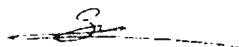


0- 794502

На правах рукописи



Загорец Ярослав Дмитриевич

Периодические издания ЛЕФ: история, теория и практика

Специальность: 10.01.01 – русская литература

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Москва, 2012

Работа выполнена на кафедре истории журналистики и литературы
Института международного права и экономики им. А.С. Грибоедова

Научный руководитель:

заслуженный деятель науки РФ,
доктор филологических наук,
профессор **Агеносов Владимир Вениаминович**

Официальные оппоненты:

доктор филологических наук, профессор
Леденев Александр Владимирович
МГУ им. М.В.Ломоносова

кандидат филологических наук,
доцент **Павловец Михаил Георгиевич**
*Московский гуманитарный
педагогический институт (МГПИ)*

Ведущая организация: Государственный институт русского языка
им. А.С.Пушкина

Защита состоится 16 марта 2012 г. в 15 часов
на заседании диссертационного совета Д 212.203.23
при Российском университете дружбы народов
по адресу: 117198, г. Москва, ул. Миклухо-Маклая, д.6, ауд.436.

С диссертацией можно ознакомиться в Учебно-научном информационном
центре (Научной библиотеке) Российского университета дружбы народов
по адресу: 117198, г. Москва, ул. Миклухо-Маклая, д.6.

Автореферат размещен на сайте РУДН (www.rudn.ru)

Автореферат разослан 15 февраля 2012 года

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА КФУ



0000793086

Ученый секретарь диссертационного совета
кандидат филологических наук, доцент

А.Е. Базанова

Общая характеристика работы

Постановка проблемы. Реферлируемая диссертация посвящена изучению творчества участников Левого фронта искусств в рамках журналов «Леф» и «Новый Леф», заметных периодических изданий в России в 1920-х годах.

Творческая группировка Леф объединяла в себе многих видных поэтов и писателей раннего советского периода: Владимира Маяковского, Сергея Третьякова, Николая Асеева, Бориса Арватова, Осипа Брика, Бориса Кушнера, Николая Чужака, Бориса Пастернака и других. Издавая журналы «Леф» (1923-1925) и «Новый Леф» (1927-1928), они сформулировали несколько значимых теорий литературы: искусства-жизнестроения, производственного искусства, литературы факта и социального заказа.

Теоретические воззрения и практические работы лефов уходят корнями в русский дореволюционный футуризм, а также в сформировавшиеся после революции творческие объединения футуристов в Петрограде и Владивостоке, что позволяет рассматривать футуризм как культурное и художественное явление, предопределившее судьбу Левого фронта искусств.

В то же время группа была полна противоречий – ее теории далеко не всегда соответствовали практике, а внутренние убеждения авторов не всегда совпадали с декларируемыми установками Лефа. Кроме того, стиль выступлений лефов – как на страницах изданий, так и в публичных дискуссиях – был крайне эмоциональным и подчас безапелляционным, с чем связана неприязнь к группе со стороны ее конкурентов.

Изучение творческой деятельности Левого фронта искусств во всех ее проявлениях является одним из перспективных направлений в изучении истории отечественной литературы.

Творческую группировку Леф, несмотря на всю противоречивость ее теоретических установок, можно рассматривать как важную веху становления советского постреволюционного искусства, оказавшую влияние на литературный процесс последующих лет.

Актуальность темы. Журналы «Леф» и «Новый Леф», а также творчество их авторов позволяют изучать и оценивать как раннюю советскую литературу в целом, так и развитие дореволюционных теоретических установок в первые годы формирования Советского Союза.

Будучи ярким представителем авангарда, Левый фронт является одним из самых богатых источников изучения этого направления искусства, к которому в последние годы наметился явный интерес. При этом группировка и ее периодические издания часто получали одностороннюю оценку, что составляет пробел в изучении истории русской литературы 1920-х годов.

Научная новизна работы. Новизна диссертационного исследования заключается в том, что до сих пор журналы «Лсф» и «Новый Леф» не подвергались столь системному и подробному филологическому анализу. Диссертационная работа И.Ю. Светликовой («Новый ЛЕФ: История и литературно-художественные концепции»), защищенная в 2001 году, базируется на одном из двух названных журналов и не прослеживает связь издания с историей и теорией футуризма.

В поле зрения наших предшественников находились преимущественно публикации Владимира Маяковского, Бориса Пастернака и других видных поэтов и писателей. В нашей работе изучены все номера обоих журналов, что позволило включить в исследование материалы не только хорошо известных, но и забытых сегодня авторов Левого фронта искусств.

Исследованы эстетические концепции участников творческой группировки и жанровое разнообразие материалов «Лефа» и «Нового Лефа».

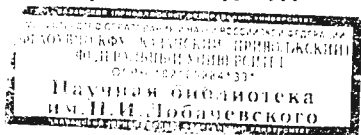
Объектом исследования является полный комплект журналов «Леф» и «Новый Леф», теоретические работы членов группировки, мемуары их современников, отзывы критиков-современников, а также литературоведческие исследования, посвященные Лефу.

