

**СЕРГЕЙ ТРЕТЬЯКОВ:
ФАКТ**

Девин Фор

Сергей Третьяков: факт

В 1924–1925 гг. Сергей Михайлович Третьяков (1892–1937), известный своими футуристическими стихами и пьесами, работал иностранным корреспондентом «Правды» в Пекине; именно там он начал разработку концептуальных и технических положений программы «фактографии», ставшей одним из самых важных импульсов в области документалистики прошлого века. В 1927 г. Владимир Маяковский возобновил издание журнала «ЛЕФ» (остановленное в 1925 г.); «Новый ЛЕФ», благодаря влиянию Сергея Третьякова, превратился из агитжурнала футуристов в показательную витрину таких фактографических жанров, как репортаж и документальная фотография. Хотя многие положения программы фактографии были уже сформулированы в середине 1920-х гг., полноценное развитие этого движения начнется лишь с массовой индустриализации Первой пятилетки (1928–1932 гг.). В 1934 г., описывая «эволюцию» фактографического жанра *очерка*, Сергей Третьяков отмечал, что «настоящий расцвет очерка начинается в эпоху реконструкции, в эпоху пятилетки»¹. Исторический контекст быстрой индустриализации мотивировал развитие фактографической деятельности и на содержательном, и на формальном уровнях. С одной стороны, призыв большевиков модернизировать преимущественно аграрную страну обеспечил новой тематикой фактографов, видевших свою главную цель в максимально точном описании технических и социальных преобразований, ставших результатами реализации таких колоссальных проектов, как сооружение ДнепроГЭС, коллективизация или достижения социального проектирования в Магнитогорске. В течение одного десятилетия страна, промышленность которой была почти полностью разрушена в ходе Гражданской войны, стала впечатляющим примером ускоренной модернизации.

Прогресс технической модернизации дал фактографам не только тему для обсуждения, но и средство для изменения самих практик художественного производства. Суть фактографического проекта невозможно понять в отрыве от того бума новых медиатехнологий и связанных с ними культурно-массовых формаций, на фоне которого шли поиски фактографов. Расцвет советской документалистики

¹ См. статью «Эволюция жанра» в данном издании. С. XXX.



Сергей Третьяков, 1927 г. Фото А. Родченко.

был связан с медиареволуцией, сделавшей возможными радиотрансляции, звуковое кино и фотомеханические методы, способствовавшие развитию иллюстрированной прессы. Этот медиавзрыв обещал — по крайней мере, в самом своем начале — возможность радикального упрощения и демократизации средств эстетического производства и самовыражения, создав тем самым условия для возникновения организаций фотографов-любителей, массовых кампаний по борьбе с безграмотностью и широкого распространения движений рабочих корреспондентов (рабкоров), стремившихся превратить потребителя информации в ее автора. Во время промышленного подъема 1920-х гг. новые СМИ впервые стали неотъемлемой частью повседневной жизни. Именно эти новые средства и способы связи, изменившие советское общество, предоставили фактографам инструментарий для их художественной практики.

Вряд ли случайным является то, что пик популярности и методологической влиятельности фактографии пришелся на 1927 г. Именно этот год Ги Деборд позже предложит считать начальным годом эпохи «общества спектакля»²: фактографический проект был неотъемлемой частью общества, стоявшего на пороге современной медиаэры. В ответ на «зрелище мира, в котором природа как таковая была ликвидирована, мира, насыщенного сообщениями и информацией, мира, в котором прихотливая сеть товародвижения может рассматриваться как прототип системы знаков»³, футуристы и производственники начала 1920-х гг. оформились в виде движения фактографов. Работы Сергея Третьякова отразили этот импульс наиболее ярко. В разных формах этот импульс можно также проследить и в работах его современников — писателей, художников, критиков: от Бориса Кушнера, Виктора Шкловского, Виктора Перцова до Александра Родченко, Дзиги Вертова и — временами — Сергея Эйзенштейна (например, в его фильме «Старое и новое», 1929 г.).

Исследователи позднее ошибочно увидят в этом курсе на документальность движение назад, следовавшее за экспериментальным семиоклазмом раннего авангарда: фактография здесь будет видеться звеном, ведущим к внешне более консервативным практикам социалистического реализма. Однако гораздо чаще переход от футуризма к фактографии — особенно в виде группировок авангардистов, связанных с журналом «ЛЕФ», — был не движением

² Debord G. Comments on the society of the spectacle. London: Verso, 1998; *Crary J.* Spectacle, Attention, Counter-Memory // October. Vol. 50 (Autumn 1989). Pp. 97–107.

³ Jameson F. The prison-house of language: a critical account of structuralism and russian formalism. Princeton: Princeton University Press, 1972. IX.

