

ФАКТЫ И ЖИЗНЬ: ОСИП БРИК И СОВЕТСКАЯ КИНОИНДУСТРИЯ

Осип Брик, один из бывших членов ОПОЯЗа, который в 1920-е годы заинтересовался кино, разрабатывал весьма радикальную систему взглядов, в конечном итоге утверждая первенство «материала» или «формы» над «изобретением». Эта позиция сближает его с другими членами ЛЕФа, занимавшимися кино, такими как Сергей Третьяков, и созвучна авангардистским предпочтениям, отдаваемым документальному кино перед игровым. Непродолжительное время Брик занимал важную должность в творческом руководстве студии «Межрабпом», и хотя по многим из его сценариев так и не были поставлены фильмы, два из них легли в основу значительных кинолент конца 1920-х годов—«Потомок Чингисхана» (В.Пудовкин, 1928) и «2-Бульди-2» (Л.Кулешов, 1929). История создания этих фильмов—свидетельство противоречий между теоретическими опусами и полемическими высказываниями Брика с одной стороны и реальностью кинопромышленности—с другой. На основе их изучения можно перейти к более широкому анализу противоречий, свойственных кинотеории ЛЕФа, и несоответствий, сохранявшихся—и в позиции Брика, и вообще—даже после того, как с приходом 1930-х стремительные сдвиги в политическом и идеологическом климате положили конец дебатам о «кино факта».

Искусство нуждается не в победах, а в продвижениях
*Виктор Шкловский*¹

Рассмотрение литературной специфики ранних работ так называемых русских формалистов может на первый взгляд показаться странной отправной точкой для крупного исследования кино трех ведущих представителей этого несовершенного движения—Виктора Шкловского, Юрия Тынянова и Осипа Брика. С другой стороны, оно вполне согласуется с исследованием специфики фильма или даже служит для него основой. Хотя все трое пришли в кинематограф в рамках так называемой «литературной кампании» 1925 г.², их «формалистское» прошлое возводило некую стену между ними и киноавангардом, который не без оснований рассматривался как главная угроза процессу эволюции кино в самостоятельную форму искусства из-за того, что—часто через простой механизм адаптации (экранизации)—сводил кино к ранее существовавшим эстетическим моделям, унаследованным от литературы и театра³.

Тем не менее по двум причинам следует с осторожностью относиться к предполагаемой «формалистской теории фильма». Во-первых, труды по кино крупнейших формалистов различались столь разительно, что сложно добиться ощутимых результатов, если пытаться делать обобщающие заключения о формалистах (в кино) как о «группе». Более или менее систематическую теорию кино предложил, пожалуй, только Тынянов в про-

тивоположность случайным публицистическим и часто полемическим высказываниям Шкловского и Брика⁴, которые по этой причине претерпевали изменения с течением времени и изменением ситуации. В дальнейшем мы остановимся на теоретических последствиях вклада Брика. Вторая причина для осторожности—более общая и серьезная. Вместо того, чтобы говорить о том, что разношерстная формалистская теория кино противоречит заявляемому литературно-теоретическому единству, мы можем рассматривать ее как предсказывающую такое же разнообразие теоретических позиций в отношении литературы и согласующуюся с этим, разнообразие, которое недооценили современники, равно как и более поздние исследователи (хотя и по совершенно разным причинам)⁵.

Если обратиться к природе практических взаимоотношений с кино каждого из этих авторов, такое разнообразие становится еще более заметным. Шкловский, например, на каком-то этапе был связан с кино так тесно и в течение такого длительного периода времени, что для адекватного изучения вопроса понадобится отдельный том⁶. Вклад Тынянова в кино носит намного более сконцентрированную форму в том смысле, что большинство фильмов по его сценариям было задумано или снято в сравнительно небольшой промежуток времени между Литературной кампанией 1925 г. и началом «культурной революции», то есть в тот же самый период, когда появились его труды о кино⁷. Кинотворчество Брика, в отличие от его коллег, известно меньше, и за исключением написанного в соавторстве сценария «Потомка Чингисхана» он не создал ничего сравнимого с тыняновским сценарием «Шинели» (Г.Козинцев, Л.Трауберг, 1926) «СВД» (Г.Козинцев, Л.Трауберг, 1927, сценарий написан в соавторстве с Юлианом Оксманом) и «Поручика Кижэ» (А.Файнциммер, 1934); или сценариям Шкловского к фильмам «Крылья холопа» (Ю.Тарич, 1926), «По закону» (Л.Кулешов, 1926), «Третья Мещанская» (А.Роом, 1927), «Дом на Трубной» (Б.Барнет, 1928), «Горизонт» (Л.Кулешов, 1932) и «Мертвый дом» (В.Федоров, 1932), хотя следует также отметить, что некоторые из этих работ Шкловского написаны в соавторстве.

Есть, однако, причины полагать, почему Брик был если не самым заметным, то хотя бы самым показательным «формалистом» в кино. Во-первых, он дает самый решительный и во многих отношениях озадачивающий конкретный ответ на общий вопрос об отношениях предполагаемой теории кино с кинопрактикой. Работа Брика в кино и его теоретические изыскания, как мы вскоре увидим, настолько разнятся, что почти вступают в противоречие. Во-вторых, среди всех бывших формалистов Брик был человеком, наиболее близким к правящим кругам частично из-за своей связи с Маяковским и довольно влиятельного положения в ЛЕФе, а отчасти благодаря недолгому пребыванию на посту начальника литотдела студии «Межрабпом». Таким образом, траектория его движения через советскую киноиндустрию 1920–1930 годов дает гораздо лучшее представление о механизмах ее функционирования, чем в случае крайне осторожного Тынянова, который фактически ушел из кино до наступления 1930-х, или деятельного эксцентричного Шкловского, которого вообще сложно считать «представителем» чего-либо.

От ОПОЯЗа к литературе (кино) факта

Брик существовал одновременно и в центре, и на периферии ОПОЯЗа (Общества по изучению поэтического языка). Он был одним из основателей, издателем альманаха общества «Сборники по теории поэтического языка» и что, наверное, еще важнее, автором труда «Звуковые повторы (Анализ звуковой структуры стиха)». Впервые опубликованные в 1917 г., «Звуковые повторы» стали новаторским вкладом в теорию автономного поэтического языка, примером аналитического подхода к просодическим явлениям в противоположность более метафорическому труду Шкловского «Воскрешение слова» (1914) и данному Романом Jakobсоном всеобъемлющему определению поэзии как «языка в его эстетической функции»⁸. С другой стороны, можно говорить о том, что Брик находился на периферии развития ОПОЯЗа и вообще «формального метода», и не только потому, что его собственные работы не развиваются параллельно трудам коллег—«Звуковые повторы» написаны очень специфически в условиях, к которым мы вернемся позднее, лишь в 1927 г.,—но из-за ситуации в личной жизни. Задолго до фактической смерти ОПОЯЗа в 1922-м, ставшей следствием внезапного ухода Шкловского по льду в Финляндию из-за вполне реальных опасений оказаться втянутым в дело правых эсеров, которых судили и приговорили в июне этого года⁹, Брик в прямом смысле отдалился от группировки, переехав в Москву в начале 1919 г. вместе с женой Лилей и Владимиром Маяковским вслед за советским правительством, предпочетшим Москву Петрограду годом раньше. Широко известно, что в этот период Маяковский (и Лиля) зарабатывали на жизнь тем, что сочиняли лозунги для разных правительственных организаций, включая «Окна сатиры РОСТА» (Российского телеграфного агентства). Стоит отметить, что помимо обширной публицистической деятельности, между 1920 и 1924 годами Брик подрабатывал в частности, будучи юрисконсультом при ГПУ, что, безусловно, наложило отпечаток на все последующее восприятие его творчества, равно как и придало иной оттенок его «периферическому» положению в среде послереволюционной культурной интеллигенции¹⁰. Как минимум это является драматическим подтверждением того, что можно назвать «склонностью к официальности», проявляющейся в его неоднократных попытках изобрести единую платформу для развития культурных и теоретических интересов, якобы разделенных пропастью между большевизмом и футуризмом, вершиной которых было создание ЛЕФа как более перспективного потомка ОПОЯЗа.

Далее важно отметить, что Брик приходит в ЛЕФ не как формалист, но как изгнанный формалист и сочувствующий остаткам футуризма, который негласно позиционировал себя в ЛЕФе в качестве «конструктивиста-производственника». Вслед за Александром Родченко Брик верит в приоритет производства в создании «материальной культуры»¹¹. Смущенные попытки выхода за рамки формализма согласуются с тем, что хотя Шкловский после возвращения из эмиграции предпочтет ЛЕФ возможности воссоздания ОПОЯЗа—по крайней мере в официальной, профессиональной сфере—его бывшие соратники-формалисты в течение некоторого времени не публиковались на страницах журнала Брика, до тех пор, пока в 1924 г. Брик не

заказал статьи Тынянову, Эйхенбауму, Льву Якубинскому, Борису Томашевскому и Борису Казанскому для специального выпуска, содержащего серию публикаций, посвященных языку Ленина¹².

Вопрос о том, насколько серьезно Брик придерживался принципов «производительности» в кино в том смысле, в котором он превозносит Родченко «не на словах, а на деле»¹³, усложняется из-за большой разницы во времени между первыми заявлениями о соответственных намерениях с одной стороны и его дебютом в кино как сценариста и широким обсуждением теории кино в возрожденном журнале ЛЕФа. Журнал, который первоначально назывался просто «ЛЕФ» прекратил выходить в начале 1925 г. после всего семи выпусков и вновь начал выходить лишь в 1927 г. под названием «Новый ЛЕФ», когда Маяковский на некоторое время прервал свои искания 1925–26 годов. Выпуск журнала «Новый ЛЕФ» и его последующая ориентация говорят о двух существенных противоречиях в личности Брика, каждая из которых согласуется с его пылким—и в то же время гибким—интересом к доктрине. Первое касается поэзии, второе—литературной тенденции, которая вытеснит в сердце Брика и поэзию, и «производительность» как таковую и вернет нас в кино.

Много времени спустя после того, как другие формалисты отказались от первоначальной идеи об абсолютной специфичности «поэтического языка»¹⁴, Брик и через десять лет после первой публикации «Звуковых повторов» на страницах «Нового ЛЕФа» все так же настаивал на закрытой и строгой форме просодического формализма в работе «Ритм и синтаксис»¹⁵. Оправдание такого подхода более не связано с возвышенной верностью концепции литературности, но скорее с осязаемой потребностью обучать пролетарского писателя технике стихосложения. Соблазнительно сделать вывод, что иконоборство и идеализм полностью уступили место дидактике. Еще важнее то, что ориентация последнего труда вполне отвечает идее «социального заказа», которая не только определила роль автора с точки зрения классового сознания, но и подразумевала детерминистский взгляд на само искусство: художественное произведение—продукт социального и идеологического контекста, в котором оно произведено, его форма отвечает функции, вмещающей ей содержанием. Возможно, поэтому человек, настоятельно утверждавший взгляды, изложенные в «Ритме и синтаксисе», способен был тем не менее появиться на встрече в начале 1929 года и прочитать доклад под названием «На чёрта нам стихи»¹⁶: поэзия как средство могла оставаться важной для развития самовыражения пролетариата и частично для целей агитации, но, по мнению Брика, она больше не отвечала велениям различных теоретических постулатов «Нового ЛЕФа», таких как производственное искусство и так называемая «литература факта»¹⁷.

Было бы ошибкой объяснять все перипетии идей и поступков Брика исключительно прагматическими соображениями. Как отмечала Маша Энценбергер, «социальный заказ» в том или ином виде был постоянным и неизменным фактором, влиявшим на психологию Брика, по крайней мере после «Дренажа искусства»¹⁸. Энценбергер даже готова утверждать, что во всей теоретической и тактической эволюции различных формалистских позиций в 1920-е годы Брик достиг наибольших успехов и последовательно-

ти в развитии первоначальных догадок формализма относительно методов, нисколько не противоречащих «производственному искусству», которое пересекается с понятием «социального заказа» и/или является его результатом. Более того, он *выводит* свое понятие «социального заказа» и «производственного искусства» из принципов формалистов, из своей убежденности во взаимозависимости между формой и содержанием и явной специфичности различных вариантов художественной материи, которая *определяет* конкретную органическую функциональность, характерную в бриковском понимании для всех этих направлений.

