

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие. Покончить с литературой (такой, как мы ее знали)	8
Введение	24
Литературный позитивизм	24
Метод научно- и материально-технической истории литературы	25
 <i>Раздел I. Революция языка и инструменты социалистической трансляции</i>	
Лингвистика и политика (о революционной ситуации в языкознании)	32
Политики голоса и медиатехники коммуникации	39
Глава 1. Поиски совершенного языка в советской культуре: между самосознанием медиума и записью фактов	44
Глава 2. «Язык нашей газеты»: лингвистический Октябрь и механизация грамматики	58
Грамматика	59
Фразеология	65
Медиатехника	69
Глава 3. Радиооратор, расширенный и дополненный	81
Глава 4. «Нежный эмпиризм» на московском морозе и трудовая терапия «Рассказчика»	99
 <i>Раздел II. Сергей Третьяков и литература факта высказывания</i>	
Глава 1. Как быть писателем и делать полезные вещи?	125
Как быть писателем	131
Полезные вещи	136

Глава 2. Лирика и семиотика: слово как таковое на производстве	144
Знаковая и жанровая системы в эпоху медиатехнического воспроизводства	144
«Груды согласных рвут гортань»: первые психотехнические эксперименты	157
Глава 3. Драма и психотехника: постановка индексальности, или Психоинженеры на театре	166
У Мейерхольда: «реально ощутимые» речевые сигналы	167
У Эйзенштейна: элементы «игры» в остром запахе газа	172
Ну и у кого: анатомический театр для «иллюзорного любовника»	177
Глава 4. Эпос и медиаанализ: техника и поэтика настоящего времени	184
Поэтика: «роман, имя которому наша современность»	188
Материальная культура: от стола к ротационному прессу	198
Техника: запись фактов и диалектический монтаж	203
Заключение. Индустриализация книги и советская медиареволюция	219
Глава 5. Наука труда: техника наблюдателя и политика участия	228
Техника наблюдателя: «сквозь непротертые очки»	229
Политика участия: «на колхозы!»	235
Участвующее наблюдение: «месяц в деревне»	243
Мужики без бороды и «дядька, который снимает»	249
Язык дел и речевое исчезновение рабкора	260
Заключение к разделу II	266

Раздел III. Литература после факта, или «Продолжение следует»

Глава 1. (Продолжение следует) В Германии: автор как производитель и учитель других авторов	282
Лекция в Берлине, или Советский колхозник на randevу	282
Репортаж-и-портрет с места событий: люди одного костра	298
Между Веной и Дессау, или Новая вещественность и прозрачность конструкции	312

Глава 2. (Продолжение следует) Во Франции: найденные объекты vs «вещи, обучающие участию»	333
Берлин — Париж, между хорошо проветренной утопией и перегретыми фантазиями	334
Паспорта, деньги и что еще можно забыть: к биографии медиавещи	345
«От дяди к племяннику»: социальные факты Дюркгейма и найденные объекты Мосса (1894–1924)	359
Логия vs графия: «вторая книга» или «вторая профессия»	388
Заключение к главе: Front gauche и другие следствия	419
Глава 3. (Продолжение следует) В лагере: литература чрезвычайного положения, или Внештатный лагерь Шаламов	430
Полученные радиоинструкции и страницы, скрепленные кровью	433
Литература чрезвычайного положения	443
Рефлексология литературного позитивизма: от «Пощечины общественному вкусу» до «пощечины по сталинизму»	453
«Кооперация художественного слова и науки»	460
Заключение. «Новая проза» после Колымы и машины Тьюринга	472
Заключение к разделу III. Экспозиция метода	477

Приложение

1. Краткая история факта	487
2. Факты в литературе (литературный позитивизм).	498
3. Медиалогия (литературного) факта	507
Postscriptum. Против постфакта	514
Список литературы	520

ПРЕДИСЛОВИЕ.
ПОКОНЧИТЬ С ЛИТЕРАТУРОЙ
(ТАКОЙ, КАК МЫ ЕЕ ЗНАЛИ)

Эта книга выросла из затяжного интереса к фигуре Сергея Третьякова. Возможно, генеалогия этого интереса может объяснить здесь больше, чем перечисление «предыдущих этапов исследования». Это также должно пояснить, чем эта фигура и, возможно, вслед за ней наше исследование могут оказаться полезны именно сейчас. Хотя, начиная заниматься исследованием поведения творческой единицы в катастрофические времена¹, автор в любом случае не мог знать, что мы окажемся в аналогичных к моменту его публикации. Возможно, он даже полагал, что собственные времена потому и позволяют исследование более отдаленных, что не являются сами такими уж интересными — то есть такими, в какие не рекомендуется жить. Скажем, это нежданная и, возможно, нежелательная актуальность исследования, претендовавшего быть всего лишь историческим разысканием.

Впрочем, что касается конструкции метода, то здесь были сразу же внесены существенные коррективы самим материалом. К моменту завершения исследования его метод можно было определить как этюд по *научно-технической истории литературы*. Когда стали оформляться контуры понимания, какую роль играли (фото)техника и (научные) факты в системе Третьякова, пришлось построить

¹ Оно проходило с 2018 года при кафедре славистики в Женевском университете, где и было защищено в 2021 году.

