

УДК 82-1, 791
DOI 10.52452/2658-7475-2025-3-27-28-42

**КИНОГЛАЗ В ПОЭЗИИ:
ДОКУМЕНТАЛЬНОСТЬ И МОНТАЖ
КАК МЕТОДЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВЫСКАЗЫВАНИЯ
В СТИХОТВОРЕНИИ ОЛЬГИ АНДРЕЕВОЙ
О ДЗИГЕ ВЕРТОВЕ**

© 2025

А.В. Марков

Марков Александр Викторович, SPIN-код: 2436-2520, ORCID: 0000-0001-6874-1073, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (Россия, 125047, г. Москва, Миусская площадь, д. 6), markovius@gmail.com

Статья поступила в редакцию: 21.05.2025

Статья принята к публикации: 07.09.2025

Статья представляет собой детальный анализ стихотворения Ольги Андреевой, посвящённого Дзиге Вертову, из её поэтического сборника «Канун второго всадника» (2024). В центре исследования — вопрос о том, как профессиональный опыт Андреевой (инженера-строителя, проектирующего автомобильные магистрали) трансформируется в её поэтике, где техническая точность сочетается с лирической фрагментарностью. Стихотворение о Вертове рассматривается как ключевой текст, в котором наиболее зримо проявляется связь между кинематографическими методами советского авангарда и современной поэзией. Анализ строится на сопоставлении вертовской концепции «киноглаза» и поэтического языка Андреевой. Если Вертов стремился запечатлеть «жизнь врасплох», отказываясь от сценариев и актёрской игры, то Андреева использует схожие приёмы в литературе: её стихи напоминают монтажные склейки, где образы возникают не по нарративной логике, а по ассоциативным связям. В статье подробно разбираются такие элементы, как рваный ритм, визуальная фрагментация, документальная интонация — всё то, что делает её поэзию «кинематографичной» без прямых отсылок к кино. Особое внимание уделяется месту этого стихотворения в структуре сборника. «Канун второго всадника» — книга о кризисе языка, распаде исторической памяти и невозможности свидетельства в эпоху катастроф. В этом контексте фигура Вертова становится символической: его вера в преобразующую силу документального кино сталкивается с современной реальностью, где любая

«правда» подвергается медийным искажениям. Андреева не просто цитирует Вертова, но ведёт с ним диалог, переосмысляя его идеи в условиях цифровой эпохи.

Ключевые слова: Ольга Андреева, Дзига Вертов, киноглаз, поэтический монтаж, документальная поэзия, авангард, историческая травма, медиа-критика, современная русская поэзия, интермедийность.

Введение: Ольга Андреева и ее технические образы

Ольга Андреева по профессии проектировщик автомобильных магистралей, но её стихи — это пешеходные тропы, где невозможно обойтись без усложнения аллюзий и упрощения интонации одновременно. Её биография — это уравнение с двумя переменными: инженер-строитель, проектирующий трассы, и поэт, прокладывающий маршруты между ветром и водой, между случайной точкой и равноденствием, чертежом и озарением, состоянием покоя и состоянием, когда всё не по себе. В «Аритмии» (2003) время не течёт, а спотыкается, как пьяный, бредущий по обочине. В «Вещах не в себе» (2007) предметы теряют форму, как асфальт в жару. Она не описывает мир — она разбирает его на части, как инженер, проверяющий расчеты моста на прочность.

Как Паскаль Киньяр писал о тишине музыкантов, так можно писать о молчании её стихов: они не кричат, не декламируют, а вычисляют реальность. В её сборниках — «Эволюция ветра», «Вещь не в себе», «Оставаясь водой» — нет пафоса творца, но есть точность чертежника, который знает: мост держится не только на видимых опорах, но и на невидимых расчетах. Арки моста в её поэзии образ не только маршрута, но и визуальной насыщенности жизни. Но её стихи часто не мосты, не магистрали. Они рытвины на асфальте, внезапные провалы, в которые проваливаешься, даже если идешь осторожно, как единственный способ стереть границу между расчетом и озарением.