Подтверждение центрального места этого направления в работах Брика 1920-х годов можно найти в его вкладе в «Новый ЛЕФ», в частности в двух статьях—«Ближе к факту» (1927) и «Разложение сюжета» (1929), где не только представляется этот эволюционный процесс, но и перекидывается мостик к специфическому понятию «литературы факта» и его значению для споров вокруг кино¹⁹. На первый взгляд, в обеих статьях проявляется резкая воинственность, в которую обратился футуризм, отречение от эстетики прошлого в пользу искусства, где автор стал и рабочим, и гиперреалистом, преодолевшим «отстраненность от всякой практической работы», свойственную русской интеллигенции, ее склонность «к фактам относиться, как к вымыслу», и воплощать свой подход в искусстве, жидущемся на сверхдетерминированном тавтологическом понятии «реальной действительности»²⁰. Однако чисто тактическое слияние пролетарской и квазифутиристической воинственности не может обеспечить теоретической—в противоположность полемической—основы для альтернативы. С этой целью Брик не так уж и тайно обращается к «классическому» формалистскому утверждению о разнице между фабулой и сюжетом, которая подробно определена у Шкловского в эссе о «Дон Кихоте»²¹. Если Шкловский ранее видел литературность в процессе и способах, благодаря которым фабула становится сюжетом, то теперь все внимание Брика с характерной логической настойчивостью переключается на те последствия, которые этот процесс имеет для *материала* литературного творчества, внешнего или «найденного» объекта, из которого формируется содержание. В литературной (прозаической) работе, где главенствует сюжетность, материал, как например, «повседневные мелочи», оказывается второстепенным, более того, «всякое сюжетное построение непременно насилует материал», искажая то, что отобрано, во имя повествовательной осмысленности²². Однако теперь, в условиях новой советской реальности «люди не позволяют сюжету калечить реальный материал, требуют, чтобы реальный материал был им подан в своем первоначальном виде»²³.

Оставляя в стороне необычную резкость языка Брика, можно ясно видеть, что «литература факта» стремится ликвидировать всякий разрыв между фабулой и сюжетом, поднять материал до уровня первого принципа литературного «творения», показывать жизнь такой, как она «есть», и фактически почти полностью отказаться от мысли о «сюжете».

«Современный потребитель рассматривает художественное произведение не как ценность, а как способ, как метод передачи реального материала. Если прежде на первом плане стояло художественное произведение, а мате-

риал был для него необходимым сырьем, то сейчас отношения радикально изменились. На первом плане стоит материал, а художественное произведение есть только один из возможных способов его конкретизации <...>²⁴

В таких разных формах, как газетные статьи или «бессюжетные» романы-воспоминания, которым отдавал предпочтение (и которые писал) Шкловский²⁵, представление или конкретная реализация «сырья» становится синонимом высшего проявления единства формы и содержания.

Брик начинает с разговора о литературе, потом указывает «сюжетную прозу» и заканчивает более общими рассуждениями о «художественном произведении». Эта кажущаяся терминологическая непоследовательность усиливается и объясняется тем, что «Ближе к факту» и «Разложение сюжета» полны ссылок, имеющих, казалось бы, слабое отношение к литературе—ссылок на живопись, фотографию и, конечно же, «движущиеся картинки». Здесь становится очевидно, что в такой трактовке «литературы факта» присутствует еще один важный элемент—соблазнительная иллюзия фотографического или документального принципа, который лежит в основе наивных—а иногда не таких уж и наивных—теорий кино.

Идея Брика о неопосредованной форме по сути нехудожественного представления, в которой читателю каким-то способом преподносится неприукрашенный образ действительности, утверждающий превосходство документальности кино над написанным словом, развивается за счет сравнения живописи и фотографии в статье «От картины к фото»²⁶. До возникновения фотографии, утверждает Брик, живопись и графика были единственными доступными средствами «фиксации зрительных фактов»²⁷—формула, которая повторяется настойчиво, как мантра. На первых этапах фотография, как все молодые искусства, попала в ловушку имитации условностей живописи и лишь потом осознала «свои возможности и свои формы»²⁸. По сути, утверждает Брик, там, где живописи уготовано представлять свой объект в «изолированном виде», фотография способна запечатлеть факт, что объект пребывает «в постоянном движении и в постоянной связи с другими объектами», фотография—среда «реального времени и пространства», которая по этой причине способна передавать «реальную натуру» вещей, «существующих <...> вне, до и после момента фотографии»²⁹. Это не только технический вопрос, но и открыто идеологический. Изолирующий эффект живописи эстетизирует или даже героизирует свой объект в акте «иконографии» в противоположность фотографической «фиксации зрительных фактов»³⁰. Можно скаламбурить, что живописное искусство всегда будет искусственным в противоположность реальному³¹. Для Брика форма в ее связи с содержанием неотделима от идеологии. И если фотография способна запечатлеть «реальность» взаимосвязи объектов во времени и пространстве, даже когда фиксирует их в статический момент посреди потока жизни, то новейшее средство «фиксации зрительных фактов»—кино имеет уникальную способность буквально передавать поток и движение образов³².

Тем не менее кино также не только пребывает в тисках условностей своих искусств-предшественников—живописи, театра и литературы,—но аналогично испытывает стеснение от груза некоего конкретного содержания: два аспекта того, как его подрывает идеология. Брик наглядно раскры-

вает последний аспект, рассказывая, как на фасаде провинциального кино-театра ленинское высказывание о кино как «самом важном из искусств» соседствовало с плакатом немецкой мелодрамы Эвальда Дюпона «Зеленая Мануэла» («Die grüne Manuela») (1923)³³, которая противоречит первейшей заботе Ленина: «воспитание в массах правильного реального отношения к действительности»³⁴. Вместо того, чтобы пропагандировать образы «красивой жизни» буржуазии, как бы внешне они ни были одобрены идеологией, кино должно использовать свое техническое превосходство, чтобы представлять «нужнейшие факты <...> действительности»³⁵. Это та самая «реальная действительность», которая требовалась в «Ближе к факту» — не деформированная, не изнасилованная, не искаженная, но конкретизированная как событие в «реальном времени и пространстве». Только кино, которое воплощает «трезвое отношение к действительности, активное отношение к признанным фактам» сможет заменить (кивок в сторону Троцкого) «духовную водку»³⁶ коммерческого кино — западного и советского — тем кино, которое сможет воспитать «новое культурное сознание» в прямом контакте с «реальным материалом».

В данном вопросе позиция Брика без сомнения близка другим членам ЛЕФа, особенно Сергею Третьякову, который представляется еще более последовательным доктринером в вопросе первенства «материала». Третьяков стремится поляризовать споры вокруг кино по образцу ленинского приема «кто кого», риторически вопрошая «На чьей вы стороне?», подразумевая тем самым, что только ЛЕФ способен противостоять господствующему в остальном кино «обывательскому дезертирству от революции»³⁷. Это вполне согласуется с его упорными высказываниями о существовании некой генеральной линии в ЛЕФе — предположение, которое не выдерживает ретроспективного анализа³⁸. Третьяков более всего подчеркивает категорическое значение материала и выстраивает теорию на вопросе о «масштабе», в котором это сырье «искажается» или даже «портится», используя слова, очень сходные с теми, что мы встречаем у Брика.

Немного механистическая теория Третьякова о масштабе или степени — в целом документальное кино искажает сырье в меньшей степени, чем игровой фильм — отвергается и Бриком, и, что еще важнее, Шкловским. Призывая важность материала, Шкловский подходит к вопросу скорее прагматически, нежели строго теоретически: первая, обезоруживающе простая предпосылка, с чем соглашаются Третьяков и Брик, состоит в том, что даже прогрессивные кинематографисты повинны в выборе «неподходящего материала», что ведет к фатальным нестыковкам, которые последний описал термином «красивая жизнь»³⁹. Второй момент имеет отношение к теории и практике самого Шкловского скорее в области прозаической литературы, нежели кино. Небезоговорочное принятие первенства материала — «получается приоритет материала. На сегодня»⁴⁰ — носит подчиненное значение по отношению к утверждению, что элементарное разделение между игровым и неигровым кино должно уступить место разделению между фабульным и нефабульным кино⁴¹. Вопрос о материале как таковом — по крайней мере в более доктринерском аспекте, предлагаемом Третьяковым и Бриком, — является или станет, когда собственная практика Шкловского превратится в

норму и в литературе, и в кино, второстепенным по отношению к проекции «высшего формализма», в которой материал сам определяет необходимые средства для своего выражения. Начинать с заранее существующих и общих нарративных структур и применять их к материалу любого сорта или, что еще хуже, полагать, что фабула может предшествовать материалу⁴²,—это все равно, что смотреть в телескоп не с того конца. Вместо этого писатель или кинематографист должен начинать с изучения материала не с целью минимизировать его искажение как таковое—Шкловский ни на миг не сомневается, что это невозможно,—но для того, чтобы уберечь его от определенных искажений, вызываемых последовательными,—а значит по определению овеществленными, формальными и нарративными средствами. Вот каково глубинное значение посыла Шкловского, что «материал всегда у нас умный», а не просто имплицитно пассивный объект авторского или технологического искажения. Этот аргумент впоследствии, уже после того, как споры ЛЕФа о кино закончились ничем, был развит в формулу, которую можно считать за более позднюю, «историзированную» формалистскую концепцию искусства в целом: «В основе спор о документальном искусстве чрезвычайно сложен, и его нельзя решить иначе, как приняв во внимание диалектику художественной формы. Определенный прием, введенный, как не эстетический, может эстетизироваться, т. е. изменить свою функцию»⁴³.

Отнюдь не случайно, что это заявление—в некотором роде тоже разрешение споров о «литературе факта»—следует непосредственно за подтвержденным фактами упоминанием о приверженности Брика неприукрашенному, неискаженному материалу, который каким-то образом доходит до читателя/зрителя без посредников: «Брик доказывал в рабочей аудитории, что нужно читать газеты; ему вежливо ответили: “Хорошо, утром мы будем читать газеты, а вечером что?” Т.е. ему указали на то, что предложенная им вещь выполняет не ту функцию, чем та вещь [литература], которую она должна заменить»⁴⁴.

Таким образом, даже в осознанно радикальном контексте ЛЕФа, который позиционировал себя как единственная альтернатива контрреволюционной обывательщине в искусстве и культуре, Брик оказывается радикальнее радикалов, более согласуясь с Третьяковым, чем с его прежним товарищем-формалистом Шкловским⁴⁵. Его требование «совершенно нового подхода» и к литературе, и к кино, такого, который воплотил бы единство формы и содержания (идеологии) и был бы адекватен задачам социализма, образно описанным как «выведение страны из мешанского болота»⁴⁶, не согласуется ни с ранней, ни с поздней (историзированной) фазой формализма, ни с какой-либо формой собственно марксистского анализа, в сторону которого последний склоняется все больше и больше. Теоретически и полемически он убежденно пропагандирует «кино факта», которое будет не только созвучно «литературе факта», но и в силу природы этого вида искусства придет ей на смену.

В тот же самый период, когда «Новый ЛЕФ» предоставил площадку для этого теоретического спора, в 1927 и 1928 годах, Брик вступает в кино как практик—и как сценарист, и как администратор. Став главой литотдела на «Межрабпоме», самой успешной квазичастной советской студии 1920-х

годов, он занял положение основного заказчика проектов и собственно сценариста, что создавало идеальные условия для работы по принципам «кино факта», о которых он все больше и больше говорил в своих теоретических и публицистических сочинениях. Как признает Третьяков в начале своего выступления на круглом столе «ЛЕФ и кино», деятельность ЛЕФа в сфере производства не всегда согласовывалась с теорией: «Теории ЛЕФа могут разниться на 180° от того ЛЕФа, который находится в самом производстве»⁴⁷. Для анализа этого утверждения нет более подходящей фигуры, чем Брик.

