — высказывает и Джон Маккей, отмечавший, что в Петроградском психоневрологическом институте «трансцендентальный материализм был допустимой основой научных теоретических и практических изысканий».<sup>16</sup>

Разумеется, кроме освоения передовых научных идей и «опытов над собой», провинциальное юноше открылась в Петрограде и впечатляющая творческая жизнь, которая, несмотря на начавшуюся войну, в российской столице бурлила и кипела. Очевидно, как раз в это время Денис Кауфман попал под мощнейшее влияние Владимира Маяковского и Велимира Хлебникова, которых, в принципе, он мог видеть в Петрограде, а не только читать их стихи, поразившие его воображение «однажды и навсегда». Маяковский, как известно, жил в те годы в Петрограде постоянно, выступал на различных площадках, в том числе и в Психоневрологическом институте. Хлебников, вернувшись в столицу осенью 1915 года, больше времени проводил в Куоккале на дачах художников (Ю. Анненкова, И. Репина и др.), но также регулярно бывал в городе, читал свои стихи в «Бродячей собаке», а на вечере у Осипа и Лили Брик 20 декабря 1915 года поэт, как известно, был провозглашен «королем времени».<sup>17</sup> И даже если Денис Кауфман не видел своих кумиров воочию (во что поверить трудно, но все же приходится, поскольку в 1935 году Вертов заявил, что впервые увидел Маяковского уже в Москве, в Политехническом<sup>18</sup>), то наверняка слышал разговоры о скандальных концертах и совершенно точно читал свежие сочинения того и другого: «Облако в штанах»<sup>19</sup> и «Изборник». Вероятно, именно тогда студент Кауфман всерьез увлекся новой поэзией.

Существуют гипотезы, что и яркий псевдоним «Дзига Вертов» родился именно в 1915 году в Петрограде. Автор фильмов и статей о Вертове Е. В. Цимбал считает, что свидетельством тому является рисунок со стихотворением «Весенний сатана», датированный 1915 годом и подписанный именно так.<sup>20</sup> К сожалению, приходится признать, что в случае Вертова сами по себе эти факты, дату и подпись, нельзя признать точным

<sup>12</sup> Листов В. Молодость мастера // Дзига Вертов в воспоминаниях современников. М., 1976. С. 90.

<sup>13</sup> Ямпольский М. Смысл приходит в мир (Заметки о семантике Дзиги Вертова) // Ямпольский М. «Сквозь тусклое стекло»: 20 глав о неопределенности. М., 2010. С. 272.

<sup>14</sup> В этом Ямпольский, с которым я склонен согласиться, оспаривает тезис В. Листова, считающего «недоучившегося студента психоневрологического института» Вертова в теоретических областях наивным «полузнайкой». См.: Листов В. Жизнь и страдания молодого и немолодого Вертова // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 1. С. 6.

<sup>15</sup> Ямпольский М. Смысл приходит в мир. С. 274–276.

<sup>16</sup> Маккей Д. Энергия кино: Процесс и метанарратив в фильме Дзиги Вертова «Одиннадцать» (1928) // Новое литературное обозрение. 2014. № 5 (129). С. 22.

<sup>17</sup> Старкова С. Велимир Хлебников. Король времени: Биография. СПб., 2005. С. 232.

<sup>18</sup> Дзига Вертов. Из наследия. Т. 2. С. 296.

<sup>19</sup> Сборник «Простое как мычание», куда вошла поэма, вышел в 1915 году, и это была, по собственному признанию Вертова, первая книжка, с которой началась его любовь к поэзии Маяковского, см.: Дзига Вертов. Из наследия. Т. 2. С. 296.

<sup>20</sup> РГАЛИ. Ф. 2091 (Дзига Вертов). Оп. 2. № 226. Л. 86.

указанием времени создания как псевдонима, так и рисунка со стихотворением. Текст написан полностью в новой орфографии, из чего следует, что хранящийся в РГАЛИ рисунок с текстом выполнен не раньше 1917 года. Возможно, зрелый Вертов, поставив по памяти дату «1915», имел в виду время создания собственно стихотворения, а не рисунка и псевдонима. Дело в том, что стихотворение имеет посвящение «Скрябину», музыкой которого, в особенности его светомызыкальными экспериментами, юноша интересовался еще в Белостоке, а, как известно, композитор трагически скончался 14 апреля 1915 года. Очевидно, эта памятная для автора «метка времени», относящаяся к тексту, и привела к путанице с датировкой рисунка. На наш взгляд, под впечатлением смерти композитора в 1915 году написано другое стихотворение, которое так и называется «Скрябину»:

Отражался в озере?  
Видел сон ли я?  
В огонь, небо ли немо лез?