парадигму *литературного позитивизма*, что и стало объектом исследования, а теперь и заголовком книги. Однако фотография в примерно современном виде изобретается к концу 1830-х годов, тогда же пишется «Курс позитивной философии»¹, после чего аналогии с наукой и аргумент «все-го лишь фотомеханической фиксации» преследуют — и иногда манят — литературу на протяжении почти века к тому моменту, когда в руках Третьякова окажется Leika, а в его голове укоренится идея фактографии. Стало быть, корни *литературного позитивизма* ведут в XIX век, в который нам и пришлось продлить парадигму, посвятив ему вторую часть исследования².

Однако в какой бы степени техника фото- и практика фактографии ни были обязаны XIX веку, раннесоветская литература факта обращалась к ним по-новому, иначе не стоило бы и заводить о ней речь. Решающим обстоятельством была революция — но не только политическая или последовавшая за ней *революция языка* (с которой мы и начинаем проследивать судьбу литературы факта), но и предшествовавшая им обоим научно-техническая революция рубежа веков, которая и сделала возможным возникновение того, что мы называем *дискурсивной инфраструктурой авангарда*³.

¹ Первая запатентована в 1839 году, второй опубликован в 1842-м.

² Эти события в истории науки и техники совпадают с основанием отечественной традиции критического письма Белинским и натуральной школой, которыми мы и датируем основание *литературного позитивизма*. Том «Литературный позитивизм. XIX век» в данный момент готовится в издательстве V-A-C press.

³ Это понятие мы заимствуем у Фридриха Киттлера. Обычно оно переводится на английский как *discours networks* (а уже с него — на русский), что кажется нам довольно неточным и лишь отчасти передает значение немецкого *Aufschreibesysteme*. Дословно оно означает «систему записи» и у Киттлера часто подразумевает даже не столько творческую процедуру (*письмо*), сколько моторную операцию (*записи*), осуществляемую, разумеется, в плотном сотрудничестве с различными медиатехниками — если только не вдохновенную ими. Для нас, в свою очередь, важно сохранить и те обертоны, которые связывают медиаархеологию Киттлера с *дискурсивной* археологией Фуко, и те, которые возникли в ходе употребления понятия на английском, не сводя при этом понятие к некоей слишком нематериальной «сети», поэтому мы, как правило, говорим о *дискурсивной инфраструктуре*. См. подробнее: Kittler F. Discourse Networks 1800–1900.

Поэтому так важно, что первые манифесты русского футуризма и формализма приходятся на 1913 год и, тем самым, предшествуют Октябрю. Так же важно, что подобная инфраструктура, основанная на аналогичных научных открытиях и технических изобретениях, возникла и в других странах, где политической революции в 1920-е годы не случилось.

Одним словом, советская фактография возвращается к позитивной науке и записывающей технике XIX века уже с опытом модернистской революции медиума и, следовательно, осведомленной о том, что помимо и, возможно, до всяких передаваемых *фактов* есть еще и *фактура* медиума и материальность означающего, которые в существенной степени определяют всё, что может быть сказано и сообщено. Факты Третьякова это уже далеко не позитивные факты Конта, равно как и сделанные им фото ставили его в принципиально иную позицию по отношению к фотографическому диспозитиву, нежели та, в которой оказывался Гоголь, будучи первым русскоязычным автором, запечатленным на фото (в колонии русских художников в Риме), или Некрасов, предьявленный фотоаппарату на предсмертном ложе. Третьяков субъективировал эту технологию и перестраивал сам метод своего письма ввиду технологии фотофиксации, тогда как до него литературе приходилось скорее обороняться от ее эпистемического влияния и как-то выживать свою автономию.

Таким образом, литература факта — это уже не раннеавангардистский жест редукции к медиуму, но еще и не пассивное желание пролетарских писателей (или их партийных руководителей) вернуться к сокровищнице буржуазных жанров XIX века. Фактография — это сложное амальгамирование реалистической тенденции с модернистской революцией. Если, как это обычно принято представлять, вторая претендовала отменить первую и находилась с ней в антитетических отношениях, то можно задуматься о том, что могло бы выглядеть как их синтез. От первой фактография брала научные аллюзии, от второй — техническую фразеологию. Сообразно этой, возможно несколько старомодной, диалектической логике можно периодизировать и этапы

литературного позитивизма (а также образуется и композиция нашего исследования в двух томах). Если на первом этапе литература начинает крутить шашни с наукой, то на втором к ним добавляется техника (и отчасти затмевает предыдущую фаворитку)¹. Наконец, только на третьем этапе все «сменяется или осложняется» еще и революционной (языковой) политикой. Периодизировать этот последний этап и настоящее издание, таким образом, можно 1917–1937 годами.

Именно поэтому — если оставить за пределами этой книги предысторию советской фактографии, уходящую в позитивизм XIX века, и модернистскую революцию медиума соответственно — мы рассматриваем литературу факта, начиная с Октябрьской революции (хотя собственные первые футуристические опыты Третьякова также принадлежат к 1913 году), и доводим ее историографию не только до Первого съезда Союза писателей (в котором еще участвовал Третьяков), но до позднейших опытов и рефлексии Шаламовым своего метода «новой прозы» — как формы послезития фактографии в лагере и в политико-эстетической оппозиции «всему прогрессивному человечеству» (в 1937 году Третьяков был расстрелян, а Шаламов отправлен на Колыму). Отдельным, можно сказать, прилагающимся сюжетом является продолжение, которое последовало в немецком и французском левом авангарде в форме аналогичных тенденций фактографического толка (отчасти под непосредственным влиянием идей Третьякова).