назад, но радикализацией более раннего лозунга авангарда: «Искусство в жизнь!». Внутри заново преобразованного жизненного пространства, насыщенного медиаобразами и сообщениями, фактографы отказались от упрощенного и устаревшего уравнивания производства исключительно с тяжелой промышленностью, предложив взамен теоретические модели и художественные практики, способные включить в себя не только производство материальных объектов, но и важнейший компонент экономики современных медиаобществ — *информационные товары*.

В 1920-х гг. именем этого информационного товара был «факт». Несмотря на сегодняшнюю тенденцию понимать факт как объективную данность — своего рода онтологический краеугольный камень реальности — необходимо помнить, что факты не *находятся*, они всегда производятся, фабрикуются, как свидетельствует этимология этого слова. Восходя к латинскому глаголу “facere” («делать», «творить»), «факт» означает продукт труда, результат творения. В таком контексте теория фактографии Сергея Третьякова должна пониматься как первая систематическая и последовательная попытка адаптировать общую теорию производства Маркса, сформулированную в эпоху промышленной революции, к условиям информационных обществ, которые стали складываться в период между двумя мировыми войнами. Проект Третьякова по переосмыслению труда в контексте информационного общества использовал два основных источника: идеи Алексея Гастева о научной организации труда (НОТ), предшествовавшие современной теории кибернетики, и тектологию Александра Богданова, эту «всеобщую организационную науку», которая предвосхитила послевоенную общую теорию систем⁴. Радикально пересмотрев отношения между работой и семиозисом, Третьяков видел в документировании не объективное отражение онтологически первичной реальности, но активное вмешательство в ткань самой жизни. Охватывающая и материальные, и когнитивные аспекты предмета фактография оказывалась, в сущности, производственным искусством информационной эпохи.

Став катализатором процессов культурной медиатизации, фактографы способствовали уничтожению разрыва между реальностью и ее репрезентацией, приближая тем самым качественный сдвиг человеческого сознания к состоянию, при котором различие

⁴ См. *Гастев А. К.* Как надо работать: Практическое введение в науку организации труда. 1921; *Богданов А. А.* Всеобщая организационная наука. Часть 1–3. Москва–Ленинград, 1925–1929.

между объектом и его изображением уже не носит кардинальный характер. Передовица Третьякова «Как десятилетить» из «Нового ЛЕФа» (1927) прекрасно иллюстрирует главные условия достижения этой цели. В своем плане празднований десятилетия революции Третьяков, опираясь на идеи Алексея Гана о *массовом действии*, подчеркивает важность разнообразных средств массовой информации (от печатных изданий до фильмов и радио) как основы для активизации зрителей. Результатом подобного понимания роли СМИ становилось исчезновение пределов репрезентации: океанская стихия, напоминающая раблезианский карнавал, стирала грань между личностью и объектом. Активно интересуясь только что появившимся радио, Третьяков — позднее сам Третьяков выступит в роли радиокomentатора, — например, заявлял, что беспроводные технологии должны создавать одновременное единство внутреннего и внешнего, сознания и действия. Радио должно руководить, например, движением тех, кто шел в составе марширующей колонны, и, одновременно, репрезентировать эти движения для тех, кто не участвовал в этом событии:

Радио должно информировать и идущие колонны, и больных в постелях госпиталей. Через радиослуховые трубки любой комнатно-отъединенный гражданин Советского Союза может ежеминутно включиться в течение праздника, обставленного лучшим, чем мы имеем в области слова и звука⁵.

Третьяков объяснял, что для радио, объединяющего целое государство в едином электромагнитном пульсе, нет границ. Однородное, без помех, пространство, созданное с помощью радио, в такой же степени пространственно, сколь и эпистемологично: путем гомогенизированного и синхронного вещания радио детерриториализовало пространство — точно так же, как оно детерриториализовало сознание, транслируя участнику события его собственный образ. Слушатель, таким образом, мог одновременно воспринимать себя как изнутри, так и снаружи. «В гуляньи нет пассивного сидячего зрителя, — писал Третьяков. — Зритель он же и действитель»⁶. В 1927 г. Третьяков видел в петле обратной связи, порожденной таким «быстрым» средством массовой информации, как радио, возможность уничтожить разрыв между событием и его репрезентацией, предвосхищая тем самым условия «радиофонической речи», о которых Ролан Барт напишет позднее во время

⁵ См. статью «Как десятилетить» в данном издании. С. XXX.

⁶ Там же.

событий 1968 г.:

Радиофоническая речь не только информирует слушателей о расширении зоны их собственных действий (вдаль на пять метров), делая транзисторным придатком тела, слуховым протезом, новым научно-фантастическим органом неких экспериментаторов. Более того, сжимая время — в силу немедленной реакции на действие — радиофоническая речь изменяет само событие. Для краткости записал это так: сплав знака и слуха, обратимость письма и чтения, которую современность пытается достичь при помощи революции письма и которую ищут во всем в другом месте⁷.