Кинопраксис I: Потомок Чингисхана

Бом-бом-тилибом,
Что за странная картина?
Виктор Шкловский из Совкино
Угодил в Межрабпом.
Словом—верь или не верь—
Не удержишься от крика:
—Третья фабрика теперь
станет фабрикою Брика⁴⁸

Брик активно работал в «Межрабпومه» с конца 1926-го и в конце лета—начале осени 1927-го возглавил сценарный отдел, в это же время в качестве консультанта-сценариста к нему присоединился Шкловский⁴⁹. Хотя Брик был связан рамками контракта, на него возлагались самые разнообразные обязанности и, казалось бы, он обладал некоторой властью в организации. Об этом можно судить по его вкладу как сценариста в создание одной из наиболее успешных картин студии конца 1920-х годов «Потомок Чингисхана» Всеволода Пудовкина, работа над которой была завершена в 1928 г., на экраны же фильм вышел в 1929 и пользовался достаточным успехом у критиков. В то же время «Потомок Чингисхана» ясно свидетельствует о том, что теоретическая и полемическая платформа Брика, разработанная им в 1927 и 1928 годах, где, как мы указывали, делается акцент на «преобладании факта над изобретением», говоря словами Анатолия Валюженича, не выдерживает контакта с «действительностью» иного рода, иначе говоря, с действительностью кинопроизводства, в контексте которой сразу же приобретает значение проблема сравнительной «авторской» значимости сценариста и режиссера⁵⁰. К этому вопросу есть два подхода. Можно поставить его в более глобальный контекст дебатов, которые не стихали до 1930-х годов, о значении сценария в рамках литературной кампании, приведшей Брика и его соратников в кино. Второй, к которому мы и обратимся,—это исследование специфического парадокса процесса экранизации в «Потомке Чингисхана».

Брик тоже внес вклад в дискуссию о месте писателя и драматурга в кино от 9 апреля 1929 года⁵¹ и будет говорить конкретно о «Потомке Чингисхана» в 1936 г. в статье «Из теории и практики сценариста»⁵² в сборнике «Как мы работаем над киносценарием». Статья Брика проливает свет на его прак-

тическую—и в меньшей степени теоретическую—работу и обнажает ряд противоречий в каждой из них по отдельности и между ними вместе. Его смелое и рискованно ироничное заключение вроде: «Я нахожу, что Пудовкинский финал несколько дешев, слишком “кинематографичен”»,—имеет меньше отношения к обсуждению того, насколько верно режиссер следует сценарию, чем к более общему вопросу логичности концепции «фактографии» в кино. Сетования Брика на концовку Пудовкина связаны с тем, что буря *символична*, что она «выметает всю оккупационную нечисть вместе с людьми и с консервными банками»⁵³. Брик утверждает, что красная Москва была бы более правдоподобным символом, но не ставит под вопрос—в свете статьи 1936 г. и, имплицитно, в свете оригинального сценария 1928 г.—фундаментально *символическую* природу визуальной репрезентации. Это роднит его с привычной трактовкой лефовской практики кино в широком смысле, которую Галина Антипова определила как «превращение факта в символ»⁵⁴. Антипова справедливо называет такое положение парадоксальным на основании того, что фундаментальной теоретической предпосылкой кино или «литературы факта» должно быть безоговорочное *отрицание* символического языка, поиска «зрительных аналогов» литературных тропов, которые структурируют преподносимый материал, придают ему условность, от чего ранее отказывался Брик во имя господства самого материала.

В более общем смысле в свете далекого 1936 года Брик в своей статье возражает против первостепенного значения, придававшегося сценарию в 1920-е годы, утверждая: «Сценарий—проект будущего фильма. Мы видим готовые фильмы и перестаем интересоваться проектами. Реализованная вещь вытесняет из нашей памяти процесс ее становления. Сценарии попадают в мусорный ящик, исчезают даже как архивный документ, и сценарное мастерство редкие любители вынуждены изучать по готовым картинам»⁵⁵.

И все же, продолжает Брик, «гораздо важнее процесс работы над сценарием, чем готовый сценарий. <...> Необходимо сохранить все протоколы и стенограммы сценарных обсуждений»⁵⁶. Если справедливо первое, возникает вопрос: зачем—если не считать деятельности, примером которой является данная статья—зачем настаивать на втором? Ответ может крыться в соотношении сценария Брика и его постановки Пудовкиным, что подводит к обозначенному нами моменту, который весьма определенным образом связан с проблемой экранизации.

Большая часть статьи «Из теории и практики сценариста» вовсе не является теоретической, скорее предлагает очень конкретные примеры из практики; это скорее рассказ о реальных эпизодах, и она дает возможность порассуждать о статусе факта и первичности материала с совершенно другой точки зрения. Как отмечает Валюженич, в первых рекламных объявлениях в прессе авторами сценария «Потомка Чингисхана» называются Брик и некто И.М.Новокшенов⁵⁷. В последующих объявлениях уточняется, что фильм снят по *роману* Новокшенова и что сценарий был написан только Бриком (в каталоге «Советские художественные фильмы» имя малоизвестного писателя указано как Новокшенов)⁵⁸. Такого романа не существовало, по крайней мере, в 1928 году.

Брик объясняет, что столкнулся с Новокшоновым и, хотя между ними и не было особенно дружеских отношений, Брик знал, что во время гражданской войны тот был на Дальнем Востоке и поинтересовался, не вспомнит ли он какие-то «интересные факты и эпизоды»⁵⁹. Новокшонов рассказал про монгольского мальчика, которого взяли в плен англичане. У мальчика был амулет с надписью, провозглашавшей его потомком Чингисхана. По мнению Брика, это была прекрасная тема для сценария, что навело Новокшонова на мысль попросить сохранить в сценарии указание на то, что он написан «по повести Новокшонова». «Я, разумеется, согласился,—пишет Брик.—Но повести Новокшонов так и не написал»⁶⁰. Таким образом, «Потомок Чингисхана» представляет собой экранизацию сюжета, который должен был составить основу еще не написанного рассказа. Повесть была написана лишь позднее, в неустановленное время до смерти Новокшонова в 1943 г. (возможно, в 1933 г.), а опубликована в 1966-м. Как ехидно заключает Валуженич, «не сценарий фильма написан “по одноименному роману Новокшонова”, а повесть Новокшонова написана под влиянием одноименного фильма»⁶¹.

Этот аспект истории создания фильма преобладает в критических отзывах, имеющих отношение непосредственно к Брику и носящих в основном, как и следовало ожидать, негативный характер. Например, О. Арсен в журнале «Кино» отзывается о Брике как об известном противнике рассказа, который, тем не менее, выстроил «Потомка Чингисхана» на основе такого вот рассказа в противоположность «факту». В результате получилось то, что рецензент провокационно называет «художественным фактом <...> Будем ждать Бриковских опровержений этого факта в “Новом ЛЕФе”»⁶². Таким образом, первый значительный вклад Брика в кино, который уже через месяц после премьеры рекламировался как «мировой боевик»⁶³, не внес соответствующего вклада в популяризацию кино факта. Хуже того, «Потомок Чингисхана» останется единственным фильмом по сценарию Брика, законченным и выпущенным в прокат за время его работы в сценарном отделе «Межрабпома».

Кинопрактик II: 2-Бульди-2

Следующий сценарий, который Брик написал и запустил в производство, представлял собой цирковую драму времен гражданской войны под названием «2-Бульди-2», режиссером которой должен был стать Лев Кулешов⁶⁴. «2-Бульди-2»—аллегорическое повествование о цирковом номере отца и сына во время гражданской войны, центр которого составляет «пробуждение идеологической сознательности» у отца в духе более ранней картины Пудовкина «Мать» (1926). Хотя со стороны цензуры возражений против сценария Брика не возникло⁶⁵, Кулешов сам поставил под сомнение достоинства сценария, саркастически посчитав «большим искусством» умение показать гражданскую войну с точки зрения и красных, и белых, и одновременно создать «аполитичный сценарий»⁶⁶. Описание Бриком революционных событий, по мнению Кулешова,—не более чем механическая фиксация процесса перехода власти, где эмоциональные соображения ока-

зываются важнее классовых и—что наносит серьезный удар по репутации Брика как защитника теории о способности кино конкретизировать «реальное время и пространство»,—они «могли бы разыграться в любую эпоху, в любой стране»⁶⁷. Кулешов посчитал, что нет смысла переписывать сценарий, учитывая, что «Совкино» готовило к выпуску «аналогичный» фильм, который, по его мнению, превосходил «2-Бульди-2» в идеологическом плане⁶⁸; это был «Последний аттракцион», режиссерами которого стали Ольга Преображенская и Иван Правов. Фильм основывался на рассказе Мариэтты Шагинян «Агитфургон», а сценарий для него написал Виктор Шкловский. Как мы видели, у Брика был эксклюзивный контракт с «Межрабпомом», тогда как «консультант» Шкловский сохранял право представлять сценарии на другие студии⁶⁹.

Тем не менее Кулешов согласился сам написать второй вариант сценария⁷⁰, в котором появились дополнения, направленные на повышение повествовательной вынятности фильма, хотя и за одним существенным исключением. Кулешову, а не Брику, принадлежит авторство сцены в четвертой части, когда капитан Красной армии декламирует знаменитые строчки Маяковского: «Ешь ананасы, рябчиков жуй, / День твой последний приходит, буржуй»,—а капитан Белой армии заменяет «буржуй» на «комиссар»⁷¹. Этот вариант одобрен Главреперткомом, хотя его общественная значимость оценивается как «невысокая», и те же критические замечания, которые Кулешов высказывал в адрес Брика, теперь адресуются ему самому: «Поскольку картина попала в руки к Кулешову <...>, она выйдет крайне аполитичной»⁷². Тем не менее, несмотря на сильные сомнения в отношении качества сценария, высказывавшиеся внутренними рецензентами⁷³, фильм был запущен в производство и был якобы завершен в августе 1929 года⁷⁴.

На данном этапе у нас может возникнуть соблазн сравнить головокружительные «переходы власти» вследствие сложных перипетий гражданской войны, описанные в фильме, с тем, как политические события 1929-го все больше и больше сказывались на внутренней политике «Межрабпома». Как явствует из стенограммы совещания по поводу чистки в АРПК, которое проходило 14 марта 1930 г.⁷⁵, «2-Бульди-2» превратились в нечто большее, нежели сомнительно аполитичное и темного эксцентричного произведение, которого власти могли ожидать от сотрудничества Кулешова с таким видным левовцем, как Брик, фильм стал аренной собственной «гражданской войны» внутри «Межрабпома». Григорий Арустанов, бывший директор Госкинопрома Грузии, где его «союзниками» против «буржуазных интеллигентов» были молодые Николай Шенгелая и Михаил Чиаурели, был назначен директором «Межрабпома» в апреле 1928-го, но начал участвовать во внутренней политике студии в начале 1929-го, когда назвал «2-Бульди-2» полем боя для борьбы с «чуждыми нам по идеологии картинами»⁷⁶. Арустанов постановил, что «2-Бульди-2» должны остаться на полке, а не «засорять» уже и без того «замусоренный» советский кинорынок⁷⁷. И все же, несмотря на возражения Арустанова и других, фильм был частично переснят Ниной Агаджановой, которая также числилась штатным сценаристом в «Межрабпome» и принимала участие в пересъемке с того момента, как Кулешов в первый раз высказал сомнение в целесообразности продолжения

работы над фильмом. Теперь же Агаджанова полностью освободила Кулешова от картины, стиль которой решительно противоречил его стремительной манере съемок, за что и значится в титрах как сорежиссер. Арустанов настаивает не бессмысленности дальнейших дорогостоящих пересъемок, заявляя, что попытки «из очень плохой картины путем досъемок сделать очень хорошую картину <...> вещь чрезвычайно трудная»⁷⁸. Объясняет он и отсутствие решительных действий в отношении фильма, и других реакций «Межрабпома» с точки зрения структуры управления студией, которая предполагала, что Брик как руководитель сценарного отдела подчинялся только Борису Малькину, бывшему в то время председателем Совета директоров студии и сохранившему теплые личные—если и не интеллектуальные—отношения с ЛЕФом. Несмотря на негативное отношение самой студии-производителя, фильм все же вышел в ограниченный прокат (пятой категории) 21 августа 1929 г. с довольно безрадостным комментарием, что он «лишен социальной значимости и формальных достоинств»⁷⁹.