Предметом исследования является изучение на материале журналов «Леф» и «Новый Леф» связи Левого фронта искусств с русским футуризмом, а также целостное рассмотрение творческой деятельности Лефа, которая до этого комплексно практически не исследовалась.

Цели и задачи исследования. Цель данного исследования состоит в том, чтобы изучить печатные органы Лефа в свете теоретических установок и практики этой группировки. Данная цель предполагает решение следующих задач:

1. Выявить связь Лефа с русским футуризмом на материале журналов «Леф» и «Новый Леф»;
2. Проанализировать структуру изданий;
3. Провести анализ художественной практики творческой группировки на основании теории Лефа с целью установления ее жизнеспособности и продуктивности для последующего развития литературы.

Методологическое обоснование работы. В соответствии с задачами исследования был использован системный подход, учитывающий все стороны деятельности творческой группировки Леф, а также творческие связи ее участников и критиков-современников. Кроме того, работа потребовала использования историко-литературного метода для изучения динамики изменений в культуре двадцатых годов, а также хронологических рамок литературной борьбы той эпохи. Структурно-семиотический метод исследования позволил уточнить структуру языка



публицистики Лефа и сравнить ее в дореволюционном периоде и в новом времени.

Основные положения, выносимые на защиту:

1) Журналы «Леф» и «Новый Леф» являются преемниками дореволюционного русского футуризма и творческих объединений, сформировавшихся в Петрограде и Владивостоке после революции. Футуристы, а за ними и участники Левого фронта, впервые взглянули на искусство не как на нечто священное и непреложное, а как на живой организм – стареющий, требующий омоложения и стремящийся к будущему, иногда, впрочем, в ущерб прошлому.

2) Манифесты Левого фронта искусств являются продолжением и развитием манифестов кубофутуристов (в частности, «Пощечины общественному вкусу»), однако с течением времени их положения претерпевают изменения.

3) Структура журнала «Леф» отвечала теориям группировки. Наполнение изданий по большей части вслось в соответствии с эстетическими установками редколлегии, однако трибуна предоставлялась не только участникам группы, но и сторонним авторам. В то же время предполагалось, что идеологически эти авторы должны быть близки Лефу.

4) Вопреки обвинениям критиков в несостоятельности группы, в «Лефе» и «Новом Лефе» публиковались многие значимые произведения советской литературы 1920-х годов.

5) Журнал «Новый Леф» задумывался как продолжатель дела «Лефа», однако фактически был хуже структурирован и имел более формальное содержание.

6) Прекращение существования как журналов, так и самой творческой группировки было неизбежным, однако ее деятельность стала важной точкой для развития отечественного и даже мирового искусства.

Теоретическая значимость работы. Теоретическая значимость диссертации состоит в выявлении основных направлений и характерных особенностей работы творческой группировки Левого фронта искусств, а также определении места и роли в ней ее печатных органов – журналов «Леф» и «Новый Леф».

Практическая значимость работы. Основные положения настоящего диссертационного исследования могут быть использованы при разработке лекционных и практических курсов по истории отечественной литературы, истории журналистики, а также при разработке спецкурсов и подготовки учебных пособий, посвященных футуризму в целом и Левому фронту искусств в частности.

Структура диссертации. Структура исследования традиционная. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка используемых источников и литературы.

Основное содержание работы

Во **введении** определяется степень актуальности темы, обосновывается ее новизна, очерчивается предмет и объект исследования.

В **первой главе** работы «Истоки Лефа» дается обзор истоков Левого фронта искусств.

В *первом параграфе* «Футиризм как колыбель Лефа. Русский футуризм» рассматривается история возникновения футуризма в России, выросшего из антикультурной и антиэстетической теории итальянца Филиппо Томмазо Маринетти. Объясняется интерес творческих кругов к новому, «воинствующему» виду искусства, как к одному из первых авангардистских направлений в России. Отмечается, что творчество футуристов того времени обуславливалось индивидуальностью каждого автора, его личным самовыражением, которое в то же время базировалось на определенной системе установок – что позволяет считать футуризм единым художественным направлением. Футуризм сочетал в себе ряд единых принципов, главный из которых – принцип отрицания. Отрицалось в равной степени классическое искусство и устои мещанского общества. Отказ от стереотипов мышления является основным условием для переоценки существующих ценностей и, соответственно, рождения нового. При этом бунтарство футуристов не было «бунтарством ради бунтарства». Скорее, это можно считать протестом ради возвращения человеку возможности личного контакта с произведениями искусства и окружающим миром. «Стеклянной броней привычности покрылись для нас произведения классики, – мы слишком хорошо помним их, мы слышали их с детства, читали их в книгах, бросали отрывки из них в беглом разговоре, и теперь у нас мозоли на душе – мы их не переживаем», – писал идеолог Лефа Виктор Шкловский (*Шкловский В. Воскрешение слова // Шкловский В. Гамбургский счет. – М., 1990, С.40*).