Руки сломленные  
Пауками, гроздьями  
Неутолимому лицу наперерез.

И звук — гром ли я?  
Отражался гулами —  
Шквал багримому небу в грудь.

Обернулся истомленный,  
Скользнули гримами  
Заря и гроздья рук и губ.<sup>21</sup>

Трагедийная экспрессия, с которой написан данный текст, разительно отличается по характеру лирического переживания, да и по самому поэтическому строю, образности и мелодике от текста «Весеннего сатаны»:

Грубо бей еще  
в бубен солнечный,  
ты от полночи  
темнодей  
в чудедей  
перекрест очей  
в перелом лучей  
грубо бей!

Рыщешь виселиц  
вместо солнчи,  
перегромов туч  
вместо флейт,  
раздоби солнчю  
на алмазности,  
лапой грязною  
свет разбей!<sup>22</sup>

Это мажорное и «боевое» стихотворение явно не соответствует по настроению «поминальному» предыдущему и написано, скорее всего, под впечатлением от «Нашего марша» Маяковского, что легко обнаружить, приведя для сравнения первые два его четверостишия:

<sup>21</sup> Там же. № 228. Л. 4–5.

<sup>22</sup> Там же. Л. 5–6.

Бейте в площади бунтов топот!  
 Выше, гордых голов гряда!  
 Мы разливом второго потопа  
 перемоем миров города.

Дней бык пег.  
 Медленна лет арба.  
 Наш бог бег.  
 Сердце наш барабан.<sup>23</sup>

Вполне очевидно, что в «Весеннем сатане» явно «маяковские» образы бунта, бега, барабанного боя сердца воссозданы посредством хлебниковской «зауми», позволяющей играть созвучиями, создавать новые слова в «древнеславянском» стиле («солночь», «темнодей») и самые неожиданные их сочетания. А поскольку быстро получивший широкую известность «Наш марш» был написан в конце 1917 года, то и «порожденное» его образностью, но «сделанное» методом Хлебникова стихотворение Вертова вряд ли появилось раньше.<sup>24</sup> И конечно, здесь уже не простое ученическое подражание, а своего рода двойное эхо, усиленное голосом самого поэта. Несомненно, прав Л. М. Рошаль, утверждавший, что поэтические опыты Вертова 1917 года «отмечены неожиданными словесно-звуковыми сцеплениями, поисками ритмической напряженности в духе поэзии тех лет, в частности поэзии раннего Маяковского и Хлебникова».<sup>25</sup>

Что касается поэтического псевдонима, ставшего впоследствии великим кинематографическим именем, то здесь необходимо прояснить некоторые важные коннотации. Общепринятое толкование псевдонима базируется на рассказанной самим Вертовым истории и состоит в следующем: в качестве имени молодой поэт взял слово «дзига», означающее по-польски юлу или волчок, поскольку так за непоседливость называла его в детстве няня, а фамилию «Вертов» произвел от русского глагола «вертеть».<sup>26</sup> Однако, на наш взгляд, процесс формирования псевдонима был не таким простым и, вероятно, растянут во времени. Если бы «Дзига Вертов» был придуман и использован юным Давидом Кауфманом еще в Белостоке, то мы анализировали бы только зволюцию «толкования имени», но ведь и сам состав псевдонима сформировался не сразу. Для юноши поэтическое имя очень важно, и, очевидно, вначале из школьной игры слов появился «Вертов» от «Ветров» (о чем косвенно свидетельствует множество «ветров» и «вихрей» во всем корпусе стихов поэта), который образовал сочетание с трансформированным от Давида именем «Ивид», — и об этом прямо и однозначно говорит подпись «Ивид Вертов» над стихотворением 1914 года.<sup>27</sup> Затем студент Петроградского Психоневрологического института и юный поэт Денис Кауфман пересмыслил значение элемента «Вертов» в псевдониме, и в этом, возможно, ему помогла медицинская терминология, а точнее, латинское *vertigo*, означающее синдром головокружения, при котором больной испытывает ощущение, будто предметы вращаются вокруг тела или наоборот.<sup>28</sup> На наш взгляд, этот термин, популярный в среде изучающих физиологию и психику человека того времени и, несомненно, известный любому студенту института, мог привести склонного к самоуглублению юношу к толкованию концепта «Вертов» в значении обладателя «творческой болезни», художника, «страдающего» необычными состояниями поэтического головокружения.

<sup>23</sup> Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1956. Т. 2. С. 7.

<sup>24</sup> В уже упомянутой рукописной тетради оба стихотворения с посвящением «Скрябину» датированы дважды: дата «III-20 г.» зачеркнута, и поверх нее написано «1917 г.», что свидетельствует о вольном подходе Вертова к датировкам, и значит, им излишне доверять не стоит.