Отнести её поэзию можно и к одному из изводов метаметафоризма, но с особым вниманием к телесности и к материалам строительства, например, гипсовой повязке как способу заново сконструировать тело. Можно отнести и к тихой лирике, но обостренной документальностью, причем документальностью спонтанной, когда высказывание о происходящем сразу же скрывается в метафоры, чтобы оно не досталось банальности. Можно отнести и к лирике без субъекта, имея в виду, что высказывания этих стихов возникают как бы в

паузах между официальными или неофициальными версиями происходящего. Стихи книги «Накануне второго всадника» напоминают архивные кадры, запечатлевшие момент перед катастрофой: в них нет пафоса апокалипсиса, только трезвая фиксация того, как трещины на стенах повседневности вдруг становятся видимыми. В этой статье анализируется место стихотворения о Дзиге Вертове в составе книги «Канун второго всадника».

В девятом поэтическом сборнике Ольги Андреевой «Канун второго всадника» (2024) время не течет – оно дрожит на пороге апокалипсиса, застыв между эпидемией, насилием и распадом языка. Название, отсылающее к шестой главе Откровения Иоанна Богослова (где второй всадник приносит на землю меч), становится метафорой исторического момента, который поэтесса фиксирует с трезвой беспощадностью хрониста и нервной чуткостью сейсмографа. Андреева работает с реальностью как архивист катастрофы: её стихи – это каталог утрат, где личная память («Дом, который не достроил Джек») сталкивается с коллективной травмой («Однокурсникам»). В этом пространстве даже пейзажи теряют устойчивость: «река мелка загружена горька / натружена и грязью берега / подёрнулись в ней рыбы не снуют / а медленно и вяло узнают / с трудом друг друга» [Андреева 2024, с. 96]. Вода, традиционный символ времени и очищения, здесь – мутный поток, в котором едва различимы контуры распадающихся связей. Этот мотив перекликается с вертовским «киноглазом» из анализируемого нами стихотворения, но если советский авангардист верил в преобразующую силу документа, то Андреева фиксирует кризис самой возможности свидетельства, говоря: «...фильм надолго ляжет на полку, / истины слои, интегралы / считываться будут с эфира / вечно скрытой камерой бога» [Андреева 2024, с. 46]

Поэтическая речь у Андреевой существует в режиме осады: «Молчи и погружайся в белизну / Что слово? То ли дело снегири» [Андреева 2024, с. 112]. Стихи сборника часто строятся как «партитуры» вынужденного молчания: с обрывами синтаксиса («я в режиме полёта / всегда говорю без эмоций» [Андреева 2024, с. 126]), подразумеваемыми контекстами («Вільному воля, скаженому – степ» [Андреева 2024, с. 60]) или оборванными цитатами (эпиграф из Платонова: «Ты меня упрости»). Даже классические формы (например, гекзаметр в «Александровской колонне») тематически деформируются под дав-

лением современности: «...ангел ранен в крыло, нас укрывшее — перья алеют, / нет сцепления с миром, корней и фундаментов прочных» [Андреева 2024, с. 41].

Пространство книги — это мир после отмены будущего, где время движется по спирали травмы: «...опять — на круги, кончилась спираль, / витков двенадцать, дальше — выдыхаюсь / на легендарной М-53» [Андреева 2024, с. 6]. Дороги (ключевой мотив для инженера-строителя Андреевой) ведут не вперёд, а к повторению, к невыученным урокам, к зацикленной машине времени. В этом контексте стихотворение о Вертове становится не просто *homage*, а манифестом: «В жизни — сто оттенков и жестов, / да боятся правды вживую — / размывает святость идеи / и срывает липкие маски» [Андреева 2024, с. 45]. Андреева наследует вертовскому методу «жизни врасплох», но отказывается от его утопизма. Её поэзия не инструмент преобразования реальности, а архив её распада, где даже авангардные приемы («страх-прыжок-полёт-смех свободный») работают как система раннего оповещения о катастрофе. Поэзия остаётся единственным инструментом измерения реальности, после того как все остальные шкалы сломаны.