Для футуристов был характерен отказ от использования привычных рифм и словосочетаний, знаков препинания и правил правописания. Наравне с этим футуристы пробовали формировать новые традиции, основывающиеся на принципе свободы творчества. Согласно этой традиции, художник не должен быть просто наблюдателем или имитатором природы, но должен был выражать в художественной форме отношение к ней. По мнению русских футуристов, только интуиция способна к абсолютному творчеству, поскольку она позволяет видеть мир не поверхностно, а с непривычных с точки зрения разума ракурсов. В связи с этим, именно интуиция воспринимает действительность как материал для создания новых художественных форм. Эти идеи были близки философии Николая Бердяева, рассматривавшего творчество как деятельность, обновляющую бытие. Ориентированность на интуицию и признание ограниченности интеллекта, декларируемые русскими

футуристами, были близки к направлению философской мысли, отвергающему позитивистский подход к миру.

Также в данной части работы описывается возникновение двух направлений русского футуризма – эгофутуризма и кубофутуризма, и обозначаются основные этапы их развития. Кроме того, здесь приводится обзор основных работ, посвященных анализу футуризма: «Здорового смысла тартарары. Диалог о футуризме» В.Брюсова (1914), «Футуризм. На пути к новому символизму» Г.Тастевена (1914), «Кризис искусства» Н.Бердяева (1918), «Новейшие течения в русском искусстве» Н.Пунина (1928), «Великий эксперимент: русское искусство 1863–1922 гг.» К.Грей (Лондон, 1962), «Манифесты и программы русских футуристов» В.Маркова (Мюнхен, 1967), «К истории русского авангарда» Н.Харджиева, К.Малевича и М.Матюшина (Стокгольм, 1976), «Изобразительное искусство в художественной жизни России 1908-1917 годов» А.Сидорова и Г.Стернина (1980), «Русская футуристическая книга» Е.Ковтуна (1989), «Русский футуризм и эстетическая революция XX века» В.Мириманова (1995), «История русского футуризма» В.Маркова (написана в 1968-м году, издана в 2000-м году), «Футуризм и кубофутуризм» Е.Бобринской (2000); «Статьи об авангарде» Н.Харджиева (1997); «Русский авангард: 1907-1932» А.Крусанова (1996) и других.

Во *втором параграфе* первой главы «"Пощечина общественному вкусу" – первый сборник русских кубофутуристов» обосновывается мысль о футуризме как предтече Лефа.

Диссертант рассматривает кубофутуризм как самостоятельное направление в искусстве авангарда, хоть и бравшее начало от итальянского футуризма, но имевшее с ним существенные различия. Следуя за исследователями Б.Лившицом (*Лившиц Б. Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания.* – Л., «Советский писатель», 1989. – 720 с.) и Н.Яворской (*Сборник «Модернизм» М., «Искусство», 1969.* – 243 с.), диссертант говорит об идеологических различиях русского и итальянского футуризма.

И итальянские, и русские футуристы настаивали на необходимости отказаться от старых принципов и порядков во имя создания нового, более свободного по форме и более широкого по возможностям искусства. Это искусство-жизни, которое полностью повторяло бы современность, было способно показать реальность в ее временном протяжении. В то же время с этой точки зрения русский футуризм был менее категоричным и воинственным, чем итальянский, для которого основой была идея.

На основе анализа соответствующей литературы делается вывод о неизбежности прихода итальянского футуризма к фашизму через культ агрессии и насилия. Русские футуристы выражали несогласие с идеей расового характера искусства, составлявшей основу футуристической эстетики в Италии. И заимствовали у своих итальянских коллег главным образом апологетику урбанизма и эпатаж, выразившийся в том числе в

шокирующем внешнем виде кубофутуристов – их желтых кофтах, розовых сюртуках, фиолетовых плащах, пучках редиски в петлицах и раскрашенных лицах. Неприятие русскими футуристами идеологии своих итальянских коллег характеризуется враждебностью, с которой кубофутуристы восприняли приезд Маринетти в Петербург и Москву.

Помимо этого, в данном параграфе отмечается закат футуризма как направления искусства, обозначившегося с началом Первой мировой войны, и выявляется эволюция целого ряда футуристических идей после Октябрьской революции.

Во второй главе «История Лефа и журнал "Леф"» описывается история возникновения творческой группировки, а также дается анализ ее теории на основании сквозного изучения всех номеров журнала «Леф».

В параграфе «Первые шаги Лефа» диссертант соглашается с идеей исследователя В.Полякова о том, что титул футуриста обозначал не столько принадлежность к определенному стилю, сколько общественную позицию, в связи с чем делает вывод о неизбежности возникновения постоянной площадки для донесения этой позиции (*Поляков В. Книги русского кубофутуризма. М.: Гилея, 1998. С. 13.*). Журнал «Леф» рассматривается как логическое продолжение еженедельной газеты «Искусство коммуны», издававшейся при Отделе изобразительных искусств Наркомпроса; группы коммунистов-футуристов (ком-футов), объединивших (как позже и сами лефы) широкий спектр искусств – литературу, театр, графику, плакат; а также дальневосточного объединения «Творчество».