Несмотря на бесспорное родство между работой Третьякова и документальными формами, которые развивались в то же время в Западной Европе, «Как десятилетить» делает, по крайней мере, одно важное различие между советским фактографическим авангардом и документалистской практикой вне советского контекста. Это различие может быть охарактеризовано как эпистемологическое. Если термин «*документальный*» (введенный в оборот в 1926 г. режиссером Джоном Грирсоном⁸) обычно используется для обозначения работы, которая стремится создать максимально объективное описание реальности, то такая пассивная и беспристрастная репрезентационная практика была крайне далека от амбиций советских фактографов. Статья «Как десятилетить» требовала от медиасредств и ресурсов не нейтрального изображения реальности, но активной организации и трансформации этой реальности. Используя потенциал таких новых, не требующих специальных навыков, средств, как газеты и радио, фактографический авангард создал условия для эстетики участия, которая практически полностью устраняла различия между автором и читателем. Во вступительной статье первого номера «Нового ЛЕФа» Третьяков так издевался над отображательством традиционного романа, спрашивая:

О какой «Войне и мире» может идти речь, когда ежедневно утром, схватив газету, мы по существу переворачиваем новую страницу того изумительнейшего романа, имя которому наша современность. Действующие лица этого романа, его писатели и его читатели, — мы сами⁹.

Подобно тому, как радио разрушает границы между слушате-

⁷ Barthes R. Writing the event // The rustle of language / trans. R. Howard. New York: Hill and Wang, 1989. Pp. 149–150.

⁸ Grierson J. Review of “Moana” (dir. Robert Flaherty) // New York Sun. 1926. February, 8.

⁹ См. статью «Новый Лев Толстой» в данном издании. С. XXX.

лем и диктором, газета устраняет разрыв между историческим событием и его репрезентацией, реализуя — наконец-то — желание романтиков создать текст, соразмерный самой реальности. Или, говоря словами из немецкой статьи Третьякова: «слово становится действием»¹⁰.

Принципиальное различие между западным репортажем и советской фактографией сводится к тому, что Третьяков называл *оперативностью*, — концепции, с которой он связывал всю свою теорию практики. Выступая перед берлинской аудиторией 21 января 1931 г., он объяснял; «Для меня выражение «оперативные отношения» обозначает участие в жизни самого материала»¹¹. Очеркист не просто пассивно фиксирует реальность, но и делает ее частью своей биографии, берет на себя личную ответственность за свой материал. Для Третьякова это открытое взаимодействие с «жизнью материала» стало основой новой журналистской этики:

Такой подход к работе означает то, что ты не можешь отделить себя от объекта труда. Нельзя просто наблюдать за объектом. Вместо этого, постоянно работая с объектом, ты становишься органически связанным с ним. Ты должен осознать степень своей социальной ответственности перед объектом, который ты культивируешь¹².

И, как обнаружил Третьяков, эта петля обратной связи между реальностью и ее отображением неизбежно влияет на объективность журналистских материалов. Например, в течение двух лет Третьяков периодически принимал участие в работе колхоза «Вызов» на Северном Кавказе. По итогам своих поездок он постоянно публиковал газетные очерки в виде серийного репортажа из колхоза¹³. Колхозники также были заинтересованными читателями заметок Третьякова, не скрывая от автора своих мнений по поводу прочитанного о себе. В более поздних разделах сборника очерков «Вызов», многие колхозники нередко ссылаются на свои описания в предыдущих очерках, критикуя Третьякова за неточности и хваля за удачно подмеченные моменты.

В то время, как в традиционной беллетристской практике автор играет роль суверена по отношению к своим героям, оперативный фактограф, проведя немало времени со своими героями в качестве

¹⁰ *Tretjakow S.* Das wort ist zur tat geworden // *Unsere Zeit.* Vol. 6. #9. 1933.

¹¹ *Tretjakow S.* Der schriftsteller und das sozialistische dorf // *Das neue Russland.* Vol. 7. # 2/3. 1931.

¹² Там же.

¹³ *Третьяков С.* Вызов. Колхозные очерки. М: Федерация, 1930.

включенного наблюдателя, должен всегда учитывать возможность того, что «герои» в состоянии дать «автору» ответ. В результате работы механизмов обратной связи, появившихся с переходом к современному информационному обществу, оперативная журналистика была обязана — в той или иной степени — делать объектом своего анализа свои собственные методы работы, демонстрируя тем самым уровень саморефлексии, до этого практически неизвестный объективистским репортажам на Западе.