<sup>25</sup> Рошаль Л. М. Стихи кинопоэта // Киноведческие записки. 1994. № 21. С. 87.

<sup>26</sup> Данной версии придерживаются или используют «по умолчанию» все известные исследователи и популяризаторы творчества Вертова (Н. П. Абрамов, Л. М. Рошаль, С. В. Дробашенко и др.).

<sup>27</sup> РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. № 226. Л. 2–3.

<sup>28</sup> Энциклопедический словарь медицинских терминов. М., 1982. С. 301–302.

Никаких прямых письменных доказательств данной версии в архиве Вертова пока не обнаружено, и — по причине практически полного отсутствия его петроградских дневников или иных документов — это вряд ли возможно. Однако есть стихотворный образ, который, на наш взгляд, изображает это творческое «вертиго» вполне убедительно:

...Но ты во мне барабанщиком  
Каждой вертящейся  
минутой...<sup>29</sup>

Что касается имени «Дзига», заменившего детское «Ивид», то и оно, судя по стихотворным опытам, тоже пришло не сразу: словосочетания с «дзи», напоминающие знакомый с детства и будоражащий поэтическое воображение звук пилы («дзинь»), привели автора в одном из текстов к строчке «Дзингу! Дзинга! Джорм!», и, вероятно, далее, отталкиваясь от найденного на слух созвучия, он пришел в итоге к словечку «дзига», которое можно определить как ономотопею).<sup>30</sup> Думается, трогательная версия о том, что маленький Видя играл «дзигой» (деревянным волчком) в своем местечковом детстве и, повзрослев, вспомнил об этом, в какой-то степени правдоподобна и не иницирована самим Вертовым задним числом. Нужное слово вполне могло прийти из детских воспоминаний, но, тем не менее, Ивид Ветров превратился в Дзигу Вертова не сразу, а в течение нескольких лет постоянных трансформаций. Предложенная их реконструкция, разумеется, небесспорна, однако она, как минимум, не противоречит известным сегодня фактам его биографии и в то же время отражает протяженность поисков начинающим автором своего поэтического имени, его тягу к игре слов и созвучий, которую он называл «лабораторией слуха». Этот поиск привел к тому, что псевдоним «Дзига Вертов» стал означать для самого автора того, кто живет в состоянии творческого головокружения, а следовательно, для аудитории Дзига Вертов — не паяц, который, по Маяковскому, «вывертился волчком» («Война и мир»), а поэт, внутри которого, почти по Хлебникову, волчком вертится время, побуждая его к творчеству.

### Революция как травма: Черный Пьеро vs Дзига Вертов

Удивительная вещь: ни одного стихотворения, написанного в 1917 году и посвященного революционным событиям или хоть каким-то образом с ними напрямую ассоциируемого, в вертовском архиве нет вообще. У «подлинного сына Октябрьской эпохи» (как он неоднократно называл себя и своих товарищей-киноков) — ни одного! Как и никаких дневниковых записей того периода, писем и других документальных свидетельств его отношения к происходящему...

Это обстоятельство нельзя объяснить тем, что у Вертова вдруг исчезла та самая «потребность выражать свои размышления в поэтической форме», о которой говорил его брат Михаил Кауфман (тем более что иного способа и не было, возможности «кинотиписа» открылись Вертову значительно позже). Несомненно, стихи по-прежнему рождались и записи велись, но, вероятно, впоследствии Вертов провел ревизию своего архива и уничтожил все тексты, которые не соответствовали создаваемому им мифу о себе, а также «правильному пониманию революции». В своих политических пристрастиях, как верно замечает В.С. Листов, молодой Вертов «не оригинален и не тверд», «революцию он еще не отождествляет исключительно с Лениным и большевиками», а «в одной из анкет 1918 года неосторожно определяет свои взгляды как анархические».<sup>31</sup> Все это наверняка отразилось в отсутствующих ныне стихотворениях, потому что стихи действительно были своего рода «лирическим, личным, интимнейшим

<sup>29</sup> РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. № 228. Л. 2–3.

<sup>30</sup> См.: Там же. Л. 18. Не случайно в известном стихотворении «Дзига Вертов», демонстрирующем явление героя, есть и «дзинь» пилы, и собственно имя Дзига.

<sup>31</sup> Дзига Вертов. Из наследия. Т. 1. С. 4.

дневником»<sup>32</sup> человека, который превращался из Дениса Кауфмана в Дзигу Вертова, но уже к середине 1930-х годов некоторые из них, вероятно, могли представлять реальную опасность как мифу о себе, так и физическому существованию автора.