Некоторые исследователи считали прекращение существования «Творчества» и группы ком-футов в начале 1920-х годов ознаменованием заката русского футуризма («В сущности мы присутствуем при распаде футуризма, который был связан с крайним индивидуализмом воинствующих, имажинистически настроенных слоев буржуазии. Как школа, футуризм сыграл в России положительную роль, несколько выявил на первый план современную динамику и новые ритмы в связи с подчеркиванием характерных черт урбанизма. Эти черты легли в основу пролетарской поэзии. Эксцессы заумников, свидетельствовавшие о распаде личности, о распаде слова, как средства общения, будут отброшены литературой, тесно связанной с коллективом» (*Львов-Рогачевский В. Футуризм. // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. – М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. Т. 2. П-Я. – Стб. 1058.*)). В то же время именно эти процессы стали базой для образования Левого фронта искусств, который вобрал в себя видных представителей всех этих групп: Маяковского, Кушнера, Брика, Третьякова и других.

Левый фронт искусств заявляет о себе как главный наследник раннефутуристического движения в советской литературе – в первую очередь, с точки зрения борьбы с вымыслом и психологизмом, концепции «производственного искусства» и установки на жизнестроение. На примере статьи Б.Арватова «Маркс о художественной реставрации» (*Арватов Б.*

Маркс о художественной реставрации. // Леф. – 1923. – №3. – С. 76-96.) показывается преемственность идей Лефа от футуристического лозунга «бросить с парохода современности» все старое искусство, чтобы с чистого листа создать новое – отвечающее задачам, а главное – запросам современного человека.

В данном разделе подчеркивается, что, несмотря на явное происхождение Лефа от русского футуризма, создатели Лефа сделали значительный шаг вперед от крайностей своих предшественников. Это видно на примере программы журнала «Лефа», поданной Маяковским в январе 1923 года в агитотдел ЦК РКП(б). Три ее пункта ссылаются на коммунистическую идеологию. С этого начинается ее изложение. В сторону футуризма даже сделан осуждающий жест – «борьба с безразличным натурализмом за утверждение тенденциозного реализма». Основные мысли докладной записки, поданной в агитотдел ЦК РКП(б), перешли потом и в передовицу, написанную Маяковским для первого номера журнала, и в статьи теоретиков Лефа.

Во *втором параграфе* «Манифесты Лефа» дается подробный анализ манифестов творческой группировки и указывается на противоречивость, присущую Лефу с самого возникновения объединения. Программных статей было три: «За что борется Леф?», «В кого вгрызается Леф?» и «Кого предостерегает Леф?» Эти манифесты, открывавшие первый номер, развивали программу, изложенную в письме Маяковского в агитотдел ЦК.

Следует отметить, что при всем уважении к футуризму как к предтече Лефа, теоретики движения призывали футуристов не заикливаться на формальной революционности и не жить на ее процентах. По замыслу лефов, футуристы должны были показать «работой в сегодня», что их взрыв это «не отчаянный вопль ущемленной интеллигенции, а борьба – работа плечом к плечу со всеми, с рвущимися к победе коммуны» (Кого предостерегает Леф? // Леф. – 1923. – №1. – С. 10.). Отход от формы к революционному содержанию был главным отличием лефов от футуристов.

Заявление, сделанное в манифесте «За что борется Леф», о том, что Леф не претендует «на монополизацию революционности в искусстве» явно не соответствовало действительным планам создателей группировки. На это указывает провозглашенное лефами намерение объединить левые силы, которые «стараятся поднять в одиночку непомерно тяжелую ношу» (*Арватов Б., Асеев Н., Брик О., Кушнер Б., Маяковский В., Третьяков С., Чужак Н.* За что борется Леф? // Леф. 1923. – №1. – С. 6.).

В *третьем параграфе* «Теория Лефа» рассматриваются теоретические взгляды лефов, направленные, как писал Маяковский, на пересмотр идеологии и практики так называемого левого искусства. Глава Лефа призывал отбросить от него индивидуализм и развивать его коммунистические стороны, что участникам группировки удалось сделать лишь в некоторой степени.

С приходом Октября пришла новая практическая действительность, которая менялась и развивалась – в связи с этим после революции футуристы избавились от старого эпатажного антуража и выбросили «желтые кофты» и «розовые сюртуки», которыми они пугали старое, «плохое» общество. Кроме того, было весьма показательным, что в своих первых манифестах авторы лозунга «стоять на глыбе слова «мы» среди моря свиста и негодования» заявили, что с радостью растворят свое «маленькое «мы» в огромном «мы» коммунизма» (В кого вгрызается Леф? // Леф. – 1923. – №1. – С. 9.).

