

С Е Р И Я
И С С Л Е Д О В А Н И Я
К У Л Ь Т У Р Ы

КОЛЛЕКТИВНАЯ ЧУВСТВЕННОСТЬ

*Теории и практики
левого авангарда*

ИГОРЬ ЧУБАРОВ



*Издательский дом
Высшей школы экономики*
МОСКВА, 2014

УДК 130.2
ББК 71.0
Ч81

Работа выполнена при поддержке Alexander von Humboldt-Stiftung
в рамках исследовательской стипендии 2006–2007 гг., фондов Volkswagen
(2010–2012 гг.) и РГНФ (2011–2013 гг.), проекты № 11-03-00600 и 12-03-00642.

Составитель серии
ВАЛЕРИЙ АНАШВИЛИ

Дизайн серии
ВАЛЕРИЙ КОРШУНОВ

Рецензент
доктор философских наук, профессор
МГУ им. М.В. Ломоносова
ВАСИЛИЙ ВАНЧУГОВ

Чубаров, И. М.
Ч81 Коллективная чувственность: Теории и практики левого авангарда
[Текст] / И. М. Чубаров; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». —
М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. — 344 с. — (Исследования
культуры). — 1000 экз. — ISBN 978-5-7598-1095-7 (в пер.).

Эта книга посвящена антропологическому анализу феномена русского левого авангарда, представленного прежде всего произведениями конструктивистов, производственников и фактографов, сосредоточившихся в 1920-х годах вокруг журналов «ЛЕФ» и «Новый ЛЕФ» и таких институтов, как ИНХУК, ВХУТЕМАС и ГАХН. Левый авангард понимается нами как саморефлектирующая социально-антропологическая практика, нисколько не теряющая в своих художественных достоинствах из-за сознательного обращения своих протагонистов к решению политических и бытовых проблем народа, получившего в начале прошлого века возможность социального освобождения. Мы обращаемся с соответствующими интердисциплинарными инструментами анализа к таким разным фигурам, как Андрей Белый и Андрей Платонов, Николай Евреинов и Дзига Вертов, Густав Шпет, Борис Арватов и др. Объединяет столь различных авторов открытие в их произведениях особого слоя чувственности и альтернативной буржуазно-индивидуалистической структуры бессознательного, которые описываются нами провокативным понятием «коллективная чувственность». Коллективность означает здесь не внешнюю социальную организацию, а имманентный строй образов соответствующих художественных произведений-вещей, позволяющий им одновременно выступать полезными и целесообразными, удобными и эстетически безупречными.

Книга адресована широкому кругу гуманитариев — специалистам по философии литературы и искусства, компаративистам, художникам.

УДК 130.2
ББК 71.0

В оформлении обложки использован фрагмент эскиза Любови Поповой
«Прозодежда актера № 7» к спектаклю «Великодушный рогоносец». 1922.

ISBN 978-5-7598-1095-7

© Чубаров И.М., 2014
© Оформление. Издательский дом
Высшей школы экономики, 2014

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	9
ВВЕДЕНИЕ. КОЛЛЕКТИВНАЯ ЧУВСТВЕННОСТЬ И ИДЕЯ ЛЕВОГО РУССКОГО АВАНГАРДА	13
I. НАСИЛИЕ КАК ИСТОК.	33
НЕЭТАБЛИРОВАННЫЕ ТЕОРИИ МИМЕСИСА (В. БЕНЬЯМИН, Т. АДОРНО, Р. ЖИРАР, Ж. ДЕЛЕЗ, В. ПОДРОГА)	33
ИММАНЕНТНАЯ ПОЛИТИЧНОСТЬ ИСКУССТВА	61
ПРИМЕР: ЛЕВ ТОЛСТОЙ И ФЕДОР ДОСТОЕВСКИЙ НА «ЗЕЛЕННОЙ УЛИЦЕ»	68
ЭКСКУРС 1. «ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНАЯ АФФЕКТОЛОГИЯ» АНДРЕЯ БЕЛОГО	75
II. ЦЕНТРАЛЬНЫЕ КОНЦЕПТЫ БЕСПРЕДМЕТНОГО ИСКУССТВА И КОМФУТУРИЗМА	91
МЕЖДУ БЕССМЫСЛИЦЕЙ И АБСУРДОМ: СТАТУС ФУТУРИЗМА И БЕСПРЕДМЕТНОГО ИСКУССТВА В ЭСТЕТИЧЕСКИХ ТЕОРИЯХ 1920-х ГОДОВ (В. ШКЛОВСКИЙ, Л. ВЫГОТСКИЙ, В. КАНДИНСКИЙ, Г. ШПЕТ И ГАХН)	91
ОСВОБОЖДЕННАЯ ВЕЩЬ VS ОВЕЩЕСТВЛЕННОЕ СОЗНАНИЕ. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ПОНЯТИЙ «ОСТРАНЕНИЕ» (VERFREMUNG) И «ОТЧУЖДЕНИЕ» (ENTFREMUNG) В РУССКОМ АВАНГАРДЕ	110
ЭКСКУРС 2. «ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ ЖИЗНИ» КАК СТРАТЕГИЯ ПОЛИТИЗАЦИИ ИСКУССТВА. Н.Н. ЕВРЕИНОВ	128