И первопричину вертовской «нетвердости» по отношению к революции, на наш взгляд, нужно искать в серьезной психологической травме, которую она нанесла молодому человеку. То, что вскоре он ее принял и верно ей служил, вовсе не означает, что в момент начала революционных событий она его не напугала. В этом смысле резонно предположение Е. В. Цимбала о том, что отъезд Дениса Кауфмана из бурлящего Петрограда в Москву был связан с «тяжелыми детскими воспоминаниями: возбужденные толпы вызвали в его памяти кошмар белостокского погрома».<sup>33</sup> О событиях 1906 года многократно говорят и В. С. Листов, и Л. М. Рошаль, но преимущественно в контексте вертовской «ненависти к самодержавию», не связывая травмирующий эффект эпизода Первой русской революции с Февралем и Октябрем. А связь, на наш взгляд, несомненна, и вполне можно говорить о *травме как факторе творчества* Дзиги Вертова.

Здесь есть о чем подумать, если рассматривать травму не только как «единовременное событие, которое резко изменило жизнь» нашего героя (а оно, безусловно, изменило — и поначалу в явно негативном ключе), но и как «процесс, который продолжает оказывать воздействие» на его восприятие настоящего и будущего. «При таком подходе, — отмечает С. А. Ушакин, — травма становится не столько точкой и даже не столько отправным пунктом, а многоточием, траекторией, цепью событий и переживаний».<sup>34</sup> Несомненно, полученная в детстве травма, вызванная страхом оказаться жертвой еврейского погрома, «аукнулась» через десятилетие, в уже взрослой жизни студента Кауфмана, когда толпы самого разного люда, в том числе и откровенно черносотенного, вывалились на улицы Петрограда, и неконтролируемый страх вернулся. В доказательство приведем строки из единственного обнаруженного в архиве стихотворения о революции, датированного августом 1921 года:

Ревела толпа. Орлами вздымались.  
Вздымались красные над визгом дум.  
Проклятья жабы с уст срывались,  
срывались жабы прыжками в шум.  
никто не знал, почему он страшен  
почему глаза обратились в кровь.  
у тех от пряжи и у тех от пашен  
и у тех с штыками что подняли  
бровь.<sup>35</sup>

Картина рисуется, несомненно, устрашающая, площадь живет смесью дикой агрессии и страха: «Зарезать кого? Кто кого боится?». В стихотворении вполне 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, т. е. в попытках «вписать травму в свою повседневность», и в этом смысле его лирика тех лет представляет собой, кроме всего прочего, и своеобразную картину «жизни травмы».

<sup>32</sup> Рошаль Л. М. Стихи кинопоэта. 1994. С. 81.

<sup>33</sup> Цимбал Е. Братья Кауфман: отражение и переплетение судеб. См.: <http://www.tsymbal.ru/index.php?act=print&sub=articles&id=2> (сохраненная копия; дата обращения: 31.01.2019).

<sup>34</sup> Ушакин С. Нам этой болью дышать? // Травма: Пункты. Сб. статей. М., 2005. С. 7.

<sup>35</sup> РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. № 229. Л. 46. В рукописи заглавие этого любопытного и довольно объемного для Вертова стихотворения написано неразборчиво и прочитывается предположительно как «Музыка революции», с подзаголовком «литературное приложение к моим музыкальным импровизациям». Музыкальность подчеркнута разбивкой на две партии: левой руки и правой руки.

Наиболее отчетливо она проявляется, если попытаться определить характерные черты лирического героя Вертова, в первый посттравматический период, начавшийся после его бегства из Петрограда в относительно тихую Москву и закончившийся рождением «Кино-Глаза», т. е. со второй половины 1917-го до середины 1922 года. В хронологии жизни и творчества Вертова он занимает важное место, поскольку завершает его эволюцию как «бумажного» поэта превращением в кинопоэта.

Это было время, когда молодой человек пытался обрести себя в мире крайне неустойчивом, в атмосфере крушения прежней России и мучительного становления новой — среди крови, голода и лишений. Наиболее плодотворным для поэта Вертова оказалась осень 1920 года, когда в своей «лаборатории слуха» он экспериментировал со словом, ритмом и созвучиями, пытаясь соединить звукопись с предметным миром, слово-действием. Вот примеры его опытов того периода:

Вау-вавау  
Пэржа — брытч  
Нужен кладбищу  
                жевать мальчик  
нэж-гал  
Бжау-да-рыщ  
дрожа жернова  
ножи чикнул.<sup>36</sup>

Или:

Дужжа курм.  
Муч — нэрг  
Муч — нэтш  
Ор-та-тра  
Жду жарким железом втечь  
Гремучим аортам рта.<sup>37</sup>

