

ЛЕФ И СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА

Ханс Гюнтер

Лефовский авангард составляет часть революционной эпохи, которая является этапом становления собственно советской культуры. Переход от движения к неподвижности, от равномерного к иерархическому¹ можно описать как культурный термидор, позаимствовав это понятие из истории Французской революции². Это явление, очевидно, обосновано внутренней необходимостью революционного процесса, обладающего своими стадийными законами³. Под таким углом зрения можно утверждать, что 1920-е годы — лаборатория советской культуры. Это период экспериментирования разными художественными «веществами» с целью испытания их пригодности для формирующегося государственного канона, другими словами, это период подбора (с этой точки зрения) функциональных и отбрасывания нефункциональных, синтезирования и переплавки элементов самого разного происхождения.

Такая постановка вопроса предполагает известное представление о сущности тоталитарной культуры, которой, на наш взгляд, свойственны такие черты как «сверхреализм», монументальность, классицизм, народность и героика⁴. Чтобы определить роль ЛЕФа по отношению к этим критериям, кажется целесообразным различать разные этапы интеграции ЛЕФа в советскую культуру.

Сближение с революцией глубоко меняет характер футуристического движения. Термин «второй футуризм» итальянского искусствоведа Энрико Криспольти, относящийся к развитию итальянского авангарда после первой мировой войны, с известной модификацией применим и к русскому авангарду. Признаки этого явления — выполнение общественных, политических задач, ослабление творческой изобретательности, приспособление к массовому вкусу и т. д.⁵ Стоит, однако, обратить внимание на существенную разницу между Италией и Россией. В то время как для итальянского футуризма с самого начала характерна устремленность в техническое будущее, русские футуристы только после революции открывают для себя измерение утопического конструктивизма. Большую роль в этом сдвиге сыграл Алексей Гастев, чьи идеи трудовой культуры, машинизма, культурного монтажа и НОТа проникали во все области лефовской мысли⁶.

Первый шаг к сближению футуризма с революцией проходит под лозунгом «революции духа». В начале 1918 г. Владимир Маяковский призывает «пролетариев фабрик и земель к третьей бескровной, но жестокой революции, революции духа»⁷. Многие его стихотворения этого времени построены на аналогии духовной сферы и социальной или производственной области: борьба идет «на баррикадах сердец и душ»⁸, «пролетарии тела и духа»⁹ лишь вместе создадут новую вселенную, только футуристы готовы «сжечь мосты к отступлению» и совершить «прыжок в будущее»¹⁰. Революция духа должна взрывом очистить мир «от ветоши старого искусства»¹¹ и, как говорится в незаконченной поэме «Четвертый Интернационал», ставит «в марксову диалектику стосильные поэтические моторы»¹².

Пафос революции духа, по всей видимости, возник в среде позднего символизма. Александр Блок в статьях 1917—1918 гг., таких как «Интеллигенция и революция» и «Крушение гуманизма», приветствовал наступление стихийной «музыкальной» культуры на смену уставшей технической цивилизации. Андрей

Белый в брошюре «Революция и культура» определял революцию как «акт зачатия творческих форм» и «организации хаоса в гибкость движения новорожденных форм»¹³. Он считал революционную смену формы в искусстве модернизма от импрессионизма к супрематизму наследием романтизма. Революция духа преобразует не только материал искусств, но и душу художника. Совершившийся социальный поворот характеризуется как буржуазный, поскольку он только готовит почву грядущему царству свободы: «Подлинно революционны и Ибсен, и Штирнер, и Ницше, а вовсе не Энгельс, не Маркс»¹⁴. Мысли Белого как будто повторяют идеи Кандинского о «духовном в искусстве», с той лишь существенной разницей, что у Кандинского «переворот к духовному» не связан с событиями социального или революционного плана.

В отличие от эсхатологически окрашенной атмосферы первых лет революции, собрание левых сил вокруг журнала «Леф» совершается «под знаком жизнестроения». Второй футуризм довольно быстро определил свое место в новой ситуации. Вооружившись богдановскими и пролеткультовскими идеями, он даже претендует на первенство в революционной борьбе с остатками старого быта. По жестокой полемике того времени можно судить о том, что «правые» силы в советской культуре уже консолидировались. На это обстоятельство Леф реагирует усилением идеологического радикализма и растущей прагматизацией творчества. Все это должно было свидетельствовать о необходимости левого искусства для революции. Декларативный жанр занимает видное место в журнале «Леф».