Дзига Вертов: политическая технология и поэтическая теология

В фигуре Дзиги Вертова — этого «кинока» [Вертов 1923] революционной эпохи — сходятся важнейшие культурные парадоксы XX века. Его творчество, при всей внешней авангардной радикальности, укоренено в глубокой традиции, восходящей к древнейшим представлениям о зрении как пути к истине. Ведь не случайно его «киноглаз» (киноки) вызывает в памяти и платоновскую метафору очного видения сущностей, и библейскую строку: «Очи твои увидят Царя в красоте Его» (Ис. 33, 17).

Дзига Вертов изобретает не просто новый киноязык, но саму возможность «говорить кинематографически» — его камера становится органом речи, который не описывает мир, но производит его заново [Горячок 2022]. В этом радикальном жесте — не просто техническое новаторство, а фундаментальный пересмотр того, что значит «быть видимым» в эпоху механического воспроизводства. Его монтаж — это не склейка кадров, а политическая технология: он создает не образы реальности, но саму реальность как перформативный акт. Когда Вертов провозглашает смерть театра и литературного сценария, он, по

сути, деконструирует саму идею репрезентации — его кино не «о чем-то», оно само есть событие видения, где зритель становится не потребителем, но соучастником производства смысла.

Вертова можно читать как теоретика перформативного поворота до его появления: его «кино-правда» не фиксирует революцию, она ею является. Каждый кадр у Вертова — это речевой акт, который не описывает новый мир, но его учреждает. В этом смысле его отказ от актеров и декораций — это не эстетический выбор, а радикальная политическая позиция: только «чистый» кинематографический язык, освобожденный от театральных условностей, может стать подлинным языком революции. Когда его камера «подслушивает» жизнь, она не пассивно регистрирует, но активно преобразует саму ткань реальности — так грамматика становится политикой, а монтажная склейка — актом насильственного освобождения зрения от пут традиционных нарративов. Вертов показывает: кино — это не искусство изображения, а машина по производству новых условий видимости, где каждый зритель становится свидетелем-соучастником рождения нового языка.

Вертова можно считать последним великим утопистом и первым великим деконструктором визуального языка. Его «Человек с киноаппаратом» — это не просто технический эксперимент, а подлинная кинематографическая теофания, где сам аппарат становится органом нового видения, а монтаж — аналогом божественного логоса, созидающего мир из хаоса впечатлений. В этом смысле его творчество продолжает линию, идущую от средневековых мистиков с их «духовными очами» до барочных экспериментов с перспективой. В «Энтузиазме», как показала Корнелия Ичин [Ичин 2010, 407–408] богоборческие образы выстраиваются с помощью крупных планов и барочных углов зрения в новое литургическое пространство.

Но парадокс Вертова в том, что его радикальный документализм («жизнь врасплох») оборачивается высшей степенью художественности. Фиксируя «правду факта», он создает новую мифологию — мифологию технического зрения, где камера оказывается не просто инструментом, а подлинным субъектом восприятия. В этом — его глубинное родство с традицией и библейского апофатизма, и русского иконописания, где техника (в данном случае кинематографическая) становится проводником трансцендентного.

Текст стихотворения

Дзига Вертов

Буквами писал водопады,
птичье пенье, визг лесопилки...
Как спасти сечений овалы,
мига боль, значение и месседж?
Камера! Едва от лампы —
будущего лик олимпийский!
Так любой ценою — дорваться,
знаю как, провижу, умею!