Фактографы не только описывали строительство фабрик и трансформацию структуры сознания, обусловленные современными средствами массовой информации. Как уже говорилось, они сами активно участвовали в этих изменениях, используя передовые информационные технологии в своих художественных практиках. Заимствуя стратегию программы, которую Гастев назвал «технизация слова», фактографы стремились сформировать литературный язык, который — в отличие от устаревших норм языка романов и поэм — был бы созвучен жизни в условиях продвинутой технической цивилизации. Это требовало радикального пересмотра литературных форм как на лексическом, так и на жанровом уровнях. В ответ на потребность в новом словаре, способном описать не только новый материальный быт, складывающийся в социалистическом обществе, но и новые социальные отношения, институты и идеологические принципы, появившиеся после 1917 г., фактографы создают тексты, наполненные техническими идиомами и неологизмами. И тексты, представленные в этом сборнике, демонстрируют, что склонность к лингвистическим экспериментам, столь характерная для футуристов, не утратила своей силы и в работах фактографов — в том числе и в текстах Сергея Третьякова.

Не менее — если не более — важной проблемой в процессе «технизации слова» был статус жанра. Работы фактографов плохо вписываются в рамки традиционных жанровых форм. Это сегодня документалистика имеет свой, хорошо узнаваемый, эстетический «стиль»; в 1920-х гг. этот стиль еще только начинал приобретать черты связанного и устойчивого набора протоколов и условностей. Признаки «документальности», легко считываемые сегодня, тогда еще не были кодифицированы. Само многообразие терминов, под которым выступало это документальное движение в 1920-х гг. — фактография, фактизм, документальность, очеркизм, — свидетельствует о том, что единого метода, единой концептуальной модели, охватывающей все проявления данной экспериментальной техники, еще не сложилось. Первая официальная фактографическая работа Третья-

кова «Москва — Пекин», например, подавалась как «путьфильма», а не «очерк», подчеркивая тем самым свою гибридную природу, сочетающую конвенции традиционного репортажа и киносценария.

Стоит заметить, что гибридность — это типичный удел традиционных художественных жанров в современном обществе, где художественное производство часто носит мультимедийный характер, лишая при этом какой бы то ни было полезности привычные системы эстетических классификаций и сводя на нет любые попытки выделить стилистическую связанность. Взрывное развитие медиатехнологий в 1920-е гг. сделало практически невозможным существование традиционных жанровых категорий, в основу которых были положены специфические особенности того или иного информационного средства. Третьяков, работавший одновременно фотографом, прозаиком, драматургом, журналистом, сценаристом в кино, радиокomentатором и поэтом, считал, что жанр — это аспект художественной работы, который находится в постоянном изменении. Жанровые установки должны всякий раз подвергаться пересмотру в процессе эстетического производства.

В конце концов, по чисто прагматическим соображениям фактографы остановились на термине «очерк» для обозначения своих произведений, но полностью термин их не устраивал. Как отмечал Третьяков в своем вступительном докладе «Эволюция жанра» на Всесоюзном совещании по художественному очерку 1934 г.:

Не хочется мне употреблять здесь слово «жанр», но другого слово я не найду. Очерк не жанр. Очерк — такое большое движения, здесь вы имеете десятки разнообразных жанров, контакт породы, как говорят в геологии, очерк стоит на перекрещивании художественной литературы и газеты¹⁴.

Симптоматично, что конференция, на которой Третьяков высказал эти замечания, с организационной точки зрения считалась неудачной, поскольку ее участники не смогли прийти к единому мнению по вопросу очерка. Попытки дать определение «очерку», как правило, сводились к бесчисленному списку поджанров: физиологический очерк, туристический очерк, портретный очерк, проблемный очерк, производственный очерк, военный очерк, региональный очерк, газетный очерк, полетный очерк — и так до самого конца, включая очерки арктические или узбекские. Несмотря на это, очерк — еще совсем недавно бывший маргинальным околотелитературным жанром с расплывчатыми стилистическими

¹⁴ Всесоюзное совещание по художественному очерку // РГАЛИ, ф. 631, оп. 1, ед. хр. 70–73, л. 18.

контурами — сделал стремительную карьеру, став одним из ведущих прозаических жанров эпохи первой пятилетки. Успех жанра отразился в том числе и в беспредельном числе журналов, публиковавших очерки, включая, например, и журнал «Наши достижения», основанный М. Горьким в 1929 г.

В 1920-х гг. именно новизна и жанровая неклассифицируемость очерка стали причиной успеха этой формы у фактографов, во многом продолживших традицию лингвистических экспериментов, начатую ранее футуристическим авангардом. Разумеется, к середине следующего десятилетия, когда «большие» жанры вновь были включены в повестку дня, подвижные малые жанровые формы типа очерка станут восприниматься негативно — об очерках, например, не будет сказано почти ни слова на знаменитом августовском Всесоюзном съезде писателей 1934 г. Однако в 1920-е гг. жанровая неопределенность очерка все еще воспринималась как достоинство, поскольку она позволяла сохранять гибкость формы и актуальность содержания, недоступные, например, таким окостеневшим жанровым формам, как роман. Эта подвижность была одновременно и источником силы, и слабостью очерка, нацеленного на прозу дня. «Очерк. Нет, это не решение», — писал Шкловский в 1931 г. «Он погибает быстро. Он не переживает своего дня...»¹⁵.