В творчестве авангарда можно различить два полюса: собственно художественные тексты и тексты прагматические (манифесты, декларации, выступления, самореклама, лозунги и т. д.). Эта поляризация связана с самим характером модернизма. Чем более художественное произведение очищается от «идеи» и «готового смысла», чем более оно замыкается в себе, тем более художник считает нужным излагать читателю свою эстетическую программу, свои намерения в метапоэтическом и публицистическом комментарии. В левом футуризме не только резко повышается число таких текстов, но они также принимают характер легитимации и самооправдания футуристического направления в новом культурном контексте. При этом декларация нередко опережает самое художественное творчество. Так, например, лозунг жизнестроения, перенесенный в литературу из производственного искусства и вещиизма¹⁵, первоначально не имеет литературного эквивалента. Такой эквивалент возникает только в середине 1920-х годов в установке на литературу факта.

Литературу факта можно считать продолжением авангардной линии творчества, поскольку она построена на принципах монтажа жизненного материала, деиерархизованного видения мира и антипсихологизма. В своем крайне прагматическом варианте, однако, эта концепция уже явно превосходит известные черты соцреализма. Об этом говорит, например, «научное предвидение фактов на завтра» у Н. Чужака или различение полезного «факта-друга», усиливающего социалистические позиции, и вредного «факта-врага» у С. Третьякова. Чем дальше литература факта уходит от своих беллетристических корней, сближаясь с партийной журналистикой, тем уже ее функциональный диапазон¹⁶.

То же самое относится и к фотомонтажу, который развивался в ЛЕФе параллельно с литературой факта. Подобно литературе факта, жанр фотомонтажа в годы первой пятилетки и в годы последующие подвергается сильному упрощению, которое можно проследить по творческой эволюции таких художников, как А. Родченко, Эль Лисицкий или Г. Клуцис¹⁷. Для того, чтобы адаптироваться к нормам соцреалистического «отражения действительности», левые художники, конечно, должны были «преодолеть» антипсихологизм биографии вещи и технический конструктивизм фотомонтажа.

Во второй половине 1920-х годов левое искусство уже явно находится в изоля-

ции. Первый номер «Нового Лефа» открывается констатацией того, что «положение культуры в области искусства за последние годы дошло до полного болота»¹⁸. В качестве примера указывается на возникновение требований «эпического» и «большого стиля» или «отображения жизни» (вместо жизнестроения), которые на самом деле были в скором времени канонизированы соцреализмом. По оценке самой редакции журнала, ЛЕФ — это «камень, бросаемый в болото быта и искусства»¹⁹. Очень характерно, что на наступление «воинствующего пассаизма»²⁰ с его тягой к «наркотической» функции искусства и к изображению человеческой психологии левое искусство отвечает еще большим повышением идеологичности, подчеркиванием классовой роли искусства.

После распада группы левовцы хватаются за соломинку «левого» лозунга культурной революции, которая открывает им возможность развертывания борьбы с «пассаизмом» всех мастей. Годы первой пятилетки — это последняя вспышка левого искусства, правда, уже не под знаменем распавшегося ЛЕФа. В конце концов, однако, ни идеологическое приспособление к сталинскому курсу обострения классовой борьбы, ни плакатное упрощение приемов авангардного искусства не могли спасти левого искусства. Камень левого искусства утонул в болоте потому, что авангард по самой своей сути не смог вписаться в тоталитарную культуру.

Все, что составляет ядро авангарда — конструктивность (вместо изображения жизни), условность и обнажение приема, монтажность произведения, затрудненный и заумный язык, деканонизаторский подход к литературе — оказалось непримиримым с главными тенденциями тоталитарной культуры. Эти творческие принципы не только не умещались в рамки понятности, народности, классики, реализма и т. д., но прямо разлагали устои соцреализма. Поэтому они считаются подозрительными и даже вредными с точки зрения официальной культуры 1930-х годов. Как ни старались футуристы уйти от собственных корней, на какие уступки ни шли они под растущим давлением формирующегося государственного канона, им никогда так и не удалось освободиться от своего наследия, чтобы стать целиком приемлемыми для сталинской культуры.