И все же основные парадоксы фактографии связаны с Третьяковым, поэтому мы и хотели бы придать дальнейшему изложению в этом предисловии форму перечисления этих парадоксов, возможно, не дающих ответа на «предельные

¹ Первый период несколько условно можно датировать годом первой статьи Белинского (в которой он приходит к выводу о том, что «у нас нет литературы», 1834) и годом смерти Писарева, которому удастся в последних статьях добиться исчезновения «эстетики в физиологии и гигиене» (1868). Второй столь же условно продолжается с этого момента и вплоть до следующего знаменательного события — Октябрьской революции (языка) в 1917-м. Именно по этой причине подробный анализ первых (дореволюционных) манифестов футуризма и формализма мы также проводим в параллельно готовящемся томе «Литературный позитивизм. XIX век» (далее — ЛП).

вопросы», но проливающих свет на то, почему фигура Третьякова является центральной для теории, если уж не историей литературы XX века.

1. Как в некоей картографии истории идей, так и в редакционном коллективе «ЛЕФа» Третьяков размещается примерно между Арватовым и Шкловским, между производственным жизнестроительством и психотехниками авангарда. Все осуществляемые автором сдвиги — в географии, социальной или медиальной среде — могут быть рассмотрены как восстановление некоего (утраченного) баланса в отношениях между искусством и (социальной) жизнью ценой отказа от автономии литературы (см. аргументацию Арватова в «Искусстве и производстве»¹), но могут быть прочитаны и просто как экспериментальные сдвиги и «ход конем» в интересах самой литературы (см. формулировки Шкловского в «О писателе и производстве»²). Наиболее нейтрально это может быть определено как нахождение приемом своего материала, чуть более парадоксально — как «падение на быт», двигатель литературной эволюции и способ производства литературных фактов³. Третьяков оказывался идеально размещен на пересечении аргументаций формального литературоведения и теории пролетарской культуры, чтобы быть чувствительным к обеим и не сводиться целиком ни к одной из них. Учитывая, что сегодня не существует никакого нормативного видения социальной функции литературы — или программы ее полной автономии, такая осцилляция даже не между полюсами, а между ракурсами и координатными сетками не может не провоцировать пытлиное размышление.

¹ Арватов Б. Искусство и производство: Сб. статей. М.: Пролеткульт, 1926.

² Шкловский В. О писателе // Новый ЛЕФ. 1927. № 1. С. 29–33. Позднее в сборнике материалов работников Лефа (1929) текст получит название «О писателе и производстве». См.: Литература факта. С. 194–199.

³ Этими формулировками мы связываем, в свою очередь, поиски Третьякова с фразеологией Юрия Тынянова — еще одного формалиста, публиковавшегося в «ЛЕФе», — как, возможно, наиболее резонансной и наименее исследованной. Ср., к примеру, «новый конструктивный принцип падает на свежие, близкие ему явления быта» (Тынянов Ю. О литературном факте // Леф. 1924. № 2. С. 101–116).

2. Следующей за программой формального литературоведения — или даже отчасти параллельно с ней и работой самого Третьякова — была программа металингвистики Бахтина, или постформализм, как ее иногда стратегически называют. С этой точки зрения практика Третьякова была не менее примечательна и также может послужить ряду теоретических инсайтов. Одной из первых работ Бахтина была «Проблема героя и автора в художественном творчестве»¹, где между этими двумя актерами выстраиваются крайне нежные, почти семейные отношения (автор занимает позицию *вне* мира героя и с этой позиции «внезаходности» заботливо *восполняет* мир героя недоступным тому «избытком видения и знания» и *завершает* его как художественный мир, как произведение искусства). Даже с этих протодиалогических позиций систематические намеки, а затем и практика участия Третьякова в жизни своих персонажей представляется крайне примечательной. Можно сказать, что Третьяков, не зная ничего о Бахтине², реагирует на его постулаты, полемически противопоставленные в эти годы «материальной эстетике» формализма и, можно предположить, в еще большей степени производственности³.

Начиная с первых пьес, основанных на документальном материале («Рычи, Китай», «Противогазы»), продолжая биоинтервью («Дэн Ши-Хуа») и заканчивая колхозными очерками («Месяц в деревне»), Третьякова-автора связывают с его героями крайне примечательные и, мы бы сказали, товарищеские отношения, иногда переходящие в соавторство и точно не сводящиеся к «одностороннему акту», направленному на объект или материал (что как раз можно было бы назвать

¹ Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности / Предисл. С. Бочарова // Вопросы литературы. 1978. № 12. С. 269–310.

² Бахтин был на пару лет младше, провел все годы активной работы Третьякова в провинции, больнице или под домашним арестом, но пережил его почти на сорок лет.

³ Герои «не могут быть просто „созданы“ творческой активностью автора, как не могут и стать для него только объектом или материалом», <иначе> «творчество художника понимается как односторонний акт, которому противостоит не другой субъект, а только объект, материал, пре-вращается в чисто техническую деятельность» (Там же).

позитивистским отношением). «Работа по живому человеку»¹ велась Третьяковым в конечном счете в ориентации на кант-анский императив, при котором другой индивид должен быть не средством, но целью, как, к примеру, Дэн Ши-хуа — автором продолжения своей же собственной (авто)биографии, а не только собеседником — принципиально диалогического жанра биоинтервью. В случае пропаганды газетной фактографии — этого «эпоса наших дней» — Третьяков также систематически возвращается к вопросу «врастания в авторство»:

О какой «Войне и мире» может идти речь, когда ежедневно утром, схватив газету, мы по существу перевертываем новую страницу того изумительнейшего романа, имя которому наша современность. Действующие лица этого романа, его писатели и его читатели — мы сами².