Как отмечал Третьяков в своей работе «Что нового», стремление к постоянным инновациям в итоге привело фактографов к пониманию того, что основной лабораторией для алхимических преобразований жанра стала газета:

Следующий этап нашей драки, на котором мы, окрещенные кличкой «репортеришек», изобретательно напряжены, — это газета. Там мы будем биться не за литературу факта как за эстетический жанр (в который она, возможно, выродится), а за литературу факта как метод утилитарно-публицистической работы над сегодняшними социалистическими проблемами...¹⁶

Советские газеты — дав толчок движению, которое Вальтер Беньямин в своих заметках о Третьякове назвал «мощной переплавкой литературных форм», — стали примером подлинной литературной революции без конца¹⁷. Будучи незаменимой средой обмена веществ между словом и событием, газета открыла языку путь в современность и историю.

¹⁵ Шкловский В. Поиски оптимизма. М.: «Федерация», 1931. С. 4.

¹⁶ См. статью «Что нового» в данном издании. С. XXX.

¹⁷ Benjamin W. Der autor als producent // Gesammelte Schriften / ed. R. Tiedemann and H. Schweppenhäuser, 7 vols. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1977. S. 687.

Учитывая технические и жанровые сложности работы фактографов, вряд ли является удивительным то, что антология «Литература факта» (1929), ставшая позднее знаковой для движения фактографов, изначально планировалась как сборник критических текстов по формализму¹⁸. К этому времени формалисты уже несколько лет работали над проблемой кризиса жанров. В 1924 г. вышли две важные статьи на эту тему: «В поисках жанра» Бориса Эйхенбаума и «Литературный факт» Юрия Тынянова. Как замечает Эйхенбаум в своей статье, жанры — это специфические формы культурного знания, которые должны быть соразмерны своему историческому моменту. Принимая во внимание быстрые исторические преобразования и революции в структуре знания, с которыми сталкиваются переходные общества, подобно российскому, вполне резонно ожидать, заключал литературовед, что под вопросом окажется и устойчивость эстетических жанровых конвенций. Границы понимания литературы и искусства (то, что формалисты называли «апперцепционный фон», заимствуя термин из психологии восприятия) исчезли, уступая место переходным, околотитулярным формам типа мемуаров, хроник и эпистолярных записок¹⁹. Примеры Эйхенбаума ясно свидетельствуют о том, речь в его тексте идет о фактографических произведениях; и то, что он не говорит о «документализме» и «фактографии» напрямую, связано лишь с тем, что эти термины войдут в словарь литературоведов только через два года. Фактографическая инициатива возникла в рядах ЛЕФовцев именно как ответ на структурный кризис жанра²⁰.

В своем анализе литературы «в поисках жанра» Эйхенбаум опирался на положения из «Литературного факта» Тынянова — работы, в которой ставятся два взаимосвязанных вопроса: «Что такое литература?» и «Что такое жанр?». Тынянов утверждал, что, хотя ни один из этих феноменов не имеет точного или устойчивого определения, было бы неправильно полагать, что эти феномены не существуют. Необходимо понимать, настаивал Тынянов, что смысл жанра устанавливается через дифференцирующее отношение между «литературным фактом» и бытом, между эстетическим каноном и внеэстетическими явлениями. Как и у Третьякова, «факт» здесь не является изначально данным, но становится результатом про-

¹⁸ РГАЛИ, ф. 340, оп. 1, ед. хр. 14, л. 86.

¹⁹ Эйхенбаум Б. В поисках жанра // Русский современник. 1924. №3.

²⁰ О кризисе в литературе см. Первое московское совещание работников ЛЕФа // РГАЛИ, ф. 2852, оп. 1, д. 115. См. также *Fore D. The operative word in soviet factography* // October. Vol. 118 (Fall 2006). Pp. 95–131.

изводительного действия. По мнению Тынянова, факт появляется в процессе культурной переоценки, превращающей второстепенные дискурсивные формы в ведущие жанры или «литературные факты»: «В эпоху разложения какого-нибудь жанра он из центра перемещается в периферию, а на его место из мелочей литературы, из ее задворков и низин wpłyвает в центр новое явление»²¹. В рамках такой общей культурной экономики инновация оказывается эффектом постоянной перекодировки, идущей одновременно на двух уровнях — на уровне признанных культурных артефактов и на уровне профанных повседневных реалий.