III. АНАЛИЗ КОНЦЕПЦИЙ ПРОИЗВОДСТВЕННОГО ИСКУССТВА И ЛИТЕРАТУРЫ ФАКТА. ЛЕФ	147
ПРОДУКЦИОНИЗМ И КОНСТРУКТИВИЗМ: ИСКУССТВО РЕВОЛЮЦИИ ИЛИ ДИЗАЙН ДЛЯ ПРОЛЕТАРИАТА?	147
СТАНОВЛЕНИЕ МАРКСИСТСКОЙ ЭСТЕТИКИ В 1920-е ГОДЫ. БОРИС АРВАТОВ.	188
ПОЗИЦИИ ПРОИЗВОДСТВЕННОСТИ В КОНТЕКСТЕ ПОЛЕМИКИ О ПРОЛЕТАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ 1920-х ГОДОВ.	193
ЭКСКУРС 3. ДЗИГА ВЕРТОВ: КИНО КАК «КОММУНИСТИЧЕСКАЯ РАСШИФРОВКА ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ».	205
ЭКСКУРС 4. «ЛИТЕРАТУРНЫЕ МАШИНЫ» АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА	215
IV. ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА И СТАНОВЛЕНИЕ НАУЧНОГО ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ В 1920-е ГОДЫ	246
СТРАТЕГИИ НАУЧНОГО ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ В ГАХН. УТРАТА ВИДИМОГО И ВИДИМОСТЬ УТРАТЫ	246
«ИСКУССТВО ПОРТРЕТА» В ОТСУТСТВИЕ САМОГО ПОРТРЕТА	276
ЭКСКУРС 5. САМОЗНАЧИМОСТЬ И ИНОЗНАЧИМОСТЬ ПРОИЗВОДСТВЕННОГО ИСКУССТВА В ЗАОЧНОЙ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПОЛЕМИКЕ 1920-х ГОДОВ: ПАВЕЛ ПОПОВ И РИЧАРД ГАМАН.	301
ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ. АВТОР КАК ПРОИЗВОДИТЕЛЬ И СОБЫТИЕ РЕВОЛЮЦИИ	314
ЛИТЕРАТУРА	329

*Посвящается
коллективному в нас самих*

ПРЕДИСЛОВИЕ

История — предмет конструкции, место которой не пустое и гомогенное время, а время, наполненное «актуальным настоящим» [Jetztzeit]. Так, для Робеспьера Древний Рим был прошлое, заряженное актуальным настоящим, прошлое, которое он вырывал из исторического континуума. Французская революция понимала себя как возвращение Рима. Она цитировала Древний Рим так же, как мода цитирует одеяния прошлого. У моды чутье на актуальность, где бы та ни пряталась в гуще былого. Мода — тигриный прыжок в прошлое. Только он происходит на арене, на которой распоряжается господствующий класс. Тот же прыжок под вольным небом истории — прыжок диалектический, как и понимал революцию Маркс.

Вальтер Беньямин.

«О понятии истории». 14-й тезис

Эта книга далась мне нелегко. В процессе ее написания произошёл ряд событий личного и общественного характера, которые поставили под сомнение саму эту форму — книги, монографии на заданную тему. К тому же изначальные мотивации к ее написанию в последние годы я, скорее, утратил, претерпев характерную эволюцию от очарования левым авангардным проектом в искусстве 10–20-х годов прошлого века, которое сопровождалось чуть ли не подражанием его теоретическим установкам и политическим манифестациям, к осознанию его «вечной истины» — истины постисторического «забегания», не осуществимой в тех социальных условиях и поэтому пришедшей в своих зрелых формах конца 20-х — начала 30-х годов к сюрреализму и абсурду.

Работу над монографией я начал еще семь лет назад в Берлине. Стипендия Фонда имени Александра фон Гумбольдта, которую я тогда получил, помогла отвлечься от повседневных забот и взяться за изучение русского левого авангарда систематически. Я имею в виду прежде всего феномен производственного искусства и литературы факта, деятельность журналов «ЛЕФ» («Левый фронт искусств») и «Новый ЛЕФ» под руководством Владимира Маяковского и Сергея Третьякова и полноценные результаты соответствующего художественно-политического движения в творчестве ряда писателей и художников, традиционно рассматриваемых вне этого значимого исторического контекста (А. Родченко, В. Степанова, Д. Вертов, А. Платонов и др.).

В Университете Вильгельма фон Гумбольдта в Берлине я встретился с людьми, которые увидели в моих занятиях что-то для себя близкое и одновременно чуждое и непонятное. Моя Professorin — талантливый философ и литературовед Сильвия Зассе (Sylvia Sasse) со своими коллегами по Институту славистики познакомила меня с достижениями современной теории литературы и междисциплинарной гуманитаристики в Германии, за что я ей бесконечно благодарен, как и всему коллективу Института славистики Университета Гумбольдта в Берлине (Institut für Slawistik der Humboldt-Universität zu Berlin).