Поцелуй, слова, стук колёсный,
рвутся судьбы, страны кроются,
выхвати сюжеты и планы,
выкради у вечности правду.
Скачет плёнка криво и косо —
время скачет в сотнях локаций,
а какой из ракурсов главный —
пусть решит изнеженный правнук.

Вот кресты на звёзды сменились,
колокольный звон — на помехи,
глаз не отводи там, где жутко —
и земля останется зрячей.
Это не опишут чернила,
здесь нужны симфонии веи.
Сгинувших во тьму промежутков
возвращать — его сверхзадача.

Показал России — столицу,
наяву — события, лица,
Троцкий, Ленин, бунты, расстрелы —
каждая деревня прозрела,
стали видеть, мыслить синхронно
километры отснятых хроник
в жажде жизни неутолённой —
эх, нельзя расходовать плёнку...

Камера умеет так много —
да крути же ручку быстрее! —
страх-прыжок-полёт-смех свободный —
все нюансы краткого мига,
все ресурсы мира иного,
музыка, язык эпopeи,
с плёнкой он творил что угодно.
Он решил назвать себя Дзыгой.

В целом жизнь — она бессюжетна,
до неё — куда Голливуду —
адюльтер, красавцы, злодеи...
У иллюзий — плоские краски.
В жизни — сто оттенков и жестов,
да боятся правды вживую —
размывает святость идеи
и срывает липкие маски.

Он творил в такую эпоху,
где метафор не понимали,
убирая шоры и фильтры:
нецензурна глаз поволока —
фильм надолго ляжет на полку,
истины слои, интегралы
считываться будут с эфира
вечно скрытой камерой бога [Андреева 2024, с. 43–46].

Предварительное впечатление

Ольга Андреева написала стихотворение, которое звучит как трейлер к немому фильму, стремительный, дерзкий, полный визуальных отсылок. Но если присмотреться, то это не просто ода великому режиссёру, а текст, который сам становится кинематографическим объектом. Как если бы Вертов снял клип для *Balenciaga* на стыке документальной съёмки и сюрреалистического перформанса. Андреева пишет о Вертове так, будто её стих — это кадр, случайно уцелевший в архиве, где всё остальное уже сгорело. Буквы становятся перфорациями на плёнке, строки — монтажными склейками, а само стихотворение — попыткой проявить в слове то, что камера когда-то схватила, но время стёрло. Андреева не комментатор, не интерпретатор. Она тень на светочувствительной бумаге. Её стихотворение о Вертове — не о

нём, а о том, как память дрожит в проекторе, когда плёнка вот-вот порвётся. Она знает: поэзия — это не восстановление, а последняя попытка удержать образ, пока он не растворился в химикатах истории.

Стихотворение Ольги Андреевой посвящено Дзиге Вертову (настоящее имя — Давид Кауфман), советскому режиссёру-авангардисту, одному из основоположников документального кино и теории «киноглаза». В стихотворении Ольги Андреевой о Дзиге Вертове есть что-то от забытой киноленты, найденной на чердаке старого кинотеатра: кадры революционного авангарда проступают сквозь царапины времени, но вместо ностальгии — трезвый вопрос: что остаётся, когда идеология выгорает, а плёнка начинает рассыпаться? Андреева, инженер по профессии, подходит к Вертову как к сложной конструкции — не как литератор к герою, а как специалист по устойчивости материалов к памятнику, который вот-вот рухнет. Её строки — это не анализ, а аварийные подпорки: «Как спасти сечений овалы, / мига боль, значенье и месседж?» Вопрос звучит почти по-вертовски, как если бы сам «киноглаз» вдруг засомневался в своей способности что-либо зафиксировать. Эта фраза: «Как спасти сечений овалы, / мига боль, значенье и месседж?» — отсылает к ключевой для Вертова проблеме: как зафиксировать ускользающую реальность, не подменив её нарративом? Поэтесса не дает ответа, но воспроизводит сам процесс поиска через нагнетание образов, сбивчивый ритм, обрывочность.