Арустанов говорит, что его попытки положить на полку «2-Бульди-2»—это пример «паллиативных мер», которые, как он понял, бесполезны при лечении столь «больной» организации, как «Межрабпом»: вместо этого требовалось «сменить руководство литотделом». Тот, по его оценкам, в 1929 году вообще не выдвинул никаких предложений по поводу фильмов, которые можно было бы спокойно запустить в производство⁸⁰. Неясно, когда именно Брика освободили от должности, но в протоколе от 9 октября 1929 г. он, а также его заместитель и будущий соавтор Леонид Леонидов, значатся просто как «штатные сценаристы»⁸¹. В условиях напряженного климата начала 1930-х годов Арустанов при поддержке своих инквизиторов и вопреки последовательной трансформации теоретической позиции Брика, которую мы отмечаем, приходит к выводу, что основная причина отклонения «Межрабпома» от «классовой линии» в 1928 и 1929 годах заключалась не в чем ином, как в «формалистской школе», которую в иерархии студии воплощал Брик⁸².

Таким образом, на «2-Бульди-2» был фактически поставлен крест; дальнейшие предложения спасти фильм, пересняв начальную сцену и добавив еще один откровенно пропагандистский эпизод, были отвергнуты как «вульгарные» и не способствующие исправлению аполитичной сути ленты⁸³. В итоге фильм был выпущен в ограниченный прокат⁸⁴ и, в конце концов, вышел на экраны только в ноябре 1930 г. Неудовлетворенность студии не помешала ей рекламировать «2-Бульди-2» как «сверхбоевик», который «все должны видеть»⁸⁵.

В целом «Два-Бульди-два» показывает, что в своей деятельности в кино Брик руководствовался скорее прагматизмом, чем теоретическими или художественными убеждениями. Это не только рассказ о приспособлении артистического класса к революционной действительности. Фильм еще и откровенно использует условности кинодрамы, в нем нет и следа стремления к «кино факта». Самая убедительная сцена—финал, в котором зрители в цирке требуют, чтобы Бульди-младший присоединился к отцу на арене, а кинозрители думают, что его застрелили, хотя потом выясняется, что поддержка призвана облегчить ему бегство,—все это явно относится к сфере

«выдумки» в противоположность «факту». Все претензии на создание искусства, обходящегося без «сюжетных конструкций, [которые] неизбежно искажают материал» и деформируют то, что было отобрано во имя связанного повествования, исчезли из поля зрения⁸⁶. Фиксация «реального материала» как высшее проявление единства формы и содержания, представление его зрителю в «своем первоначальном виде»⁸⁷ не является здесь первой задачей, которую способно решить только кино.

Есть некая поучительная ирония в том, что прагматичное публичное отречение от радикальной теоретической позиции, тем не менее, вызывает ожидаемые обвинения в «формализме» и «авангардизме». Брик защищался от таких обвинений весьма двусмысленными утверждениями: «Я лефовец только в ЛЕФе, в МРФ я—служащий»⁸⁸. Возможно, это попытка самозащиты в меняющемся идеологическом климате, однако она может отражать и истинное отношение Брика к теории и практике кино⁸⁹.

Ирония судьбы

Мы видели, что на прием «Потомка Чингисхана» оказало влияние то, что Валуженич называет «удивлением отходом [Брика] от приверженности документальному кино»⁹⁰, которое казалось логическим следствием теории «кино факта», но которое здесь и в «2-Бульди-2» не находит практической реализации на экране. Однако события, произошедшие в период между выходом на экран двух фильмов, превращают простое несоответствие теории и практики в серию эпизодов, полных горькой иронии. Будто мало было понижения в должности Брика и Леонидова до простых штатных писателей в «Межрабпومه», которым сопровождался мучительный процесс создания «2-Бульди-2», унижение еще усугублялось рекомендацией, что «в ближайшем будущем их основная работа будет связана с “культурфильмом”»⁹¹ (из Протокола заседания «Межрабпوما» от 9 октября 1929 г.). Не сумев превратить теорию в практику и предпочтя интеграцию в коммерческий мейнстрим, что было поступком столь же неоднозначным, сколь прагматичным, Брик в качестве наказания вынужден заняться документальным кино, то есть той самой сферой, где его теория могла бы найти свое наиболее яркое воплощение.

Хотя работа над лентой началась много позже, чем «Бульди», первый документальный фильм Брика-сценариста, антирелигиозный «Опиум», поставленный Виталием Жемчужным для «Совкино», а не «Межрабпوما», вышел в прокат раньше него. «Опиум»—составной документальный фильм, в который вошли архивные кадры ритуалов разных религиозных сект и частично вставные игровые эпизоды из других фильмов. Он вышел в прокат почти за год до «Бульди» 31 декабря 1929 г., и пресса встретила его ужасающе. «Известия» рекомендовали серьезную переработку и высказывали мысль, что одна сцена молитвы у Эйзенштейна в «Старом и новом» ценнее, чем весь фильм «Опиум»⁹². Другие рецензенты обращают внимание на неспособность фильма исполнить своей основной задачи, а именно антирелигиозной пропаганды; и далее «негодующие протесты и пылкие нападки» после предварительного просмотра в обществе «Труд» означают,

что фильм не должен быть допущен не только в рабочие клубы, но и в коммерческие кинотеатры⁹³.

Ирония, связанная с запоздалым обращением Брика к документальному кино, усугубляется факторами, относящимися как к его личной, так и профессиональной сфере. Режиссер «Опиума» Виталий Жемчужный имел романтические отношения с женой Брика Лилей, когда закончился ее роман с Маяковским; более того, контекстом этих отношений стала картина, которая намного больше подходит под определение «кино факта», чем то, что Брик пробовал делать в «Межрабпоме», и в которой можно увидеть некоторые сходные черты с подвергшемся всеобщей критике «Опиумом». «Стеклянный глаз», который в 1928 г. совместно поставили Лиля и Жемчужный, представляет собой амбициозную попытку совместить архивные и современные кадры, чтобы высмеять условности игрового фильма и в особенности заикленность на роскоши, которую Брик ранее связывал с «красивой жизнью» буржуазного общества и которая должна уступить место показу «нужнейших фактов <...> действительности»⁹⁴. Фильм вышел примерно одновременно с «Человеком с киноаппаратом» Вертова, с которым он делит основную метафору «кино-глаза», но заслужил в целом более позитивные оценки, во многом благодаря открытому противопоставлению «иллюзии» и «реальности»⁹⁵. В «Противокиноядии» Брик рассуждал о том, что формула, используемая советским коммерческим кино—сочетание показа «шикарной жизни» и рудиментарной «идеологической ориентацией», якобы облегчающей «разложение» первой, будет всегда приводить к противоположному эффекту, потому что идеологический аспект исчезнет, «как пенка с молока», оставив зрителя жаждать жизни буржуазной роскоши, которую фильм якобы стремился разоблачить⁹⁶. Но здесь Лиля и Жемчужный попытались с самого начала достаточно наглядно отделить пену от молока, не оставив зрителю (и критику) сомнений в отношении того, что чем разоблачается, и в то же самое время сохранили внешнюю привлекательность «роскоши».

На волне успеха «Стеклянного глаза» Лиля написала сценарий еще более интригующего, но нереализованного проекта «Любовь и долг», в котором иллюзия и реальность должны были быть разделены еще более настойчиво, одновременно предлагая немного запоздалый урок, касающийся центрального места монтажа. Здесь основным замыслом были съемки зарубежной картины («Любовь и долг»), которая была бы успешно перемонтирована безо всяких дополнительных материалов, чтобы получились совершенно другие фильмы, подходящие в свою очередь для молодежной аудитории, для советского проката, для американского рынка, и, наконец, в пятой части все ролики возвращались в студию, чтобы с них стерли изображение и подготовили для повторного использования. Василий Катанян предполагает, что ревность к Лиле вообще и к успеху «Стеклянного глаза» в частности стала препятствием на пути к реализации проекта, хотя и бурные события в жизни Брика в «Межрабпоме» в 1929 г. сыграли немаловажную роль⁹⁷.

Сложности семейной жизни четы в 1929 и 1930 годах не исчерпывались неурядицами на «Межрабпоме». Основная реакция Брика на увольнение из

«Межрабпома», несмотря на завершение «Опиума», говорит о разочаровании в кино. 14 июня 1929 г. он подал в Гослитиздат заявку с изложением своих намерений создать организацию—наследника ЛЕФа, которая должна была называться «Революционный фронт искусства» (РЕФ) и посвящаться «мобилизации всех литературно-художественных сил социалистического сектора для решительной борьбы с <...> буржуазными и мелкобуржуазными тенденциями»⁹⁸. Главным лозунгом новой организации был «За социалистическую пропаганду, *против* аполитичного культурничества»⁹⁹. Заявка была принята Гослитиздатом и было запланировано два сборника; литературный вечер под названием «Открывается РЕФ» провели 8 октября 1929 г.¹⁰⁰. Но организации так и не суждено было приобрести какие-либо материальные черты. Брику и Лиле не дали визы для поездки в Лондон и Берлин в конце 1929 г.—событие, которое злорадно комментировалось в «Комсомольской правде» (10 января 1930) в статье под названием «Супружеская поездка на государственный счет»¹⁰¹. Подразумевавшийся вывод, что чисто личная поездка финансируется государством, был яростно опровергнут в той же газете 14 января 1930 г. не кем-нибудь, а самим Маяковским¹⁰². Ирония здесь в том, что ответ Маяковского опубликован *от имени РЕФа*; в то же время Маяковский подал заявку на вступление в Русскую ассоциацию пролетарских писателей (РАПП) 3 января, ознаменовав смертный приговор не только РЕФу, но и конец любых еще сохранявшихся остатков плюрализма в советских культурных делах¹⁰³.

Дальнейшая работа Брика в кино не столь существенно отлична от деятельности в других сферах (в дополнение к его журналистской деятельности), где он пытался заработать на жизнь в изменившемся культурном окружении 1930-х—театр и, как ни невероятно, опера. Четыре пьесы, написанные в соавторстве с Леонидовым, были поставлены в Москве¹⁰⁴, но ни одна из них не пользовалась таким успехом, как первая из двух опер, для которых Брик написал либретто,—«Камаринский мужик» на музыку Валерия Желобинского, поставленная в Ленинградском государственном малом оперном театре (МАЛЕГОТ) в 1933 году. Успех Брика как поэта дает другой ответ на вопрос, риторически задававшийся в статье «На чёрта нам стихи» четыре года назад; сам Шкловский считал, что либретто «написано хорошими сегодняшними стихами. Такими стихами, какими еще оперу не писали. Стихами, интонация которых, вероятно, не нуждается в музыке»¹⁰⁵.

С участием Брика будут сняты еще два документальных фильма с интервалом в восемь лет: первый—«Кем быть?», снова режиссера Жемчужного, вышел в 1932 г.; второй представлял собой развитие в кинематографе темы, которая как никакая другая поддерживала Брика. Назывался он просто—«Маяковский» и вышел в 1940 г. Это, однако, не является свидетельством принципиального отхода от игрового кино, скорее даже наоборот. В архиве Брика в РГАЛИ¹⁰⁶ есть свидетельства в виде рукописей или машинописных оригиналов контрактов с разными студиями и 22 проектов, датированных после 1931 г.; Валюженич¹⁰⁷ же перечисляет значительно больше.

Насколько уменьшилось влияние Брика, можно судить по тому, чем закончилась история с проектом для «Межрабпома» в 1933 г., где в качестве ре-

жиссеров выступали Всеволод Пудовкин и Александр Головня, с которыми Брик работал над картиной «Потомок Чингисхана». Первоначально фильм назывался «Есть контакт». Брик и Леонидов, как полагается, представили несколько вариантов сценария, работая в тесном контакте с Головней на протяжении марта и апреля. Вместо того, чтобы одобрить режиссерский сценарий Головни (с измененным названием «Под личную ответственность»), новый глава «Межрабпома» Яков Зайцев отказался запускать его в производство, отмахнувшись как от «халтуры» и предположив, что интерес Головни к нему можно объяснить лишь «временным помрачением рассудка»¹⁰⁸.