«Действующие лица романа» далеко не всегда «его писатели и читатели» — такое совмещение могло иметь место в редких металептических экспериментах и начинает систематически происходить только в модернистской метапрозе. Если «действующие лица» попадают сюда скорее из лексикона ранних театральных экспериментов Третьякова, чем из теории прозы и повествования, то новым в «нашем эпосе» в сравнении с драмой становится то, что устранялась фигура *внеаходимого* автора, драматурга, а герои-читатели получали право самоуправления на письме.

3. Наконец, можно перевести эти контroversы и на международный уровень теоретических дебатов конца 1920-х годов. В ходе своих берлинских лекций Третьяков немало взбудоражил немецких современников, ныне известных как титаны модернизма, своим желанием *покончить с литературой, какой они ее знали*. Кракауэр полагал это рискованным

¹ Как это восхищенно назвал его давний друг и коллега Н. Чужак, справедливо не сознавая будущих зловещих обертонов такой формулировки: *Чужак Н. Литература жизнестроения // Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа / Под ред. Н. Ф. Чужака [Переиздание 1929 года]. М.: Захаров, 2000. С. 63.*

² *Третьяков С. Новый Лев Толстой // Новый ЛЕФ. 1927. № 1. С. 34–38.*

отказом от гуманистических ценностей; Деблин отвергал это как утопизм, рассматривая функцию писателя более пессимистично; наконец Готфрид Бенн и вовсе заподозрил в Третьякове агента ЧК (что намного больше говорит о том, как идеология работает в любителе чистого искусства, искривляя его эстетическую оценку, — через пару лет Бенн вступит в НСДАП). С другой стороны, более традиционно настроенные и левоангажированные литераторы также смущены формалистско-эстетским отношением Третьякова к таким важным вещам, как классовая борьба в литературе, и поэтому вынуждены признать его подход мелкобуржуазным и противоречащим доктрине «социалистического реализма».

Только одному критику удалось понять, что Третьяков предлагает ни много ни мало трансформацию производственных отношений в искусстве, которая должна превратить писателя из поставщика эмоциональных идентификаций для читателя в «оперирующего писателя»¹. В этом Беньямин видел радикальную оппозицию соцреализму и навязываемому им эмоционализму отождествления с героем — этот аффект можно было бы квалифицировать как фашистский. На такие у них с Третьяковым и Брехтом был одинаково острый нюх. Можно сказать, что все они боролись против тотализации — как правой, так и левой, — прибегая к средствам монтажа. Лучшее всех опасение, исходящее от этой прогрессивной литературной техники, уловил Лукач, называя теорию монтажа нигилистическим суррогатом искусства:

«Культ фактов» — скудный суррогат такого подлинного знания правды. И если этому суррогату придается беллетристический блеск, по внешности красивая (в действительности, только гладкая) внешность, если искусственную прозу причисляют под

¹ «Я хотел бы обратить ваш взгляд на Сергея Третьякова и на определенный и воплощенный им тип оперирующего писателя. Этот оперирующий писатель дает нам убедительнейший пример функциональной зависимости, в которой всегда и при любых обстоятельствах располагаются верная политическая тенденция и прогрессивная литературная техника» (Беньямин В. Автор как производитель / Пер. с нем. Б. Скуратова, И. Чубарова // Логос. 2010. № 4. С. 125).

«современный эпос», то положение литературы от этого становится только хуже¹.

Именно соединение авангардной установки с литературной техникой модернизма делает Третьякова более грозным противником «старолитературного отношения к вещам», чем любого адепта «культы фактов» или обладателя навыка и вкуса к «беллетристическому блеску» по отдельности. Очевидно, что так ожесточенно теоретическая дискуссия может вестись только на фоне параллельно разворачивающейся политической борьбы. Через пару лет все участники этого спора покинут Берлин: Брехт и Бенямин отправятся в изгнание в западном направлении, а Лукач вернется в Москву проектировать соцреализм. Третьяков также вернется в Москву, но соцреализму будет скорее противостоять, за что поплатится жизнью (формулировка Лукача появляется в партийном издании в год расстрела Третьякова). Однако, перед тем как задаваться вопросом, не был ли Третьяков близок к принятию соцреализма, стоит сначала задать другой вопрос: не мог ли благодаря Третьякову соцреализм стать монтажной прозой оперирующего писателя?

4. Третьяков оказывается уникальной фигурой, которая встает вровень с Маяковским и Шкловским, Брехтом и Бенямином, если внимательно изучить документы и переписку (не довольствуясь названиями улиц и станций метро, на которые ему не повезло)². Прибавочной интеллектуальной стоимостью, впрочем, обладает не декларация «абсолютной

¹ Лукач Г. Исторический роман // Литературный критик, 1937.

² В этом смысле Третьяков периода «Нового ЛЕФа» был еще одним, альтернативным «концом авангарда», возможно даже более проблемным, чем в случае прямого противостояния или «стилистических расхождений с советской властью». Олицетворяя альтернативную и также подавленную версию советского, он до последнего (до Первого съезда и даже позже) отстаивал ценности монтажной формы, фактографического отношения к материалу и оперативного писательства. Здесь мы имеем в виду многолетний диалог о концах (и началах) русского авангарда с моим научным руководителем, чья работа была посвящена петербургской ветви авангарда: Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда / Пер. с франц. Ф. Перовской. СПб.: Академический проект, 1995.