С этим связан курс на принципиально новое искусство, взятый лефами – курс на «искусство-жизнестроение». Указывается, что эта идея была выдвинута за несколько лет до Лефа, в начале века «младосимволистами». В частности, один из ведущих деятелей русского символизма Андрей Белый в 1908 году в статье «Театр и современная драма» писал: «Искусство окрыляется там, где призыв к творчеству есть вместе с тем призыв к творчеству жизни. Надо понимать под этой жизнью не только поверхность ее, кристаллизованную в прочных формах социальных, научных и философских отношений, но и источник этих форм – творчество. Жизнь и есть творчество... Жизнь надо подчинить творчеству, творчески ее пересоздать там, где она резкими углами врывается в нашу свободу. Искусство есть начало плавления жизни» (Белый А. Театр и современная драма. // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. – С. 154.). О преодолении границы между жизнью и искусством говорил также русский философ и писатель Владимир Соловьев, оказавший большое влияние на развитие символизма в России. «Совершенное искусство в своей окончательной задаче должно воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, а и в самом деле, – должно одухотворить, прусуществовать нашу действительную жизнь», – писал он в статье «Общий смысл искусства» (Соловьев В. Общий смысл искусства. // Соловьев В. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. – С. 89.).

«Искусство-жизнестроение» – это новое направление в искусстве, в котором лефы требовали не только правдиво отображать реальную жизнь в художественных произведениях, но и изменять реальность при помощи этих же самых произведений. По мнению Лефа, необходимо было отойти от газеты, как копилки фактов, к ежедневному документальному монтажу событий, в то время как многие серьезные мастера, по мнению теоретиков движения, гуляли в то время «в принципиальных бездельниках» и занимались «осознавательством придуманных фактов» (Чужак Н. Литература жизнестроения. // Новый Леф. – 1928. – №11. – С. 17.) – то есть, фактически занимались подменой факта выдумкой.

Диссертант отмечает, что «искусство-жизнестроение» развивалось не только в литературе, но и в других видах искусства, например, в кинематографе благодаря режиссерам С.Эйзенштейну и Д.Вертову. Вертов настаивал на том, что в отличие от субъективного человеческого глаза, механический глаз кинокамеры должен более четко и глубоко видеть конкретное и соответствующее действительности. Направленный на

реальных людей и на настоящую жизнь «киноглаз» Вертова призван «расшифровывать» факты. Нового человека таким образом делает техника, которая дает возможность создавать новое из противоречивых материалов.

На деле, однако, получалось, что монтаж фактов по Вертову был не менее субъективным, чем традиционные художественные произведения. Впрочем, с точки зрения «монтажа фактов» как «изменения реальности» работы Вертова вполне укладывались в эту теорию. Это показывается на примере программного фильма Вертова «Кино-глаз», монтажные приемы которого не столько показывают зрителю «жизнь врасплох», сколько заостряют внимание на обыденных вещах – производстве хлеба, разделке говяжьих туш и так далее.

Эйзенштейн также использовал в своих фильмах «монтаж фактов». Его «Бронносец Потемкин» (1925) был снят по принципам Лефа: близкий к документальности стиль съемок, отказ от детальной разработки характеров каждого действующего лица, максимальная выразительность внешнего облика, плакатно-гротесковская манера изображения отрицательных персонажей. Однако не всегда работы Эйзенштейна принимались самими лефами положительно. Другая его значимая картина – «Октябрь», – снятая не документальным монтажом, а с использованием художественной игры актеров, была разгромлена Бриком, Перцовым и Шкловским. Таким образом, несмотря на то, что «теория факта» в принципе позволяла создавать выдающиеся произведения, лефы абсолютизировали эту теорию, отрицая другие способы изображения реальности.

При этом лефы рассматривали теорию «искусства-жизнестроения» как программу-максимум, высочайшую цель, оставив для повседневной жизни «производственное искусство» как «искусство – делание вещи». У этого термина нет четкого определения, все лефы понимали его по-своему, что обуславливало их противоречия. Однако их объединяла идея творчества как помощника в строительстве новой жизни. Участники «Левого фронта искусств» стремились стать ближе к производству, пусть и не в прямом смысле «растворившись» с рабочими, а приблизившись к ним своими произведениями.

Одной из наиболее противоречивых теорий Лефа, рассматриваемых нами, является «литература факта», которую, впрочем, сами лефы теорисий не считали, подчеркивая, что это реально существующее явление, лишь поддерживаемое ими. По мнению вдохновителя творческой группировки Третьякова, искусство всегда деформирует реальный «материал», в то время как «сегодняшнему дню свойствен интерес к материалу, при этом к материалу, поданному в наиболее сырьевой форме – мемуар, хроника, очерк, статья, отчет» (*Третьяков С. Бьем тревогу. // Новый Леф. – 1927. – №2. – С. 4.*). Таким образом, «литература факта», по сути продолжившая идеи «искусства-жизнестроения», отрицала художественный вымысел и любые искажения действительности. Эта установка была фактически направлена против поэзии в целом, за исключением, пожалуй, агитационных стихов.

