

Павел Арсеньев

От словотворчества к словостроительству:

ВИНОКУР, ПЛАТОНОВ, ТРЕТЬЯКОВ

В ДИСКУРСИВНОЙ ИНФРАСТРУКТУРЕ АВАНГАРДА

Pavel Arsenev

From Word-making to Word-production:
Vinokur, Platonov, and Tretyakov in the Discursive Infrastructure of the Avant-Garde

Павел Арсеньев (Университет Женевы; литературно-теоретический журнал [Транслит] (Москва), главный редактор; PhD) lartpaulars@gmail.com.

Pavel Arsenev (PhD, l'Université de Genève; Editor in Chief, [Translit] Literary and Theoretical Journal (Moscow)) lartpaulars@gmail.com.

Ключевые слова: словостроительство, словотворчество, русский авангард, советский авангард, дискурсивная инфраструктура, медиа-анализ, советская газета, Винокур, Платонов, Третьяков

Key words: word-making, word-production, Russian avant-garde, Soviet avant-garde, discourse network, media-analysis, print media, Soviet newspaper, Vinokur, Platonov, Tretyakov

УДК: 808.1+82.0+82.091
DOI: 10.53953/08696365_2022_173_1_34

UDC: 808.1+82.0+82.091
DOI: 10.53953/08696365_2022_173_1_34

С появления первых практик модернизма часто звучит формула «революции языка», однако только русскому футуризму выпадает шанс испытать ее в промышленных масштабах и осуществить переход от кустарного словотворчества к масштабному словостроительству. В статье исследуется отношение советского художественного авангарда к материально-технической инфраструктуре газеты. Анализируются тексты лингвистов-технологов (Винокур), теоретиков литературной техники (Платонов) и носителей практического знания о работе периодического издания (Третьяков), проектировавших, концептуализировавших и высказывавших апологию происходившего в 1920-е сдвига литературной системы в направлении языка, речевых жанров и темпоральности высказывания газеты.

Beginning with modernism, the formula of “revolution of language” has been used frequently, but only Russian futurism got the chance to test it on an industrial scale, shifting from hand-crafted *word creation* to large-scale word production. This article analyzes the relationship of the Soviet literary avant-garde to the material and technical infrastructure of newspapers. It analyzes the texts of linguistic technicians (Grigory Vinokur), theorists of literary technology (Andrei Platonov), and bearers of practical knowledge of working on a periodical publication (Sergei Tretyakov), who drafted, conceptualized, and delivered apologies to the shift happening in the literary system of the 1920s in the areas of language, speech genres, and the temporality of the nature of what was happening the 1920s.

«Зачем писать стихи, если это не меняет жизнь?» — задавал вопрос себе и всем своим будущим читателям Артю́р Рембо. Мы хотели бы обратить эту формулу и задаться вопросом: «Зачем менять жизнь, если это не меняет способов письма и чтения?» Если быть точнее, нас будет интересовать, в каких отношениях находятся революционная трансформация жизни (жизнестроительство) с перестройкой аппарата языкового выражения и восприятия (словотворчество).

После Октябрьской революции русскому футуризму выпадает шанс воплотить самые смелые замыслы революции языка в промышленных масштабах,

перейти от самоупоенного *словотворчества* к *словостроительству*¹. Художественный авангард отличается от модернизма тем, что всегда обращается к социальной и технической революции и в случае совпадения во времени растворяется в ней, вместо того чтобы стремиться к самосохранению в истории искусства/литературы. В этой статье мы покажем на примере отношения к такому материально-техническому объекту, как газета, как это работает в русском авангарде.

Нас будут интересовать не тексты газет (необозримые, с одной стороны, и проанализированные героями статьи — с другой), а тексты самих лингвистов-технологов, теоретиков *литературной техники* и носителей *практического знания* о работе периодического издания, проектировавших, концептуализировавших и высказывавших апологию уже де-факто происходившего сдвига литературной системы в направлении языка газеты, ее речевых жанров и темпоральности высказывания. Наш анализ здесь как бы надстраивается над их теорией и практикой, исходя из презумпции доступности самих этих классических текстов.

Если классические литературные тексты (или претендующие на такой статус) до сих пор властно накладывают на филолога методологический императив «анализа конкретных текстов», то политическая экономия «языка наших газет» позволяет пренебречь частными идиосинкразиями стиля в пользу анализа регулярностей, которые отмечал уже Винокур и на основании которых уже действовали Платонов и Третьяков. Язык газет — это big data, и сам характер этого объекта заставляет изменить метод с «близоручного чтения» (close reading) на более дальноручную перспективу², а также сдвинуть приоритеты с первичных источников к вторичным, собственно сменить или усложнить анализ синтезом с целью реконструировать определенную тенденцию 1920-х годов.

«Язык нашей газеты»: лингвистический Октябрь и механизация грамматики

Наиболее примечательна в отношении к медиуму языка и газеты оказывается эволюция взглядов Григория Винокура, филолога, близкого к формалистам и ЛЕФу. В своей статье «Язык нашей газеты» он противопоставляет поэтический язык «газетной прозе»:

...не даром принято называть «газетной прозой» неудачное поэтическое произведение. В газетном языке как раз не хватает того, что составляет основу поэзии, позволяющей ощутить каждое слово заново, словно в первый раз его слышишь [Винокур 1924: 125].

- 1 Обращаясь к хорошо известной интриге перехода русской литературы и общественной мысли от *богоискательства* (Серебряный век) к *богостроительству* (Богданов, Луначарский и другие), а также пересекающейся (но не совпадающей) с ней историей отказа авангардной поэзии от репрезентации в пользу *словотворчества* (в диапазоне от отдельных окказионализмов к абсолютной нетранзитивности зауми), мы хотели бы предложить термин *словостроительство* для периода позднейшей эволюции авангарда в ходе индустриализации и перестройки быта (куда приводили идеи жизнестроительства) и, соответственно, обозначающий схожие процессы в области языкового производства.
- 2 Методологическое обоснование такого способа избежать традиционных филологических «проблем со зрением» см.: [Арсеньев 2018].

Это не сложно принять за формалистскую позицию, учитывая, что статья опубликована в ЛЕФе. В основе лежит та же оппозиция (языка) газеты и поэзии, что и у Малларме, который подчеркивал, что поэзия *по определению* противопоставлена «четвертой полосе газет». Винокур тоже подразумевает их конститутивную оппозицию, однако, в отличие от своего коллеги по Московскому лингвистическому кружку Романа Якобсона, Винокур с самого начала говорит о поэтическом языке как принципиально не отделенном от повседневного, скорее о фразеологической вариации — иногда удачной, а иногда нет, но демонстрирующей общие законы, раз «газетной прозой» можно назвать *неудачное* поэтическое произведение.

Грамматика

Чтобы прояснить это расхождение, стоит вернуться к истории журнала «ЛЕФ» и, соответственно, той «ереси», какой могло казаться сближение многих из формалистских кругов с производственным движением, в ходе которого дискурс поэтического мастерства и писательского ремесла через рефлексию социальной функции литературы постепенно приходит к индустриальной работе со смыслами³. Поэтому когда спустя десять лет после доклада Шкловского о футуристах в *истории языка* Винокур берет аналогичный ракурс и говорит о строго историко-лингвистической задаче «строителя языка», сравнивая ее с пушкинской, она формулируется так: «...устранить противоречие между языком современного ему быта и магическими чревоуещаниями символистов» [ЛЕФ 1923: 206], то есть снять разделение на повседневный язык и образцово-показательный поэтический. Однако задача эта оказывается намного более радикальной, чем просто смена поэтических школ (или тем более мирная передача власти, как иногда представляют отношения между символизмом и футуризмом), поскольку в пределе предполагает постановку под вопрос не только предыдущей школы, но автономии института литературы, что и является задачей авангарда (согласно теории Питера Бюргера [Бюргер 2014]). На это и указывает Винокур, последовательно дистанцируясь от Якобсона:

За последние годы немало было поломано копий, чтобы доказать, что система языка поэтического в корне отлична от системы языка практического. Вопрос этот я считаю в большой мере праздным... нет никакой нужды предписывать этому последнему трактованию слова, как самоценного, лишенного связи с окружающей обстановкой материала... [что] тщетно пытаются замаскировать сторонники «автономности» поэтического слова [ЛЕФ 1923: 205]⁴.

-
- 3 Под выходцами из кругов формализма мы понимаем участников ОПОЯЗа и Московского лингвистического кружка — Шкловского, Брика, Винокура и других. В первом выпуске журнала Осип Брик в статье под названием «Т. н. "формальный метод"» так сформулирует его задачи внутри ЛЕФа: «Поэт — мастер своего дела. И только. Но чтобы быть хорошим мастером, надо знать потребности тех, на кого работаешь, надо жить с ними одной жизнью. Иначе работа не пойдет, не пригодится... Необходимо массовое изучение приемов поэтического ремесла...», — и ниже уже предлагает фразеологический синтез формалистов и производственников: «ОПОЯЗ изучает законы поэтического производства» [ЛЕФ 1923: 13, 14].
 - 4 Ср. предлагаемое Р. Якобсоном определение поэзии как «высказывания с установкой на выражение». В том же выпуске журнала Брик и Маяковский высказываются вполне однозначно: «Мы не хотим знать различия между поэзией, прозой и практическим языком» [ЛЕФ 1923: 40].

Уже в первом из «очерков о лингвистической технологии» Винокур видит футуристические эксперименты не как новую форму чревовещания, а скорее как диалектическое *снятие* противоречия между «безъязыкой улицей» и поэзией, «культурное *преодоление* языковой стихии». По версии Винокура, улица не столько безъязыка, сколько косноязычна, «угнетенные могут говорить», но их пользование языком несознательно и неорганизованно, в речи они повинуются «слепому инстинкту», что требует участия поэтов и лингвистов, однако без того, чтобы разверзался сакраментальный разрыв между двумя языками — поэзии и быта (см.: [Там же: 208]).

В силу заявленного индустриального воображаемого «строительства языка», по версии Винокура, осуществляется не на лексическом уровне выделки отдельных новых, зачастую диковинных, изделий, но на уровне грамматики — то есть в изобретении новых связей между уже существующими элементами. В качестве наиболее радикального типа таких изобретений приводятся примеры из Хлебникова, но вместе с тем они называются еще слишком лабораторными, далее — из Маяковского, как носящие уже более прикладной характер. Важно, однако, что вслед за отказом от теории «поэтического языка» лингвист не признает за титульным футуристическим изобретением — заумью — инженерного характера. Выплескивая с устоявшимися значениями коммуникативную функцию, заумь сводится не столько к чистой поэзии, сколько к «чистой психологии» и гедонизму продленного «восприимательного процесса». Именно здесь вбивается клин между словотворчеством и «массовым языковым строительством», между всегда несущим лабораторный характер экспериментом и ставкой на массовое внедрение, между опытами, противопоставляющими себя «падению на быт», и «языковой работой поэтов», которые «могут быть осмыслены в быту».