Конечно, я работал совсем иначе, чем мои коллеги-слависты, хотя бы уже потому, что отчасти представлял и сам материал — русскую литературу и искусство, — выстраивая по отношению к нему аналитическую дистанцию как бы изнутри соответствующих произведений. Неверно было бы сказать, что я изучал левый авангард только как «философ». В этом смысле с работой моего учителя Валерия Подороги над проблематикой мимесиса в русской культуре моя книга пересекается только в самых общих теоретических установках и словаре, частично в выборе персонажей и авторитетов. Я тоже понимаю искусство как антропологический опыт производства образов, своеобразно отвечающих на практики подавления и насилия в человеческом обществе. Это опыт привилегированный, играющий основополагающую роль в самоосвобождении человечества, но и, возможно, в его одновременном окончательном закабалении. Поэтому интересует он меня лишь постольку, поскольку может стать частью современного политического процесса, нашего собственного мыслительного и экзистенциального проекта, т.е. в той мере, в какой литература и искусство в целом способны изменять нас и окружающую действительность, а не только развлекать, утешать и приносить субъективное удовлетворение. В то же время анализ соответствующих удовольствий будет интересовать меня в не меньшей степени, хотя бы уже потому, что они не должны выступать для гуманитарных наук чем-то данным по умолчанию и само собой разумеющимся.

* * *

Первоначально мне казалось важным найти новые подходы в славистике, которые не следовали бы принятой в ней стратегии деполитизации левого проекта в искусстве 1920-х. Сейчас мне

это уже не кажется столь существенным. Но большую часть подготовленных материалов я все же публикую здесь почти без изменений.

Дело в том, что феномен русского художественного авангарда в лице его наиболее значимых фигур и направлений не может быть без искажений и подмен изъят из контекста социального революционного эксперимента большевиков, чем бы этот последний исторически ни обернулся. Произведения авангардного искусства вне этого значимого контекста часто предстают ущербно и в не собственных формах, подобно тому как полихромные древнегреческие скульптуры (которые к тому же были со зрачками), вырванные из полнокровной жизни греческого полиса, известны нам сегодня только в виде монохромных римских копий. Но не претендуем на восстановление аутентичных авангардных произведений, скорее, лишь на реконструкцию логики их «продуманных руин» (В. Беньямин).

На мой взгляд, именно левые художники задали упомянутому эксперименту пути дальнейшего развития в плане организации коллективной чувственности, выраженной в формах нового быта и нового языка, в формах общения и социальных отношений. К сожалению, постепенно проект этот был поднят и раздавлен традиционными подходами к искусству со стороны функционеров советской власти и «придворных» художников. Именно в этом обстоятельстве я вижу одну из решающих причин заката и самого раннесоветского социального проекта уже к концу 20-х годов. Соответственно, через антропологический анализ литературного и художественного авангарда в его краткой истории может быть отчасти осмыслена эта неудача русской революции, приведшая феномен коллективной («пролетарской») чувственности, который в ней открылся, к коллективной же смерти, повторив тем самым судьбу чувственности индивидуальной («буржуазной»), причем с не меньшими человеческими издержками.

Но пафос нашего исследования состоит в том, чтобы не смешивать причины и результаты, провозглашаемые цели и применяемые средства, в том числе и чисто художественные, и исследовать произведения на уровне применяемых в них художественных и, соответственно, политических средств. Ибо у искусства есть собственная политика — политика чувственности, тел и образов, которую художникам совсем не обязательно заимствовать у профессиональных революционеров и политиков.

Проблематизация и переопределение границ или даже разрывов поэтического и политического, закрепленных в буржуазной культуре и науке, нашли свой благодатный материал в опытах производственного искусства, конструктивизма и фактографии, в которых традиционные оппозиции сакрального и профанного, художественного и утилитарного, агитации и фикции, вымысла и факта были децентрированы и продуктивно сняты на уровне производства самих вещей — художественных произведений левого русского авангарда. Этим последний нам сегодня и интересен.

Я хотел бы выразить особую признательность экспертам и сотрудникам Фонда имени Александра фон Гумбольдта (Alexander von Humboldt-Stiftung) и особенно моему куратору Астрид Грунак (Astrid Grunack) оказывавшей мне постоянную помощь и поддержку в работе. Благодарю сотрудников и экспертов Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ), Фонда Volkswagen и лично Николая Плотникова, поддерживавших архивные исследования по моей теме в 2010–2013 гг. Особая благодарность моему другу Валерию Анашвили, практически вынудившему меня издать эту книгу.

Сентябрь 2013 г.

Введение.