Но в этом и есть её сила: она пишет не о прошлом, а о нашем настоящем, где каждый — это и зритель, и скрытая камера. Когда Андреева цитирует Вертова («жизнь — она бессюжетна»), она делает это без пиетета — скорее, с горькой иронией поколения, которое знает, что даже «правду» можно смонтировать. И всё же её стихотворение не приговор, а странный акт надежды: может быть, именно сейчас, когда плёнка вот-вот закончится, кто-то успеет переписать сценарий.

Анализ стихотворения

1. Отсылки к фильмам Вертова

В тексте множество отсылок к творчеству Дзиги Вертова, эстетике и историческому контексту.

«Буквами писал водопады, птичье пенье, визг лесопилки...»

→ Вертов использовал монтаж и звук как самостоятельные выразительные средства. В его фильмах («Человек с киноаппаратом», «Энтузиазм: Симфония Донбасса») важны не только изображение, но и звуковая ткань [Пронин 2020].

«Как спасти сечений овалы, мига боль, значенье и месседж?»
→ Вертов стремился запечатлеть мгновения реальности, придать им смысл через монтаж.

«Камера! Едва от лампы – будущего лик олимпийский!»
→ Вертов верил в почти мистическую силу киноаппарата, способного показать мир будущего.

«Скачет плёнка криво и косо – время скачет в сотнях локаций...»
→ Отсылка к монтажному стилю Вертова, где время и пространство динамично переплетаются («Человек с киноаппаратом»).

«Показал России – столицу, наяву – события, лица, Троцкий, Ленин, бунты, расстрелы...»
→ Вертов снимал хронику революции и гражданской войны («Кино-Правда»).

«Вот кресты на звёзды сменились, колокольный звон – на помехи...»
→ В «Энтузиазме» (1931) Вертов использовал индустриальные шумы как музыку, а в СССР религиозная символика заменялась советской.

«Он решил назвать себя Дзыгой».
→ Псевдоним «Дзига Вертов» означает «волчок» (*дзига*, по-украински) – символ вечного движения.

2. Ключевые темы стихотворения.

Кино как инструмент познания мира.

Камера у Вертова не просто аппарат, а «око будущего», способное запечатлеть правду.

Борьба с иллюзиями Голливуда.

«В целом жизнь – она бессюжетна» – Вертов отвергал игровое кино, считая его фальшивым.

Революция и исторический контекст.

Стихия революции, фигуры Ленина и Троцкого – всё это тема для хроникального кино, а Вертов признавал только хроникальное кино.

Трагедия художника.

«...Фильм надолго ляжет на полку» — многие работы Вертова за-
прещались или порицались в прессе как не соответствующие соци-
альному заказу.

3. Художественные особенности.

Динамичный ритм → имитирует монтажную склейку.

Авангардная образность → передаёт стиль Вертова.

Метафоры монтажного киноязыка («страх-прыжок-полёт-смех
свободный»).

Итак, стихотворение Ольги Андреевой — это поэтический экви-
валент вертовского кино: монтаж образов, динамика, документальная
честность и вера в силу искусства. Оно не только отдаёт дань вели-
кому режиссёру, но и продолжает его идею: кино должно не развлека-
ть, а открывать глаза. Отсылки к конкретным фильмам Вертова не
столько вызывают в памяти образы кино Вертова, сколько работают
на эту идею.

Синтез: киноглаз в стихах

В стихотворении Ольги Андреевой, посвященном Дзиге Вер-
тову, происходит удивительная метаморфоза: поэтический текст пре-
вращается в кинопроектор, показывающий читателю образы совет-
ского авангарда. Это не просто дань уважения режиссеру-новатору,
но попытка воссоздать его метод средствами поэзии: там, где Вертов
монтировал кадры, Андреева склеивает слова, сохраняя ту же энер-
гию революционного порыва.