Именно в связи с этим — уже *словостроительным*, а не *словотворческим* — изводом футуристической программы, начиная со следующей статьи, Винокур перебирается на следующий языковой ярус — с *делания языка* и *языковой инженерии* на уровень социалистической дискурсивности или, как он сам это называет, «судеб революции в языке»:

Вне этой фразеологии нельзя было мыслить революционно или о революции. Сдвиг фразеологический — соответствовал сдвигу политическому. Здесь были найдены нужные слова — «простые как мычание», — переход от восприятия, которых к действию не осложнялся никакими побочными ассоциациями: прочел — и действуй! [Винокур 1923: 110]

С точки зрения Винокура, революция тоже «состоит не из идей, а из слов», которые уже не только выдают в себе следы сознательного футуристического строительства, но и обнаруживают свое прагматическое или даже бихевиористское измерение. Однако при всем подобном материализме означающего его медианосители не очевидны: «нужные слова» найдены, но рискуют забыться, поэтому от их восприятия необходимо сразу переходить к действию. Все это подразумевает очень локальную коммуникативную ситуацию — как будто устную (в которой нет места для осложнения «нужных слов» побочными ассоциациями), хотя и уточняется, что действие следует за прочтением. Скорее всего, медиатехническим носителем такой коммуникации является *афиша* или *газета*⁵.

5 Отметим, что сам автор «простых как мычание» слов в начале 1920-х активно работает над афишами РОСТА.

Собственно, уже в первой статье Винокур уточняет, что «преодоление инерции языкового мышления» возможно «при сознательной установке на организующие элементы языка», и «особенно ясна эта установка в письме... всякий литературный документ, в самом широком смысле этого термина, — будь то письмо, афиша, газета» [ЛЕФ 1923: 204]. Не только поэзия преодолевает инерцию мышления и организует языковой материал, но и та самая газетная проза или революционные призывы на афише. Проблема последних в том, что они печатаются чаще поэтических книг (и большими тиражами) и поэтому быстрее обнаруживают «судьбы революции в языке» — превращаться в *клише*⁶.

Фразеология

Выясняя в статье «О революционной фразеологии» отношения не только с «лингвистическим Октябрем», но и с основателем науки о языке, Винокур не сомневается в «возможности сознательного социального воздействия на язык, а следовательно, и в возможности языковой политики. <...> До сих пор, например, эта возможность официальной наукой отрицается» [ЛЕФ 1923: 205]. Статусом «официальной» науки и силой закона здесь наделяется Соссюр, чьи постулаты Винокур практически дословно повторяет. Вместе с тем он не скрывает и политической мотивированности своих предложений, которые сводятся ни много ни мало к «революции в языке / языка»:

Утверждая это, я отнюдь не защищаю либеральную точку зрения демократического культуртрегерства. С моей точки зрения, возможна и такая языковая политика, которая ориентируется на революцию в языке. Но важно одно: революция эта должна мыслиться именно как революция языка, а не чего-либо иного. Иными словами, объектом языковой политики может быть только язык [Винокур 1923: 106].

В этой странной точке гибридизации Маркса и Соссюра узнаваема общелефовская позиция по необходимости планомерной культурной революции после уже состоявшейся политической⁷. Пока поэты и художники ЛЕФа создавали новые революционные формы быта, поведения и, следовательно, чувствования, Винокур задается целью перманентной революции языка или, во всяком случае, создания такой формы языковой политики, которая позволяла бы поддерживать фразеологию в революционном состоянии. Революция языка — в силу самой этимологии (воз)вращения — это то, что все время рискует обернуться своей противоположностью или возвращением того же самого.

6 По тому, что выражения «окаменевают», нетрудно вспомнить, что подобное происходит и в поэзии — только на больших исторических отрезках, что и делает рано или поздно «Академию и Пушкина непонятнее иероглифов» (Пощечина общественному вкусу. М., 1912) — и поэтому систематически требует масштабных операций по «воскрешению слова».

7 Разумеется, ближайший контекст всякого упоминаемого строительства культуры — программа культурного строительства, объявленная Троцким, и его же книга, в которой среди прочего активно затрагиваются и вопросы языковой культуры и печати (см.: [Троцкий 1923]).

Если в случае грамматической инженерии поэты под чутким руководством лингвистов «сознательно приступали к языковому изобретению» [ЛЕФ 1923: 208], то на ярусе фразеологии даже сознательное использование неизбежно сталкивается с инерцией, как любовная лодка — с бытом. В ходе перемещения между различными ярусами языка Винокур отмечает и диахронические эффекты «старения» фразеологии. Когда улица уже наделена языком футуристов, а приемы ленинской речи уже исследуются формалистами, вопросы *строительства быта*, в том числе *языкового*, приходят на смену или продолжают *революцию*, в том числе *революцию языка*, и оказываются на порядок сложнее.

Здесь снова самое время обратить внимание на материальный характер всякой культуры. Если «грамматическое творчество — творчество не материальное» [Там же], то вопрос износа языковых выражений и техники внимания всегда существует в какой-то конкретной материальности — это всегда концерт для конкретных инструментов и органов восприятия:

Без преувеличения можно сказать, что для уха, слышавшего словесные канонады Октября, — фразеология эта не более чем набор обесмысленных звуков. Один коммунист, искренне преданный делу рабочего класса, прекрасный знаток профессионального движения, говорил мне как-то, что когда он где-нибудь слышит или читает формулу: «наступление капитала», то ему хочется бежать за три версты, он уже не может прочесть статьи, написанной под этим заголовком, не может дослушать речи, посвященной этой теме. В чем же дело? [Винокур 1923: 111]

А дело в том, что в игру вступают не только нематериальное грамматическое творчество, а конкретные уши и речи. Или статьи и глаза, видевшие такое не раз. Чуть выше, когда еще описывается становление революционной фразеологии социальным фактом, Винокур также уточняет материальные формы, в которых это происходило: «...фразеология подпольных кружков... зазвучала... запросилась на бумагу... возмущала одних и вдохновляла других» [Там же: 109—110]. Другими словами, *социальный факт*, в отличие от *языковых оппозиций*, всегда обнаруживает материальную обшивку и потому является одновременно *техническим фактом*⁸.

Газета как материальная инфраструктура подобно митингу как социальному жанру, по определению подвержена автоматизации в силу ставки на массовое распространение. Легко выступать за «слово как таковое» в изданиях тиражом пять экземпляров и противопоставлять уникальные речевые товары массовой информации. Уникальность и массовость соответственно здесь характеризуют не столько слова, сколько материальность носителей, по отношению к которой их качества оказываются скорее производными⁹. Подобно ретардации сюжета или иного затруднения формы, можно искусственно замедлить износ слов — пользоваться ими редко и в узком кругу. Так поступал дореволюционный футуризм. Но после революции, возможно неожиданно для себя, футуристы оказываются в принципиальной иной медиатехнической ситуации,

8 Примерно тем же вопросом о динамике становления *литературным фактом* и утраты языковыми произведениями этого качества задается Юрий Тынянов [Тынянов 1977: 255—270].

9 Так, Винокур допускает вполне массовое использование зауми в рекламе товаров повседневного спроса — и даже рекомендует его, а значит, и заумный язык может быть «автоматизирован» при правильно подобранном носителе.

точно так же, как сами большевики — в иной политической ситуации (когда приходится уже не разрушать старый, но строить свой новый мир). Соответственно смене медиума начинает иначе вести себя и означающее. Автоматизации подвержена не только фразеология — революционная или не очень, но и артистические стратегии. И именно это произошло с чистой заумью — продолжать производство лабораторных образцов более не имело смысла, теперь необходимо было поставить вопрос о возможности их внедрения.

Медиатехника

Между двумя статьями в двух первых выпусках ЛЕФа Винокур переходит от вопросов делания и изобретения языка к вопросам его «обслуживания», от грамматической инженерии — к лингвопрагматике и дискурсивной лингвистике¹⁰, но, что еще важнее, он все чаще указывает на конкретную материально-техническую обшивку языковой политики, а почти все примеры «революционной фразеологии» берутся из газет. Наконец, в своей третьей статье, которая уже называется «Язык нашей газеты», Винокур не интересуется футуристическим словотворчеством как таковым и работой революционной фразеологии вообще, но стремится специфицировать именно газетную речь:

Расчет на максимальное потребление, а следовательно, и исключительный быстрый темп самого производства, позволяющий строить справедливые аналогии с производством промышленным, неизбежно *механизирует, автоматизирует* газетный язык [Винокур 1924: 124].

Все больше отказываясь от удобного модернистского противопоставления поэзии газете, Винокур начинает с замечаний о «достаточно бесплодной дискуссии о литературных качествах наших газет» (которая, как можно догадаться, велась вокруг его *недостаточности*) и противопоставляет этому изучение «значения газеты как специального факта литературного порядка» [Там же: 117]. Возможно, это тот случай, когда просто быть знакомым с содержанием текста филологу недостаточно и необходимо быть осведомленным о самом материальном контексте высказывания Винокура, то есть стать материальным историком. Дело в том, что эта статья в последнем выпуске ЛЕФа идет сразу после знаменитой статьи Тынянова «О литературном факте», что, очевидно, не могло не сказываться на ее восприятии читателем — если не на самом ее написании автором: как довольно близкий редакции автор, Винокур мог быть осведомлен о композиции этого выпуска, если начинал первую главу своей работы со слов:

Значение газеты как специального факта литературного порядка у нас еще совершенно не выяснено. Если каждому понятна политическая роль газеты, если легко догадаться о социальном смысле газеты... вопрос о собственно-литературной, словесной природе газеты никем и никак еще не поставлен [Там же].

Тем более не поставлен вопрос о характере медиа или газете как техническом факте. Чувствуется, что Винокур хочет заземлить «бесплодные дискуссии о ли-

10 Именно этим методологическим сдвигом можно объяснить то, что с конца 1920-х годов Винокур говорит уже не столько о *культуре языка*, сколько о *культуре речи*.

тературных качествах наших газет» [Там же] на какую-то материальность, но не нащупывает никакой другой, кроме материальности языка. Как в случае разговора о строителях языка и революционной фразеологии ему приходилось наткнуться на уже имеющиеся ходы ОПОЯЗа, так и здесь он фактически повторяет слова Тынянова о газете как «литературном факте», как бы присоединяясь к предложенной в предшествующей статье ЛЕФа теоретической перспективе для своих прикладных исследований на материале языка газет. И все же это немалый переворот, поскольку с той периферии культуры языка, что всегда служила лишь фоном для выделения драгоценных качеств поэтической речи, Винокур намеревается проделать то же самое — определить особенности «газетного языка как специфической речи» [Там же]. Отсюда уже недалеко и до выяснения материальных условий, определяющих такую специфическую речь.