Тем не менее, попытки самооправдания левого искусства продолжались и даже усиливались. В этом плане второй футуризм в России проявил такие черты, которые не только не противоречили сталинской культуре, но способствовали ее формированию. На этой основе и могло возникнуть представление об авангарде как об «изобретателе» соцреализма²¹. Сталинская культура 1930 годов, не конструировалась по плану авангардных «архитекторов», а строилась на обломках развалившейся утопии модернизма.

Были отброшены основные идейные положения и художественные приемы авангарда и только разбросанные элементы левого искусства, вырванные из первоначального контекста, использовались в качестве строительного материала для монументальной постройки советской культуры. Пригодились такие прагматические установки авангарда, как политизация искусства, эстетика социального заказа и прямого воздействия на реципиента, культ энтузиазма и нового человека, обладающего энергичной волей и вечной молодостью. Временно пригодились и другие черты левовского авангарда — борьба с «буржуазным» пассаизмом и идея чистки культурного поля, жизнестроение, утилитарный конструктивизм или стремительный утопизм левых художников.

Рассмотрим некоторые центральные положения прагматического поведения русского второго футуризма. Левые художники стараются производить впечатление самых последовательных представителей пролетарской идеологии. При более подробном рассмотрении, однако, выясняется, что футуристы видели в социальном перевороте прежде всего раскрепощение авангардного творчества от уз традиционного общества. Для них революция была эсхатологическим взрывом, оз-

начающим конец старого мира и пришествие царства модерна. Социальные, политические и этические мотивы не играли решающей роли в соображениях левовцев. Примером может служить Маяковский, которому революция дала чувство абсолюта, поскольку открыла перед ним уникальную возможность расплатиться с «пассеистическим» искусством и реализовать футуристическую программу²².

Отношение к итальянским единомышленникам четко говорит о том, что для левовцев единственной ценностью было осуществление своих культурно-эстетических целей и преобразование мира согласно их представлениям. Общая цель революции духа и быта отодвигает на задний план расхождения идеологического характера. Неслучайно часто раздавались голоса о том, что футуристы всюду с властью, в Италии — с фашистами, в России — с большевиками. До конца 1920-х годов русские футуристы не устают оправдывать своих итальянских соратников, несмотря на идеологические расхождения. Журнал «Леф» утверждает, что итальянский футуризм, несмотря на его симпатии к фашистскому движению, объективно уже служит революции, «накапливая в духовном быту потенцию действительности и силы»²³. По мнению другого автора, Маринетти выражает идеологию не империализма, но идеологию «бунта против омертвевших форм жизни современного общества»²⁴. Как известно, в Париже в 1925 г. состоялась встреча Маяковского и Маринетти. Глава итальянского футуризма выразил Маяковскому и «великой России — энергичной и оптимистичной» футуристические пожелания и хвалил новаторский дух, «который воодушевляет Россию»²⁵. Осип Брик в 1927 г. с демонстративным одобрением цитирует хорошо известные лозунги итальянцев о любви к опасности, о красоте быстроты и борьбы, о ненависти к прошлому и т. д.²⁶ Только в обостренной ситуации конца 20-х годов встречаются критические голоса в адрес итальянских футуристов со стороны ЛЕФа.

Если главная цель — обеспечение максимального развития нового искусства, тогда не надо жалеть никаких усилий, чтобы оправдать собственную позицию в новых общественных условиях. После революции футуристы уверяют, что они призваны совершить то же самое в культуре, что совершили коммунисты в сфере политики и экономики. Для того, чтобы оказаться во главе прогресса, они прибегают к самым радикальным вариантам революционной мысли — к пролеткультизму, производственничеству, вульгарной социологии и т. д. Для мышления левовцев характерны аналогии типа: футуристы-строители языка соединяются со строителями социализма, революционеры духа — с революционерами в политике. Благодаря подобным метафорам футурист превращается в «пролетария духа», «психо-инженера», в работника «фабрики оптимизма». Левый фронт претендует на роль штурмового отряда модернизма, самого последовательного и незаменимого союзника революции. Семантика революции и технического производства окрашивает не только прагматические тексты левых, но пронизывает и язык их художественных произведений.