Уже первые строки: «Буквами писал водопады, птичье пенье,
визг лесопилки...» — работают как кинематографическая партитура,
где звук и изображение равноправны. Это прямая отсылка к вертов-
ской концепции «радио-уха» [Пронин 2020], дополняющего «кино-
глаз»: в его «Энтузиазме» скрежет металла и гудки паровозов станови-
лись музыкой, а у Андреевой слова превращаются в звуковые дорожки
к несуществующему фильму. Когда она спрашивает: «Как спасти се-
чений овалы, мига боль, значенье и месседж?» — это не просто поэти-
ческая метафора, а формулировка главной творческой дилеммы Вер-
това, который видел в монтаже не технический приём, а философский
инструмент осмысления реальности.

Исторические отсылки в стихотворении: «Троцкий, Ленин, бунты, расстрелы» — кажутся на первый взгляд архивными кадрами, но Андреева встраивает их в современный контекст. Её Вертов не музейный экспонат, а живой собеседник, чьи вопросы о природе правды в искусстве звучат сегодня ещё острее. В эпоху тотальной медиатизации его поиски «неприукрашенной» реальности выглядят одновременно наивными и провидческими. Строка: «...а какой из ракурсов главный — пусть решит изнеженный правнук» — звучит как горькая ирония: наследники авангарда получили в распоряжение цифровые инструменты, неизмеримо превосходящие по возможностям пленочную камеру, но сама идея «кино-правды» кажется теперь ещё более утопичной.

Особую силу стихотворению придает его ритмическая структура: она рваная, нервная, имитирующая скачущую киноплёнку. Фразы вроде «страх-прыжок-полёт-смех свободный» воспроизводят вертовский монтаж аттракционов, где эмоциональное воздействие важнее повествовательной логики. Даже визуально текст напоминает кинораскадровку: короткие строки, переносы, обрывочные образы — всё работает на эффект «дрожащей камеры», схватывающей жизнь на лету.

Завершается стихотворение почти элегической нотой: «фильм надолго ляжет на полку, истины слои, интегралы считываться будут с эфира вечно скрытой камерой бога». В этих строках — вся трагедия Вертова, чьи новаторские опыты либо отвергались, либо оказывались невостребованными. Но Андреева предлагает неожиданный поворот: возможно, настоящая жизнь его фильмов началась именно сейчас, когда новые поколения зрителей и поэтов заново открывают его наследие. Её стихотворение не памятник, а продолжение диалога, где каждая строчка становится новым кадром в никогда не завершающемся монтаже.

В конечном счёте Андреева делает с поэзией то, что Вертов делал с кинематографом: заставляет слова работать как кинокадры, обнажая сам процесс творчества. Её текст — это одновременно и анализ, и воплощение вертовского метода, доказательство того, что идеи «кино-глаза» могут жить далеко за пределами киноплёнки. В этом, пожалуй, и есть главная удача стихотворения: оно не просто рассказывает о Вертове — оно становится его частью, очередным витком в спирали авангардного эксперимента.

Место стихотворения в книге

В сборнике «Канун второго всадника» Ольги Андреевой стихотворение о Дзиге Вертове становится не просто данью памяти кинематографическому авангарду, а ключом к пониманию всей книги. Оно расположено в разделе «Будни цвета хаки» – среди текстов о распаде смыслов, насилии и исторической амнезии, и это не случайно. Вертов здесь не только герой, но и метод: его «киноглаз» превращается в метафору поэтического зрения, пытающегося зафиксировать реальность до её искажения идеологиями.

Монтаж катастроф

Строки: «Буквами писал водопады, / птичье пенье, визг лесопилки...» – это не просто отсылка к вертовской «симфонии шумов». В контексте книги, где эпидемии соседствуют с политическими репрессиями, а личная память – с коллективным забвением, такой монтаж звуков и образов становится попыткой спасти мир от распада.