Сперва он снова сосредоточивается на чисто лингвистических вопросах, но вдруг заговаривает о «материальной насыщенности... писаной речи», а вслед за этим подходит и к операторной спецификации конкретно газетной речи: «...с самого начала журналисту, составляющему газетную телеграмму, приходится мыслить синтаксически» [Там же: 122]. Как крестьянин, «легко и свободно говорящий», обнаруживал свою — и нашу общую — лингвистическую беспомощность при столкновении с новой медиатехнической инфраструктурой¹¹, так теперь журналист испытывает на себе принуждение материальности газетных телеграмм. Можно все еще характеризовать это принуждение как жанровое или грамматическое, но жанровая и грамматическая системы историчны, и требование «мыслить синтаксически» в данном случае исходит не просто от «писаной речи», но от такого материального медиума, который еще не был известен Пушкину (хотя литературным русским языком он пользовался или даже являлся его «строителем»). Именно изобретение телеграфа требует «вместить в одну грамматическую цепь целую кучу фактов» [Там же: 123] и — что еще более возмутительно — «мыслить синтаксически».

Чуть выше Винокур формулирует это так: «По своему заданию — телеграмма должна вместить возможно большее количество фактов» [Там же: 122], что совершенно верно, но дьявол скрывается в слове *заданию*. Можно подумать, что это жанровое задание почти *ad hoc* вызов или приглашение самой системы языка или литературной эволюции, как мог бы это объяснить сосед по страницам ЛЕФа Тынянов [Тынянов 1977: 227—252]¹². Однако в случае жанра телеграммы очевидно, что это *техническое задание* или даже новые *технические требования*, предъявляемые к литературе медиумом. И «газетная проза» их испытывает первой.

Винокур также признает, что эта специфическая речь строится «по готовому уже шаблону, обусловлена выработанными уже в процессе газетного производства речевыми *штампами*, приспособленными уже, *отлитыми* словесными формулами, языковыми *клише*» [Винокур 1924: 124] (курсив наш. — П. А.).

11 Винокур указывает на сцену письма, ранее зарезервированную за поэтическими мучками творчества: «...легко и свободно говорящий и рассказывающий, с того момента, как получает перо в руки да лист бумаги, обнаруживает вдруг лингвистическую беспомощность и принужден думать о языке... <...> В большей или меньшей степени все мы беспомощны перед чистым листом бумаги» [Винокур 1924: 118].

12 И как он, в частности, объяснял появление жанра ораторской оды, упоминая акустику дворцовых помещений, которые литература решает использовать для своей эволюции (см. подробнее: [Тынянов 1977: 227—252]).

Однако если раньше тот факт, что в «речи нет почти ни одного слова, которое не было бы *штампом, клише, шаблоном*» [Там же: 125] (курсив наш. — П.А.), был бы для нее приговором, то теперь Винокур начинает относиться внимательнее к этим низким, с точки зрения ОПОЯЗа, качествам, почти все из которых происходят от типографского оборудования.

Сохраняя противопоставление газеты поэзии по линии *автоматизации — остранения, быстрого производства — продленного восприятия*, Винокур теперь видит в «сумме фиксированных, *штампованных* речений с заранее известным уже, точно установленным, *механизованным* значением, смыслом» не недостаток, но стилистическое своеобразие и повод для спецификации «газетной литературы». Такая настойчивая спецификация этой речи через механизацию и столь явное ее противопоставление деавтоматизации позволяет говорить о ротационном прессе как двигателе теоретического воображения ЛЕФа по ту сторону кустарных процедур по воскрешению слова.

Винокур видит индустриализацию языка как демократическую альтернативу разрыву между поэтическим и повседневным языком, книжной и народной культурой (этот разрыв поддерживается в том числе некоторыми «сторонниками “автономности” поэтического слова»). Аргументы Винокура и раньше строились на технологических метафорах, но к акценту на «писанной речи» как инструменте обострения внимания добавляется теперь и аргумент о преимуществах именно индустриальной организации производства и бессмысленности сопротивления этой централизованной индустриализации языка.

Как взглянули бы... на субъекта, коему в голову пришла бы идея протестовать против... электрификации, на том простом и непреложном основании... что на самом деле деревня наша не употребляет электричества [Там же: 127].

На место лингвистического волюнтаризма (будь то авангардного «воскрешения слова» или партийно стимулируемого «рассвета речи») становится максимально автоматизированное производство языка газеты, этого индустриального конвейера по производству высказываний. Если оно позволяло Винокуру «строить справедливые аналогии с производством промышленным», то тогда система языка оказывается неизбежно пронизывающей каждого и связывающей всех сети вроде электрической. Противостоять этому медиуму и диктуемому им грамматическому протоколу то же самое, что быть противником электричества, то есть, во-первых, того, чем мы и так уже пользуемся / от чего уже зависим, а во-вторых, того, что со времен учредительной формулы Ленина идет в комплекте с советской властью.

В заключение Винокур оговаривается, что, несмотря на то что «штампованность, механичность есть неотъемлемое качество, притом качество... положительное, всякой газетной речи» и в целом оно «оправдывается социально-культурными условиями, окружающими газетную речь», оно все же «потенциально скрывает в себе все же некую культурную опасность. Опасность эта заключается в том, что обусловленная механическим характером газетной речи, примитивность лингвистического мышления создает благоприятную почву также для примитивности мышления логического» [Там же: 129].

Отношения грамматики с логикой — богатая тема, которая должна была бы нас увести к средневековой и затем античной философии языка и сознания, но нас интересует сама оговорка лингвиста, уже допустившего индустриализацию языка и механизацию грамматики, но все еще отстаивающего некие

привилегии логического мышления (которое тем не менее ставится в зависимость от лингвистического). Для иных сторонников поэтического языка логика в принципе не отличима от своего рода механики мысли, а для определенной традиции в философии знака от Лейбница до Тьюринга это качество языка — как и штампованность газетной речи — является положительным. Что же гложет Винокура?

При спецификации газетной речи ему приходится уточнить, что дело не только в цветах риторики, от которых заставляет отказываться строгая экономия газетного языка, то есть не только в стилистической или жанровой проблеме, но в некоторой технологической рациональности, которая обуславливает газетную речь, «требует конденсации, насыщенности, синтаксической изощренности» [Там же: 130]. Речь идет не об отдельных синтаксических штампах, которые уже были реабилитированы, но о более интересных случаях операторов — одновременно пунктуационных и логических:

Очевидно, без запятых, без тире... не обойдешься. <...>

Сюда же относится двоекратное употребление скобок. <...>

Если мы возьмем иностранную печать... то мы найдем там те же штампы... <...> ...практикуется даже заключение в кавычки целых фраз и оборотов, ставших уже традиционными: штамповка здесь приобретает уже характер сознательно рассчитанного маневра (иногда кавычки заменяются курсивом) [Там же: 130–132].

Здесь мы имеем дело уже не просто с *утратившими* «внутреннюю форму» штампами, которые имеют «чисто грамматическое значение, не обладая уже никаким значением вещественным» (и оказываются снова явно или нет противопоставлены вещественности поэтического языка)¹³. Явления эти «суть своего рода синтаксические сигналы» [Там же: 130], которые *никогда* и не обладали вещественным значением, инструменты мышления, которые *в принципе* не имеют референтов. Что могло бы быть «вещественным значением» запятой, тире, скобок или курсива?¹⁴ Газетная речь стремится по своему семиотическому характеру к азбуке Морзе, во всяком случае *сигналы* упомянуты не случайно. Апология индустриальной медиатехники коммуникации приводит Винокура к пониманию глубоко «математической» природы языка, что не отменяет и ее электрификационно-телеграфной «физики», отмеченной выше.

Винокур несколько ужасается открывающимся здесь перспективам механизации — уже не языка, а мышления, хотя, учитывая его защиту письменных и печатных форм речи, он не мог не догадываться, что в истории человеческой мысли изобретение новых инструментов и логических операторов всегда служило научно-техническому прогрессу, и поскольку его фамилия Винокур, а не

13 Такие штампы «получаются в результате окаменения чисто словарных элементов речи» и они «материально словарного значения, конечно, уже не имеют. За ними остается значение чисто грамматическое, формальное. Речения эти суть своего рода синтаксические сигналы, зачины, приступы» [Винокур 1924: 131] (курсив наш. — П.А.).

14 На аналогичную проблему невозможности остенсивного определения предлогов, артиклей и других служебных частиц указывает Витгенштейн в «Голубой и коричневой книге» [Витгенштейн 2008].

Бодлер, он должен был бы встать и на сторону этого отрыва операторов от всякой вещественности¹⁵.

Когда есть готовый каркас и впрок запасена уже автоматизованная словарная сетка, то журналисту, которому лень думать или которому не о чем думать, ничего не стоит, при наличии некоторой техники... заполнить свою схему [Там же: 133].

Возможно, как основатель советской языковой педагогики, он уже чувствует, что языковые каркасы (Карнап) и лексические (нейро)сети, словом «наличие некоторой техники», отобьют всякое желание думать и помешают «душе трудиться». Но тогда это аргумент вида «это убьет то» (*ceci tuera cela*), а рациональность Винокура ограничивается индустриальной эпохой, в которой уже есть «неповинные и необходимые газетные штампы», в соответствии с которыми приведен язык (и рискует быть приведено мышление), но еще нет и не должно быть файлов, поиска по документу и тому подобных операций.

Фабрика литературы им. А. Платонова, или проповедь ножниц вместо пера

Принципиальный поворот советского авангарда к газетной речи, литературе и модели коммуникации не случаен. Так же, как в случае модернистской поэзии/прозы, выстраивавшей свои поэтики по контрасту, но в конститутивной связи с пространством «четвертой полосы газет» и их «ложным временем», авангард, выбирая различные аспекты этого технологического артефакта, последовательно льнет к газете — в лингвистической теории, литературных экспериментах и организации писательского труда. Так, если Винокур говорит об индустриализации газетной речи (в тесной связи с конституцией поэтического языка и его революцией), то Платонов испытывает необходимость индустриализации и коллективизации писательского труда. Само появление понятия литературного труда, возможно, указывает на то, что язык как лингвистический объект и поэтологический фетиш сбивается со своего поста-мента и оказывается наряду с трудом только одной из практик, переживающих революционные трансформации. Соответственно, его революция или индустриализация — пример этих процессов в широком смысле слова, эффект и двигатель одновременно. Но все же перед тем, как переходить к обсуждению модели «фабрики литературы», необходимо сделать несколько заключений о предшествующих одноименному эссе поэтологических поисках Платонова и их отношении к уже обсуждавшимся программам.