Каково бы ни было точное количество начатых и законченных сценариев после 1931 г., больше всего бросается в глаза то, что лишь три из них были запущены в производство и все при участии того же Льва Кулешова, который начинал, но не закончил «2-Бульди-2». Первым был так и не завершённый «Дохунда», материал для которого снимался в 1935 г. в Сталинабаде; второй—«Сибиряки», где Брика пригласили переработать сценарий Александра Витензона, при этом имени Брика нет в титрах фильма, вышедшего в 1940 г. Третий—последняя работа Брика в кино—представлял собой приключенческую ленту для «Союздетфильма» 1941 г. под названием «Случай в вулкане», где Брик снова подключился на позднем этапе для переработки сценария, на сей раз написанного Михаилом Розенфельдом. Кулешов, Брик и Хохлова спасали фильм, пересняв почти половину за две-три недели¹⁰⁹. В одной из немногочисленных тогдашних рецензий отмечалось, что у фильма была очень длинная несчастливая судьба, которая может заинтересовать лишь узкий круг киноспециалистов¹¹⁰. Было бы жестоко выносить такой же вердикт всей кинокарьере Брика, но и не указать на это после «Бульди» и ухода из «Межрабпома» было бы несправедливо.

Послесловие: факты, жизнь и теория

Перемещение Брика в маргинальную область культуры не является редкостью для различного рода авангардистов (хотя следует признать, что из этого правила были исключения и что у маргинальности есть различные степени). Его судьба явно связана с изменениями в государственной культурной политике, которые стремительно происходили в 1928 и 1929 годах, равно как и судьба такой организации, как ЛЕФ, и общий контекст, в котором можно было бы вести осмысленные дебаты по поводу «кино факта». Слишком рьяное стремление списать все на решающую роль внешних сил таит в себе опасность дать объяснение всем подряд культурным событиям, или даже—что еще показательнее—*отсутствию* тех или иных культурных событий. Иначе говоря, создается новая иллюзия, позволяющая объяснять любые художественные и теоретические неудачи за счет форс-мажора, негласно подразумевая при этом, что те или иные тенденции или теоретические построения оказались бы успешными в иных условиях. Поэтому невозможно завершить очерк о деятельности Брика в кино, не сместив еще раз фокус в сторону от чисто личного и не реконструировав—с учетом практических и теоретических соображений—контекст, в котором «кино факта» было запрограммировано на неизбежную смерть теми условиями, в

которых оно зародилось, его собственными внутренними противоречиями, не в меньшей степени, чем внешними обстоятельствами.

Это не значит, что нужно недооценивать, пожалуй, самое значительное событие в кинематографической жизни 1920-х годов, Первое Всесоюзное партийное совещание по кино, проходившее 15–21 марта 1928 г.¹¹¹, которое на долгие месяцы определило все публичные споры в области киноискусства, включая и споры с участием ЛЕФа, о которых мы говорили. Мария Заламбани утверждает, что все дискуссии с участием ЛЕФа являются ни чем иным, как предпринятой главным образом Бриком попыткой предугадать и подстроиться под требования партии, поэтому партийное совещание положило конец этим спорам¹¹². В этом случае мы как раз и попадаем в ту самую ловушку, о которой говорили, и тем самым сглаживаются нюансы—теоретические и политические—различных точек зрения под грузом гомогенной силы обстоятельств.

Как указывает Булгакова, к противоречиям, которые достигают кульминации в конце дебатов, большее отношение имеет практика, нежели внешние обстоятельства. При анализе «Потомка Чингисхана» и «2-Бульди-2» мы уже обратили внимание, как практика самым прозаическим образом сталкивается с выдвигаемой теорией, накладывая ограничения на производство и прокат на уровне сценария, на то, что можно и чего нельзя делать. Однако практика также обнажает теоретическую и концептуальную несопоставимость различных элементов, которые не до конца синтезировались в развиваемой Бриком теории «кино факта». Неспроста формулировка, которой Антипова подытожила булгаковское уничижительное определение соотношения кинотеории и кинопрактики в деятельности ЛЕФа, гласящее, что «на практике левовские сценаристы воспроизводили те же самые банальные сюжетные схемы, которые отвергали теоретические», является повторением обвинений, признанных Третьяковым в 1927 г.¹¹³. Этот вне сомнения верный вывод исключает более сложные вопросы, связанные не с тем, что было «теоретически отвергнуто», но скорее с тем, что было теоретически затушевано терминами самой левовской программы. Все эти моменты можно свести к двум большим взаимосвязанным разделам: первый—фундаментальные вопросы самому медиа; второй—повторяющаяся проблема материала.

Первую проблему можно проследить в коллективной передовице, опубликованной в конце 1927 г., где звучит утверждение, что вытеснение мольберта фотографией идет или будет идти параллельно с вытеснением художественной литературы фактографией. Далее между делом следует: «Заранее можно думать, что схемы, правильные для изо и литературы, окажутся правильными и для кино»¹¹⁴. Проблема здесь такова: то, что мы назвали иллюзией документального или фотографического принципа, негласно подвергается множественному неверному истолкованию; его не только мобилизовали на службу создания «литературы факта»—шаг опасный с теоретической точки зрения, учитывая фундаментальное различие между литературным и зрительным представлением—и теперь, так сказать, репатрируется в визуальную область, чтобы поддержать недифференцированное «кино факта», которое представляется уже далеко не первой проекцией

иллюзии, основывающейся на ее собственном повторном использовании¹¹⁵. Споры, создающие фетиш из различий между игровым и неигровым кино, ведутся при сознательном игнорировании более фундаментальных отличий, которые спрятаны чуть ли ни на самом виду, от неких медиа, где каким-либо образом представляются «факты». Этот фактор как никакой другой вызывает теоретическую путаницу в ЛЕФе—де-факто это «анархия мнений»—в противоположность тому, что Третьяков героически представляет как «генеральную линию»¹¹⁶.

Вторая ключевая проблема тесно связана с первой. Как бы кто ни настаивал на приоритете материала и вопреки стремлению Шкловского поправить в этом отношении Третьякова, ЛЕФ не разработал устоявшееся понятие материала. Точно так же, как формалисты колебались между противоречившими друг другу концепциями *литературного материала*—который сначала понимался как политические, исторические и «реальные жизненные» события, связанные с фабулой, а потом был переопределен с позиций самого языка¹¹⁷—точно так же и разные позиции, которые занимали Третьяков, Шкловский и Брик, страдают от недостатка ясности. В самом деле, верность «материальной эстетике», основанной на неразработанном понятии материала, может рассматриваться как основной наказ формалистов ЛЕФу.

С точки зрения кино первая концепция материала в связи с фабулой остается в более или менее первозданном виде просто потому, что вопрос о медиа не влияет на отбор и организацию подобного материала: вопрос о том, почерпнут ли он из «до-литературного» или «до-кинематографического» окружения, является логической бессмыслицей. Вот когда мы, а точнее Шкловский, обращаемся ко второму значению материала как «лингвистического» или «дискурсивного», уже прописанного или сформулированного таким образом, чтобы отделиться от фабулы, возникает проблема, специфическая для кино. Попытка сформулировать параллельную концепцию материала в кино вынуждает Шкловского утверждать: «Основным материалом кинематографии является своеобразное кинослово—отрезок фотографического материала, имеющий определенную значимость. Поэтому кинематографический материал по самой своей сущности тяготеет к сюжету, как к способу организации кинослов, кинофразы»¹¹⁸.

Изначально эту критику Шкловский адресовал Вертову, но на ней же строится его осуждение «примитивизма» Третьякова: материалу, взятому в его «сырости», его абсолютном сопротивлении искажению, не хватает, говоря весомыми словами Шкловского, ощущения «отношения к вещам»¹¹⁹. В защиту ли собственной артистическо-критической позиции, или в погоне за так и не состоявшейся диалектической и материалистической эстетикой, Шкловский тем самым определяет границы «фактографии» и одновременно обнажает ограничения собственной методологии¹²⁰. Лефовская теория материала затерялась где-то между идеей о «нулевой» не-трансформации фотографической «реальной действительности»—последовательным, абсолютным, в конечном итоге невозможным «кино факта»—и псевдолитературной, подспудно эстетизированной теорией, которая не может отвечать требованиям концепции, связанной с «проблемой социальной функции вещей, производимых работниками искусства»¹²¹.

Позицию Брика в этом вопросе можно описать словами «растерянность» или как минимум «противоречивость». С одной стороны, он безоговорочно поддерживает Шкловского, поправляя Третьякова во время круглого стола «ЛЕФ и кино»: «С каких пор мы стали говорить о возможности условными знаками передавать какой-нибудь факт? Кинематографический материал <...> уже искажает. Поэтому говорить об искажении не приходится»¹²².

Это полностью созвучно цветистому утверждению Шкловского, в котором он ссылается на Гёте: «“Вы, сидя прямо против дерева, срисовываете его самым тщательным образом, а что попало от этого дерева на бумагу?” Если вы возьмете аппарат, получится то же самое»¹²³.

С другой стороны, Брик не только открыто противостоит Шкловскому (по вопросу эстетизма «Одиннадцатого» (1928) Вертова)¹²⁴, но и далее продвигает свой подход к материалу, который является не столько теоретическим в строгом смысле, сколько открыто полемическим в своей приверженности к необработанному явлению—быту, производству, факту,—который умеряет претензии искусства на преобразование (и, возможно, трансцендентность). Последний существенный вклад Брика в этот спор—работа «Разложение сюжета». Это попытка полемического разрешения спора об эстетизме со Шкловским, отмеченная несгибаемой приверженностью поэтике сюжета (даже в инвертированной форме). Если для Шкловского художник, «писатель», вводящий «документы», «не перестает быть художником, а только изменяет сферу применения художественного принципа»¹²⁵, то для Брика вопрос изначально не столь ясен и, в конце концов, переворачивается с ног на голову. В 1927 г. во время круглого стола в ЛЕФе Брик спросил: «Должны ли мы отстаивать, что будем давать только документы, или мы должны создать промежуточную форму фильм, т.е. при использовании того же материала, создать более широкую форму. Это мне неясно»¹²⁶.

Соблазнительно в конечном итоге классифицировать кинематографическую деятельность самого Брика как несовершенную попытку разрешить эту дилемму.

Однако к 1929 году, когда он ушел—или был вынужден уйти—с территории потенциальной «посреднической формы», вновь исчезают все следы неоднозначности и неуверенности: «Современный потребитель рассматривает художественное произведение не как ценность, а как способ, как метод передачи реального материала <...> На первом плане стоит материал, а художественное произведение есть только один из возможных способов его конкретизации»¹²⁷.

Если для Шкловского «искусству нужно движение вперед, а не победы»¹²⁸, то для Брика даже после серии личных поражений истинной целью остается победа материала, может быть, даже над самим искусством¹²⁹.

Ореол «победы», который сильно отличается от приспособления или компромисса с еще неизвестной «официальной» позицией—это ключ к политическим взглядам Брика не только в 1927-м, но и—что важнее—после того, как курс советского кино был в основном определен в свете партийного совещания. Наряду с наименее цитируемым участником лефовских дебатов по кино Борисом Арватовым¹³⁰, Брик недвусмысленно высказывает

мнение, что стоящие перед кино проблемы связаны с отсутствием государственной монополии на производство. Более того, борьба идет не с партией, а с «администрацией кино» и даже со зрителем¹³¹.

«Мы хотим, чтобы партия нам в этом отношении помогла <...> Это точка зрения не будет только лефовской. С этим собирается выступить и Главрепертком, и Главполитпросвет»¹³².