Неслучайно Тынянов, а за ним и Эйхенбаум, в качестве поддержки своих доводов опирается на примеры эпистолярной переписки, этой предшественницы «человеческих документов», о которых чуть позднее будут с восторгом говорить такие фактографы, как Третьяков. Неудивительно и то, что первоначальный набросок антологии «Литература факта», подготовленный Николаем Чужаком, включал и текст Тынянова о «роли промежуточной формы». С точки зрения тыняновского анализа культурной экономики 1924 г., движение фактографии оказывается симптомом быстрой и повсеместной символической переоценки, происходящей в момент ускоренного обмена веществ между сферой художественной формы и сферой быта, обмена, во время которого полностью пересматривается содержание в том числе и такого понятия, как «литературный факт».

Третьяков, как и его коллеги по «ЛЕФу», может, и не знал, что именно подразумевается под словом «фактография», но он точно знал, чем фактография не является. Он утверждал, что особенность очерка состоит в его свободе от образного языка и литературного сюжета. В статье «Сквозь непротертые очки», впервые опубликованной в «Новом ЛЕФе» в 1928 г. и считавшейся одним из наиболее успешных и показательных очерков, Третьяков делает попытку решить вопрос о метафорическом языке. Документируя свой перелет из Москвы в Минеральные Воды, Третьяков обращает внимание на странность и новизну ощущений, которые он испытывал в полете: головокружительная тошнота, ощущение ветра, сдувающего его руку, иррациональное желание выглянуть в иллюминатор. С разочарованием он обнаруживал отсутствие подходящих слов для описания этого совершенно нового опыта: «Я вижу мотор сквозь непротертые очки, мне не хватает цифр, а последовательно накапливаемый мною примитивный полетный опыт не превосходит опыта

²¹ См. статью Тынянова Ю. «Литературный факт» в данном издании. Том 1, с. XXX.

зулуса, поставленного в мое положение»²². Без знания необходимых выразительных технологий он был вынужден возвращаться к уже знакомым шаблонам мысли, компенсируя недостаток знаний избитыми образами и литературными стереотипами. «Влад оборотам пропеллера набухают обороты речи», жаловался Третьяков в своей статье. Любая попытка описать новый опыт вырождалась в набор литературных штампов: леса раскинулись на горизонте, словно овощи в фартуке повара, красочная пятнистость поверхности земли напоминает лоскутное одеяло, залежные поля похожи на чернильные кляксы. Проблема, как говорил Третьяков, крылась в том, что «язык тянется к фразе»²³. Несмотря на все свои попытки найти слова, соизмеримые с новым опытом, Третьяков вновь и вновь оказывался в ловушке поэтических ассоциативных цепей, усвоенных еще со времен чтения романов Тургенева. Цепи становились решеткой «привычной художественной метафорики», ограничивающей мысли автора. «Опять образ, — отмечал Третьяков. — Мозг с омерзением отбрасывает сравнения...» Здесь Третьяков вторил формалистской критике литературного образа и символистской поэтике Потебни, видевших в искусстве «мышление образами». Спустя несколько номеров «Нового ЛЕФа», Третьяков вновь вернется к кампании по ликвидации литературных тропов, окрестив фактографическую критику метафор «образоборчеством»²⁴ и призывая заменить поэтическую образность на «такие жесткие образцы деловой и технической прозы, как рапорт, приказ и доклад»²⁵.

В своем отрицании традиционных литературных форм Третьяков не ограничивался рамками критики отдельных тропов; под сомнение ставились и более крупные текстовые идеологемы повествования — например, такие, как фабульная конструкция романа. Оживленная борьба фактографов с романом может быть частично отнесена к политическим действиям против организации-соперника, Всероссийской ассоциации пролетарских писателей (ВАПП), выступавшей за возрождение «пролетарского романа» под лозунгом «живой человек». Были и другие причины для отказа от романа. Как показывают многочисленные материалы антологии «Литература факта», фактографы видели в романе неисправимо реакционный жанр, подвергающий искажениям свою тему в угоду устаревшим сюжетным формам. Как объяснял, например, Виктор Шкловский

²² См. статью «Сквозь непротертые очки» в данном издании. С. XXX.

²³ Там же.

²⁴ См. статью «Образоборчество» в данном издании. С. XXX.

²⁵ Там же.

в «Литературе факта», «традиционный психологический роман трудно поддается акклиматизации в советских условиях, так как его фабульные формулы не годны для оформления нового материала...Просто: форма не по климату»²⁶. Произведения Шкловского 1920-х гг. — «Сентиментальное путешествие», «Зоо, или Письма не о любви», «Третья фабрика», — написанные в жанре «внесюжетной прозы», имели гораздо больше общего с композиционной стратегией поздней орнаментальной прозы, чем с сюжетной формой романа.