Коллективная чувственность и идея левого русского авангарда

Мы исходим из понимания литературы и искусства как социального, антропологического опыта производства образов и вещей, выработки идей и построения отношений, а не всего лишь одного из видов или жанров индивидуального художественного творчества, предполагающего самовыражение личности или отражение бытия. Это предопределяет отношение к избранному нами предмету не как к объекту традиционного герменевтического и психолингвистического анализа художественных произведений, но как к саморефлексивному культурно-историческому феномену, требующему от исследователя активной критической позиции по его реактуализации и даже «спасению» от отчуждения и забвения в настоящем. При этом саму историю мы понимаем не как гомогенный процесс, протекающий в линейном хронологическом времени, а как одновременно заинтересованный бросок в постисторическое, имеющий целью избавление человечества от насилия и страданий, и вынужденное «забегание» в протоисторическое, художественными средствами провоцирующее коллективную память к воспроизводству форм ненасильственного общественного сосуществования. Эти две эксцентричные темпоральные ориентации встречаются во времени-сейчас (Jetztzeit В. Бенямина), одновременно завершающем избранные исторические этапы культуры и спасающем нуждающиеся в этом феномены. Отысканию подобной акупунктурной точки истории на теле русского общества во многом и был посвящен проект левого авангарда в его идее.

* * *

Ибо левый русский авангард — это прежде всего умопостигаемая идея, а не историческое осуществление некоего художественного проекта, развитие направлений или жанров искусства. И он актуален сегодня именно в этом неуловимом качестве — соб-

ственной идеальной, т.е. необязательно реализуемой, а, скорее, контрреализуемой исторической возможности. В то же время важны различные обстоятельства, обусловившие саму его неудавшуюся эмпирическую попытку, может быть, впервые сомкнувшую две упомянутые экстраисторические ориентации в одном времени и месте — в 20-х годах XX в. в России.

Изучение культуры русского авангарда, особенно в последние два десятилетия, столь разнообразно и в плане привлекаемого материала, и в плане способов его интерпретации, что единственным выходом для ее актуального философского осмысления может стать попытка представить ее как некую сингулярную идею. В этом плане мы хотим описать русский левый авангард как своего рода интегральную сущность, собиравшую вокруг себя различные слои культуры и жизнедеятельности революционного этапа новейшей русской истории. Подобно культуре эпохи барокко, руководящую идею и формальные принципы которой Вальтер Беньямин описал в своей второй (незащищенной) диссертации на материале немецкой драмы скорби (*Trauerspiel*) XVII в., искусство и литературу русского комавангарда можно понять как уникальное культурно-историческое явление, задавшее экстремальный режим взаимодействия видимого и говорящего, предложившее новые способы символизации реального и репрезентации воображаемого, основанные на принципиально иной по сравнению с предшествующими культурными этапами истории России, а также с западноевропейской и восточной культурами структуре коллективной субъективности.

Необходимо отметить, что также подобно немецкой драме XVII в., возможно, активнее других видов барочного искусства претендовавшей на исторический резонанс, но так его и не обретшей, левое производственное искусство (и литература факта), несмотря на краткую идеологическую востребованность раннесоветским государством в начале 1920-х годов, не получило широкого признания и легитимации в традиции, в отличие от других школ и направлений русского модерна. Однако это никоим образом не говорит об утрате идейной значимости его артефактов, приемов и теорий, наиболее выпукло выразивших, на наш взгляд, смысл этого важнейшего для русской истории периода¹.

¹ Ср.: [Беньямин, 2002, с. 31, 165].

* * *

Несколько забегаая вперед, выскажу центральный тезис этой книги: идея русского коммунистического авангарда состоит если не в преодолении, то, во всяком случае, в выявлении и описании форм неустранимого в обществе насилия, пронизывающего все его отношения — от экономических и политических до визуальных и сексуальных. Причем насилие понимается здесь не как внешнее привходящее качество, или эксцесс, который можно контролировать и регулировать законами права и морали, социальными механизмами и идеологическими аппаратами, а как имманентный антропологический опыт, внутреннее качество социальной жизни, во многом делающее возможной ее саму, во всяком случае, в известных наличных формах. Оно определяет эту жизнь сверху донизу, от насилия образов и дискурсивного насилия понятий до сексуального преследования и экономического принуждения тел. Вопрос состоит в том, что из этого следует в перспективе социального освобождения и какова роль авангардного искусства в соответствующих процессах.

ПОЭТИКА КАК ПОЛИТИКА ДРУГИМИ СРЕДСТВАМИ

Наше обращение к политическому в авангарде нужно прежде всего понимать как прием, имеющий, разумеется, и свои ограничения, т.е. не претендующий на универсальность и однозначность. Достаточно назвать авторов, к которым мы обращаемся с соответствующими инструментами анализа, — от Андрея Белого до Андрея Платонова, от Николая Евреинова до Дзиги Вертова, от Густава Шпета и его учеников по ГАХН до Сергея Третьякова и Бориса Арватова. Объединяет столь различных авторов открытие в их произведениях особого слоя чувственности и альтернативной индивидуалистической структуры бессознательного, которые мы обозначаем здесь понятием «коллективная чувственность». При этом наш подход, скорее, противоположен расхожим формам социального (психо)анализа культуры, ориентирующимся на выявление объективированных архетипов и коллективных идентичностей (юнгенианство). Коллективная чувственность и соответствующая структура бессознательного, о которых в данном случае пойдет речь, обнаруживаются исключительно в бессубъектном поле произведения во времени

его анализа (В. Подорога). Это, в частности, означает, что никаких «субъектов», способных присвоить язык и производство образов, для нас не существует. Пресловутая «коллективность» означает в таком случае не внешнюю организацию, а имманентный строй образов, проявляющийся в структуре соответствующих художественных произведений.