Брик и многие другие участники ЛЕФа искренне разделяют—и даже отчасти предвосхищают—последовавший официальный вердикт, что кино по сути не сумело внести свой вклад в социалистическое строительство¹³³. Обличение первого десятилетия советского кино—включая, как мы помним, позднее канонизированные достижения Вертова и Эйзенштейна—еще менее двусмысленно, чем утверждения консервативных правых, хотя высказано в совершенно иных словах. Они не просто представители авангарда, понимаемого как нечто единое и экстерриториальное и поэтому обреченного быть смытым враждебными силами государства, но скорее представители открыто *социалистического* авангарда, приверженного идее социального заказа и искусства на службе у государства рабочих, и, соответственно, их отношения с государственным аппаратом намного сложнее. Только в контексте этих отношений возможно понять реакцию Брика на разгром авангарда в кино и других искусствах и его собственное отстранение от руководящих должностей. Вместо того, чтобы признать свои ошибки, как это сделал Шкловский, хотя и с оговорками, правда, настолько тонко высказанными, что они остались почти незамеченными¹³⁴, Брик до такой степени открыто придерживается радикальной концепции искусства в условиях социализма, что не видит концептуальной несостоятельности «кино факта»—она отступает на второй план перед первоочередной необходимостью в искусстве, способном отражать и, что еще важнее, служить советской реальности. Он мечтает о победе материала над искусством, но эта мечта слишком радикальна для любого государственного аппарата, стремящегося использовать искусство как инструмент для собственного выживания.

1. Брик О., Перцов В., Шкловский В. Ринг ЛЕФа // Новый ЛЕФ. 1928. № 4. С. 36.

2. Например, Тынянов вместе с Борисом Эйхенбаумом и ведущими деятелями литературы, такими как Евгений Замятин и Михаил Зощенко, присоединились к вновь созданному Кино-литературному комитету при студии «Севзапкино» в конце 1925 г. (См.: Цивьян Ю., *Тоддес Е.* «Не кинограмма, а кинокультура»: кино и литература в творчестве Юрия Тынянова // Искусство кино. 1986. № 7. С. 90.)

3. Шкловский В. О кинематографе // Шкловский В. За 60 лет. Статьи о кино. М.: Искусство, 1985. С. 14–16.

4. См.: Тынянов Ю. Об основах кино // Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 326–345; Тынянов Ю. О сюжете и фабуле кино // Там же. С. 324–325; Тынянов Ю. О сценарии // Там же. С. 323–324.

С другой стороны, Ааге Ханзен-Лёве приписывает создание ранней формалистской теории кино Шкловскому, хотя и с оговоркой, что она возникла как вспомогательная для магистральной темы Шкловского—теории внесюжетной прозы, о которой речь пойдет позже (см.: Ханзен-Лёве А. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 328; Шкловский В. Литература и кинематограф. Берлин: Русское универсальное издательство. 1923). О параллельной теории, которая стремится применить понятие остранения к кинематографу, см.: Шкловский В.

О законах кино // Русский современник. 1924. № 1. С. 242–252. Ханзен-Лёве признает, что такой вариант формалистской теории кино уступает место тыняновской теории. Обзор этапов развития формалистской кинотеории, анализируемых Ханзен-Лёве, см. в: *Ханзен-Лёве А.* Указ. соч. С. 327–346.

5. Об этом см.: *Эйхенбаум Б.* Теория «формального метода» // Литература: теория, критика, полемика. Л.: Прибой, 1927. С. 116–148. См. также: *Erlich V.* Russian Formalism: History—Doctrine. The Hague: Mouton, 1980; *Ханзен-Лёве А.* Указ. соч.; *Steiner P.* Russian Formalism: A Metapoetics. Ithaca-London: Cornell University Press, 1984; *Renfrew A.* Towards a New Material Aesthetics: Bakhtin, Genre and the Fates of Literary Theory. Oxford: Legenda, 2006.

6. Одна из сложностей оценки вклада Шкловского заключается в том, что его высказывания о кино чаще всего оказываются случайными, а не теоретическими. Его вклад в формалистский сборник о кино «Поэтика кино» (см.: *Поэтика кино* / под ред. Б.Эйхенбаума. Л.: Кинопечать, 1927. С. 137–142) представляет собой показательно краткий и провокационный набросок об отношениях между «прозой» и «поэзией», и соответственно между «сюжетностью» и «бессюжетностью» в кино. Чтобы получить представление об охвате его интересов в кино, см.: *Шкловский В.* За 60 лет. Статьи о кино. Другая, несколько прозаическая, сложность связана с тем, что карьера Шкловского-сценариста охватывает с перерывами период с 1926 по 1970-й годы, что делает еще более непрымственным установление более или менее постоянной связи между текстами о кино и кинопрактикой.

На другом конце спектра—деятельность Эйхенбаума в кино, которая началась, как и для его коллег, с так называемой «литературной кампании» 1925 г., и представляет собой не более чем примечание и к его собственной карьере, и к истории кино: Эйхенбаум читал курс в Государственном институте истории искусств под названием «Общая теория кино» и был редактором «Поэтики кино», включающей его собственный очерк «Проблемы киностилистики» (См.: *Поэтика кино.* С. 11–52). Эта статья дважды выходила в английском переводе, сначала как: *Problems of Film Stylistics // Screen.* 1974. № 3. P. 7–32, и позднее как: *Problems of Cine-Stylistics // The Poetics of Cinema. Russian Poetics in Translation / Taylor, Richard (ed.).* Oxford: RTP Publications, 1982. Vol. 9. P. 5–31.

7. Обзор деятельности Тынянова в кино см. в: *Renfrew A.* Against Adaptation? The Strange Case of (Pod) Poruchik Kizhe // *Modern Language Review.* 2007. Vol. 102. № 1. P. 157–176; *Сенман И.* Тынянов—сценарист // Из истории Ленфильма / под ред. М.Блеймана. Ленинград: Искусство, 1973. Т. 3. С. 51–77; *Цивьян Ю., Тоддес Е.* Указ. соч.

8. *Яacobson P.* Новейшая русская поэзия. Набросок первый: Подступы к Хлебникову. Прага, 1921.

9. Шкловский ранее был вынужден покинуть Петроград и уехать в Саратов, чтобы избежать ареста в 1918 г., когда его брата Николая, тоже эсера, арестовали и расстреляли. Шкловский был достаточно тесно связан с событиями в Саратове, которые в конце концов привели к суду 1922 г., и стал впоследствии объектом лжесвидетельств. Воспоминания самого Шкловского об этих годах см. в: *Shklovsky V.* A Sentimental Journey: Memoirs, 1917–1922. Ithaca-London: Cornell University Press, 1970. P. 131–276.

10. См.: *Р.О.Яacobson об О.М.Брике* // *Поэтика и фоностилика: Бриковский сборник.* М.: МГУП, 2010. Вып. 1. С. 567–568.

11. Короткая статья Брика 1923 г. «Так называемый формальный метод», опубликованная в первом выпуске «ЛЕФа», справедливо трактуется как показательная с точки зрения решимости формалистов расширить свой проект, обращая внимание на его разносторонность и способность к эволюции. Но ее нужно воспринимать одновременно и как своего рода «прошение», в особенности когда она рассматривается рядом с другими публикациями Брика на ту же тему, коллективным выступлением «За что борется ЛЕФ» (См.: *Асеев Н., Арватов Б., Брик О., Кушнер Б., Маяковский В., Третьяков С., Чужак Н.* За что борется ЛЕФ // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 3–7) и программным выступлением самого Брика «В производство» (см. в: ЛЕФ. 1923. № 1. С. 105–107). Название последней работы—игра слов, использующая фразу, которая давала «добро» на начало работы над фильмом, для того чтобы обозначить открыто «производственную» программу.

12. См.: ЛЕФ. 1924. № 1. С. 53–139. Об отношении Брика с бывшими коллегами по цеху можно судить из переписки между Тыняновым и Бриком по щекотливому вопросу возна-

граждения: в начале звучит подтверждение получения аванса в весьма дружелюбных тонах, позднее же они сменяются рассерженными протестами, свидетельствующими о том, что Брик не отправил либо гонорара, либо экземпляров журнала, несмотря на многочисленные письма Тынянова, оставшиеся без ответа (РГАЛИ. Ф. 2852. Оп. 1. Ед. хр. 272. Л. 1–3). Этот маленький пример лично значимых финансовых трудностей служит напоминанием, что ЛЕФ прекратил свое существование по причинам, имевшим весьма далекое отношение к идеологии и прямое отношение к убыточности. Тынянов также опубликует свою основополагающую статью «О литературном факте» (1924) во втором выпуске ЛЕФа. Позднее она вошла в сборник 1929 г. «Архаисты и новаторы» как «Литературный факт» (см. также: *Тынянов Ю.* Поэтика. История литературы. Кино. С. 255–270).

13. *Брик О.* В производство // ЛЕФ. № 1. 1923. С. 105.

14. *Якобсон Р.* О чешском стихе, преимущественно в сопоставлении с русским. Providence, RI: Brown University Press, 1969; *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. The Hague: Mouton, 1963.

15. «Ритм и синтаксис» публиковался в нескольких номерах «Нового ЛЕФа» в 1927 году и представлялся как главы одноименной книги. См.: *Брик О.* Ритм и синтаксис (Материалы к изучению стихотворной речи) // Новый ЛЕФ. 1927. № 3. С. 15–20; № 4. С. 23–29; № 5. С. 32–37; № 6. С. 33–39.

16. *Валоженич А.* Осип Максимович Брик: материалы к биографии. Акмола: Нива, 1993. С. 28.

17. В конце 1927 г. в передовице в «Новом ЛЕФе» говорилось, что «ЛЕФ продолжает культивировать стихи, беря их в подчеркнуто агитационной функции, отчетливо ставя им публицистическое задание и соподчиняя их прочему материалу газетного номера» (Мы ищем // Новый ЛЕФ. 1927. № 11/12. С. 1–2).

18. *Брик О.* Дренаж искусства // Искусство коммуны. 1918. № 1. С. 1.

Эту перемену обычно связывают со статьей Брика «Так называемый формальный метод» (см.: ЛЕФ. 1923. № 1. С. 213–215). Подробнее см.: *Enzensberger M.* Osip Brik: Selected Writings // Screen. 1971. № 4. P. 35–58.

19. Подробный рассказ о развитии теории «литературы факта» см.: *Заламбани М.* Литература факта: от авангарда к соцреализму. СПб: Академический проект, 2006.

20. *Брик О.* Ближе к факту // Новый ЛЕФ. 1927. № 2. С. 32–34.

21. *Шкловский В.* Как сделан «Дон Кихот» // Шкловский В. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 91–124.

Здесь Брик также отвергает мысль о «примитивном способе мышления литературными образами», ясно очерчивая свое происхождение, отсылая к основополагающему формалистскому отрицанию Потебни (см.: *Шкловский В.* Потебня // Поэтика: Сборник по теории поэтического языка. Пг: Государственная типография, 1919. Вып. 3. С. 3–6).

22. *Брик О.* Разложение сюжета // Литература факта: первый сборник материалов работников ЛЕФа / Под ред. Н.Чужак. М.: Захаров, 2000. С. 226, 227.

23. Там же. С. 227.

24. Там же. С. 228.

25. *Шкловский В.* Сентиментальное путешествие. Воспоминания. 1917–1922. М.- Берлин: Геликон, 1923.

26. *Брик О.* От картины к фото // Новый ЛЕФ. 1928. № 3. С. 29–33. См. также более краткую статью «Фиксация факта» (Новый ЛЕФ. 1927. № 11/12. С. 44–50), где предугадывается эта же идея.

27. *Брик О.* От картины к фото. С. 29.

28. Там же. С. 30.

29. Там же.

30. Там же. С. 33.

31. Там же. С. 31.

32. На этом основании было бы соблазнительно включить в обсуждение концепцию кино Дзиги Вертова как «фабрики фактов», если бы не мешало, как на то указывает Оксана Булгакова, непреодолимое препятствие в виде того, что намерение создать абсолютный киноязык и социальный заказ явно противоречат друг другу (Булгакова О. ЛЕФ и кино // Экранные искусства и литература: Немое кино / Под ред. Н.Зоркой. М.: Наука, 1991. С. 195). Вертов опубликовал манифест «Киноки. Переворот» в № 3 «ЛЕФа» за 1923 год и остался фигурой сравнительно негативной на протяжении всего периода существования «Нового ЛЕФа».