Ярким примером снятия разницы между художественной и социальной сферами служит идея «социального заказа», которая возникла в середине 1920-х годов среди левовцев. В известном стихотворении «Домой» Маяковский требует, «чтоб в дебатах потел Госплан, мне давая задания на год» и «чтоб над мыслью времен комиссар с приказанием нависал»²⁷. В трактате «Как делать стихи?» социальный заказ отождествляется с наличием тенденции, общественной задачи. Заостряя эту мысль, Маяковский пишет, что «лучшим поэтическим произведением будет то, которое написано по социальному заказу Коминтерна, имеющее целевую установку на победу пролетариата, переданное новыми словами, выразительными и понятными всем, сработанное на столе, оборудованном по НОТу, и доставленное в редакцию на аэроплане»²⁸. В «Споре о социальном заказе» О Брик сводит суть термина к отрицанию общечеловеческих ценностей в искусстве, к связи новаторства с социально значимым классом и к отождествлению

литературного произведения с любым другим производством²⁹. Показательно, что большинство критиков и авторов, в особенности пролетарские писатели, считают социальный заказ ненужным и даже вредным лозунгом. Они не без основания подозревают, что он дает неправильное механистическое представление об отношении между общественным классом и художниками и что на самом деле он должен компенсировать фактическую оторванность левой интеллигенции от рабочего класса³⁰.

На творчестве Маяковского можно проследить, как футуристическое словотворчество и метафорика все более подавляются декларативным стилем. В октябрьской поэме «Хорошо» читаем: «Вьется / улица-змея. / Дома вдоль змеи./ Улица — моя./ Дома — мои./ Окна / разинув,/ стоят магазины. / В окнах продукты: — вина, / фрукты. / От мух / кисея./ Сыры / не засижены./ Лампы — сияют./ “Цены — снижены”./ Стала оперяться / моя кооперация»³¹. Восходящая к раннему творчеству Маяковского метафорика улицы-змеи и витрин, разинувших рот, здесь не развертывается, а наоборот, сжимается до минимума, глушится в разрастающемся множестве аффирмативных слов. Чувствуется стремление продолжать линию футуристической поэтики, но в то же время срабатывает самоубийственный механизм уступок и приспособления к идеологическим требованиям.

Отличительной чертой футуризма как в Италии, так и в России было антипассеистическое настроение. Но и в этом отношении ситуация изменилась коренным образом от первого манифеста группы «Гилея» до 1920 годов. Призыв «бросить Пушкина, Достоевского и Толстого с парохода современности» служит не только для атаки лефовцев против «буржуазных» авторов Булгакова, Мандельштама или Ахматовой. В 1912 году это требование носило характер провокационного деканонизаторского жеста. Борьба с пассаизмом в советское время уже не ограничивается эстетической переоценкой, а служит чистке почвы для идущего государственного канона. Лефовцы не могли не видеть, что значит сбросить писателя с корабля советской литературы. 10 января 1922 года Маяковский проводил «чистку поэтов» по двум критериям — по обработке слова, т. е. по «авангардности» и по «современности». Второй критерий сводился к вопросу: нужен ли поэт «новому времени, новому строю мысли, которым живет Россия», участвует ли он своим творчеством «активно в созидании нового царства». Оказывается, в свете этих требований творчество Ахматовой и Иванова — «это никчемные, жалкие и смешные анахронизмы»³².

В первом номере журнала «Леф» читаем зловещие слова о том, что роль левых в революции «не учить, не вешать, не пророчествовать, не благословлять, не выдавать патенты — а только и исключительно — доканчивать разрушение, убирать обломки и мусор, и расчищать свободное широкое пространство, для новых строителей, — которые придут, ни вы, ни я не знаем когда придут, но придут... Которые будут строить, — ни вы, ни я, не знаем, что, — но будут строить...»³³. Это говорит попутчик ЛЕФа, который несколько лет спустя сделает заключение, что опыт с левым искусством не удался и что социализм должен искать других путей организованного упрощения культуры³⁴.