В противоположность гонительской (Р. Жирар), «господской» мифопоэтической структуре буржуазного искусства структура пролетарской поэзии, литературы и живописи не просто открыта Другому, а выражает опыт иного предельно аутентично, не утрачивая на уровне производства образов контакта с нерешенными проблемами общества и являясь во многом ответом на них, хотя и не прямым. Сложному символическому опосредованию, делающему эту невозможную коммуникацию возможной, в основном и посвящена данная монография.

Нас будут интересовать «трансцендентальные» условия возможности появления супрематических картин К. Малевича, абстрактных композиций В. Кандинского, архитектурных проектов В. Татлина, моделей прозодежды В. Степановой и Л. Поповой, фотографий А. Родченко, кинофильмов Д. Вертова, романов А. Платонова и т.д. в контексте артикуляции своеобразного опыта, который был понят в начале прошлого века как своего рода новый мистериальный опыт труда, — опыта отрицательных страстей насилия, окончательно вытеснивших господские и христологические «страсти» (Passion) предшествующих эпох. Можно сказать, что страсти Христовы и жертвы всевозможных суверенов были замещены в революционную эпоху страстями пролетариата и страданиями крестьян, и это не простое переназывание. В последних, на наш взгляд, только и проявился заявленный в сакрализованном языке смысл первых. Следовательно, мы говорим не о заимствовании теологической лексики и христианских образов, а об их альтернативной интерпретации, отклоняющей традиционное отношение между знаком и значением, об их раскрытии на принципиально ином материале.

Подобная квазикантианская задача в ее беньяминовской редакции приобретает здесь новые расширения и ограничения. Прежде всего, мы хотим проверить тезис о единстве художественного и материального труда, общественного производства и искусства, который выдвигался рядом (пост)авангардных художественных направлений (конструктивисты, производственники,

фактографы) и отдельными пролетарскими художниками 1920-х годов (Вертов, Платонов). Мы хотим рассмотреть сами произведения авангардного искусства как специфические «вещи» — продукты трудовых отношений, собственности, отношений распределения, обмена и потребления, а также существенно с ними связанных политических, сексуальных и экзистенциальных отношений. Уже только во вторую очередь нас будет интересовать искусство с точки зрения выражения «внутреннего мира» художника, опыта чувственного восприятия и связанного с ним мышления. Следует уточнить и концепцию мимесиса как отражения действительности и уподобления идеям. Ибо единственный мимесис, о котором имеет смысл говорить в отношении искусства авангарда, — это приостановка аристотелевского мимесиса, отказ от какого-либо подражания, отражения и поддержания форм существующей действительности и их отношений. Речь идет даже не о режиме негативного мимесиса, характерном для русской критической (реалистической) литературы XIX в., вышедшей из гоголевской «Шинели», а о своего рода антимимесисе — мимесисе бессознательном, сохранившемся в языке в виде архива нечувственных уподоблений (В. Беньямин).

Это искусство перехода от болезненного и неизбежно ущербного саботажа реальности в предшествующие авангарду эпохи к утопии прямого жизнестроения как производства одновременно полезных и прекрасных вещей, а также свободных общественных отношений, не отмеченных печатью насилия. То, что подобная перспектива для искусства оказалась исторически не реализованной, не отменяет достижения отдельными художниками в ее пределах имманентной политичности своих работ, предполагающей альтернативный неотчужденный порядок межчеловеческих отношений и отношений человека с вещами, принципиально иные модели чувственности и фигуры желания.

На первый план здесь вышла проблема утилизации и уничтожения «запасов» насилия и тех институтов, которые занимают их архивацией, культивированием и прямым использованием. Именно в отношении представителей последних в культуре должна сохраняться критическая функция, которую в свое время выполняли русские левые авангардисты.

Таким образом, можно несколько уточнить наш центральный тезис: опыт отчужденного труда, истолкованный как опыт насилия, является тем самым опытом, который художники аван-

гардного искусства и литературы порой в абсурдных, избыточных и преувеличенных образах выражали и изживали в своих произведениях. Поэтому мы предполагаем изучать авангард в разрезе экстремального опыта насилия, в котором политическое и поэтическое сплетаются порой до неразличимости. Эта интуиция, здесь только манифестированная, должна позволить выявить при дальнейшем конкретном анализе произведений идею единичности и исключительности авангардного проекта на уровне как его авторов, так и его продуктов.

* * *

Мы представляем здесь поэтику русского левого авангарда как политику «другими средствами». «Другое» русское искусство (термин В. Подороги²) не случайно появляется одновременно с социальным освободительным движением в России конца XIX — начала XX в. И хотя здесь нельзя говорить о какой-либо детерминации, невозможно отрицать и некую социальную, антропологическую и экзистенциальную связь этих явлений. Обусловлена эта связь не только негативным опытом несправедливости, подчинения и насилия, но и рядом позитивных составляющих социокультурного опыта. Упомянутая «другость» предполагает в качестве центрального условия «определенность некоторого чувственного мира»³. В частности, это означает возможность трудиться не только в целях выживания и использовать язык не только в целях коммуникации и передачи обыденных сообщений, но и для создания специфически человеческого, альтернативного жизненного мира, в котором утилитарность продуктов общественного труда и художественность продуктов индивидуального творчества не противоречили бы друг другу.