33. Так, будто чудом, этот фильм фигурирует в «Человеке с киноаппаратом» Дзиги Вертова (1929) как пример неудавшейся попытки советского кино изгнать буржуазные элементы, неудачи, которая будет исправлена, с точки зрения Вертова, в грядущую эпоху кино-глаза.

34. Брик О. Противокиноядие // Новый ЛЕФ. 1927. № 2. С. 27.

35. Там же.

36. См.: Троцкий Л. Водка, церковь и кинематограф // Правда. 1923. 12 июля. С. 2.

37. Третьяков С. Бьем тревогу // Новый ЛЕФ. 1927. № 2. С. 1–5.

38. Поправку здесь вносит сам Третьяков, который признает, что генеральная линия на тот момент «была мало проявлена» (Третьяков С., Шкловский В., Шуб Э. и др. ЛЕФ и кино // Новый ЛЕФ. 1927. № 11/12. С. 50). Булгакова, хотя и подвергает сомнению возможность проведения генеральной линии, с готовностью принимает мысль, что эта линия может быть развита на основе неигрового или документального кино (Булгакова О. Указ. соч. С. 192). См. для сравнения утверждение Третьякова: «Я никогда не считал, что ЛЕФ\ должен быть обязательно занят только хроникальными фильмами» (Третьяков С., Шкловский В., Шуб Э. и др. Указ. соч. С. 50). См. также разные концепции игрового/неигрового кино, которые выдвигали Третьяков, Шкловский и Шуб в ходе той же дискуссии.

39. Лучше всего это иллюстрирует замечание Шкловского, что советские кинематографисты неизменно пытались втиснуть сюжет о любви даже в фильмы о хлебе (Там же. С. 51).

40. Там же. С. 57.

41. Там же.

Здесь Шкловский предлагает альтернативную—или параллельную—трактовку в отношении литературы сюжетной и бессюжетной, или внесюжетной. Это тот самый случай, когда представляется оправданным высказывание Ханзена-Лёве о вмешательстве Шкловского как регрессии с методологической точки зрения (Ханзен-Лёве А. Указ. соч. С. 490–491).

42. «Совершенно дикое представление, что сначала есть фабула, а потом эту фабулу разбивают материалом» (Третьяков С., Шкловский В., Шуб Э. и др. Указ. соч. С. 56).

43. Шкловский В. Документальный Толстой // Новый ЛЕФ. 1928. № 10. С. 35.

44. Там же. С. 38.

По отношению к Брику Валерий Познер утверждает принцип, что «кино факта» в конечном счете подразумевает подчинение всех элементов первичности материала, но в то же время представляет удивительно однородную картину теоретических взаимоотношений Брика и Шкловского в области кино. Это основано на их общей неприязни к «коммерческому» кино, интересе к неигровым фильмам, восхищении Эсфирью Шуб и склонностью к сатире, бурлеску и эксцентрике, что оказывается слишком коллективным, и сам собой напрашивается ответ—сложно было бы найти какого-нибудь левого авангардиста в кино, который не разделял бы этих взглядов. Тот вывод, что возникшие между ними в 1928 г. разногласия по поводу «Октября» Эйзенштейна говорят о «внезапной поляризации», не подкреплен исследованием теоретических трудов Брика 1927 и 1928 гг. Хотя в целом в них и принимается концепция Шкловского в отношении различий сюжетного/бессюжетного (пожалуй, без учета оценки подразумеваемого личного вклада), Шкловский никогда так радикально не выступал за принципы фактографии. По вопросу о различии сюжетного/бессюжетного см.: Брик О. Фиксация факта. Не находит эта линия подтверждения и в их творчестве в кинематографе, где Брик, как мы сразу же указали, не сделал ничего, что можно было бы сравнить с феноменальным успехом Шкловского до или после 1928 года. См.: Познер В. Осип Брик и Виктор Шкловский в кинематографе 20-х: критика, практика, теория // Поэтика и фоностилистика: Бриковский сборник. Вып. 1. С. 394–401.

45. Это справедливо, даже несмотря на видимое согласие Брика и Шкловского в дискуссии «ЛЕФ и кино» в отношении «искажения материала».

46. Брик О. Противоквиноядие. С. 30.

47. Третьяков С., Шкловский В., Шуб Э. и др. Указ. соч. С. 50.

48. *Арго*. [Бом-бом-гилибом] // Кино. 1927. 27 сентября. С. 4.

49. Точная дата, когда Брик вступил в должность, неясна, но с учетом эксклюзивного характера договора это должно было произойти между 6 августа 1927 г., когда он поставил подпись на договоре по написанию сценария «Клеопатра» для Госкинопрома Грузии (РГАЛИ. Ф. 2852. Оп. 1. Ед. хр. 322. Л. 1) и 31 декабря 1927 г., когда подписанная Бриком декларация свидетельствует, что он уже являлся главой сценарного отдела (Там же. Ед. хр. 324. Л. 1).

50. Попутно следует упомянуть, что ни один из двух непоставленных сценариев, которые Брик написал в это время—«Три побега» и «Клеопатра»—не дают оснований говорить о нереализованных писательских амбициях. Учитывая, что по этим сценариям так и не были сняты фильмы, невозможно сослаться на «действительность» кинопроизводства, чтобы объяснить их расхождение с концепцией «кино факта». Литературный сценарий «Клеопатры» хранится в РГАЛИ (Ф. 2852. Оп. 1. Ед. хр. 58) и был опубликован А.Валоженичем в «Киноведческих записках» (№ 62, 2003). Главной причиной, по которой «Клеопатра» оказалась на полке, стало, вероятно, то, что Лев Кулешов настаивал, чтобы главную роль играла Александра Хохлова, на что руководство «Межрабпома» не соглашалось (см.: Неизвестные сценарии Осипа Брика. Приключения Эльвиста. Клеопатра. Премьера // Киноведческие записки. 2003. № 62. С. 96). В том же номере «Киноведческих записок» опубликован чуть более поздний сценарий «Премьера» (1929), который стал жертвой реорганизации «Межрабпома», и, что еще интереснее, более ранний сценарий «Приключения Эльвиста» (1923), написанный в соавторстве с Сергеем Юткевичем. Это комедия о члене комсомольской организации, который едет в Москву покупать футбольный мяч. По утверждению Брика, фильм не был запущен в производство, потому что Госкино заявило, что «комсомольцы не ездят в Москву за мячами, а сидят дома и читают Маркса» (Там же. С. 84).

51. Валоженич А. Осип Максимович Брик: материалы к биографии. С. 29.

52. Брик О. Из теории и практики сценариста // Как мы работаем над киносценарием. М.: Кинофотоиздат, 1936. С. 41–53.

53. Там же. С. 53.

54. Антипова Г. Проблема кинообраза в искусстве ЛЕФа // Поэтика и фоностилистика: Брикковский сборник. Вып. 1. С. 416. Антипова слишком поспешно распространяет на Брика (и Шкловского) общий принцип, выработанный в ходе анализа работ Эйзенштейна и Третьякова (и в меньшей степени Маяковского), но это не умаляет центрального положения о парадоксе «символизма». См. также: Булакова О. Указ. соч.

55. Брик О. Из теории и практики сценариста. С. 47.

56. Анке Хенниг указывает, что Брик не только расходится с историей визуальных искусств в целом, которая теперь признает, к примеру, самостоятельный статус набросков, считавшихся некогда лишь подготовкой к написанию картины, но и оказывается слеп (или глух) к уникальной синтезирующей способности языка и искусства слова в отличие от других форм искусства. И в этом отношении—критика, которая идет вразрез с привычными упреками Брику и другим формалистам 1930-х—он не обнаруживает неоправданной приверженности к материалу и фактографии, но, как ни парадоксально, проявляет себя как неадекватный формалист. См.: Хенниг А. «Как мы работаем над киносценарием»: взгляды О.Брика в контексте кинодраматургии 30-х годов // Поэтика и фоностилистика: Брикковский сборник. Вып. 1. С. 402–408.

57. Валоженич А. Указ. соч. С. 230.

58. Там же.

59. Брик О. Из теории и практики сценариста. С. 48.

60. Там же. С. 49.

61. Валоженич А. Указ. соч. С. 233.

Стимулом к публикации повести в конечном итоге послужила, скорее всего, звуковая редакция фильма, значительно более короткая, чем первоначальная. Она была выпущена в

1949 и вновь в 1964 году. Следует признать, что существует и альтернативная версия событий, утверждающая без каких-либо убедительных доказательств, что Новокшонов на самом деле написал повесть с таким названием в конце 1920-х годов и что нет однозначного ответа, почему работа не была опубликована в те годы. См.: *Моролев П. И. М. Новокшонов (1896–1943) // Литературная Сибирь / Под ред. В. Трушкина. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1986. Т. 1. С. 262–263.*

62. *Арсен О. О «Потомке Чингисхана» // Кино. 1928. 11 декабря. С. 4.* В целом рецензия позитивная, акцентирующая агитационный потенциал фильма и режиссерское мастерство Пудовкина. Она сильно отличается от общего тона целой серии критических передовиц по поводу «Межрабпوما», включая показательную «Нет Межрабпوما, кроме Пудовкина» (Кино. 11 декабря. С. 2).

63. Вечерняя Москва. 1928. 2 ноября.

64. ГФФ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 207. Л. 150.

65. Там же. Л. 149.

66. Там же. Л. 151.

67. Там же.

68. Там же. Л. 151 об.

69. РГАЛИ. Ф. 2852. Оп. 1. Ед. хр. 324. Л. 2 об.

70. ГФФ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 207. Л. 137–144.

71. Там же. Л. 146.

72. Там же. Л. 145 об.

73. Там же. Л. 147–147 об.

74. РГАЛИ. Ф. 2852. Оп. 1. Ед. хр. 324. Л. 13.

75. Там же. Л. 6–41.

76. Там же. Л. 9.

77. Там же.

78. Там же. Л. 21.

79. ГФФ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 207. Л. 19–19 об.

80. РГАЛИ. Ф. 2852. Оп. 1. Ед. хр. 324. Л. 9, 11. См. выше замечания о бриковском сценарии «Премьеры».

81. Там же. Л. 4.

82. Там же. Л. 10–11. О более современной версии расцвета и падения «Межрабпوما», дающей представление об ухудшающейся атмосфере, в которой происходили события, см.: *Miller J. Soviet Politics and the Mezhrabpom Studio in the Soviet Union during the 1920s and 1930s // Historical Journal of Film, Radio and Television. 2012. Vol. 32. № 4. P. 521–535.*

83. ГФФ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 207. Л. 186 об.

84. Там же. Л. 3.

85. Там же. Еще более красноречив тот факт, что в рекламных материалах не осталось и следа участия Брика. Например, см.: *Известия. 1930. 25 ноября. С. 8.*

86. *Брик О. Разложение сюжета. С. 226.*

87. Там же. С. 227.

88. РГАЛИ. Ф. 2852. Оп. 1. Ед. хр. 324. Л. 23. Это высказывание, возможно, намеренно созвучно прозвучавшей ранее жалобе Третьякова, что член ЛЕФа совершенно открыто приглашается работать в кино «как специалист, а не левовец» (*Третьяков С. Бьем тревогу. С. 2*). Свою позицию Брик подтверждает во время круглого стола «ЛЕФ и кино»: «Мы, левовцы, хотим брать на себя ответственность за все, что должно делаться в кинематографии. Я лично работаю в “Межрабпом-Руси” и не беру на себя никакой ответственности. И я, и Шкловский работаем там только в определенном цеху, в сценарном цеху. Поскольку мы можем влиять, мы влияем» (*Третьяков С., Шкловский В., Шуб Э. и др. ЛЕФ и кино. С. 69*).

89. Не менее соблазнительно завершить повествование о «2-Бульди-2» столь же неоднозначным замечанием Брика: «Советские комедии делать трудно, потому что неизвестно, над чем смеяться». (На подступах к советской комедии. Анкета // Кино. 1927. 19 апреля. С. 3.)

90. *Валюженич А.* Указ. соч. С. 27.

91. РГАЛИ. Ф. 2852. Оп. 1. Ед. хр. 342. Л. 4.