Таких «странных стихов», как он называл их впоследствии, немало, и подобные поэтические опыты в духе «зауми» А. Крученых свидетельствуют о той самой «работе воображения», которая становится «формой „обретения голоса“». <sup>38</sup> Вертову необходимо было найти свой собственный поэтический голос, он должен был сам услышать себя, своего лирического героя в многоголосице революционной поэзии. Задача труднейшая, муки поиска видны в каждой строке, и, анализируя стихотворения того периода, невольно задаешься вопросом: а сумел ли в итоге Вертов-поэт обрести свой голос и был ли у него свой собственный «лирический герой»? Поскольку речь идет о непубличном поэте, то в силу «потаенности» — в прямом и переносном смысле — его творчества задача оказывается весьма непростой. Однако выявить в корпусе уже «взрослых» стихов Вертова некоего героя, который является, по Б. О. Корману, и «субъектом сознания», и «объектом изображения», <sup>39</sup> героя, не совпадающего с автором по всем параметрам, но чрезвычайно близкого ему, на наш взгляд, все же возможно.

Правда, в случае с Вертовым это не один герой, а два — как две стороны одной медали. И первым, как ни странно прозвучит это имя в вертовском контексте, можно назвать Черного Пьеро. Этот образ был широко известен в 1915–1916 годах благодаря

<sup>36</sup> РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. № 228. Л. 9.

<sup>37</sup> Там же. № 230. Л. 4.

<sup>38</sup> Ноул-Смит Д. Три тезиса о голосе и поэтическом воображении // Новое литературное обозрение. 2017. № 6. С. 25.

<sup>39</sup> Корман Б. О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Проблемы истории критики и поэтики реализма: Межвузовский сб. Куйбышев, 1981. С. 45.

сценическому амплу Александра Вертинского.<sup>40</sup> Сверхпопулярный в то время автор-исполнитель выступал со своими «ариетками» в кабаре обеих столиц в белом гриме Пьеро, но в черном шелковом костюме — отсюда и имя. Нет свидетельств, что студент Д. Кауфман побывал на каком-нибудь из его выступлений,<sup>41</sup> нет и достаточных оснований предполагать, что фамилия кумира публики «Вертинский» имеет хоть какое-то отношение к псевдонику Вертов — хотя они, очевидно, однокоренные. Сформулированная выше «Белостокско-Петроградская версия» постепенного формирования псевдонима допускает возможность влияния на этот процесс «фактора Вертинского» — хотя доказать фактами его реальную значимость очень сложно.

Одно совершенно точно: в архиве Дзиги Вертова есть связанное с творчеством и личностью Вертинского неоднократно переписанное и перепечатанное стихотворение «Черный Пьеро», построенное на сложной аллитерации шипящих (преимущественно «ч»). В этом весьма уже искусном тексте выражается отношение автора к модной артистической маске:

Черный Пьеро — чуметь чего?  
 Чичероне сатанеющих чернилами вычеркивать?  
 Можете головы человечьи выверчивать  
 Опрометчиво.  
 Отчаянья черпак — чепуха —  
 Чесать, выгребать, мрачить чело.  
 На чорта площади черные потроха  
 дурака трагического.<sup>42</sup>

В одном из вариантов этот текст четко датирован «8/IX-20», при этом, как мне представляется, зашифрованное в нем содержание ассоциативно связывает два реальных события: осени 1917 года, когда А. Вертинский был вынужден фактически бежать из Москвы, оказавшись из-за своего романа «То, что я должен сказать» о расстреле большевиками трехсот юнкеров в конфликте с ЧК, а значит, с самой революцией,<sup>43</sup> и, собственно, осени 1920 года, когда «Черный Пьеро», Вертинский, сидел на чемоданах в Севастополе, ожидая возможности покинуть Россию. Смысл стихотворения, таким образом, можно истолковать как «вычеркивание» из списка действующих лиц новой жизни всякого «дурака трагического». Разумеется, к окончанию Гражданской войны в Москве мало кто следил за судьбой «Черного Пьеро», но занятый до предела сил кинохроникой и стихотворными экспериментами Дзига Вертов, очевидно, его не забыл, воскресив с помощью поэтической «зауми» образ, который явственно читается и в другом стихотворении, также датированном сентябрем 1920 года:

Чортова кукла цап-царап цапфами,  
 жужжать пропеллером бант черный,  
 пищать чучело: цаца мой!  
 Джигу! Джига! Джорм!  
 Рожа безбожный шваброй чищенный  
 жевать челюстями душу, как жолудь.

<sup>40</sup> А. Вертинский вначале выступал в образе Белого Пьеро, но затем изменил свой образ по причине «моды на декадентскую эстетику», см.: *Зиновьева Э. Н.* Синкретизм творчества А. Н. Вертинского и формы его художественной реализации: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Ульяновск, 2012. С. 12.