величины», а те связи, которые олицетворяет собой тот или иной агент поля и которые мы стремимся реконструировать в этой книге. Третьяков интересен как единственная фигура, которая охватывает собой не только период с первых манифестов формализма-футуризма до Первого съезда советских писателей, но и основные методологические споры XX века и концептуально связывает их собой (то есть не ограничивается случайными встречами с кем-то в эмиграции или в высоких кабинетах, но систематически втягивает в теоретический диалог) — речетворчество Крученых с теорией эпического повествования Лукача, ostrанение Шкловского с очуждением Брехта, пролетарианизм Маяковского со свидетельствами Шаламова. Эти воплощенные программы существовали в своих универсумах, и только благодаря коммутации Третьякова, связанного лично со всеми ними, сейчас возможно представить концептуальную встречу этих позиций.

Так, если взять только одну из таких контроверз, то незадолго до того, как Горький, Лукач и другие светочи соцреализма будут призывать вернуться к сокровищнице буржуазного культурного наследия XIX века и убеждать, что Бальзака и Толстого вполне достаточно¹, Третьяков пофутуристски поставит под вопрос неприкосновенность классиков в свете новых медиатехник («О какой „Войне и мире“ может идти речь, когда ежедневно утром, схватив газету...») параллельно формалистской ревизии наследия Толстого. В этом исследовании мы ставили перед собой задачу вывернуть наизнанку этот тезис и показать, что в них самих уже есть кое-что от Третьякова и Лефа — понимание социомоторной стороны писательства (Толстой), и интерес к технике распространения знаков и материальности носителей (Бальзак), и, прежде всего, поиск современной их научно-технической эпохе практики письма. Другими словами, сделать

¹ Наиболее одиозная формулировка с Первого съезда принадлежит Радеку: «Если дело идет о том, чтобы уметь дать в индивидуальном типичное, — для этого нам Джойс не нужен. Для этого нам достаточны как учителя Бальзак, Толстой» (Первый всесоюзный съезд советских писателей: Стенографический отчет. М.: ГИХЛ, 1934. С. 372).

Третьякова точкой фокализации предшествующих и последующих этапов литературной эволюции.

5. Наконец, приближаясь к еще более деликатным материям — тогдашних и сегодняшних дней, необходимо сказать в заключение о *Третьякове как имени политического момента*.

Брехт в мае 1932 года приезжает в Москву для показа фильма «Куле Вампе, или Кому принадлежит мир?» (сам этот приезд заслуживал киносъёмки: на том же поезде возвращается после Мексики Эйзенштейн, а на вокзале с Третьяковым их встречают Ася Лацис, Бернард Райх и Эрвин Пискатор; нацисты еще не пришли к власти, но все перечисленные уже предпочитают держаться восточнее, сам Брехт эмигрирует севернее в следующем году, Беньямин — западнее, а сомнений в том, кому принадлежит мир, все больше)¹. После показа они едут смотреть мавзолей, клуб комсомола, и Третьяков светится гордостью, а Брехт сообщает позднее в письме Беньямину: «В конце концов я несколько устал и не мог уже восхищаться всем этим, равно как и не хотел. Вам показывают, вот их солдаты, вот их танки. Прекрасно, но не мои»². Брехт, очевидно не мог почувствовать себя дома «на настоящей своей родине», как позже в письме назовет ее Третьяков. Ему самому, интернационалисту и патриоту Советского Союза, было легче спутать свою паспортную принадлежность с идеологической (всего пару лет назад Маяковский пишет «Стихи о советском паспорте»). Брехт же при всех усиленных попытках гибридизации их (трагически) четко разделял, хотя и охотно продолжал считать Третьякова «единственным человеком [в Советском Союзе], держащимся в своей работе верной линии»³.

В сегодняшнем интересе к Третьякову сходится неприятие как героев либерального здравого смысла, отъехавших на

¹ Подробнее о фильме см.: Куле Вампе, или Кому принадлежит мир? Брехт, Эйслер, Дудов / Сост., пер. с англ. К. Адиебекова. М.: Свободное марксистское изд-во, 2011.

² *Benjamin W. Reflections*. New York: schocken Books, 1978. P. 206, перевод наш.

³ *Willet J. (ed.) Brecht on Theatre*: London: Eyre Methuen, 1973. P. 65.

философском пароходе, так и людоедов имперского ресентимента. Интереснее обоих этих типов реакции на всякую сложную или даже катастрофическую историко-политическую ситуацию, в которой мы снова оказываемся, задаться вопросом, что могло бы быть левой альтернативой (если такая вообще возможна). Последний пример, который может быть важным различительным критерием для сегодняшнего дня. Когда Брехт бежит от приходящих к власти нацистов, он передает с Рихтером, едущим в Москву, свою пьесу для Третьякова. Тот переводит ее на русский язык, а также стремится поставить. В 1933 году перевод пьесы Брехта на русский очевидно казался им обоим не только возможным, но и необходимым, хотя постановка пьесы левого драматурга в Москве уже была невозможна.

Возможно, для года 2023-го Третьяков — это прежде всего пример того, как можно продолжать работать согласно своим убеждениям и умениям вопреки внешнему давлению и, можно предположить, его эху — внутренней усталости. Продолжать работать и бороться против фашизма, даже когда отменяются один за одним шансы представить публично результаты своей работы, при том что в этом прискорбном историческом сценарии было меньше всего идеологической вины этого бойца «левого фронта искусств».