15 Начиная с грамматики латыни и заканчивая математическими знаками, операторы постепенно отрываются от твердой почвы «вещественного значения» и «заставляют мыслить синтаксически». К примеру, с изобретением кавычек в XIII веке появляется возможность цитировать. Изобретаемые далее типографские значки позволяют осуществлять математические операции независимо от устной речи, оперируя одними символами и сводя тем самым сложную аргументацию к механизму. Как можно увидеть из рассуждений Винокура, дальнейшая индустриализация и электрификация языка оказывается возможной именно в газетной речи.

Пролетарская культура как таковая

В 1924—1926 годах Платонов работает в Тамбове инженером, а также довольно много пишет, находясь в поисках не только своего будущего знаменитого стиля, но и модели совмещения писательского труда и общего индустриального строительства. Между писательством и инженерией был, однако, не (только) конфликт, но (и) гомология. Схожий двойственный характер унаследует сам язык его прозы, который мы знаем по произведениям, появляющимся с 1926 года. При этом Платонов не был «эстетическим диссидентом», не призывал к *революции языка* как такового, не прибегал к жанру манифестов и не совершал других действий (при помощи слов), которые предполагаются общемодернистским профилем экспериментального автора¹⁶. Скорее, как близкий Пролеткульту писатель, Платонов в середине 1920-х заинтересованно смотрит в направлении проекта жизнестроительства, и в том числе его лефовской версии, представленной в текстах Арватова, Чужака и Третьякова.

Конкурирующие (в том числе теперь за право считаться повлиявшей на Платонова) программы — *жизнетворчества* (Федоров) и *жизнестроительства* (Арватов) — подразумевают, что искусство вынужденно выделилось из потока жизни и стало репрезентативным. Это же относится и к *словотворчеству со словостроительством*, которые имеют в виду соответствующую критику в адрес «изобразительной» литературы. Однако преодоление взаимного отчуждения жизни и искусства/литературы различается в этих программах средствами и, следовательно, ведет к различным целям. Производственники сосредоточиваются на (научной) организации творческих форм производства и быта: с точки зрения Серебряного века *словостроительство* футуристов (и тем более лингвотехнология ЛЕФа) ставит слишком земные, слишком практические задачи революции языка, а по мнению уже поднимающей — с противоположного края — голову пролетарской литературы, наоборот, оно слишком оторвано от народной жизни в своих экспериментах с языком¹⁷. Через эти оппозиции можно понять, в чем здесь дело: словостроительство ставит *практические задачи в области языка*.

Платонов по всем параметрам оказывается примерно в том же регионе идеологического спектра и литературного процесса, к тому же с производственниками его объединяет общий фон идей жизнестроительства: Богданов, как основатель Пролеткульты, сильно повлиял на Арватова и, следовательно, на всю постройку производственного искусства, хотя оно во многом пошло дальше или, во всяком случае, отклонилось от его достаточно умеренных эстетических идей, оставлявших за искусством право организовывать срединный мир эмоций и сохранять характер репрезентации. Идея снятия последней, с одной стороны, наследует богдановскому монистически понятому опыту, преодолевающему деление на физическое и психическое в философии (науки), а в конечном счете и разделение труда и общества на классы. Этот переход Богданов осуществляет не в пример проще: пролетарская революция и культура оказываются на службе выстраивания психофизиологического интерфейса и

16 Парадигматическим примером которого можно назвать Маринетти или того же Юджина Джоласа.

17 См. подробнее об этой сложной расстановке сил: [Транслит 2020: 78—87].

цельности опыта или, наоборот, достижения второго позитивизма — на службе Октябрьской культурной революции. В этом смысле пролетарская культура оказывается так же самоценна, как и «воспринимательный процесс» (и тоже «должна быть продлена»), во всяком случае обнаруживаются их общие позитивистские корни. Раз для психофизиологии восприятия искусство — это только «цветовые пятна» на холсте или звуки «неведомых слов», то и у Богданова культура, даже став пролетарской, остается лишь способом организации ощущений. До способа организации (техно-антропологического) быта искусство «продлят» именно производственники, как раз соединившиеся с формалистами в ЛЕФе. В конечном счете организация чувственного опыта и преодоление идеологических искажений, в восприятии Богданова, должно привести не к «более точной» картине мира (в 1920 году Венское общество Эрнста Маха назовет ее научной), но — к непосредственному участию в его организации. Раньше художники только по-разному изображали мир, действительная же задача заключается в том...

Платонов не был так ригористичен, как «иезуиты» ЛЕФа¹⁸, или не был так уверен в возможности отказаться от «вымыслов языка» для продолжающих им пользоваться. Скорее он находит языку какое-то неожиданное и изобретательное употребление. Он отклоняется как от заумной непрозрачности знака, так и от конструктивистской прозрачности медиума. Подобно Богданову, он не доводит монистическое понимание культуры (пролетариата) до требования (само)отмены искусства в пользу производства, но точно разделяет с ЛЕФом идеи жизне- и словостроительства, проектируя альтернативный способ их реализации.

В одном из немногочисленных текстов, по которым можно реконструировать его отношение к ЛЕФу, Платонов рецензирует первые выпуски журнала, в которых Чужак называет футуристов «молотобойцами языка» и требует от них в ситуации, когда «вяло косноязычат заводы и фабрики», взяться за поиск «ненайденных железных рифм»¹⁹. Чужак убежден, что не только заводы и фабрики испытывают проблемы с языком, но и пресса страдает от пустых клише — что свидетельствует о беглом знакомстве с идеями Винокура, но опять заставляет развернуться пропасть между остранными футуристами языком и автоматизированным языком газет. Еще тривиальнее, по мнению Платонова, эту проблему ставит Горлов, просто делая футуристов бойцами с автоматизацией языка почти десять лет спустя повторяя соответствующие тезисы Шкловского. Намного более интересно о зауми как о звуковой лаборатории, исследующей возможности языка и влияющей на советскую пропаганду, говорит Третьяков, уточняя, что это закладывает основания для «сознательной стройки языка»²⁰, позволяя отмереть делению на поэтический язык (футуристов) и повседневный язык (газет), что непосредственно переключает-

18 «Футуристическим иезуитом слова» сначала называет Кручёных Маяковский (в автобиографии «Я сам»), затем о «фанатичном иезуите Третьякове» пишет Юрий Карабчиевский в «Воскресении Маяковского».

19 Почти все здесь отсылает к метафорике «тонн словесной руды» Маяковского и идеям Винокура соответственно (см.: [Чужак 1923]).

20 «Статьи тов. Третьякова в первых трех номерах “Лефа”, деловито разбирающиеся во всех нелепейших обвинениях, возводимых на “Леф”, и спокойно их отвергающие. Вот и все наиболее интересные теоретические статьи в журнале» [Платонов 2004: 260].

ся с предложениями Винокура и самого Арватова²¹. Ближе всего эта «стройка языка» оказывается и Платонову, но у него она опять же осуществляется при некоторых оговорках.

В поэтической экономии ЛЕФа лингвистический знак уже получает медiateхническую конкретность, но еще почти не знает энтропии и распространяется благодаря «незатухающим колебаниям»²² *радиотелеграфа*, по которому была впервые передана благая весть о свершившейся революции и который с тех пор без умолку твердит о растущих темпах социалистического строительства и передает факты.

Другим тотемным медиумом партийной сознательности является *газета*, которая не только механизмирует и автоматизирует язык (Винокур), но и является «коллективным организатором». Если вначале левовская лингвистика противопоставляет инерции обыденного языка его *сознательное* использование на письме и особенно в литературе (читай — в поэзии футуризма), то впоследствии *сознательность* будет распространяться скорее на «язык нашей газеты», по необходимости автоматизированный. Такому акценту на сознательности не достает только уточнения, что ей противостоит стихийность, чтобы стать полноценным политическим аргументом. Как известно, в своей диалектике стихийности и сознательности Ленин был на стороне сознательности и именно эту трансцендентальную добродетель приписывал партии как авангарду пролетариата²³. С другой стороны, Соссюр (с которым в значительной мере спорит Винокур) говорил о невозможности «сознательного вмешательства» какой-либо трансцендентальной воли в систему языка. Но ведь в либеральной политической ситуации немислимо и вторжение каких-нибудь рабочих на страницы газет, не говоря уж об их «сознательном вмешательстве» в публичную политику.

Наконец, как можно вспомнить, формалисты тоже выступают за сознательность, разве что им она достается по наследству от Толстого и действует *не благодаря* слаженной работе трансцендентального аппарата, а скорее *вопреки* ей и вследствие его *стихийной* приостановки — деавтоматизации восприятия и мышления (посредством фонологической редукции или остранения инстанции высказывания)²⁴. Так же прихотливо работают и (языковые) механизмы у Платонова. Если «подобные тексты невозможно читать мимо языка, на котором они написаны, — ибо мы далеко не всегда способны разделить языковую информацию на главную и второстепенную, не уверены в своем праве игнорировать те

21 Арватов посвящает зауми статью, приходя к схожим выводам, что и Винокур: «Производственное крыло ЛЕФа видит «два сходящиеся процесса: практический язык усваивает себе вопросы языка поэтического, поэтический же язык стремится стать утилитарным» (см.: [Арватов 1923: 91]).

22 Название книги члена ЛЕФа, занятого в проекте электрификации Б. Кушнера.

23 Это, разумеется, немало влияло не только на политику большевиков, но и на поэтику соцреализма (см. об этом подробнее в: [Кларк 2002]). Причем сознательность распространяется согласно физическим законам электрического света, истребляя обскурантизм и невежество масс (ср. с аналогией механизации языка с электрификацией в: [Винокур 1924]).

24 Возможно, даже в настойчивом употреблении Шкловским «дезорганизационной» фразеологии можно увидеть след его правозероовского бэкграунда. Если для большевиков все в государственном механизме должно работать как следует, то для тех, кто не мог себя целиком отождествить с победившей в революционной борьбе силой, все большую эстетическую ценность приобрели поломки советской повседневности и языка.

или иные нюансы как незначительные» (цит. по: [Dhooge 2012: 252]), то их можно тоже признать идущими против традиционного и слишком удобного деления на поэтический язык и повседневный, на котором держится модернистское определение литературы. Но если Винокур переворачивает оппозицию и привилегирует ровно те термины (автоматизация, штампованные речения и т.п.), которые для раннего «модернистского» формализма служили точкой отталкивания в определении поэтического языка, то Платонов скорее размывает границу между поэтической функцией, как ее определяет Якобсон, и (социально-)коммуникативной. Если мы не можем «читать мимо этого языка», но не можем и совсем не реагировать на сообщение на нем, значит они не только отклоняются от некоторых лингвистических норм успешной коммуникации (в том числе усердствуя в использовании клише и их «творческом преобразении»), но написаны Платоновым *мимо* конститутивных делений формальной поэтики.