92. *Чар.* «Опиум» // Известия. 1930. 27 января. С. 4.

93. *Шварцман М.* Рабочие об «Опиуме» // Кино. 1930. 7 января. С. 2.

94. *Брик О.* Противокиноядие. С. 27.

95. Василий Катанян сообщает о маловероятной точке зрения, что «[фильм] следует использовать на всех экранах, в особенности в [рабочем] клубе, для работы со зрителем по вопросу об оздоровлении и развитии советской кинематографии» (*Катанян В.* Лиля Брик: жизнь. М.: Захаров, 2002. С. 85). В других местах Н.Кауфман утверждает, что можно до бесконечности писать о вульгарности буржуазных фильмов, однако «Стекланный глаз» показывает это более активно (см.: *Кауфман Н.* «Стекланный глаз» // Советский экран. 1928. 30 октября. С. 9). Сам Брик трогательно пишет во время работы над фильмом: «Я ужасно рад твоей кинорботе. Люблю тебя больше всего на свете» (О.М.Брик к Л.Ю.Брик, 18 августа 1928 // *Валюженич А.* Указ. соч. С. 106).

96. *Брик О.* Указ. соч. С. 28.

97. *Катанян В.* Указ. соч. С. 85–86.

98. *Маяковский В.* Полное собрание сочинений: в 13 т. М.: Художественная литература, 1955–1961. Т. 13. С. 213–214.

99. Там же. С. 214. Ср. более раннее заявление Брика: «Я не политик, ни в какой партии не состою, я культурный деятель, поэтому и не знаю, хорошую ли политику ведут большевики или нет. <...> Культурная программа большевиков невозможна» (Цит. по: *Валюженич А.* Указ. соч. С. 15). Сравните также усилия Брика с усилиями Шкловского, который предпринял последнюю попытку возродить ОПОЯЗ в конце 1928–начале 1929, прежде чем «капитулировать». См.: *Галушкин А.* «И так, ставши на костях, будем трубить сбор»: К истории несостоявшегося возрождения ОПОЯЗа в 1928–1930 гг // Новое литературное обозрение. 2000. №44. С. 136–158. Примечательно, что Брик участвовал в обсуждении возрождения ОПОЯЗа и занялся собственным проектом РЕФа, когда стало очевидно, что тот вариант себя изжил. Обе попытки подтверждают, что борьба за гегемонию в литературной и культурной жизни в 1929 году все еще продолжалась.

100. *Маяковский В.* Указ. соч. Т. 12. С. 10–11.

101. Цит. по: *Валюженич А.* Указ. соч. С. 30.

102. Там же.

103. Смерть Маяковского была одновременно и катастрофой, и—позднее—спасением для Бриков. Заявление Сталина, опубликованное в передовице «Правды» в конце 1935 г., что Маяковский был и остается самым лучшим, талантливым поэтом советской эпохи и что безразличие к его памяти и его творчеству—преступление, посмертно сделало поэта неким защитником в прямом и переносном смысле. (См.: Владимир Маяковский // Правда. 1935. 5 декабря. С. 4.) С другой стороны, постоянный поток работ, имеющих отношение к Маяковскому, предшествовавший вмешательству Сталина и неизбежно усилившийся после него, включая и документальный фильм, о котором говорится ниже, вызвал горькое замечание Шкловского, что Брик и Лиля «варят из [Маяковского] клей» (цит. по.: *Чуковский К.* Из дневника 1932–1969 // Знамя, 1992. № 11. С. 136).

104. Это были «Особое мнение» (комедия, 1932), «Евгений Базаров» (1933), «Печорин» (1935), которые все были поставлены в театре «Семперангт», и «Белый пудель» (1939) по рассказу Куприна, поставленный в Центральном детском театре.

105. *Шкловский В.* Литература для пения // Литературная газета. 1934. 8 февраля. С. 2.

Второй, менее успешной постановкой были «Именины» (1935), тоже на музыку Желонбинского и тоже поставленные в «Малеготе». Брик работал еще над несколькими опереттами (и балетом), но ничего из них поставлено не было.

106. РГАЛИ Ф. 2852. Оп. 1. Ед. хр. 322.

107. *Валоженич А.* Указ. соч. С. 363–364.

108. РГАЛИ. Ф. 2852. Оп. 1. Ед. хр. 335. Л. 4. Далее Зайцев выдвинул требование, чтобы Брик и Леонидов вернули аванс, пригрозив судебным иском (РГАЛИ. Там же. Ед. хр. 332. Л. 7). Этот случай произошел вскоре после того, как «Межрабпом» отказался от предложения экранизировать оперу Брика «Камаринский мужик» (Там же. Л. 6). С другой стороны, следует отметить, что Брик и Леонидов тоже не безгрешны в истории испорченных отношений с «Межрабпомом» и другими студиями: они не представили заказанных сценариев для проектов «Манифест» (для «Межрабпوما» в 1932) и «Моонзунд» (для «Ленфильма» в 1936). (См.: РГАЛИ. Там же. Л. 5–6, Л. 16; РГАЛИ. Там же. Ед. хр. 335. Л. 11.) «Манифест», пожалуй, вызывает наибольший интерес среди всех нереализованных проектов Брика. Режиссером должен был стать Кулешов, сниматься он должен был на «Межрабпومه» в 1932 г. и, по словам Брика, представлял собой историко-революционный фильм о 1847 г., о Карле Марксе, о Коммунистическом манифесте, о революции 1848 г. (*Брик О.* Путь Кулешова // *Киноведческие записки.* № 78 (2006). С. 205).

109. См. записки самого Брика, в которых он признается (или хвастается?), что сценарий писался в ходе съемок на основе сценарного плана, задуманного и утвержденного заранее (*Брик О.* Как это было // Там же. С. 233).

110. *Шихматов В.* «Случай в вулкане» // *Кино.* 1941. 28 марта. С. 2.

111. 1-е Всесоюзное партийное совещание по кинематографии // *Правда.* 1928. 21 марта. С. 3.

112. *Заламбани М.* Указ. соч. С. 31–32. См. в частности недвусмысленное резюме, что «по сути, круглый стол, организованный ЛЕФом, явился попыткой подготовиться к отпору против возможных предложений по захвату власти в секторе кинематографии, которые, вероятно, будут выдвинуты партией» (Там же. С. 31).

113. *Антипова Г.* Указ. соч. С. 409; *Третьяков С., Шкловский В., Шуб Э.* и др. Указ. соч. С. 50.

114. Мы ищем. С. 2.

115. Булгакова говорит об этом движении, используя такие выражения, как «репродуктивная природа» кино, соотнося ее с идеалом «фактографического искусства», образцом для литературы, к которому повторно применяется понятие отношений между материалом и «фабулой, почерпнутой из литературы» (*Булгакова О.* Указ. соч. С. 179, 182).

116. Мы ищем. С. 2; *Третьяков С., Шкловский В., Шуб Э.* и др. Указ. соч. С. 50.

117. Это, пожалуй, наименее неожиданный источник путаницы, учитывая уже существовавшие колебания различных формалистов в отношении статуса и природы материала в литературном произведении. Как указывал Виктор Эрлих, в обиходе оставались две противоположные концепции материала, а именно: «предмет действительности, воплотившийся в литературе или ее средстве — языке». Он продолжает, что «по-видимому, не существовало полного единогласия среди формалистов и представителей близких им групп» по этому вопросу, и что Шкловский в особенности «отдал дань обеим конкурирующим трактовкам; последовательность и терминологическая точность не были его сильными сторонами» (*Erlich V.* Op. cit. P. 189). См.: *Renfrew A.* Towards a New Material Aesthetics: Bakhtin, Genre and the Fates of Literary Theory. P. 21–44.

118. *Шкловский В.* Семантика кино // *Шкловский В.* За 60 лет. Статьи о кино. С. 32.

119. Там же (выделено в оригинале). Критика Шкловским Третьякова, как это ни парадоксально, напоминает более поздние случаи высмеивания Павлом Медведевым тенденции формалистов относиться к фабуле как к материалу, «ибо всего этого нет вне произведения, как готовой данности» (*Медведев П.* Формальный метод в литературоведении: критическое введение в социологическую поэтику, Л.: Прибой, 1928. С. 112).

120. В конечном итоге Шкловский не смог отмежеваться от концепции кино и искусства в целом как по сути своей символического. Брик тоже, хотя изначально придерживался более радикальных несимволических взглядов на искусство и осуждал, к примеру, «Броненосец “Потемкин”» Эйзенштейна за «идеографическую символику» (*Брик О., Перцов В., Шкловский В.* Указ. соч. С. 3), позднее, как мы видели, перейдет к обвинению других визуальных символов революции в «Потомке Чингисхана».

121. Мы ищем. С. 1.

122. *Третьяков С., Шкловский В., Шуб Э.* и др. Указ. соч. С. 63. Близость взглядов Брика и Шкловского согласуется с выводами Булгаковой (*Булгакова О.* Указ. соч. С. 193). Самое смешное во всей этой истории состоит в том, что в заключительных высказываниях за круглым столом именно Третьяков, а не бывшие формалисты Брик и Шкловский, продолжает защищать теорию искажения, утверждая, что «обнажение приема, обнажение “кухни” кино-“творчества”—первая обязанность ЛЕФа» (*Третьяков С., Шкловский В., Шуб Э.* и др. Указ. соч. С. 70).

123. Там же. С. 55.

124. Это вполне соответствует выводам В. Познера (см.: *Познер В.* Указ. соч.).

125. *Шкловский В.* Семантика кино. С. 32.

126. *Третьяков С., Шкловский В., Шуб Э.* и др. Указ. соч. С. 64.

127. *Брик О.* Разложение сюжета. С. 228.

128. *Брик О., Перцов В., Шкловский В.* Указ. соч. С. 36.

129. Это ясно понимает Борис Арватов, который, хотя и находился в психиатрической больнице в 1923 г. и не мог лично присутствовать на круглом столе по кино, прислал письменный отклик, опубликованный в журнале в 1928 г. Здесь Арватов противопоставляет социологизацию искусства его уничтожению, «как полагают некоторые товарищи» (*Арватов Б.* Киноплатформа // *Новый ЛЕФ.* 1928. № 3. С. 37). Вопреки ожиданиям, Брик продолжал говорить на языке формализма, хотя и не в столь воинственной форме, вплоть до 1934 г., утверждая, что фабула документального кино не что иное, как «фабула настоящей жизни», в одном из выступлений, в котором звучат отголоски уже завершеного к тому времени спора. См.: *Брик О.* Заметки о кинохронике (в дискуссионном порядке) // *Киноведческие записки.* № 78. С. 212.

130. Арватов исповедует теорию принципиальной социологизации кино в отличие от преобладающей «эстетизации», что должно обнажить шатания ЛЕФа и побудить их развить логику собственной программы в области образования и пропаганды, равно как и в производстве. Таким образом, его позиция соответствует позиции Брика, но одновременно обнажает полемические и, возможно, утопические тенденции в теориях последнего.

131. Язык, на котором Брик обращается к аудитории, вновь настораживающе откровенен и резок: «Мы должны разгромить ту публику, которая эти деньги дает [чтобы посмотреть “Человека из ресторана” Протазанова (1927)]» (*Третьяков С., Шкловский В., Шуб Э.* и др. Указ. соч. С. 64).

132. Там же.

Даже Шкловский, хотя и в свойственной ему ироничной манере, высказывает эти соображения, заявляя, что «Главрепертком советской кинематографии—самое культурное учреждение. Т.е. культурная лента, отвечающая заданиям Главреперткома, была бы лефовской» (Там же. С. 58).

133. Без сомнения, в сочинениях других, помимо Брика и Арватова, чувствуется более ясный прагматизм: к примеру, Жемчужный подчеркивает важность «возможности маневрировать» (Там же. С. 61), а Виктор Перцов предостерегает, что «если мы не дадим тут какой-то формулировки совершенно конкретной, то мы выпадем из поля зрения партсовещания» (Там же. С. 69).

134. *Шкловский В.* Памятник научной ошибке // *Литературная газета.* 1930. 27 января. С. 4.

Перевод с английского
Марии Теракопян