<sup>41</sup> Это могло произойти, например, на бенефисе 25 октября 1917 года в Москве или в московском же «Кафе поэтов», где, кстати, Вертинский «впервые выступил в костюме Черного Пьеро» (*Бабенко В. Г.* Арлекин и Пьеро. Николай Евреинов и Александр Вертинский. Судьбы артистов (Документы. Размышления. Литературные фантазии). 2-е изд. Екатеринбург, 2011. С. 212).

<sup>42</sup> РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. № 228. Л. 20.

<sup>43</sup> О «вторжении красных жандармов» во время, вероятно, последнего выступления Вертинского в Москве см.: *Макаров А.* Александр Вертинский. Портрет на фоне времени. М., 2009. С. 80–81.

Лужа зрачка журчать в желоб:  
Хорошая душа пища.<sup>44</sup>

В данном тексте «Черный Пьеро» зашифрован в образе некой чертовой куклы с черным бантом, жующей «душу, как желудь», однако и в этом вполне дадаистском или сюрреалистическом создании поэтического сознания «ерничающего» автора виден прототип-артист.<sup>45</sup>

И какая же связь столь эксцентричного образа с лирическим героем самого Вертова? Думаю, что ее нетрудно заметить — если рассматривать стихотворение в контексте посттравматического опыта, настоящего и будущего. Возможно, наше предположение покажется экстравагантным, но есть уверенность, что бежавший из Петрограда в Москву от революционного ада и попавший в «чистилище» Гражданской войны Дзига Вертов подспудно ощущал себя «Черным Пьеро», одурманенным «черпаком отчаяния» в момент, когда повседневной практикой становится «выверчивать человечьи головы» и поедать души. Думаю, не стоит даже пытаться найти какой-то строгий, определенный смысл в отдельных словосочетаниях и строках, но в целом вертовская заумь отражает состояние парализованного травмой сознания: «что делать?» — «чуметь чего?». И в редких поездках по фронтам он отчаянно будет пытаться скрывать и преодолевать свой страх, хотя даже внешне окажется карикатурно схожим с напуганным им самим образом: с ног до головы в черной коже, но с бледным лицом юноши-поэта «со взором горящим». Авангардистские «потроха» творчества Вертова как Черного Пьеро скоро тоже окажутся «на чорта площади», и автор словно предчувствует неизбежность столь драматической метаморфозы. Но она еще впереди, а пока молодой Вертов пытается отмахнуться от своего двойника, он — пытается быть заодно с «площадью» и со злой иронией «ряженого» рыжего откликается на фиаско жеманного черно-белого клоуна, сидящего у него внутри и питающегося его душой.

Это раздвоение личности поэта, и как самоутверждение, как обретение возможности стать другим: бесстрашным, нашедшим свою силу и способным изменить даже время, — звучит стихотворение, также датированное сентябрем 1920 года, с утверждающим перерождение названием «Дзига Вертов»:

Здесь ни зги  
верите —  
веки ига и  
гробов вериги.  
Просто ветров  
гибель  
века на вертел.  
Но — дзинь! — вертеть  
диски.  
Гонг в дверь аорт.  
И-о-го-го! — автовизги,  
вертеп ртов —  
Дзига Вертов.<sup>46</sup>

<sup>44</sup> РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. № 228. Л. 19.

<sup>45</sup> В наброске «О съемке сюжетов кинохроники» (1922) есть абзац, который можно назвать сюрреалистическим киносценарием по мотивам знаменитого романса А. Вертинского, посвященного звезде дореволюционного немого кино Вере Холодной «Ваши пальцы пахнут ладаном»: «Кольцо на пальце. Крупно: губы целуют, открываются зубы, которые откусывают палец. Разрез пищевода — проходит, царапаясь о стенки злостным полированным ногтем, дамский пальчик. Это называется: трюк с проглотом. Спешите видеть. Пирл Уайт отдыхает. Постановка 1923 года» (Дзига Вертов. Из наследия. Т. 2. С. 22). Пародийная интонация соответствует распространившейся в период НЭПа практике пародирования произведений «буржуйского» искусства, в том числе, ариеток А. Вертинского — «фарфорового паяца» (М. Савояров, В. Велертинский).

<sup>46</sup> Цит. по: *Рошаль Л.* Дзига Вертов. М., 1982. С. 7.