Платонов не только тормозит лефовскую риторику прогресса, но и не удовлетворяется формалистским «сопротивлением материала» или уже зарождающейся диссидентской чувственностью инстинктивного отклонения от «генеральной линии» и «стилистических расхождений с советской властью». Начав с «ленинских норм» и сохраняя им верность до конца, всей своей эволюцией в 1930-е годы Платонов показывает, что «социалистическая трагедия» лежит между научно-технической победой над материей (включая материальность слова) и прозрачностью сообщения фактов, каким его видел ЛЕФ, и чистым языковым «вредительством», характерным для авангарда в буржуазной ситуации.

Происходящий в этом узле отношений формализма и жизнестроительства сдвиг от словотворчества к словостроительству позволяет нам выстроить нечто вроде континуума от чистой психо(физио)логии зауми Крученых и «поэзии неведомых слов» Зданевича через изобретение новых сочетаний (с помощью уже существующих) морфем в «корнесловии» Хлебникова и новых словообразовательных моделей у Маяковского до новых сочетаний слов у Платонова²⁵. Платонов как бы не опускается до словотворчества ниже морфологии слова, поскольку это не будет иметь коммуникативного, а значит, и жизнестроительного смысла, и поэтому, как убедительно показывает Дуге, является образцовым «строителем языка» по классификации Винокура (см.: [Dhooge 2012])²⁶. Платонов работает не над созданием новых, уникальных или тем более заумных слов, но над новыми связями между уже существующими элементами — как на уровне синтаксиса и фразеологии (чему обычно посвящаются исследования по его языку), так и на уровне монтажа литературных текстов. Его интересуют не столько визионерские изобретения, сколько *ресайклинг*, вторичное — но от того не менее изобретательное — использование.

Однако на сочетаемости слов и изобретении новых типов связей между ними юрисдикция поэтики не заканчивается, а скорее только начинается (рань-

25 Такой континуум позволяет объяснить, почему, с точки зрения Винокура, все, что ниже смысловозначительной границы, имеет отношение к психологии, все, что выше, может быть названо *словостроительством* (и тогда имеет отношение к лингвистике, которая, по мнению Соссюра, находится в юрисдикции социальной психологии).

26 Создание новых лексических единиц абсурдно еще и с точки зрения Соссюра, тогда как более сознательная инициатива на верхних уровнях вроде синтаксиса им вполне допускается.

ше это и вовсе отнесли бы к риторике)²⁷. Именно к экспериментам с языковыми элементами большего масштаба стремится Платонов, обращаясь к *флагрантному материалу* и прибегая к *операциям монтажа*.

Проповедь ножниц вместо пера

Если «лингвистическая технология» Винокура включает «сумму штампованных речений», которые следуют из логики работы наборного стана, то Платонов говорит о необходимости писать «живыми кусками самого языка», чье инструментальное бессознательное нам еще предстоит реконструировать:

Надо писать отныне не словами, выдумывая и копируя живой язык, а прямо кусками самого живого языка («украденного» в тетрадь), монтируя эти куски в произведение. Эффект получается (должен получиться) колоссальный, потому что со мной работали тысячи людей, вложивших в записанные у меня фразы свои индивидуальные и коллективные оценки миру и внедрившие в уловленные мною факты и речь камни живой Истории [Платонов 2011: 51].

Платонов заимствует у газеты принцип монтажа, но сохраняет органический характер самих «кусков». Предлагаемая им механизация разворачивается не на уровне лексики или грамматики (материальной основой чего является набор строк из отдельных литер, позволяющий «штамповать»), но на более высоких синтаксических уровнях, что позволяет как раз сохранять самим монтируемым элементам характер «живого языка» и одновременно «коллективизировать» субъекта высказывания. Платонов предлагает литературе иметь дело с материальными единицами иного масштаба — не *словами как таковыми*, но *кусками устной и письменной речи*, которые должны стать «полуфабрикатами для литератора, так как это все сделано ненарочно, искренно, бесплатно, нечаянно и лучше не напишешь»²⁸.

Платонов трудится не в «литейном цеху», куда Третяков определял заумь на «огромном словопрокатном заводе современной поэзии», а скорее в монтажно-сборочном отделе; с другой стороны, он оперирует еще не механизированными предложениями, как это было у Винокура, а «живыми кусками». «Фабрика литературы» Платонова, это дочернее автономное предприятие ЛЕФа, проводит *индустриализацию* и *коллективизацию* литературного производства, делая материалом писателя *речение*. Делом литератора теперь становится скорее сборка речевой конструкции из готовых деталей, нежели сбор и первичная обработка материала, чем ранее были заняты футуристы²⁹ и что теперь делегируется ничего еще не знающим об этом *устам и бумагам*.

27 Нечто подобное, только в диахроническом измерении, рисовалось воображению Исидору Изу, когда он говорил о расщеплении пластического образа у Бодлера, сонорного образа — у Малларме, слова — у сюрреалистов, оставляя самому Изу задачу расщепления буквы и звука, что повторяет задачу, уже выполненную Кручёных в 1913 году. Возможно, именно поэтому Илье Зданевичу и пришлось прочитать в свое время доклад «После нас хоть леттризм».

28 Обратим внимание на то, что полуфабрикаты «сделаны», а «лучше не напишешь». В контексте будущей смены инструментальной базы литературы эти глаголы выступают симптомом будущей смены инструментальной базы литературы.

29 Ср. название лекции Маяковского «Поэзия — обрабатывающая промышленность».

Это можно даже называть аутсорсингом, но что является реальным двигателем этого производства, если оставить в стороне метафорику заводов и фабрик?

Вероятнее всего, «новым душевным и волевым оборудованием» писателя становятся *ножницы*. Платонов и сам указывает на прогресс материально-технической базы литературного производства: «Чехов имел приемником жизни записную книжку, Пушкин работал в архивах, Франс проповедовал ножницы вместо пера» [Там же: 48].

Как несложно заметить, только ножницы и позволяют получить «куски живого языка» (вместо «фиксированных штампованных речений», обеспеченные ротационным прессом) для их последующего монтирования в произведение. Материальная история ножниц пересекает литературную со второй половины XIX века, но к «сознательной установке» на такое средство производства и помещению ножниц на свой герб придут дадаисты³⁰. Любой может создать дадаитское стихотворение, нужны всего две вещи: «Возьмите газету. Возьмите ножницы» (Т. Тцара). Впрочем, Платонов здесь отклоняется и от этого *mot d'ordre* авангарда, придерживаясь еще традиционной иерархии «при водительстве, при “монтаже” одного лица — мастера, литератора» [Там же: 48—49], который не выпускает ножниц из своих рук.

«Проповедь ножниц вместо пера» позволяет и Платонову обнаружить бумагу не только как идеальную проекционную плоскость для мыслей, какой она еще была у Малларме — с большим («*Devant le papier, l'artiste se fait*») или у Винокура — с меньшим успехом («с того момента, как получает перо в руки да лист бумаги... принужден думать о языке. <...> ...все мы беспомощны перед чистым листом бумаги» [Винокур 1924: 118]). Оснащенный ножницами индивид обнаруживает к тому же, что он уже не так беспомощен перед бумагой, причем не только перед чистым листом, но и исписанным и покрытым печатными символами. Если Кручёных и вслед за ним Введенский оказались чувствительны к «поверхности песни», то есть материальности акустического и графического означающего, то Платонов обнаруживает *материальность* традиционного (и потому редко замечаемого) *носителя означающего*, и это позволяет ему не ограничиваться чистым уплощением референции, но «создать способ литературной работы, эквивалентный современности» [Платонов 2011: 47], и одновременно сохраняющий органический характер «кусков живого языка»:

В эту тетрадь я неукоснительно вношу и наклеиваю все меня заинтересовавшее, все, что может послужить полуфабрикатом для литературных работ, как то: вырезки из газет, отдельные фразы оттуда же, вырезки из много- и малочитаемых книг [Платонов 2011: 50].

Становящиеся возможными манипуляции с газетными вырезками позволяют свернуть трансцендентальную активность автора в жест монтирования.

Затем я листаю вечером тетрадь, останавливаюсь на заинтересовавшей меня записи (иногда совпадающей с редакционно-общественной конъюнктурой...), беру ее за центр, за тему и работаю... Получается сочинение, где лично моего (по числу букв) 5— 10%, зато все мое душевное желание, зато весь мой «монтаж» [Там же].

30 См. подробнее о ножницах и материально-технической истории авангарда: [Транслит 2020: 23—33].

Сперва газеты были более или менее замечаемым носителем текстов и соперником института литературы, с начала XX они все чаще оказываются еще и материалом искусства (слова), переходящего от соперничества к точечной апроприации³¹, а наконец к 1920-м годам становятся и моделью для целого ряда авангардных техник письма, которые благодаря этому удается не только выделить из общего потока модернистского искусства, но и дифференцировать между собой³².

В случае *вырезок* чрезвычайно важно то, что они не *выписки* и не *перепечатки*, поэтому главным героем на «фабрике литературы» оказывается не печатная машинка, но новая информационная техника, связывающая вполне традиционные бумагу и ножницы. Встреча этих объектов, менее спектакулярная, чем в случае зонтика и швейной машинки, остается почти не замеченной, но больше влияет на дальнейшую эволюцию литературных техник. Возможность делать вырезки и создавать новые текстовые ансамбли из «готовых объектов» приводит к практике, задачи которой могут варьироваться в зависимости от культурно-политической среды. Так, капиталистическая экономика внимания требует организации специальных бюро (clipping), занимающихся отбором информации для своих клиентов — публичных персон, заинтересованных в технически пока еще столь сложном vanity search³³. Часто сама эта операция носит уже чисто индустриальный характер и, как часто бывает в медиаархеологии, анонимными агентами новой информационной техники оказываются молодые дамы, чьи «природные данные» (на этот раз память) являются важными техническими звеньями дискурсивной сети³⁴.

На советской «фабрике литературы» в качестве операторов информации тоже фигурируют «тысячи безымянных, но живых и красных уст», однако более примечательной оказывается не их гендерная принадлежность, а степень личного участия и организационная иерархия: с одной стороны, это «тысячи людей, *вложивших* в записанные у меня фразы свои индивидуальные и коллективные оценки миру и *внедрившие...* камни живой Истории» [Там же: 51], с другой — чуть далее «камни» ограняются и уточняются, что «каждый литкор, сообразно внутренней своей склонности, специализируется на каком-либо одном сюжете» [Там же: 53], и, наконец, с третьей стороны, через пару абзацев выясняется, что вообще «ничего своего в *извлекаемое* из жизни литкоры приносить не должны, давая, напр., диалог, вырезку или событие *вживе* и целиком» [Там же: 54] (курсив наш. — П.А.).

Степень контаминации материала добывающим (обрабатывающим, фабрикующим) агентом не столько колеблется, сколько зависит от инструмента. Пока мы пользуемся ножницами, мы все еще существуем в системе «литкус-

31 Одним из первых эпизодов, судя по всему, стоит считать тот, когда В. Степанова начинает одновременно с кубистами и дадаистами вкраплять фрагменты газеты в свои работы.