Июнь 2023

* * *

Всякое письмо есть не только персональная задача, но и коллективное предприятие, имеющее, как утверждает приводимая ниже работа, свои продуктивные институциональные принуждения (*contraintes*) и медиатехнические расширения (*extensions*). По этой причине невозможно обойтись без их упоминания и адресованных лично благодарностей.

Впервые вкус к теоретической разработке конкретного кейса — литературы факта — был символически и институционально поддержан приглашением Патрика Серио в Centre de recherches en épistémologie comparée de la linguistique d'Europe centrale et orientale (CRECELECO, Université de

Lausanne), которому я обязан как первыми прочитанными на французском источниками, так и собственно постепенным заражением логикой этого языка и, как считается, вытекающими из него методологическими склонностями. Благодаря 2013–2014 учебному году, проведенному в Лозанне, к сюжету из советской литературы оказался привит лингвофилософский метод, в результате чего литература факта превратилась из «последней попытки называть вещи своими именами» в способ «совершать действия при помощи слов», а также получила заманчивые теоретические резонансы (прежде всего, с философией обыденного языка). Однако совершить при помощи слов за пару семестров удалось не так много, и за ними последовало возвращение в Петербург, где результатом работы независимых интеллектуальных инициатив стало обнаружение у многих действий на письме некоего инструментального бессознательного, фиксируемого понятиями от *прагматической поэтики* до *технологических метафор*. Этим периодом разработки теоретического сюжета я обязан семинару «Прагматика художественного дискурса», итог работы которого в 2015–2016 годах был подведен блоком публикаций «Что говорение хочет сказать», к которому я написал методологическое введение и первую обширную статью, посвященную литературе факта¹.

Параллельно этому происходило «возвращение имени» Сергея Третьякова в научный обиход, с которым данное исследование также генеалогически связано — которому обязано и в котором участвовало. Так, в 2015 году в Цюрихе состоялась первая конференция, практически целиком посвященная фактографии², и именно ей я обязан «перезагрузкой» своего интереса к литературе факта, а также рядом

¹ Арсеньев П. К конструкции прагматической поэтики (введение редактора блока «Что говорение хочет сказать: прагматика художественного дискурса»); *Он же*. Литература факта высказывания: об одном незамеченном прагматическом повороте // Новое литературное обозрение. 2016. № 138. С. 117–132, 182–195.

² International conference «Mapping Early Soviet Union By «Participant Observation» in Literature, Film and Photography (1920–30ies)» (org. Tatiana Hofmann, Sylvia Sasse, Universität Zürich, Oktober 2015). В 2017 году, в свою очередь, фигурой «фактовика» заинтересовались и московские институции,

публикаций в англо- и франкоязычных научных и художественно-теоретических журналах¹.

Наконец, испытывая незавершенность собственно академической разработки сюжета, осенью 2016 года я познакомился с Жаном-Филиппом Жаккаром, который был мне известен как автор книги «Даниил Хармс и конец русского авангарда». Об этом периоде и эпизоде у меня были отличающиеся данные: по моим сведениям, конец русского авангарда действительно разворачивался в 1927–1929 годах, но в редакции «Нового ЛЕФа»; с обсуждения точных координат крушения и начался наш многолетний диалог о концах (и началах) русского авангарда, которому я обязан поддержанием уже не только теоретического, но и исторического интереса к сюжету литературы факта, точно так же, как институциональной поддержке Жана-Филиппа — несколькими годами работы в университете и библиотеке Женевы, в которых территориально и исторически сходились многие герои данной работы², что — учитывая положение «после», но «там же» — наделяло чувством исключительных резонансов и в конечном счете привело к развитию интереса к материальной истории литературы и науки — в политическом контексте эпохи.

Необходимо также сказать, что написание этой работы было бы психологически невозможно без доверия, оказанного мне факультетом, и полученной от него в 2018 году стипендии, которая впервые подсказала, что работа может и должна быть закончена, а мое пребывание в «городе изгнанников»

организовавшие целый фестиваль «Третьяков.doc», включавший научную конференцию, выставку, серию кинопоказов фильмов по сценариям, а также постановку по пьесе Третьякова.

¹ *Arseniev P. Sergey Tretyakov between Literary Positivism and the Pragmatic Turn // Russian Literature. 2019. № 103–105. P. 41–59; Id. La littérature du fait d'énonciation: un tournant pragmatique inaperçu au cœur de l'avant-garde russe // Ligeia: dossier sur l'art. 2017. № 157. P. 146–157.*

² И прежде всего, Фердинанд де Соссюр, читавший курс общей лингвистики в 1907–1911 в аудитории, ныне нумерованной В105, а также Владимир Ленин, писавший в те же годы свою главную философскую работу, впоследствии «составленную с невероятной быстротой в Женеве», в местной библиотеке.

на короткий период получило чуть более стабильный характер. Наконец, параллельно институциональному касанию с университетом Женевы продолжались и мои контакты с петербургской художественно-теоретической сценой, организованные продолжающимся изданием журнала [Транслит]. Институциональная драма, организованная между полюсами кафедры и редакции, получила надежду на разрешение в ходе подготовки конференции «От вещи к факту: материальные культуры авангарда»¹, которую по предложению Жана-Филиппа Жаккара мы подготовили вместе с Анник Морар, чей интерес к эмигрантской ветви русского авангарда, в свою очередь, позволил подойти к его культурной и материальной истории в терминах мировой «республики словесности» (или, скорее, «искусства коммуны»). Год спустя после той международной конференции, которая позволила собрать специалистов со всей Европы, был опубликован выпуск журнала, в чьих выходных данных уже соседствуют Петербург и Женева, а его редактор благодарит за поддержку кафедру русской литературы Университета Женевы².