Разделенное с помощью отрицания «но» на две части, оно построено на четкой оппозиции «до»/«после»: прежний мир, где «ни зги», «гибель», «гробов вериги» и тому подобная жуть, противопоставлен новому, где волшеббно «вертятся диски» кино, где рождается под «автоvizги» в «вертепе ртов» богоподобный Дзига Вертов. В упомянутой уже статье «Стихи кинопоэта» Л. М. Рошаль анализирует данное стихотворение в контексте толкования псевдонима: «упругость», «предельная натянута-тость струны», «накаленные слова», «жесткие звуки» и т. д. Разумеется, все это верно, автор продемонстрировал тонкий слух, но вместе с тем «звуковой лад» означает, на наш взгляд, и медно-трубную победу над временем посттравматического отчаяния, преодоление страха смерти («ветров гибель») в погроме революций и гражданских войн, а значит, — обретение своего пути, свободного для творческого самоутверждения. Глухие шипящие, определявшие звуковую палитру «Черного Пьеро», сменились на звонкие и свистящие в «Дзиге Вертове», и это превращение минора в мажор показывает, что автор освоил травмирующий опыт, претворив его в поэтические образы, и тем самым нашел возможность жить с ним. Как только закончилась война и миновала опасность хаоса, новый лирический герой заявляет о своем рождении литаврами, но это вовсе не означает, что Черный Пьеро умер — он еще вернется на свое место, когда с середины 1930-х годов даст о себе знать старая травма, вновь разбуженная «площадью», на этот раз не привокальной в Белостоке и не Дворцовой в Петрограде, а Красной и Лубянской в «тихой» Москве.

### Автор и его главная героиня

В кинематографическом творчестве Дзиги Вертова женщины занимают особое, отмеченное уважением и симпатией место — достаточно вспомнить фильмы «Три песни о Ленине» и, особенно, «Колыбельную». В литературном наследии эта характерная черта прослеживается не столь очевидно, и порой встречаются строки довольно дерзкие и высокомерные:

Дамы странны, дамы пьяны,  
лижут раны сердца...<sup>47</sup>

Или:

Растратил, раздарил курочкам  
каждой мяса и души кусок.  
Не жалко — берите дурочки  
чмок-чмок-чмок.<sup>48</sup>

Однако это все же довольно редкий случай, а в целом в поэтическом сознании молодого Вертова женские образы куда более романтичны — особенно, когда в его жизни появляется «девушка близкая»:

Старые сутки с плеча топором.  
Вчера убито твое.  
Хочу, чтобы ты всегда колесом  
в нашей электрической битве.  
Утренним «ура» вечером на слом.  
Вертеться кричать рты твои.  
Как песня пропеллера  
твое имя: Тоом.  
Спиралью к зениту!<sup>49</sup>

<sup>47</sup> РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. № 226. Л. 11.

<sup>48</sup> Там же. № 228. Л. 12.

<sup>49</sup> Там же. Л. 14.

Столь резкая перемена произошла в момент, когда по окончании Гражданской войны у молодого Вертова появился постоянный лирический адресат — пианистка Ольга Тоом, его первая жена. Любопытно, что он мог встретиться с ней в поездках по фронтам с агитпоездом, но разминулся. «Отчетливо помню нашу первую встречу — вспоминала О. П. Тоом в 1976 году. — Вероятно, это было зимой 1920–21 гг. Я решила переменить службу и, написав заявление об уходе, направилась к заведующему киносекцией. Этим заведующим был Дзига Вертов».<sup>50</sup> Так начался их роман, который нашел отражение в стихотворениях 1920–1922 годов, образующих своеобразный «тоомовский» цикл.

Любовь к Ольге Тоом, как и приобщение к кинематографу («электрическая битва»), несомненно, стала главным содержанием жизни Дзиги Вертова в первые годы после Гражданской войны. И в стихотворениях того периода отчетливо звучат как резкая, рваная музыка времени, так и светлые ноты пусть непростого, но все же счастья. Характерным примером служит стихотворение «Ольга Тоом»:

О готов лгать мот  
и маг  
обмотками  
гаммы  
из берлоги.

Катись  
агатами глаз,  
«АГА» РТОВ,  
О! — О! — О! — О!  
ГРОМОВ.

Оттого  
и гонг скинул тогу  
— ломать  
мглу альтов и гномов  
и еще себя кну-том  
Тра-ла-ла бемоль с бан-том  
Ольга Тоом  
Галопом.<sup>51</sup>

Громоподобный, «ломающий мглу альтов и громов» медно-трубный оркестр сопровождал жизнь Вертова весь период военного коммунизма, но с воцарением мира все стало меняться. В 1921 году Вертов еще пытался жить по-прежнему и призывал свою спутницу:

...Электри же меня  
роли летчика  
Электролечка  
Ольга  
Тоом...<sup>52</sup>

Но к осени того же года, первого послевоенного, в их взаимоотношениях обнаружился очевидный разлад, который Вертов пытается, но не может преодолеть. И его отчаяние, ощущение утраты, приближающейся смерти их любви выражено в стихотворении «Оле — еще раз о Вертове»:

<sup>50</sup> Томочка. Беседа с Ольгой Петровной Тоом о Дзиге Вертове 18 июля 1976 г. / Публ. В. Листова // Киноведческие записки. 2014. № 108/109. С. 235.