Идея очищения культурного пространства от сорняков прошлого типична не только для русского футуризма, но и для западного авангарда. Там многие художники возлагали надежду не на социальную революцию, а на войну. В глазах Маринетти она была источником гигиены мира. Немецкий экспрессионист Франц Марк назвал мировую войну «чистилищем старой, уставшей и грешной Европы»³⁵, открывающем высшие духовные возможности. Когда Марк в письме называет войну «благотворным, хотя и жестоким переходом к нашим целям», Кандинский возражает, что по его мнению место для стройки будущего должно быть очищено другим путем, потому что цена этой чистки ужасная³⁶.

Футуристический антипассеизм, усиленный зарядом пролетарского утопизма, должен был привести к расшатыванию тех сил, которые могли воспротивиться советской культуре. «Мы слишком порывисто и жадно рванулись к будущему, — вспоминал Роман Якобсон, — чтобы у нас осталось прошлое. Порвалась связь времен»³⁷. Потеря преемственных связей и крайняя неопределенность представлений о будущем привели к такой нестабильности в культуре, что многие советские художники в начале 1930 годов приветствовали переход от революционного этапа к новому порядку. «Возвращение к порядку» в послеавангардный период, правда, происходит и в таких странах, как Германия и Италия³⁸, но в России, где левые доминировали в революционном искусстве 1920 годов, этот поворот принимает особенно жесткие формы.

Воинствующий антипассеизм ЛЕФа мог играть свою роль только в определенный период. Впоследствии он был отвергнут сталинской культурой, как бывший ненужный союзник, обвиненный в «левых перегибах» и в «нигилистическом отношении к наследию». Только перед самой канонизацией соцреализма левое искусство имело последнюю возможность доказать свою преданность революционному делу. Пропагандируя такие ценности как молодость, энергия, оптимизм и динамика, левые художники могли отвечать немедленно на призыв к искусству первой пятилетки. Под знаменем энтузиазма левое искусство достигло своего апогея перед окончательным падением. Не случайно упомянутые выше идейные мотивы вошли, разумеется, специфически окрашенными, в идеологический репертуар тоталитарных культур.

Какую картину роли ЛЕФа в лаборатории 1920 годов мы получаем в результате? В прагматическом плане русский второй футуризм очень быстро успел переориентироваться, переодеться в пролетарскую одежду. Вначале это происходило на основе безусловной веры в наступление царства модерна, которое отождествлялось с социалистической революцией. Скоро к этой установке присоединилась определенная доля мимикрии, вызванная желанием сохранить достижения авангарда, несмотря на растущее ухудшение условий для его развития. Оба обстоятельства привели к удивительной слепоте левовцев по отношению к преобразованию революционной культуры в тоталитарную.

Выше мы уже указали на то, что некоторые идейные элементы левого искусства вошли — в модифицированном и упрощенном виде — в советский канон. Нельзя, однако, забывать, что самое ядро эстетики авангардизма было принципиально неприемлемо для тоталитарной культуры. Со временем оно подверглось глубинной эрозии под растущим давлением соцреализма. В результате мы сталкиваемся с глубоко противоречивым явлением. В то время как в идеологическом, прагматическом плане на этапе революционного искусства мы наблюдаем известное примыкание левых к тоталитарной культуре, эстетические принципы авангарда по самой сути своей сопротивляются подобной тенденции. Левому искусству в советской России было не под силу выдержать такое внутреннее напряжение.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 В. Паперный. Культура «Два». Ann Arbor, 1985.

2 Ср.: Н. Günther: Die russische Avantgarde und der Thermidor der revolutionären Kultur // Н. Gassner u. a. (Hrsg.). Die Konstruktion der Utopie: Ästhetische Avantgarde und politische Utopie in den 20er Jahren. Marburg, 1992. S. 77—81.