Революционные события начала XX в. радикально повлияли на общий характер культурного поля, изменив место и роль искусства в социальной жизни России. Они открыли для ху-

² Ср.: [Подорога, 2006, с. 10].

³ Ср.: «При этом условии Другой возникает как выражение чего-то возможного. Другой — это возможный мир, каким он существует в выражающем его лице, каким он осуществляется в придающей ему реальность речи. В этом смысле он является концептом из трех неразделимых составляющих — возможный мир, существующее лицо и реальный язык, то есть речь». См.: [Делез, Гваттари, 1998, с. 27–29].

дожников возможность не только критики наличного состояния общества средствами реалистического изображения или беспредметных форм станкового искусства, но и прямого жизнестроения, означающего непосредственное воздействие искусства на быт и чувственно-эмоциональную сферу человека. В этой перспективе изучение опыта русского левого авангарда имеет исключительное значение для понимания логики развития современного искусства вообще в силу своеобразного исторического «забегания» в его будущее через обращение к праисторическому художественному опыту. В этом плане художественные открытия, сделанные в авангарде, до сих пор остаются по большей части невостребованными подобно тому, как в Средние века не были востребованы технические изобретения египтян, арабов и древних греков, долгое время оставаясь игрушками для развлечения базарной толпы или придворной знати.

Между тем возможности, которые открылись для искусства в 1920-е годы в Советской России, не сопоставимы с теми, которые ему может предоставить сколь угодно развитое современное демократическое государство. Фридрих Шиллер, мечтавший в своих «Письмах об эстетическом воспитании человека» о «государстве прекрасной видимости»⁴, в котором бы воплотились мечты людей о всеобщем равенстве, не мог даже представить себе масштабов подобной политико-эстетической утопии. Социалистическая революция обеспечила для художника возможность доступа к реальности в непосредственном, неотчуждаемом режиме, не ограничивающемся условностями, фигурами иллюзии и фикции, открыв для художественного вмешательства области социального опыта, подвергавшиеся прежде только отрешению и остранению. Речь шла об участии художников в принятии глобальных архитектурно-строительных решений, в художественном оформлении целых городов, в режиссерской организации многотысячных революционных праздников, в создании новых видов одежды для массового потребителя и разнообразных элементов нового коммунального быта. Но основные усилия художников были направлены на изменение самих отношений между людьми, преодоление определявших их до этого форм господства, насилия и эксплуатации. Для этого, в частности, была задействована педагогическая функция нового

⁴ См.: [Шиллер, 1957, с. 358].

искусства, ориентированная на трансформацию господско-рабской чувственности, глубоко укорененной в российском социальном теле.

Так понимаемое искусство оказывало воздействие на все стороны социальной и политической жизни эпохи, принятые в ней способы коммуникации и модели субъективации, обнаруживая перспективу становления человека как родового существа, способного возвыситься над несчастным сознанием буржуазного индивида и квазиживотными кодами социального общежития. Известно, что сопровождающие эти процессы противоречивые политические события вследствие известного опережения истории, международной изоляции и целого ряда внутренних причин оказались для российского общества разрушительными. Но следует более внимательно, без идеологических предубеждений разобраться в причинах случившейся неудачи — извращения уже к концу 1920-х — началу 1930-х годов проекта социального переустройства, упадка и уничтожения левого искусства и культуры, причем не только на институциональном уровне, но прежде всего на уровне установившихся в раннесоветском обществе способов социализации, отношения к женскому и мужскому телу, в широком смысле — к телу Другого. Разумеется, нас будут интересовать и традиционно рассматриваемые в связи с этим различия авангардного левого проекта с критической традицией русской классической литературы и теми псевдохудожественными и квазиполитическими формами, которые русская культура приобрела в последующие годы советской истории.

АНАЛИТИЧЕСКАЯ АНТРОПОЛОГИЯ ИСКУССТВА И ЛИТЕРАТУРЫ

Мы будем заниматься антропологическим анализом русского художественного авангарда, предполагающим изучение тех социально-политических и антропологических моделей, с которыми вступили во взаимодействие российское искусство и более всего интересующая нас русская литература в предреволюционные годы, на начальном этапе революции 1917 г. и в короткий период 1920-х годов, с выходом на культурно-историческую сцену носителей новой чувственности, практически не имевших до этого возможности непосредственно выражать свой социальный и экзистенциальный опыт на языке образов.