В заключение я не могу не поблагодарить тех товарищей, что составили себе труд прочитать отдельные главы работы и высказать чрезвычайно резонные замечания — Марину Симаккову, Михаила Куртова и Олега Журавлева, организовать мои лекции по мотивам отдельных глав, которые позволили их обогатить, — Анастасию Осипову (University of Colorado in Boulder) и Джейсона Сипли (в Hamilton College, New York), а также подготовить публикации, частично пересекающиеся с главами, — Сергея Ушакина (Princeton University)³ и Валерия

¹ «От вещи к факту: материальные культуры авангарда» / «De la chose au fait: les cultures matérielles de l'avant-garde» (Университет Женевы, 10 мая 2019), организаторы Павел Арсеньев, Анник Морар.

² Транслит. 2020. № 23 («Материальные культуры авангарда»).

³ За публикацию «От словотворчества к словостроительству: Винокур, Платонов, Третьяков в дискурсивной инфраструктуре авангарда» по мотивам доклада на еще одной конференции (Москва, 2019) и впоследствии вышедшей в одноименном с ней тематическом блоке «Авангард жизнестроительства: От эстетического проекта к социальному прорыву» (составители Ольга Соколова и Сергей Ушакин), опубликованном в «Новом литературном обозрении» № 173 (1/2022). С. 34–61.

Золотухина (*Theatrum Mundi*)¹, а также Сюзанну Штретлинг (*Freie Universität Berlin*), диалог в письмах с которой уже на самом последнем этапе еще раз убедил, что сюжет фактографии неисчерпаем и всякое приближение к завершению всегда сулит и очередное теоретическое приключение². Чисто технически подготовка окончательной версии библиографии была бы невозможна без помощи Тимофея Тимофеева.

Наконец я хотел бы поблагодарить и тех, кто не давал превратиться окончательно в библиотечного человека и к кому я сам обращался за диагностикой и тренировкой других групп мышц, — и прежде всего мою мать Татьяну Русакевич и сына Матвея.

¹ За публикацию «Постановка индексальности, или Психоинженеры на театре» (в сборнике *Theatrum Mundi*. Подвижный лексикон. Гараж.txt, 2021), частично пересекающейся с одноименной главой.

² Интермедиаальная Одиссея Сергея Третьякова // Colta.ru. URL: <https://www.colta.ru/articles/art/27089-pavel-arseniev-beseda-iskusstvovedy-kniga-sergey-tretyakov-ot-pekina-do-pragi-putevaya-proza-1925-1937-godov>.

ВВЕДЕНИЕ

Литературный позитивизм

Объектом нашего исследования является история *литературного позитивизма*, начало которой мы датируем натуральной школой и «Современником» Белинского, а окончание — литературой факта и «Новым ЛЕФом» Третьякова.

Для построения парадигмы литературного позитивизма стоило бы начать с «натуральной школы» (повести Гоголя и критика Белинского), а также конструкции жанра «физиологического очерка» как формы *литературной эпистемологии*, то есть такой формы письменного поведения, которое существует в XIX веке ввиду первых успехов естественных наук и в ходе становления автономии литературы¹. Если в 1840-е годы дух позитивных наук передается литературе посредством социологии (Конт), то во второй половине века особенно активно начинает действовать фразеология экспериментальной медицины и физиологии (Золя), а в русской литературе и критике на смену желанию точно передать факты общественной жизни приходит убеждение, что «мы не врачи, а сама боль» (Герцен).

В подобном диагнозе мы видим начало перехода литературных физиологий к модернистской самообращенности литературного высказывания, которую принято рассматривать как примету автономии словесности от параллельных рядов, но которая, однако, тем более точно отвечает сдвигу самой научной эпистемологии к психофизиологии восприятия и речи и так называемому «второму позитивизму»

¹ Такой ретроспективный ход мы предпринимаем в готовящейся сейчас к изданию книге: *Арсеньев П. Литературный позитивизм в XIX веке*. М.: V-A-C press, 2023 (готовится к изданию).

в философии (науки). В частности, в готовящейся сейчас книге, рассматривая *дискурсивную инфраструктуру* русского авангарда на материале ранних манифестов футуризма (Крученых, Хлебников) и формализма (Шкловский), мы высказываем гипотезу о том, что заумная поэзия обязана оборудованию фонетической лаборатории. Это позволяет очертить парадигму *литературного позитивизма*, вписанного уже не только в научную эпистему своей эпохи (как в случае «литературных физиологий» — на уровне трансфера идей и фразеологии науки), но и обязанную своим успехом определенной дискурсивной технологии.

Однако прежде всего понятие литературного позитивизма кажется нам приложимым к советским 1920-м годам и возникшему тогда понятию «литературы факта». Поэтому задачей нашего исследования, которое велось в 2018–2021 годах в университете Женевы, стала реконструкция одновременно эпистемологического и технологического горизонта «очерков, правдивых как рефлекс». Начиная с первой главы предлагаемого издания мы показываем, как парадигма *литературного позитивизма* реагирует на Октябрьскую «революцию языка» и стремится передавать факты, однако прошедшие уже сквозь записывающие устройства авангарда и обязанные своей конструкцией инструментам социалистической трансляции (газета и радио). Главным эпизодом такого *литературного (нео)позитивизма* оказываются литература факта и ее теоретик и практик Сергей Третьяков, эволюции творчества которого в основном и посвящена центральная часть исследования. Литература факта смыкается с аналогичными тенденциями в немецком и французском левом авангарде (зачастую под непосредственным влиянием идей Третьякова), а продолжается в такой форме послезития фактографии, как «новая проза» Варлама Шаламова.