<sup>51</sup> РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. № 228. Л. 21.

<sup>52</sup> Там же. № 230. Л. 42–43.

С ним было  
в «Осином  
гнезде». Снилось:  
в петле висит  
на осине  
синяя, синяя Тоом.

## 2.

Виснут носы  
Над накипью весен  
Во имя истины  
и духа неистового  
осени себя,  
Денис,  
хвостом.

## 3.

Сонный  
мозга ломаю копыя —  
кто они?  
Кто они сонмы  
Синих копий  
С меня?

Им горизонт  
без тебя тесен  
Встают невесомые  
из тины лет,  
из пены спетых песен.  
Заламывают в муках  
лесенки  
тел.

Хватают сентябрь за спину  
Требуют.  
Чтобы в одной петле  
Соединила нас  
На осине  
Осень.<sup>53</sup>

А потом наступает время злого разочарования, едкой горечи и сарказма по отношению как к бывшей возлюбленной, так и к себе. Все это отразится ерническим мазохизмом в строках:

Вишу  
поэт  
в гардеробе брака,  
обжираюсь молью.  
С радостью и болью  
порочная собака  
об этом пишу.<sup>54</sup>

И как финал — откровенно издевательское стихотворение начала 1922 года, в котором не узнать даже тени «самой лучистой радости на земле», прежней «электролечки»:

<sup>53</sup> Там же. № 229. Л. 49–50.

<sup>54</sup> Там же. Л. 8.

Ты сидела за пианино,  
подложив под задницу роман.  
А ведьма пела старинный,  
Отсыревший как наша комната романс.

Гости плакали, как в Художественном  
Книппер,  
Попугай записывал в блок-нот.  
А я мысленно себя выпорол,  
выбирал под мышками холодный пот.  
Но когда сама Мать-инокиня  
Сентиментально пискнула из между ног —  
я посыпал голову сахаринном  
и выпрыгнул в закрытое окно.<sup>55</sup>

Любовь Дениса и Ольги прожила всего два года, и ее историю можно без труда проследить по стихотворениям вполне состоявшегося, хоть и не слишком объемного цикла. Из него и примыкающих к нему текстов можно сделать вывод, что период с конца 1920 до лета 1923 года был в жизни Вертова необычайно богатым на события и в то же время очень сложным: он пытался найти себя в изменившемся мире, в творчестве и личных отношениях. Лирика того времени не оставляет сомнения в том, насколько это был волнующий, но вместе с тем мучительный и по-своему травмирующий Вертова процесс. Последовавшая за ним история отношений и долгой совместной жизни с Елизаветой Свиловой, его кино-музой, конечно, нашла свое отражение в некоторых стихах — но это уже совсем «домашняя» лирика.

<sup>55</sup> Там же. Л. 9.

DOI: 10.31860/0131-6095-2019-2-143-159

© А. В. Лавров

## «ФРАНЦУЗСКИЙ ПРОЕКТ» ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА

Текст, о котором пойдет речь, впервые был вкратце описан в 1978 году в обзоре Ю. П. Благоволиной «Архив В. Я. Брюсова (Материалы, поступившие после 1966 г.)»: «Особенно интересен подробнейший (21 л. машинописи) проект многотомного издания книг по французской и франкоязычной бельгийской литературе XVIII–XX вв. с указанием числа томов, запланированных для каждого из писателей, и перечнем их произведений. Например» — далее следовали положения 23–26 проекта: Ш. Нодье, Стендаль, Альфред де Виньи, Ксавье и Жозеф де Местр с указанием предполагаемых к изданию их произведений и количества томов, выделяемых для каждого автора.<sup>1</sup>

Этот документ представляет собою невыправленную машинопись (старая орфография, 19 листов); в верхнем левом углу первого листа пояснительная запись рукой жены поэта И. М. Брюсовой: «Программа, составленная Брюсовым, помнится, для изд.<ательства> „Парус“».<sup>2</sup>

Петроградское издательство «Парус» было основано весной 1915 года. Инициатором и руководителем его был М. Горький (он же, главным образом, его субсидировал), непосредственно руководил издательским делопроизводством А. Н. Тихонов

<sup>1</sup> Записки Отдела рукописей (Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина). М., 1978. Вып. 39. С. 68.

<sup>2</sup> РГБ. Ф. 386. Карт. 135. № 24. Л. 7.