Пожалуй, наиболее убедительно Третьяков объяснил суть своей критики в отношении поэтики романа в статье 1929 г. «Биография вещи» (которая также вошла в «Литературу факта»). Статья описывает практику, которая близка скорее подходам культурной антропологии, чем каким бы то ни было традициям художественного повествования. Ставя с ног на голову иерархию фокализации традиционного психологического романа, «биография вещи» направляет внимание читателей от действующих лиц — к объектам, которые их окружают: «Итак, не человек-одиночка, идущий сквозь строй вещей, а вещь, проходящая строй людей, — вот методологический литературный прием, представляющийся нам более прогрессивным, чем приемы классической беллетристики»²⁷. Вместо биографии героя, которая задает основу структуры романа, «биография вещи» размывает границы между миром человеком и миром вещей, демонстрируя драматический обмен веществ между социумом и товарами, технологиями и другими субстанциями, вовлеченными в процесс производственной деятельности и повседневной жизни. Вместо того чтобы пропускать все события и явления через психику одного героя, сводя, таким образом, многообразие всех социальных действий к одному субъективному взгляду, целью анти*Bildungsroman*'а Третьякова стала попытка радикально популистского жеста, нацеленного на документализацию коллектива через отслеживание круговорота вещей в социальном теле более объемных масштабов. Четырьмя годами позже Третьяков заметит, представляя немецкой аудитории свой проект биографии вещи:

Какое-то время мне казалось, что следуя за тем, как вещь проходит сквозь руки людей и их отношения, мы можем узнать гораздо больше об эпохе, чем из чтения психологического романа. Таким образом я пришел к идее о том, что рассказывать истории о людях можно, рассказывая

²⁶ Шкловский В. Преступление эпигона. Преступление Мартына — роман Бахметьева // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа / под ред. Н. Чужака. М.: Федерация, 1929. С. 130.

²⁷ См. статью «Биография вещи» в данном издании. С. XXX.

истории о вещах, которыми они пользуются²⁸.

Только рассказ, сконструированный таким методом, отмечал Третьяков, позволит следить за развитием большого числа людей: «Количественно они могут быть прослежены очень далеко, и это не нарушит пропорций повествования»²⁹. Биография вещи, таким образом, давала возможность создать эпос советского коллектива.

Для Третьякова было принципиальным то, что производство вещи не завершалось в тот момент, когда товар покидал фабрику. Производственная деятельность — это, скорее, непрерывный процесс социальных инвестиций, который берет свое начало на месте изготовления, где в объект закладывается изначальная функция. В производственную деятельность входят и следующие стадии жизни вещи: ее распространение, ее потребление, ее устаревание, ее переработка или перепрофилирование и дальнейший круговорот. Именно эти этапы циркуляции вещи в социальном теле стали объектом внимания Третьякова в его статье «Про карман», в которой товар предстает не как изолированная материальная субстанция, а как эффект замкнутого круга, состоящего из последовательной смены производства, распространения и использования. Вещь приобретает становиться осмысленной только в процессе перемещения сквозь различные социально-экономические системы; ее суть есть отражение процессов обмена и оценки. Для Третьякова вещь материализуется не как онтологическая данность, но как процесс, временная ступень в делящемся диапазоне культурных ценностей, включающих в себя природные ресурсы и технологические процессы.

Понятая как инстанция формирования социальной ценности, вещь у Третьякова становилась олицетворением той организационной логики, которая лежала в основе круговорота и вещей, и знаков. Для Третьякова вещь — красноречива: «Каждая вещь, которую вы видите или держите в руках, имеет свою длинную и интересную жизнь. В этой своей жизни вещь переходила из рук в руки, встречалась со многими людьми, побывала в разных переделах. Надо только заставить ее рассказать нам про себя»³⁰. Как объяснял Третьяков, объекты — это социальные организмы, принимающие участие в процессе коммуникации. Они — социальные средства массовой информации, циркулирующие среди людей. Изобилующие информацией, вещи становятся персонажами со своими историями; трансляция

²⁸ *Tretjakov S.* Die tasche // *Unsere zeit.* Vol. 6. #3. 1933.

²⁹ Третьяков, «Биография вещи», XXX.

³⁰ См. статью «Про карманы» в данном издании. С. XXX.

этих историй и составляет основную задачу «биографии вещи».

«Биография вещи» Третьякова возвращает нас к предположению, о котором шла речь в начале этой вступительной статьи, а именно: проект советской фактографии представлял собой первую последовательную попытку теоретизировать информационный товар, опираясь на адаптацию марксистских моделей производства для реалий современного информационного общества. Близкий друг Третьякова, драматург Бертольд Брехт, который инициировал в 1930 г. перевод статьи «Биография вещи» на немецкий, удачно сформулировал суть этого проекта, заметив, что в современном обществе сети, в которых циркулируют товары, неотличимы от коммуникационных сетей, в которых участвуют люди:

Глубинный смысл этого процесса состоит в том, чтобы не позволять вещи существовать вне отношений с другими, т. е. в связывании их всех друг с другом точно таким же способом, который делает людей доступными друг для друга (в форме товаров); этот процесс — процесс коммуникации *par excellence*³¹.