Метод научно- и материально-технической истории литературы

Всякая технология, включая дискурсивную, становится более заметна на фоне других технологий, поэтому мы

и предпринимаем столь рискованный шаг, делая объектом одной части исследования «натуральную школу», другой — замную поэзию, а третьей — «литературу факта», объединяя их все к тому же в традицию «литературного позитивизма» и, соответственно, связывая с соответствующей научной и лингвистической эпистемологией. Это позволяет как *специалистам по литературе XIX века*, так и специалистам по *советскому авангарду*, не говоря уж об исследователях *истории науки и философии языка*, воспринять это исследование как чужеродное. Однако только в таких исторической перспективе и методологическом диапазоне можно понять, что представляет собой столь странное предприятие, как литературная «физиология» в XIX веке и запись «фактов» в XX веке.

Если фразеологические акценты в истории *литературных позитивизмов* будут в целом сохраняться (смещаясь только вследствие дрейфа самой позитивистской традиции от науки к философии языка)¹, то параллель между условно постромантической и условно постфутуристической ситуацией необходима, чтобы показать, как примерно одна и та же программа — *натуралистического, документального, антириторического* описания — трансформировалась, приспособливаясь к различной эпистемологической и технологической среде². По этой самой причине части исследования будет отделять не только фокализация на XIX и XX веках соответственно, но и переживаемый на их рубеже некоторый методологический сдвиг — от *общей истории науки и литературы* к *материально-технической истории литературы*. В этом, однако, нет ничего удивительного, если учесть, что

¹ Здесь за модель анализа принята «археология знания» Мишеля Фуко, в которой естественные и гуманитарные науки существуют в рамках общей эпистемы, рассматривают ли они домены жизни (в биологии), труда (в политической экономии) или языка (в философии языка/лингвистике). См. подробнее: Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Пер. с франц. В. Визгина, Н. Автономовой. М.: Прогресс, 1977.

² Здесь мы, соответственно, опираемся на модель медиаархеологического анализа Киттлера, отправляющегося от литературных текстов и рассматривающего их прагматико-медиалогическое бытование. См. подробнее: Kittler F. Discourse Networks 1800–1900 / Trans. by M. Metteer, C. Cullens. Stanford: Stanford UP, 1990.

еще до того, как литературой будет обнаружен собственный материальный обиход, ее уже интересует синхронный научный контекст.

Если мы говорим о литературе в исторической перспективе, мы не можем упустить из вида то, что в XIX веке литература (столь же обязанная определенной материальности, как и в любую другую эпоху) сама мыслит себя скорее *областью представлений* и намного в меньшей степени (чем та же наука) понимается как *материальная практика*. Именно поэтому она избирает своим «зеркалом» научные идеи и представления, даже если те существовали в науке в качестве очень конкретных техник обращения с данными, образами и даже самостью¹. Поэтому и *смежная история (joint history) науки и литературы* в XIX веке может быть организована вокруг контактов ключевых имен русского реализма и столь же ключевых эпизодов научно-технического прогресса: Гоголь встречается лицом к лицу с фотоаппаратом, Тургенев — с производством бумаги, Достоевский — с телескопом, а Толстой — с фонографом. Иногда это реальные контакты с научно-техническим прогрессом (Гоголь, Толстой), местами — метафорические obsessions (Достоевский); иногда сознаваемые, а иногда бессознательные или даже вытесненные связи литературной и научной эпистемологии. Именно частотный случай вытеснения заставляет нас ввести понятие *эпистемологического бессознательного* литературной техники.

Когда же литература к XX веку все больше осознает собственную материальность и начинает «состоять не из идей, а из слов», связь — зачастую довольно ревнивая — с наукой никуда не исчезает, но теперь все чаще понимается не через идеи, а через конкретные материально-технические приспособления. Конечно же, они обязаны, прежде всего, научно-му прогрессу и двигают его сами, но очень часто они еще и переоборудуют литературу.

Возможно, *материально-техническая история литературы*, к которой мы в случае материала XX века переходим,

¹ Дастон Л., Галисон П. Объективность / Пер. с англ. Т. Вархотова, С. Гавриленко, А. Писарева. М.: Новое литературное обозрение, 2018.

подсказывает нечто о направлении и закономерностях литературной эволюции, которую Тынянов оставлял еще вполне комбинаторной дисциплиной, избегая референции к параллельным рядам. Как и науку, литературу можно понимать прежде всего как *технику записи* — еще до того, как говорить о ее идеологических эффектах, рецептивной конвенции, конструируемой социальности. Если наука еще может быть признана «параллельным рядом», что тем более не исключает методологической возможности выстраивания разного рода параллелизмов (но и тем самым надежно развести их домены: параллельные линии не пересекаются), то материально-техническая «обшивка» процедуры письма уже не вопрос «внешней политики» литературы, но вместе с тем не сводится и к сугубо внутренним, имманентным ее проблемам. Материальность техник записи существует на границе, в переходе между планами референции и опосредования.

Параллельными рядами у формалистов называются потому, что они, возможно, еще рассчитывают сохранить евклидову гуманитарную науку — ту, где параллельные ряды никогда не пересекаются. Задача же медиатехнически чувствительной филологии как раз уяснить и описать пересечения между искусством и технаукой, текстуальным и социальным, семиотическим и физическим.