Вертовский приём «жизни врасплох» Андреева применяет к опыту XX века: «Показал России – столицу, / наяву – события, лица, / Троцкий, Ленин, бунты, расстрелы – / каждая деревня прозрела...». Эти строки перекликаются с другими стихами сборника – например, где «золотые подсолнухи» советской юности сменяются «ржавыми вагонами» исторических трагедий. Камера Вертова, снимавшая революцию без прикрас, здесь превращается в инструмент диагностики: поэт, как документалист, выхватывает из потока времени кадры, которые власть предпочитает забыть.

Плёнка как метафора памяти

Центральный мотив стихотворения: «...эх, нельзя расходовать плёнку...» (отсылка к упрекам прессы в том, что Вертов расходует пленку на формальные эксперименты [Горячок 2025]) – отзывается в других разделах книги. В «Арабесках» айва «бугриста, как архивные плёнки», а в «Городе-перекрёстке» река Дон «принадлежит бомжам и собакам», словно заброшенная кинолента. Но если Вертов верил, что камера может сохранить правду («...выкради у вечности правду»), то Андреева показывает обратное: «...фильм надолго ляжет на полку, / истины слои, интегралы / считываться будут с эфира / вечно скрытой камерой бога». Эта мысль перекликается с «Александровской колонной», где «ангел ранен в крыло», а история переписывается «в исте-

рических теледебатах» [Андреева 2024, с. 41]. Поэт, как и Вертов, оказывается хронистом, чьи архивы обречены на забвение, но чьи кадры всё равно проступают сквозь цензуру времени.

Киноки против Голливуда

Вертовский манифест: «...жизнь — она бессюжетна» — у Андреевой становится ответом на современность, где «адольтер, красавцы, злодеи» (читай: пропаганда, инфотейнмент, фейки) подменяют реальность. В стихотворениях «Крым» и «Автобус Ростов—Одесса» та же тема: как отличить правду от мифа? Поэт, подобно Вертову, выбирает «неприукрашенный» язык, но, в отличие от него, уже не верит в спасительность документа: «Мир обижен и неслышен / под крылом летучей мыши» [Андреева 2024 с. 66]. Стихотворение о Вертове в этом сборнике не изолированный памятник, а часть монтажной цепи. Его ритм (рваный, как склейка кадров) и образы (камера как «око будущего») пронизывают всю книгу. Но если Вертов верил в преобразующую силу искусства, то Андреева фиксирует его кризис времен пандемии: «Мы квадратики в зуме, / мы глазки над маской» («А из космоса реки похожи на вены...» [Андреева 2024, с. 71]). Её поэзия — это «скрытая камера», которая снимает мир, уже не надеясь его изменить. И в этом — главный парадокс: наследие Вертова, попав в её стихи, становится не инструментом революции, а саркастической элегией. Но именно в этом жесте — философская мощь её поэзии: она не ностальгирует по прошлому, а формулирует условие для нового искусства — того, что может родиться только после краха всех иллюзий.

Выводы

Как Вертов когда-то перевернул кино, так и Андреева переосмысляет поэзию: не как красивые слова, а как резкую, почти документальную съёмку души. Это стихотворение — чёрно-белый кадр в мире пересвеченных *рилсов*. В стихотворении Ольги Андреевой, посвящённом Дзиге Вертову, возникает не просто портрет режиссёра-авангардиста, но метапоэтический эксперимент, где сама структура текста имитирует кинематографические приёмы монтажа. Это не столько интерпретация творчества Вертова, сколько попытка воспроизвести его метод в языке. Здесь слово становится эквивалентом кинообраза, а синтаксис — аналогом монтажной склейки. Вертов, отрицавший литературные сценарии в пользу «жизни врасплох», в этом

тексте возвращается в словесную форму, но не как объект описания, а как принцип организации стиха.