3 Ср.: Е. Добренко. Метафора власти: Литература сталинской эпохи в историческом освещении. Мюнхен, 1993. С. 11—29.

- 4 Ср.: *H. Günther*. Der sozialistische Übermensch. Stuttgart/Weimar, 1993. S. 184—197.
- 5 Ср.: *E. Crispolti*. Der italienische Futurismus zwischen beiden Kriegen // Die Axt hat geblüht... Katalog. Düsseldorf, 1987. S. 212.
- 6 Ср.: *K. Hielscher*. Futurismus und Kulturmontage. Zu Eisensteins Montagebegriff // alternative 122/23, 1978. S. 226—235.
- 7 *В. А. Катанян*. Маяковский. Хроника жизни и деятельности. Изд. 5-ое. М., 1985. С. 143.
- 8 *В. В. Маяковский*. Полн. собр. соч. в 13-ти т. Т. 2. М., 1955. С. 14.
- 9 Там же. С. 19.
- 10 Там же. С. 14.
- 11 *Маяковский В.* Полн. собр. соч. в 13-ти т. Т. 12. М., 1955—1961. С. 8.
- 12 *Маяковский В.* Полн. собр. соч. в 13-ти т. Т. 4. М., 1955—1961. С. 103.
- 13 *А. Белый*. Революция и культура. М., 1917, с. 10, 14.
- 14 Там же. С. 25.
- 15 Ср.: *Х. Гюнтер*. «Вещь» // Russian Literature. 1988. № XVII. P. 151—160.
- 16 Ср.: *H. Günther*. Die These vom Ende der Kunst in der sowjetischen Avantgarde der 20er Jahre // Referate und Beiträge zum VIII. Internationalen Slavistenkongress Zagreb 1978. München, 1978. S. 77—94.
- 17 Ср.: *G. Klucis*. Retrospektive. (Hrsg. von H. Gaßner, R. Nachtigaller). Stuttgart, 1991.
- 18 Новый Леф. 1927. № 1. С. 1.
- 19 Там же.
- 20 Новый Леф. 1928. № 1. С. 1.
- 21 Ср.: *Б. Гройс*. Стиль Сталин // Б. Гройс. Утопия и обмен. М., 1993. С. 11—244.
- 22 Ср.: *Ю. Карбчиевский*. Воскресение Маяковского. М., 1990. С. 12—41.
- 23 Леф. 1923. № 2. С. 135.
- 24 *Горлов Н.* Футуризм и революция. Поэзия футуристов. М., 1924. С. 11.
- 25 *В. А. Катанян*. Маяковский. Хроника жизни и деятельности. Изд. 5-е. М., 1985. С. 301.
- 26 Новый Леф. 1927. № 8—9. С. 49—50.
- 27 *Маяковский В.* Полн. собр. соч. в 13-ти т. Т. 7. М., 1955—1961. С. 94.
- 28 *Маяковский В.* Полн. собр. соч. в 13-ти т. Т. 12. М., 1955—1961. С. 89.
- 29 Печать и революция. 1929. № 1. С. 30.
- 30 Там же. С. 24.
- 31 *Маяковский В.* Полн. собр. соч. в 13-ти т. Т. 8. М., 1955—1961. С. 322—323.
- 32 *Маяковский В.* Полн. собр. соч. в 13-ти т. Т. 12. М., 1961. С. 458, 460.
- 33 Леф. 1923. № 1. С. 234.
- 34 *М. Левидов*. Организованное упрощение культуры // М. Левидов. Простые истины (О читателе, о писателе). М.; Л., 1927. С. 152—180.
- 35 *F. Marc*. Schriften. (Hrsg. von K. Lankheit). Köln, 1978. S. 163, 192.
- 36 Ср.: *K. Lankheit* (Hrsg.). Wassily Kandinsky / Franz Marc: Briefwechsel. München-Zürich, 1983. S. 263, 265.
- 37 *Якобсон Р.* О поколении, растратившем своих поэтов // Jakobson R. Selected Writings. Vol. 5. Hague /Paris, 1979. P. 380.
- 38 *Borsi F.* Die monumentale Ordnung: Architektur in Europa 1929—1939. Stuttgart, 1987. S. 16.