Согласно лефовской идее, героями литературного произведения должны быть реальные, живые люди, а не вымышленные прихотью писателя образы. Жанры романа, повести, рассказа для Лефа были безнадежно устаревшими. Их должен был сменить «человеческий документ» – то есть, фактически, лефовские теоретики призывали заменить литературу журналистикой, причем желательной документальной. Некоторые лефы решали этот вопрос очень просто – «правильным» определением жанра – как, например, Асеев, который назвал своего «Семена Проскакова» не поэмой (хотя это была именно поэма), а «стихотворными примечаниями к материалам по истории гражданской войны».

«Социальный заказ» – другой термин, зародившийся в лефовской среде, – позже получил распространение среди критиков и литературоведов 1920-х годов. «Социальный заказ» противопоставлялся «идеалистическому» представлению о свободной воле художника, творившего без какой-либо установки, кроме как своей собственной. Однако на примере Маяковского мы демонстрируем внутренние противоречия этого термина, пусть и воплощенного в жизнь поэтом – в том числе, на примере статьи Маяковского «Как делать стихи» (*Маяковский В. Собр. соч.: В 13 т. – М., 1955-1961. – Т. 12. – С. 81-117.*)

Социальный заказ наравне с производственным искусством несколько сужал рамки теории жизнестроения, выдвинутой лефами, однако необходимо подчеркнуть, что каждый раз соответствие теории практике зависело от личности автора, поскольку сведение всего и вся к социальному заказу было весьма ограниченным приемом. К примеру, для Маяковского соцзаказ не мог стать препятствием для создания его знаменитых работ. Показательно, что сам поэт четко разделял социальный заказ и заказ фактический: соцзаказ для него означал в первую очередь наличие задачи в обществе, разрешение которой мыслимо только поэтическим произведением (*Маяковский В. Собр. соч.: В 13 т. – М., 1955-1961. – Т. 12. – С. 87.*). При этом он утверждал, что создание правил – это не цель поэзии, «иначе поэт вырождается в схоласта, упражняющегося в составлении правил для несуществующих или ненужных вещей и положений» (*Маяковский В. Как делать стихи. Соч. в 2 т. М., 1988. – Т. 2. – С. 667.*)

Резюмируя сказанное, автор диссертации утверждает, что теория Лефа заметно шагнула вперед относительно футуризма. Безусловно, Леф был преемником футуристов, оставивших в наследие творческому объединению тягу к эпатажу. Однако на этапе создания своего журнала лефы уже всерьез рассматривали творчество как инструмент создания нового мира, пытались на практике доказать самостоятельность своих воззрений. Важно при этом подчеркнуть, что в этих попытках лидер группы – Маяковский – занимает одно из первых мест. Таким образом, доказываемая несостоятельность утверждений некоторых исследователей (например, В.Перцова) о том, что Леф был для поэта «вредным явлением» (*Перцов В. Маяковский. Жизнь и творчество 1918–1924. – М.: Наука, 1971. – 424 с.*). Леф был неотделим от

Маяковского, а он – неотделим от журналов, издававшихся творческой группировкой.

Теория Лефа отчасти была максималистской (например, установка на искусство-жизнестроение), однако она внесла заметный вклад в развитие постреволюционной литературы в Советской России. Журналы «Леф» и «Новый Леф» при всех их недостатках утверждали интерес к советской жизни и новой реальности. Бурная общественно-политическая жизнь того времени, о которой можно судить хотя бы по стенограммам литературных диспутов (в частности, между Маяковским и В.Полонским), диктовала поэтам, литераторам и художникам актуальные темы для творчества, а они, в свою очередь, искали новые пути их реализации.

В третьей главе «Структура "Лефа". "Новый Леф"» проводится подробное рассмотрение структуры журнала «Леф», художественных произведений, опубликованных в нем в рамках теории творческой группы. а также создание и развитие журнала «Новый Леф».

В первом параграфе третьей главы «Структура журнала "Леф". Основные публикации» дается подробный анализ каждого раздела издания: «Программа», «Практика», «Теория», «Книга» и «Факты». Благодаря этому становятся очевидны эстетические противоречия между участниками Лефа. В частности, это видно на примере отношения к поэме Маяковского «Про это». Поэма вышла в разделе «Практика», и была негативно воспринята его единомышленники как несоответствующая теориям Лефа. Мы отмечаем, что опубликовав в первом же номере журнала «Леф» «Про это», Маяковский поставил под удар всю теорию «литературы факта». Личные мотивы, которые перерастают в поэме в размышления о морали, быте, любви, о том, как должен жить новый человек, не вяжутся с бриковским «монтажом фактов». Поэма действительно отражает реальные факты, но в художественно-эстетическом преломлении. При этом в данном разделе подчеркивается, что на смену по сути нелефовской поэме «Про это» приходит фактографическая «Рабочим Курска, добывшим первую руду, временный памятник работы Владимира Маяковского». Само построение стихотворения дает понять, что писалось оно в соответствии с лефовскими установками – структура «Рабочим Курска...» максимально отходит от обычной лирической формы. Оно скорее похоже на доклад – с введением, где описывается что «было» и «стало», и основной частью, где эти пункты разворачиваются и к ним добавляется «будет». Кроме того, эта вещь, не снискавшая автору большой славы, стала одним из первых поэтических произведений, где отразилась тема индустриализации (Руда // залегла томясь. // Красавцем // в кудрявом // дымном клубе – // за ней // сквозь камень масс! // Стальной бурав // о землю ломался. (...)) Сразу // в сто // товарно-пассажирских линий // отправляются // с иголки // планеры // рассияв // по солнцу // алюминий. // Разрезают // главный вход // завода. // Лентами // авто и паровозы – // в главный. // С верфей // с верстовых // соскальзывают в воды // корабли // надводных // и подводных плаваний (Маяковский В. Л. Ю. Б.: Рабочим Курска, добывшим