Кризисная ситуация первой пореволюционной эпохи в России, когда получившие право голоса представители широких народных масс затребовали выражения своего особого антропологического опыта на языке литературы и искусства, провоцировала нормализацию неизвестных до этого культуре моделей человеческих отношений, форм чувственности и видов телесности. Новые социальные обстоятельства буквально заставляли художников обращаться к бытующим в обществе способам и моделям общения и поведения, чтобы, с одной стороны, артикулировать соответствующий антропологический опыт, а с другой — избегать идеологического оправдывания и мифологического замораживания стоящих за социальными кризисами политических и экономических противоречий. Художники и литераторы оказались одновременно мотивированы к обнажению соответствующих противоречий, провоцируя их рецидив и преследуя цель обнаружить в символическом плане, на уровне организации художественных образов, способы преодоления саморазрушительных сценариев социального бытия.

Любой этап истории искусства и литературы проходит на общем фоне столкновения властных интересов, разлитого в обществе насилия и отношений эксплуатации, даже если следы соответствующих событий вытесняются в социальных институтах и официальных дискурсах власти. Собственно искусство выступает более-менее бессознательной реакцией на эти события, предлагая модели и способы выхода из порочного круга осуществляющихся таким образом репрессивных социальных практик. Через производство их избыточных, преувеличенных, поистине «жертвенных» образов художник стремится их символически преобразовать и в конечном счете преодолеть.

Идея К. Маркса из «18 Брюмера...» о людях как творцах собственной истории предполагала становление человека субъектом истории в том смысле, чтобы одновременно избавляться от рабского положения, не превращаясь при этом в гегелевского «господина». Вообще целью антропогенеза (согласно «Экономическо-философским рукописям 1844 г.» К. Маркса) является не столько становление индивидуальности, сколько обретение человеком своего рода, в отличие от рода животного, т.е. освоение им специфически человеческого тела и соответствующих желаний, принципиально отличающих его, как конечного существа с бесконечными задачами, от других животных.

Политическое освобождение человека не является, разумеется, единственным смыслом человеческого существования, но оно является смыслом его исторического социального существования. Это даже тавтология. Правда, что человеческая жизнь не сводится к политической борьбе, но пока неравенство людей — узаконенный факт большинства человеческих обществ, обсуждать смысл «конечности человеческого существования», «загадки бытия» и прочих вечных вопросов философии неадекватно как с моральной, так и с фундаментальной философской точки зрения. История философии, искусства и освободительных движений имеет в этом плане единую цель — пробиться к сущности человека не только в каком-то отвлеченном и отрешенном от действительности смысле, а в смысле ее реального осуществления.

Я не зашел бы так далеко, чтобы подобно ряду марксистских философов ставить в логическую, а не только в практическую связь вопрос о достижении этой сущности в реальной исторической практике, т.е. утверждать, что эта сущность не может быть помыслена и представлена до того, как человек будет освобожден политически. На мой взгляд, этот ход мысли повторяет общие принципы религиозных доктрин. В том-то и состоит главное отличие философии и искусства от политики, что они могут не откладывать мышление или видение этой сущности до времен ее реально исторического осуществления, а полагать ее как искомый человечеством образ уже в настоящем. Тем более что именно в настоящем он и зарождается, подобно тому как производительные силы и элементы социалистического уклада, по Марксу, возникают в условиях капиталистической экономики. Но главный тезис интересующего нас художественного направления и философской мысли состоит в том, что мышление это и видение под силу только людям, оказавшимся волею судеб по эту сторону «зеленой улицы» (см. главу I).

Мы имеем в виду такого проблематичного исторического и культурного субъекта, как «широкие трудящиеся массы»: рабочие, крестьяне, представители различных слоев российского общества. Всех их объединял отрицательный опыт труда и насилия, отсутствия элементарных гражданских прав и свобод, с одной стороны, а с другой — положительно осознанная (причем не только благодаря рецепции марксизма) необходимость ос-

вобождения от навязываемых капитализмом и нарождавшейся буржуазной культурой моделей существования. В повестке исторического дня закономерно возникает вопрос об альтернативных формах социального общения и творческой деятельности.

Разумеется, подобный запрос может быть заподозрен в не-критическом возвращении к скомпрометированным в советские времена риторическим фигурам и псевдонаучным понятиям, таким как «народные массы», «коллективные субъекты» и т.д. Но на то они и заперты у нас в иронические кавычки, маскирующие, в свою очередь, некие феноменологические скобки. Ибо ставят под сомнение возобладавший уже в постсоветский период индивидуалистический подход к изучению феномена русского левого авангарда. Ведь самый этот индивид и его «трансцендентальный» двойник — субъект истории, познания или желания, не являются чем-то само собой разумеющимся и очевидным. Связанная с их логическими характеристиками, местом в структуре символического, в порядке языка и принятых способах общения модель чувственности и телесности кардинальным образом отличается от того гетерогенного сочетания сил, который мы в дальнейшем будем называть носителем коллективной чувственности.

Но мы не намерены заниматься здесь этносоциологией, социальной антропологией или этнической психологией. Коллективная чувственность — не псевдоним массовой души или коллективного бессознательного, этнологическому, антропологическому и социально-психологическому анализу которых уделили в свое время столь большое внимание патриархи этнической психологии, социальной антропологии и психоанализа (В. Вундт, Х. Штейнталь, М. Лацарус, Г. Лебон, З. Фрейд, К. Юнг и др.). Мы собираемся анализировать коллективные модели чувственности там, где они единственно и могут быть обнаружены — в коммуникативных стратегиях и структуре художественных произведений авангардного искусства.