Ольга Андреева показывает, что происходит в кинематографе Вертова: с одной стороны, хроникальность, с другой — неизбежная мифологизация. Даже «правда» в вертовских кадрах уже художественный жест. Поэтесса подчёркивает это, вводя мотив украденной истины («...выкради у вечности правду»), которая оказывается не объективной данностью, а результатом насильственного выхватывания фрагмента из потока времени. Вертовская камера становится новым «богом», а кинохроника — светской литургией. Стихотворение Андреевой не ответ Вертову, а попытка такого отказа от подчинения правды прежним художественным жестам. Оно строится как коллаж, где образы не развиваются, а сталкиваются, как в вертовском монтаже. Но парадокс в том, что даже этот отказ от «красивости» становится новым эстетическим жестом.

Андреева не просто пишет о Вертове — она апроприирует его метод, превращая стихотворение в лабораторию киноязыка. В результате возникает гибридный текст, где документальность оказывается формой поэзии, а поэзия — способом критики мифа о «непосредственном» взгляде. Это не ностальгия по авангарду, а попытка оживить его принципы в современном контексте, где вопрос о том, можно ли «украсть правду» у вечности, звучит ещё острее.

Источники

Андреева 2024 — Андреева О. Канун второго всадника. Поэтический сборник. Таганрог, 2024.

Вертов 1923 — Вертов Д. Киноки. Переворот // ЛЕФ. Журнал Левого фронта искусств. 1923. № 3. С. 135–143.

Литература

Горячок 2022 — Горячок К.Л. Дзига Вертов и Уолт Уитмен: поэтический образ в документальном кино // Дискурс. 2022. Т. 8. №. 1. С. 51–63.

Горячок 2025 — Горячок К.Л. Киноки: Школа Дзиги Вертова. М., 2025.

Ичин 2010 — Ичин К. Пролетариат врасплох: Симфония Донбасса Дзиги Вертова // Russian Literature. 2010. Т. 67. № 3–4. С. 403–415.

Пронин 2020 — Пронин А.А. Дзига Вертов: от «слышу» к «вижу» // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2020. № 63. С. 282–291.

**THE KINO-EYE IN POETRY:
DOCUMENTARY AND MONTAGE AS METHODS
OF ARTISTIC EXPRESSION
IN OLGA ANDREEVA'S POEM ABOUT DZIGA VERTOV**

A. V. Markov

Russian State University for the Humanities

This article offers a comprehensive analysis of Olga Andreeva's poem dedicated to Dziga Vertov, featured in her poetry collection "The Eve of the Second Horseman" (2024). The study focuses on how Andreeva's professional background as a civil engineer specializing in highway design influences her poetic style, where technical precision merges with lyrical fragmentation. The poem about Vertov serves as a key text that reveals the profound connection between the cinematic methods of the Soviet avant-garde and contemporary poetry. The analysis draws parallels between Vertov's concept of the kino-eye and Andreeva's poetic language. While Vertov sought to capture "life caught unawares" by rejecting scripts and staged performances, Andreeva employs similar techniques in literature: her poems resemble cinematic montages, where images emerge through associative leaps rather than narrative logic. The article examines such elements as disjointed rhythm, visual fragmentation, and documentary tone – all of which contribute to the cinematic quality of her poetry without direct references to film. A significant portion of the study is devoted to the poem's placement within the collection. "The Eve of the Second Horseman" explores themes of linguistic crisis, the collapse of historical memory, and the impossibility of bearing witness in an age of catastrophe. In this context, Vertov's figure becomes symbolic: his belief in the transformative power of documentary film clashes with the contemporary reality where any "truth" is subject to media distortion. Andreeva does not merely quote Vertov but engages in a dialogue with him, rethinking his ideas in the digital era.

Keywords: Olga Andreeva, Dziga Vertov, kino-eye, poetic montage, documentary poetry, avant-garde, historical trauma, media critique, contemporary Russian poetry, intermediality.