первую руду, временный памятник работы Владимира Маяковского. // Леф. – 1923. – №4. – С. 51, 54.)).

На примере стихов Камснского и Крученых демонстрируется, что не все лефы смогли уйти от дореволюционного футуризма, а также привести свое творчество в соответствие с теоретическими установками группы. В работе показано, что С.Третьяков и И.Бабель формально разделяя теорию Лефа, создали и напечатали в журнале произведения, выходящие за пределы этой теории.

Вместе с тем мы подчеркиваем, что предъявляемые Лефу претензии в неспособности создать для журнала достойные произведения были несправедливыми. На деле практический отдел издания формировали лучшие члены группировки. Более того, именно из него вышли произведения, оказавшие влияние на развитие советского искусства – в частности, на творчество Андрея Вознесенского, Евгения Евтушенко, Роберта Рождественского, на неофициальную Лианозовскую группу и на работы отдельных поэтов-нонконформистов – Николая Глазкова, Геннадия Айги, Виктора Сосноры.

Мы считаем необходимым не забывать о том, что «Леф» не был ориентирован исключительно на литературу. Отдел теории был призван «тестировать» все концепции левого фронта – от «искусства-жизнестроения» до «делания искусства» – и для лефов было не столь важно, применялись эти теории к поэзии или, например, к фотографии (в «Теории», например, была напечатана статья Вертова о перспективах развития киноискусства «Кипоки. Переворот» (*Вертов Д.* Киноки. Переворот. // Леф. – 1923. – №3. – С. 135-143.), до сих пор цитирующаяся всеми выдающимися фотохудожниками мира).

В «Теории» в полной мере отразилась эстетическая концепция Лефа. В большинстве теоретических статей просматривалась связь Левого фронта с довоенными футуристическими идеями – некая отрешенность от своего прошлого, стремление к обособлению от классики. Теория Лефа, сформулированная в журнале, во многом предопределила развитие постмодернизма.

В работе подчеркивается, что «Леф» не был сугубо внутренним продуктом постреволюционной России. Журнал искал связь с мировой литературой, его авторы хотели быть причастными к глобальным литературным процессам. Так, в «Лефе» были опубликованы рецензии на чилийские и испанские пьесы, немецкие трагедии и другие зарубежные произведения.

Во *втором параграфе* «Закат "Лефа" и создание журнала "Новый Леф". Критики-современники о Лефе» рассматриваются причины прекращения издания «Лефа», лежавшие в первую очередь в противоречиях между участниками группы, вылившиеся в «Первое московское совещание работников левого фронта искусства» (1925). Главные причины в закрытии журнала мы видим в теории группы – новаторской и несомненно интересной,

однако не сумевшей объединить не только участников всего «левого фронта искусств» (заумников, производственников, конструктивистов, футуристов, формалистов, группу газетных работников, драмшиков, теоретиков искусства, создателей нового синтаксиса), но и самих издателей «Лефа».

Кроме того, некоторые идеи Лефа порой доводились до абсурда самими участниками группировки. Как, например, борьба с «искусством для искусства» превратилась в борьбу против искусства. Маяковский, идейный вдохновитель течения, иногда не соглашался с направлением, в котором двигались его единомышленники, но ему все же приходилось с ними считаться. Еще в 1923 году Маяковский в письме Чужаку пытался обсудить разногласия, возникшие между ними с самого начала выхода журнала. Чужак не принимал идею Маяковского об интуитивности развития нового искусства – для Чужака было необходимо видеть и понимать задачи, которые ставили перед авторами теоретики Лефа. Учитывая то, что и сам Маяковский признавал невозможности полной теоретизации «коммунистического искусства», их разногласия с Чужаком за время выхода журнала не исчезли, а лишь укрепились.