Статьи Третьякова, включенные в данную антологию, связаны с его деятельностью в 1927–1932 гг. Заключенная в промежутке между футуристскими импульсами начала 1920-х гг. и доктриной социалистического реализма середины 1930-х гг., в этот период фактографическая программа Третьякова заняла одну из господствующих позиций в (анти)эстетическом дискурсе авангарда. В 1937 г. Третьяков был арестован и расстрелян; его имя вычеркивалось из документов раннесоветской культуры вплоть до его реабилитации в 1954 г. Однако и после реабилитации процесс восстановления репутации Третьякова в качестве ключевой фигуры русского авангарда в СССР был медленным и неполным.

В большей степени его наследие оказалось востребованным в Германии, где оно оказало влияние на таких важных «левых» деятелей Веймара, как драматург Бертольд Брехт и мастер фотомонтажа Джон Хартфильд, фигурировавших в собрании портретов «Люди одного костра», написанном Третьяковым в 1936 г.³² Поездка Третьякова по Германии и Австрии в 1931 г. привлекла внимание европейских литераторов, спровоцировав публикацию целого ряда откликов, включая Беньямина, Готфрида Бенна и Зигфрида

³¹ *Brecht B.* Der dreigroschenprozess. Ein soziologisches experiment // *Werke* / ed. W. Hecht et al., 30 vols. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1992. Vol. 2. Ss. 474–475.

³² *Третьяков С.* Дэн Ши-Хуа, Люди одного костра, Страна перекресток. Документальная проза. М: Советский писатель, 1962.



Илл. 1. Сергей Третьяков. Фото
А. Родченко, 1928 г.

Кракауэра. В литературных дебатах позднего Веймарского периода Третьяков служил своеобразным громоотводом: нюансы и тонкости его работ часто тонули в шумном напоре этих дебатов, сводивших весь вклад его программы к нескольким схематичным позициям, выраженным терминами «фактография» и «оперативность». Исследователи Восточной и Западной Германии приступили к серьезному прочтению работ Третьякова лишь в начале 1970-х гг., обнаружив в его наследии жизненно важного предшественника движений неоавангардных документалистов того десятилетия³³. И сегодня, на фоне очередного поворота к документалистике, фактография Третьякова вновь дает нам поразительный наглядный урок отношений между художником, массовыми социальными движениями и средствами массовой информации.

Авторизованный перевод с англ. языка

Сергей Третьяков: Факт

«ЛЕФ» И НЭП

Есть два нэпа.

Один — жирный и наглый, обсосанный всеми газетными фельетонами. Его морда в витринах экстраобжорных магазинов, в искромете ювелирен, в котиках и шелках, в кафе и казино. Его бычий затылок в купленных за миллиарды уютных квартирках, приведенных в «человечий вид»: гардины, фикусы, фарфоровые слоники, а подчас и тарелки советского фарфорзавода с надписью «нетрудящийся не ест».

Его сердце на биржах, в разнокалиберной спекуляции и комбинировке, его ноги в посредничьей рыси или под полостью пролетки, коноводитель которой умеет с подобострастнейшейо дикцией и интонацией произнести — «барин».

Его существование — акробатика между триллиардами и черной точкой дула советской винтовки.

Война ему была школой первой ступени спекулятивного образования, революция — второй ступенью, где уцелели только проявившие высший класс ловкачества и приспособления.

Что ему до лозунгов — он фаталист и скептик. Он грюндер, для которого вся современность — один сплошной лозунг — «обогащайтесь». Этот сорт нэпача — весьма выразителен, показателен, но по существу говоря, не в его текучей психике откристиаллизуется идеология нэпа №1. Он — вне идеологий, он не столько производитель идеологий, сколь покупатель или содержатель их, не столько инструмент для обобщений, сколь матерьял, на основании которого эти обобщения делаются. Он — кавалерия нэпа. За ним шагает пехота и артиллерия.

Вот обиженная революцией группа бывших собственников и рантье, носители буржуазных и феодальных традиций, они слишком неповоротливы и привыкли жить по инерции, чтоб приспособиться, и жестоко презирают чумазого выскочку нэпача, но, конечно, теоретически, ибо практически нэпач по этим ходячим трупам учится хорошему тону, и нэпач же им дает возможность не выходить на эшафот торговли в разнос, а сидеть в своих паучьих углах, с чопорной церемонностью выжидая конца «праздника»

³³ *Tretjakow S. Lyrik, Dramatik, Prosa / ed. and trans. Fritz Mierau. Leipzig: Reclam, 1972; Tretjakow S. Die arbeit des schriftstellers. Aufsätze, reportagen, porträts / ed. Heiner Boehncke, trans. Karla Hielscher et al. Reinbek: Rowohlt, 1972; Mierau F. Erfindung und korrektur. Tretjakows ästhetik der operativität. Berlin: Akademie-Verlag, 1976.*