32 Так, методы обращения с газетными языком, жанрами и материальностью в сюрреализме и «Новом ЛЕФе» принципиально различаются. Также вырезки из газеты в это время использует Альфред Дёблин (см. подробнее об обращении Дёблина с ножницами: [Ногн 2003]).

33 См. об одном таком случае в истории искусства и науки [Heesen 2004].

34 Гендерное разделение труда выглядит так: «The girls do not cut, they only mark with pencil. Cutting is the job of the boys» (см. подробнее об отношениях полов с означающим в начале XX века: [Kittler 1990]).

тарничества». Но как только мы имеем дело с газетным набором, он требует разделения труда между стоящими за ним монтерами и получающими задания и отправляющимися за материалом литкорами. Еще недавно непроизвольные поставщики сырья переходят в штат фабрики.

Индустриализация литературного труда неизбежно ведет к тому, что мы не просто *обрабатываем* более или менее случайно найденный и остранным увиденный материал («уловленный» и «украденный в тетрадь»), который может потому нести индивидуальные черты, но распространяем логику монтажа и политику редакции уже на уровень *сбора* материала или его *добычи* («извлекаемого из жизни»), который таким образом получает изначально пропитанный редакционным заданием характер и потому не нуждается в примесях личной интонации, равно как и в последующей очистке от нее.

...сюжет разбивается на несколько подсюжетов и каждый подсюжет обслуживается отдельным литкором. Напр., сюжет «труд» легко разъемлется на десятки подсюжетов: платина, руда, лесопромышленность и т. д. — в одном районе малого радиуса [Там же: 54].

Как уже и литкустарник с вырезками, газета не может третировать все хронологически и вынуждена рубрицировать информацию (пусть и не столь универсально, как энциклопедия), поэтому она прибегает к смешанным принципам, отсылающим как к типу референциального объекта («платина, руда, лес»), так и к роду журналистского письма («диалог, вырезка или событие живое»). Рубрикация создает новый тип классификационной темпоральности: от выпуска к выпуску в рубрике публикуются тексты одного типа, но посвященные разным объектам, благодаря чему советская повседневность только и становится читаемой. Рубрика — это шлюз между контингентностью мира и усвоенными способами его понимания, которые и сами возникли в ходе первичных различительных операций. Рубрика — это пример трансцендентального устройства для приема эмпирических данных, каким был жанр в литературе, только в ситуации «максимального потребления» и «быстрого темпа самого производства».

Принципиальное отличие рубрики газеты от литературных жанров в том, что первые сосуществуют на одной странице. Это приучает читателя газет к фрагментированному и сериальному восприятию современности — что так и пугает литераторов, привыкших к иллюзии целостной картины литературного канона, к которому рассчитывают с большими или меньшими боями примкнуть и они. Такое фасеточное видение основано на конкретных типографских условиях организации пространства страницы. Эффект разброда и гетерогенности соседствующих сообщений испытывал пределы (и служил тренировкой) классификационных способностей читателей задолго до социальных сетей. Дизайн медиа (в данном случае — газетной полосы) обладает силой трансцендентального фильтра, имея совершенно материальный характер.

Если Платонов предлагает «писать кусками живого языка», монтируя их в произведение, то Третьяков настаивает на «диалектическом монтаже действительных фактов». Эти двое равно поглощены проектом коллективизации и индустриализации литературы и расходятся не столько в заявленных методах, сколько в подлежащей им материально-технической базе. Платонов проговаривается о ножницах, Третьяков грезит скорее киномонтажной лабораторией (в которой он часто оказывается). Поэтика в своем этимологическом

смысле, *способ делания*, может быть реконструирована из более или менее точных указаний на материальную культуру и «технику писательского ремесла» — уже не метафорическую, а скорее метонимическую и следующую из «второй профессии». При этом сами писатели (все зависит от их чувствительности к новым культурным техникам) могут продолжать настаивать на «таланте, ничего не делая для изобретения новых методов своей работы... благо есть инерция издательской промышленности» [Там же: 47].

«Наш эпос — газета» или «Роман, имя которому наша современность»

Благодаря газете литература познает продуктивный характер принуждений материальности, который «сменяет или осложняет» существовавшие ранее более произвольные принуждения жанровой системы и во всяком случае указывают на факторы, предшествующие «авторской воле» и превышающие ее. Эти принуждения постепенно усваиваются, как и ранее нормативная поэтика (например, форма сонета), и начинают не менее эффективно фасонировать «излияния чувств» и оформлять воображение литераторов. Подобно тому как рубрика оказывается трансцендентальным фильтром, определяющим оптику отправляющегося за материалом корреспондента, другие аспекты материальности газетного производства начинают определять литературные изобретения — по контрасту (в модернизме) или метонии (в авангарде).

Так, наряду с коллективно-рубрикаторским характером производства, которое пытался привить литературе Платонов, газетная литература известна своими притязаниями на *актуальность*. Это эфемерное качество можно заземлить разве что на грамматику настоящего времени. Однако грамматика актуальности не сводится только к *языку* «нашей газеты», но уже имплементирована техникой — типографии и транспорта, позволяющих связать не очень разнесенное время производства высказывания с временем его потребления. Такой не отмеченный Винокуром аспект «быстрого темпа производства», как необходимость тратить время на доставку новостей «на места», делает актуальность очень локализованным понятием³⁵. Несмотря на рассуждение Ленина о «свете, который необходимо принести в массы», а также электрификацию как идущую в одном пакете с советской властью, в 1920-е газеты доставляются не со скоростью света, а со скоростью железной дороги³⁶. (Грамматическое) «время газет» оказывается не столько *ложным* (Стайн), сколько

35 С определенного момента «Правда» начинает разделяться на несколько выпусков, предназначенных для различных регионов с учетом часовых поясов и времени на доставку: так, в Калининскую область из Москвы доставлялся выпуск, подписанный в печать в 18:00, а в Москву — в 23:00. Это расслоение времени высказывания не могло не повлиять на дальнейшую механизацию грамматики (времени): заголовки и колонтитулы первого выпуска отмечались ромбиком (◇), второго — кружком (●).

36 Чтобы «Правда» была получена читателями Москвы и Ленинграда в один день, только с июня 1931 года между Москвой и Ленинградом начинает работать авиалиния, доставляющая в Ленинград матрицы «Правды». Надобность в непосредственной доставке матриц в типографии отпала только с появлением фототелеграфа (см. подробнее: [Оксман 1969]).

сложно организованным и требующим расходов на охват «огромного количества человеческих личностей, масс и территорий» [Платонов 2011: 55–56].

И в то же время, начиная с изобретения телеграфа, тирания актуальности обнаруживает свои эпистемологические пределы. Газета оставляет рефлексии ежемесячному журналу, сама пускаясь на перегонки со скоростью света³⁷. Провода телеграфа символизируют эту трансмиссию актуальности и физически трансформируют макет газеты, а вместе с ним трансцендентальный аппарат ее читателей.

В своем стремлении обогнать само время газеты оказываются не столь далеки от поэтов, желающих создавать *новости, всегда остающиеся новостями*. Безнадежное желание газет совпасть с актуальностью и поэтический кайрос на первый взгляд можно развести с помощью аппарата Бенвениста: поэзия делает содержанием высказывания акт/событие высказывания (поэтому так важна перформативность слова поэта), тогда как газеты, напротив, делают свой акт высказывания как бы никогда не поспевающим за наступающими рассказчика фабульными событиями (поэтому они полнятся новостями, которые уже на момент их написания перестают быть новостями). Короткое замыкание речи поэта, взявшегося *говорить*, но ничего не *сообщающего*, как бы подразумевает: важен сам тот факт, что я *сейчас* говорю, а не *то, о чем* я говорю. В отличном от этого случае всегда продолжающих поступать в газету сведений важно *то, что (снова) происходит*, а не *то, как и кем* в конечном счете об этом *говорится*. Возможно, теория *литературы факта* является попыткой синтеза поэзии и газеты, постоянно культивируемой актуальности (акта) высказывания и форсированного устаревания его содержания. Впрочем, технически обусловленное ускорение темпоральности письма делают журналиста тем, кто пишет не просто пока события еще *имеют место*, но и отчасти разворачиваются *под его влиянием* (даже если такое оказывает одно его присутствие, что первым и заметил Третьяков, назвав это оперативностью [Fore 2006]). В то же время и мифология поэтического высказывания как минимум начиная с романтизма подразумевает, что поэт всегда пишет так, чтобы событие еще только произошло в его речи (а не предшествовало ей, заставляя речь лишь описывать его). Если «поэт современной жизни» (Бодлер) теперь еще немного и журналист, то это потому, что современный журналист теперь еще немного поэт.

На службу газеты и журнала

Проза уничтожилась из-за отсутствия времени на писание и чтение, из-за недоверия к выдуманному и бледности выдумки рядом с жизнью.

В. Маяковский

В том же самом первом номере ЛЕФа, редактором которого обозначен Маяковский, в котором начинают публиковаться «Очерки лингвистической технологии» Винокура и который рецензируется Платоновым, молодой поэт из владивостокской группы «Творчество» Сергей Третьяков публикует статью,

37 Это является не такой уж метафорой с того момента, как информация начинает передаваться не аналоговым, а цифровым сигналом (см. подробнее: [Киттлер 2009]).

где, проектируя «перспективы футуризма», он отмечает, что «в словесном искусстве производственная теория только намечена» [ЛЕФ 1923]. Если в лингвистике подход, по словам Винокура, «планомерный, рациональный... производственный» выделил газетную речь в качестве формы индустриальной революции языка, а инженер Платонов предложил проект индустриализации писательского ремесла, на долю Третьякова выпадет индустриализация отношений между литературным вымыслом и газетным фактом.

Хотя при запуске ЛЕФа (1923) партия еще продолжает относительно мягкую культурную политику, в год прекращения его издания появляется Постановление ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» (1925), в котором звучит призыв «использовать все технические достижения старого мастерства, выработать соответствующую форму, понятную миллионам»³⁸. В результате этого левовцы оказываются в более маргинальной позиции, чем в первые годы после революции, и все же на следующий год Маяковский подает, а Госиздат утверждает заявку на возобновление журнала «Левого фронта искусств», в котором поэт обещает бороться против реставрации старого искусства и мелкобуржуазных тенденций, а Третьяков заявляет, что главный враг ЛЕФа — воинствующий пассивизм.