В этом параграфе, признавая некоторую преемственность теорий «Нового Лефа» от «Лефа» «старого», мы отмечаем и существенные изменения, которые претерпел журнал. Так, Маяковский ставил задачей «Нового Лефа» использовать искусство для социалистического строительства, что было шагом вперед от идеи производственного искусства. Согласно веяниям времени, зная о нарождающемся промышленном перевороте, он считал «сращение искусства с производством необходимым фактором индустриализации страны» (*Маяковский В. Собр. соч.: В 13 т. – М., Худож. лит., 1955-1961. – Т. 13. – С. 211.*) – то есть, Маяковский отождествлял задачи Лефа с задачами партии и Советской России. Наконец, журнал все больше приобретал политический характер. Это показано на примере работ Осипа Брика, писавшего в первом номере «Нового Лефа», что аполитичность опасна, это шаг назад, который ведет к потере идей революции: «Всякий отход от революционности в быту непременно ведет к реакции, и пора фактически понять и принять, что аполитичного вообще нет и быть не может» (*Брик О. За политику! // Новый Леф. – 1927. – №1. – С. 20.*)

Особое место в этой части работы уделяется дискуссиям и полемике журнала с современной критикой, в которой преобладали негативные отзывы о лефах. Анализ этой полемики показывает, что, с одной стороны, в негативных отзывах о «Новом Лефе» была доля истины. В частности, критики справедливо указывали, что «Новый Леф» не предлагал единой теоретической линии (в журнале регулярно появлялись теоретические статьи, однако бросается в глаза их фрагментарность). В то же время отмечается, что ряд положений критиков был несправедливым – например, утверждения Полонского о том, что лефы не создают никаких современных литературных произведений, что «в положении этой литературной группы чувствуется оторванность от потока советской литературы и даже от нашего советского

строительства» (*Полонский В.* Последние дни русского футуризма. Леф или блеф? // Очерки современной литературы. М.-Л., 1930. – С. 327). В «Лефе» и «Новом Лефе» присутствовал и «социальный заказ», и «литература факта», и художественный документализм.

В **Заключении** обобщаются результаты работы и подводятся ее итоги.

Основное содержание диссертации отражено в следующих публикациях автора:

Статьи в журналах, включенных в перечень периодических изданий, рекомендованных ВАК РФ для публикации работ, отражающих содержание кандидатских диссертаций:

1. Загорец Я.Д. Из истории взаимоотношений «Лефа» и «Нового Лефа» // Вестник Тамбовского университета. – 2010. – С. 127-132.

Научные статьи:

2. Загорец Я.Д. К вопросу о структуре журналов «Леф» и «Новый Леф» // Сборник материалов Международной научной конференции студентов и аспирантов «Российская Федерация и современный мир: пути и перспективы развития» Московского гуманитарного института им. Е.Р. Дашковой – 2009. – С. 91-101.

3. Загорец Я.Д. ЛЕФ в свете критики 1920-х годов // Сборник научных трудов студентов, аспирантов и соискателей ИМПЭ им. А.С. Грибоедова. – 2009. – С. 151-155.

Загорец Ярослав Дмитриевич
Периодические издания ЛЕФ: история, теория и практика

Диссертационная работа представляет собой исследование творческой группировки Леф и ее печатных органов – журналов «Леф» и «Новый Леф». В ходе работы была исследована теория группы, а также ее практика. Автором были изучены все номера журналов, выходявших с 1923 по 1925 и с 1927 по 1928 годы, наиболее значимые публикации, а также отзывы критиков-современников Лефа.

Комплексный анализ изданий Лефа ранее не проводился, с чем связано наличие пробелов в изучении раннего советского авангарда. Ранее в поле зрения ученых материалы из данных журналов попадали в основном благодаря участию в группе Владимира Маяковского, Бориса Пастернака и других видных поэтов и писателей, однако в данной работе изучаются не только хорошо известные, но и забытые сегодня авторы Левого фронта искусств.

Результаты диссертационного исследования могут быть использованы при разработке лекционных и практических курсов по истории отечественной литературы, а также при разработке спецкурсов и подготовки учебных пособий.

Zagorets Yaroslav Dmitrievitch
LEF periodicals: history, theory and practice

This thesis work represents analysis of the creative union called LEF (Left Front of the Arts) and its periodicals – journals Lef and New Lef. LEF's theory and practice were analyzed during the research, as well as every single issue of the journals (published since 1923 to 1925 and since 1927 to 1928), including most important publications and critical comments.

Complex analysis of LEF's periodicals previously was not provided, which causes spaces in researches of the early soviet avant-garde. Previously scientist's field of view was limited by publications in these journals made by most famous poets – Vladimir Mayakovsky and Boris Pasternak. This work looks into many LEF's members art – well known alongside with neglected.

The results of the thesis work can be used to develop theoretical and practical courses on the history of Russian literature, as well as the implementation of courses and training manuals.

Подписано в печать: 14.02.2012

Заказ № 6650 Тираж - 100 экз.

Печать трафаретная.

Типография «11-й ФОРМАТ»

ИНН 7726330900

115230, Москва, Варшавское ш., 36

(499) 788-78-56

www.autoreferat.ru