Получающий же вследствие постановления 1925 года более твердые позиции пролетарский реализм настаивает, что именно он «понятен миллионам». Желание Платонова сочетать «способы литературной работы, эквивалентные современности», с «кусками живого языка» реагирует на это же постановление: техническим достижением выступают ножницы, а понятность миллионам обеспечивается «тысячами уст». При всех подобных расчетах это было половинчатым решением, потому что Платонов продолжает работать ножницами в одиночку. В свою очередь, продолжая спорить с акцентом РАППа на содержании (разумеется, «революционном») и настаивать на технической революции литературного языка, «Новый ЛЕФ» уже к концу первого года издания выдвигает модель, в которой сочетаются формальная изобретательность с «передачей фактов». Для этого «техническим достижениям старых мастеров» будут противопоставлены технические достижения новых медиа:

Станковой картине, считающей, что она выполняет функцию «отображения действительности», ЛЕФ противопоставляет фото — более точное, быстрое, объективное средство фиксации факта... В литературе ЛЕФ противопоставляет беллетристике, претендующей на «отобразительство» — репортаж, литературу факта, порывающую с традициями литературного искусства и целиком уходящую в публицистику, на службу газеты и журнала [Новый ЛЕФ 1927: 1].

Другими словами, *техника*, о которой идет речь в Постановлении ЦК РКП(б), просто понята ЛЕФом не как литературная или живописная, а буквально и *расширенно*, тогда как факты — не как существующие сами по себе и до операции записи, но как ее производные. Такая техника уже не может быть отброшена ради «содержания», и при этом она сама становится адвокатом реальности — но не «переданной», а *точно записанной*.

Тогда и странное для околочформалистского издания утверждение превосходства реальности над художественным вымыслом (пусть даже в форму-

38 Известия ЦК РКП(б). 1925. № 25—26. (Первая публикация: Правда. 1925. 1 июля).

лировке «фиксации факта») надо понимать как акцент на реальности индексального знака вместо символического, которым традиционно пользовалась литература. Этот новый характер знака вытекает из новой техники записи и печати, то есть фотофиксации и газетного прессы. Если автор «Фабрики литературы» уже требует «писать не словами, выдумывая и копируя», а прямо «кусками живого языка», то литература факта предлагает писать прямо кусками (фактами) самой реальности, которые тоже не являются копией или выдумкой, но находятся с ней в индексальной связи, не сводясь при этом к чистой зауми. Литература факта эмулирует работу фото- и киноаппарата, и именно рядом с таким физико-химическим продолжением жизни выдумка оказывается бледной, а (традиционная) проза уничтожается. Во все эпохи, когда появляется новая техника фиксации и распространения, повествовательный вымысел начинает терпеть притеснения, однако с автоматизацией и встраиванием этой техники в трансцендентальный аппарат вымысел берет реванш. Так произошло и в этот раз.

«Роман, имя которому наша современность»

Писать романы «медленным толстовским подходом» — это прежде всего долго и одиноко. Из требования прямого участия в политической и культурной работе вытекает какая-то другая темпоральность. Из технологической материальности новых медиа тоже следовал совершенно новый опыт времени. И политическая, и технологическая современность требовали новых форм письма (записи) и чтения. Если другие члены редакции связывают идею *фактографии* с (разрывом с) историей дореволюционной литературы (Чужак), эволюцией техники и теории прозы (Шкловский) или идеологической функцией интеллигенции (Брик), Третьяков оказывается наиболее чувствителен к материальной организации культуры:

Каждая эпоха имеет свои писательские формы, вытекающие из хозяйственной природы эпохи... <...> ...любой одиночка спасует перед масштабом, в котором охватывает факты газета, и перед быстротою подачи этих фактов [Литература факта 2000: 32].

Разумеется, все не сводится к чисто технологическому детерменизму, и Третьяков чувствителен и к логике литературной эволюции, переплетенной с политической историей («история запоминает в литературе те факты, которые были социально формирующими (так формовал эмоцию либерала Пушкин, радикала — Некрасов и Толстой, интеллигента-революционера — Горький), то сегодня... газетчик» [Там же: 37]), и к медиологии («То, чем была библия для средневекового христианина... чем был для русской либеральной интеллигенции учительный роман, — тем в наши дни для советского активиста является газета»), но все же чаще всего Третьяков склоняется именно к логике *технологических метонимий* литературы — типографского оборудования. Его ближайший единомышленник Шкловский, высказывая аналогичные соображения, прибегает чаще всего к *метафорам отдаленных технических устройств*: в своем походе на большие романы и эпические полотна они оказываются у него «какими-то алюминиевыми телегами, издаваемыми в то время, когда нужно строить стальной и алюминиевый автомобиль». Именно поэтому и

в своей писательской практике Третьяков предпочитает гибридизировать литературу с журналистикой, тогда как Шкловский склоняется к модели сохраняющегося разделения труда между литературой и «второй профессией», вдохновляющей своей технической рациональностью [Там же: 194—199].

Третьяков приходит к выводу, что при нынешнем уровне развития медиаинформации роман не мог бы ни быть написан «у любого Толстого, т.е. человека, пишущего романы (ускорь он даже в сто раз темп своей работы» [Там же: 32]), ни быть прочитан. «Нашим эпосом» объявляется газета, а «новым Львом Толстым» должен стать не большой советский романист, «заражающий» или поучающий массы, но скорее рядовой автор, выступающий *одно- временно и в роли его героя*. Таким образом, жанро-родовые свойства новой литературы у Третьякова следуют из материальной организации газетного производства:

О какой «Воине 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 сами [Там же: 33].

Из такого де факто произошедшего совмещения «действующих лиц» с авторами и читателями следует не только отказ от жанровой формы романа («проза уничтожилась»), но и специфическая грамматика повествования, как бы преодолевающая вымысел. Отказываясь от всезнающего рассказчика толстовского типа, фактография оказывалась «работой по живому человеку (без кавычек)» (Так Н. Чужак назовет биоинтервью Третьякова «Дэн Ши-Хуа» (см.: [Там же: 62])).

Гибридизация ролей героя и читателя и тем более делегирование такому гибриду функции авторства затрагивает в первую очередь не их жанровую принадлежность, но нарративно-фикциональное устройство текстов, а значит, их грамматическое время [Аванесян, Хенниг 2014]. Для того чтобы быть одновременно *субъектом* и *объектом* высказывания, необходимо уже не «продлить чувствование вещи», но использовать *продленное настоящее время* (present continuous tense). Если ранний формализм был склонен скорее к обнажению сделанности и тем самым вымышленности сюжета, то литература факта (при активном теоретическом участии, однако, Шкловского и Брика) декларирует необходимость избавления от вымысла вообще в пользу представления самого материала. Столь радикальная смена обусловлена не только логикой литературной эволюции и императивом авангардного эксперимента, но и появлением конкретных средств (фото- и кино-) фиксации, позволяющих представить этот материал. Литература факта призвана действовать как фотграфический индекс, хотя продолжает пользоваться словами.

По аналогии с модернистской поэзией, в которой оказывается возможно *слово-как-такое*, модернистская проза акцентирует акт рассказывания и референциальную нестабильность самого рассказываемого, то есть сводится к *самовитому повествованию*, как бы не повествуящему ни о чем, кроме себя³⁹. Грамматически такая «поэтика настоящего времени» стремится пред-

39 «Разница между романом Стерна и романом обычного типа точно такая же, как между обыкновенным стихотворением с звуковой инструментровкой и стихотворением футуриста, написанным на заумном языке» [Шкловский 1926: 139].

ставить дело так, что все происходящее в фабуле происходит *здесь и сейчас*, когда длится акт сюжетного изобретения, то есть пока автор сидит за письменным столом⁴⁰. Упоминание стола неизменно выдавало не только фиктивность фабульных событий, но и растущее профессиональное самосознание литературы⁴¹. «Техника писательского ремесла» уже рассматривается формалистами на прагматическом уровне⁴², тогда как в фактографии будет нащупана и подвергнута критике ее медиаприрода и материальная культура. Это и приводит к переходу от *письменного стола к ротационному прессу*.

От стола к ротационному прессу

Газетчик, подобно рассказчику в «Поэтике настоящего времени», существует *здесь и сейчас*, но при этом он как противостоит «бесполезному» вымыслу, так и отказывается от сюжета, акцентирующего видение повествователя. Он существует в едином эпическом времени со своими героями (и читателями), но не за письменным столом, а «когда ежедневно утром, схватив газету... переворачивает новую страницу того изумительнейшего романа, имя которому наша современность». Другими словами, повествуемыми оказываются не *вымышленные*, а *индексально фиксируемые* реальные события, которые монтируются не просто в сюжете (пусть даже экспериментальном — как у Шкловского или Платонова), но еще и на газетной странице. Благодаря иной материальной оснастке — газете вместо книжного кодекса — меняется и нарративно-фикциональный порядок.

В год основания «Нового ЛЕФа» Маяковский констатирует, что «проза уничтожилась из-за отсутствия времени на писание и чтение, из-за недоверия к выдуманному и бледности выдумки рядом с жизнью» [Маяковский 1927: 14]. Поэт, нетерпеливый уже в силу формальной организации акцентного стиха (и ритма, диктуемого печатной машинкой), выбирал радио в качестве «дальнейшего продвижения слова, лозунга, поэзии», однако как редактор журнала он же уточнял, что это только «одно из». Другим медиарасширением «словесной базы» и способом ухода от «бледности выдумки» и решением дефицита времени была газетная фактография, идеологом которой и становится другой поэт-футурист и другой редактор «Нового ЛЕФа» — Сергей Третьяков.

Третьяков чувствует, что не столько злая воля или царская цензура (как считает Чужак), но сама соотнесенность с материальностью книги и темпоральностью письменного стола делает романистов склонными к вымыслу. В свою очередь, соотнесенность с газетой и диктуемым ей ритмом «схватывания» повышала чувствительность к факту даже тех, кто, как Шкловский, всегда держит в уме логику гамбургского счета литературы. Таким образом, важно не только грамматическое время «романа, имя которому наша современность»

40 Как это происходит, к примеру, у Аплайка: «“Кролик” оторвался от земли, пока я сидел за небольшим письменным столом и писал мягким карандашом предложения в настоящем времени» (Rabbit Angstrom. A Tetralogy. L.; N.Y.; Toronto, 1995. P. VIII).

41 Бюргер называет это предшествующей авангарду стадией эстетизма, в которой достигается полное самосознание художественных средств (см.: [Бюргер 2014]).

42 Хансен-Лёве отмечает «поворот формалистов к проблемам литературного быта или, шире говоря, к вопросам прагматики» [Hansen-Löve 1985: 92].

или агентность «действующих лиц... нас самих», но и тот материальный медиум, благодаря которому все это существует, — газета.

Осложнение вопросов литературной *формы* вопросами *медиа*техники нужно рассматривать именно как радикализацию чувствительности авангарда к самому медиуму, а не к тому, что он передает, — то есть чувствительности (техно)формалистской⁴³. Однако наряду с рациональностью самой литературы, теперь расширенной и дополненной новыми медиа, здесь вступает в игру и социотехническая революция, заставляющая не только «журналиста, составляющего газетную телеграмму, мыслить синтаксически», но любого человека входить к коалиции с конкретными медиа и обнаруживать, что он коммуницирует и, следовательно, мыслит по-новому. Литературные изобретения здесь оказываются только одним из следствий, иногда вполне побочным, и поэтому важно сохранять способность к переворачиванию литературоведческой перспективы. Интерес к газетной речи может также сигнализировать о чувствительности к тонким колебаниям жанровой системы, перегруппировке ее центра и периферии, а работа над рекламными афишами — тактическим «отходом за подкреплением», необходимым для будущего маневра по обогащению поэтического языка⁴⁴. Однако задачей авангарда чаще всего оказывается не поддержание рентабельности и автономии литературного производства, но их стратегическая профанация и растворение в индустриальной повседневности. Решающим фактором в этом оказывается не революция духа или даже языка, а техническая революция языкового медиума, которая определяет и дальнейшие трансформации жанровой системы. Не соображения эстетической выгоды, а внимание к уже происходящей трансформации материальной инфраструктуры коммуникации, в соответствии с которой необходимо привести литературную технику и вместе с тем снять ее специфичность как отделенной практики.

* * *

Теперь становится видно, что речь идет не о непримиримой оппозиции повседневного и поэтического языка (как у Якобсона и в раннем футуризме), не о переворачивании отношений между ними (как у Винокура) или апроприации кусков одного агентами другого (как у Платонова), но о более сложной системе контактов и обменов — причем не только языка (этого понятия, всегда распалющегося эссенциалистские амбиции без уточнения терминологического объема), но и функциональных стилей речи, техник повествования, форм писательского труда и литературного быта. Другими словами, между газетой и (книжной) литературой существует двойная коммерция: газете достаются автоматизированный язык и устоявшиеся нарративные протоколы, а ее авторам — никогда до конца не утолимые литературные амбиции (в советской версии эта проблема получила название «литературной учебы» и «второй профессии»), в то время как сама литература подпитывается полевыми изобретениями газеты, учится у нее отношению ко времени, обращению с информацией, языком, читателем, зачастую в пародическом режиме. А порой и целые жанры за-

43 «Шоферу важно прежде всего, чтобы машина шла, а не кто на ней едет» [Шкловский 2002: 44].

44 Именно так интерпретирует Тынянов занятия Маяковского рекламой советских товаров [Тынянов 1977: 172].

рождаются на страницах газет и перемещаются в центр жанровой системы с «четвертой полосы газет». Причем впоследствии привкус периферийности выветривается и бывшее газетное чтиво чтят по разряду первостатейной поэзии (так было со «Стихотворениями в прозе» Бодлера, в целом изобретшим подобный модернистский тип коммутации).

Советский авангард решил «пойти другим путем» и не конденсировать литературно новые техники письма, вырабатываемые ротационным прессом, а наоборот — растворить писательские привилегии и изобретения в газетной фактографии, придав повседневной коммуникации более творческий характер и тем самым добившись жизнестроительного идеала разотчуждения быта. Если Платонов при всем своем интересе к жизне- и словостроительству оказывается все еще существующим в пределах модернистской протокола авторства, то Третьяков в своей фактографической практике стремился двигаться в противоположном направлении — «от мольберта к машине». В случае литературы этот маршрут можно было бы прочертить от писательского стола к ротационному прессу.

Тогда как Платонов с его «кусками живого языка, украденного в тетрадь», «уловленными» им «фактами и речью» — это еще добыча именно литературной традиции, которая теперь, благодаря испытанному влиянию фактографии, проповедует «ножницы вместо пера», Третьяков, выступавший в качестве теоретика газетной фактографии и работавший редактором реального печатного издания, претендует на то, чтобы «порвать с традициями литературного художества и целиком уйти в публицистику, на службу газеты и журнала», что ему в конечном счете удается. С фигурой Третьякова от «героической попытки ухода из литературы», о которой оказалась лучше всего осведомлена история самой литературы, мы переходим к той пограничной зоне, где авангардные изобретения действительно выводили своих «операторов» за пределы юрисдикции изящной словесности и поэтому остаются достаточно малоизвестными для ее историков.

Библиография / References

- [Аванесян, Хенниг 2014] — *Аванесян А., Хенниг А.* Поэтика настоящего времени / Пер. с нем. Б. Скуратова. М.: РГГУ, 2014. (*Avanessian A., Hennig A.* Prasens. Poetik eines tempus. Moscow, 2014. — In Russ.)
- [Арватов 1923] — *Арватов Б.* Речетворчество (по поводу «заумной поэзии») // ЛЕФ. 1923. № 2. С. 79—91.
- (*Arvatov B.* Rechetvorchestvo (po povodu “zaumnoj poezii”) // LEF. 1923. № 2. P. 79—91.)
- [Арсеньев 2018] — *Арсеньев П.* Видеть за деревьями лес: о дальнем чтении и спекулятивном повороте в литературоведении // Новое литературное обозрение. 2018. № 150. С. 16—34.
- (*Arsenev P.* Videt' za derev'yami les: o dal'nem chtenii i spekulativnom povorote v literaturovedenii // *Novoe literaturnoe obozrenie.* 2018. № 150. P. 16—34.)
- [Витгенштейн 2008] — *Витгенштейн Л.* Голубая и коричневая книги (Предварительные материалы к Философским исследованиям) / Пер. с англ. В.А. Суровцева, В.В. Иткина. Новосибирск: Сибирское университетское издательство, 2008.
- (*Wittgenstein L.* Die Philosophischen Untersuchungen. Novosibirsk, 2008. P. 14—221. — In Russ.)
- [ЛЕФ 1923] — ЛЕФ. 1923. № 1. (LEF. 1923. № 1.)

- [Бюргер 2014] — *Бюргер П.* Теория авангарда / Пер. с нем. Сер. Ташкенова; ред. К. Саркисов. М.: V-A-C press, 2014.
- (*Bürger P.* Theorie der Avantgarde. Moscow, 2014. — In Russ.)
- [Винокур 1923] — *Винокур Г.* О революционной фразеологии (один из вопросов языковой политики) // ЛЕФ. 1923. №2. С. 104—118.
- (*Vinokur G.* O revolyutsionnoy frazeologii (odin iz voprosov yazykovoy politiki) // LEF. 1923. № 2. P. 104—118.)
- [Винокур 1924] — *Винокур Г.* Язык нашей газеты // ЛЕФ. 1924. № 6. С. 117—140.
- (*Vinokur G.* Yazyk nashey gazety // LEF. 1924. № 6. P. 117—140.)
- [Киттлер 2009] — *Киттлер Ф.* Оптические медиа. Берлинские лекции 1999 года / Пер. с нем. О. Никифорова, Б. Скуратова. М.: Логос; Гнозис, 2009.
- (*Kittler F.* Optische Medien. Berlin, 2011. — In Russ.)
- [Кларк 2002] — *Кларк К.* Советский роман: история как ритуал. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2002.
- (*Clark K.* Sovetskiy roman: istoriya kak ritual. Ekaterinburg, 2002.)
- [Литература факта 2000] — Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа / Ред. Н.Ф. Чужак. М.: Захаров, 2000.
- (Literatura fakta: Pervyy sbornik materialov rabotnikov LEFa / Ed. by N.F. Chuzhak. Moscow, 2000.)
- [Маяковский 1927] — *Маяковский В.* Расширение словесной базы // Новый ЛЕФ. 1927. № 10. С. 14—17.
- (*Mayakovskiy V.* Rasshireniye slovesnoy bazy // Novyy Lef. 1927. № 10. P. 14—17.)
- [Новый ЛЕФ 1927] — Мы ищем // Новый ЛЕФ. 1927. № 11—12. С. 1—2.
- (*My ishchem* // Novyy LEF. 1927. № 11—12. P. 1—2.)
- [Оксман 1969] — *Оксман М.* Газета передана по фототелеграфу. М.: Связь, 1969.
- (*Oksman M.* Gazeta peredana po fototelegrafu. Moscow, 1969.)
- [Платонов 2004] — *Платонов А.* Сочинения / Под ред. Н. Корниенко. М.: ИМЛИ РАН, 2004. Т. I. Кн. 2.
- (*Platonov A.* Sochineniya / Ed. by N. Kornienko. Moscow, 2004. Vol. I. Bk. 2.)
- [Платонов 2011] — *Платонов А.* Фабрика литературы (о коренном улучшении способов литературного производства) // Платонов А. Фабрика литературы: литературная критика, публицистика. М.: Время, 2011. С. 45—51.
- (*Platonov A.* Fabrika literatury (o korennom uluchshenii sposobov literaturnogo proizvodstva) // Platonov A. Fabrika literatury: literaturnaya kritika, publitsistika. Moscow, 2011. P. 45—56.)
- [Транслит 2020] — Транслит. 2020. № 23 (Материальные культуры авангарда).
- (Translit. Literaturno-teoreticheskij zhurnal. 2020. № 23.)
- [Троцкий 1923] — *Троцкий Л.* Вопросы быта М.: Красная новь, 1923.
- (*Trotsky L.* Voprosy byta. Moscow, 1923.)
- [Тынянов 1977] — *Тынянов Ю.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.
- (*Tynyanov Y.* Poetika. Istoriya literatury. Kino. Moscow, 1977.)
- [Чужак 1923] — *Чужак Н.* К задачам дня // ЛЕФ. 1923. № 2. С. 145—152.
- (*Chuzhak N.* K zadacham dnya // LEF. 1923. № 2. P. 145—152.)
- [Шкловский 1926] — *Шкловский В.* О теории прозы. М.: Федерация, 1926.
- (*Shklovsky V.* O teorii prozy. Moscow, 1926.)
- [Шкловский 2002] — *Шкловский В.* «Еще ничего не кончилось...». М.: Пропанганда, 2002.
- (*Shklovskiy V.* «Eshche nichego ne konchilos...». Moscow, 2002.)
- [Dhooge 2012] — *Dhooge B.* G.O. Vinokur's "New class approach". A possible model for A.P. Platonov's poetic language? // Russian Literature. 2012. Vol. LXXII. № 2. P. 153—200.
- [Fore 2006] — *Fore D.* Operative word in soviet factography // October. 2006. № 2 (118). P. 95—131.
- [Hansen-Löve 1985] — *Hansen-Löve A.* «Бытология» между фактами и функциями // Revue des études slaves. 1985. Vol. 57. F. 1. P. 91—103.
- [Heesen 2004] — *Heesen A.* te. News, papers, scissors // Things That Talk: Object Lessons from Art and Science / Ed. by L. Daston. New York: Zone Books, 2004.
- [Horn 2003] — *Horn E.* Literary Research: Narration and the Epistemology of the Human Sciences in Alfred Doblin // Modern Language Notes. Vol. 118. № 3 / Ed. by R. Campe. John Hopkins University Press, 2003. P. 719—739.
- [Kittler 1990] — *Kittler F.* Discourse Networks 1800—1900 / Transl. by M. Metteer, C. Cullens. Forew. by D. Wellbery. Stanford: Stanford University Press, 1990.