Ибо мы исходим из того, что литература и искусство участвуют в социально-политическом процессе и определяющих его практиках уподобления и социальной мимикрии не как сторонние наблюдатели, а как заинтересованные игроки. Короче говоря, художники и поэты сознательно или бессознательно участвуют в миметическом в своей основе процессе определения

жертв, «козлов отпущения» и фигур исключения, направленном на легитимацию или маскировку общественных несправедливостей или обнажение стоящих за ними социальных неразрешимостей⁵. Соответственно, речь идет о двух руслах этого процесса — о господском, ориентирующемся на образцы и принуждающем к «истине», и, условно, рабском — уделе изгоев, отщепенцев и маргиналов, обреченных на ложь, бред и абсурд. Последние просто не способны осуществить в своем творчестве тотальный аристотелевский мимесис действия, будучи со всех сторон — и политически, и чувственно-телесно — ограничены в способностях его осуществления. Но это ограничение, перенесенное в язык, оказалось продуктивным квазимиметическим приемом, позволившим подвергнуть критике и смещению с исторического трона культуры господский мифологический мимесис, противопоставив ему фигуры нонсенса, абсурда и поэтику коллективной классово-идеологической смерти.

* * *

Жизнестроительные утопии 1920-х годов, идеи производственного искусства и литературы факта, манифестированные авторами «Искусства коммуны» и «ЛЕФа», пытались совместить соответствующее понимание искусства с проектами всесторонней революционизации российского общества. Теоретические парадоксы и сложности осуществления подобных идей на практике станут основным предметом нашего анализа. Нас будут интересовать объективные социальные причины и имманентные художественному процессу обстоятельства, из-за которых этот проект исторически не осуществился, хотя и имел впечатляющие художественные достижения и значимые теоретические результаты. И наконец, мы обратимся к оценке тех потенциалов, которые сохранились в нем для политики искусства в настоящем. Мы постараемся показать, чем авангард принципиально современен, т.е. способен соответствовать сегодняшней актуальной политической ситуации в плане ее изменения, а не только декорировать отдельные стороны современности или выступать в качестве частного или партийного ностальгического проекта.

⁵ Речь идет о проблематике Ж. Батая и Р. Жирара, которую мы далее применяем к материалу русского левого авангарда. Ср.: [Батай, 2006; Жирар, 2000; 2010].

О «ПАРТИЙНОСТИ» В ИССЛЕДОВАНИЯХ ЛЕВОГО РУССКОГО АВАНГАРДА

Хотя заявленная тема, разумеется, не нова и специально исследовалась рядом западных и российских ученых, ее разработанность на данный момент следует признать недостаточной и односторонней. Прежде всего надо упомянуть важнейшие по нашей теме работы И. Смирнова, Е. Добренко, О. Ханзена-Леве, Б. Гройса, Г. Гюнтера, И. Кондакова, И. Есаулова, Б. Хазанова, А. Аггева, К. Кантора, С. Хан-Магомедова и многих других. Остается актуальной диссертация и вышедшая впоследствии книга А. Мазаева о производственном искусстве⁶. Относительно недавно изданы специально посвященные феномену производственничества и литературы факта книги итальянской исследовательницы М. Заламбани, следующей методологии школы Ю. Лотмана⁷.

Однако большинству доступных нам на сегодняшний день исследований этого феномена мешает явная или неявная идеологичность подходов, лишаящая их авторов возможности беспристрастного анализа проблематики русского левого авангарда. Речь идет о как бы вывернутой наизнанку «партийности» исследовательских установок, которые могут внешне выглядеть как академически нейтральные и умеренно либеральные. При традиционном интересе к комфутуризму и русскому авангарду на Западе его стараются представлять либо как модернистскую альтернативу «коммунистическо-сталинскому» культурному проекту, либо как преамбулу к последующему уже в 1930-е годы застыванию левого искусства в соцреалистическом каноне. Особенно это характерно для исследований, выполненных в рамках западной славистики.

Такая позиция, на наш взгляд, неявно признает довольно грубые тезисы марксистско-ленинской философии, такие, например, как определенность различных форм сознания материальным и общественным бытием и отнесение искусства и литературы к так называемой надстройке, различным видам идеологии, мешая даже элементарно разобраться в исторических фактах. Большинство оценок левого литературного авангарда, кроме незначительного числа работ, являются в терминах

⁶ См.: [Мазаев, 1975].

⁷ См.: [Заламбани, 2003; 2006].

шпионского языка простой дезинформацией, которая в свое время служила хотя бы понятным идеологическим целям, а сегодня выглядит как какой-то инертный антисоветизм. Большинство исследователей исходят из резкого противопоставления политического и поэтического, причем, пусть и негативно, в пользу политического. Даже если поэтике отводится автономная роль и придается прямо-таки «божественное» значение, политика оказывается как бы не ее делом.

Подобной пристрастности лишены разве что фундаментальные работы Оге А. Ханзена-Леве «Русский формализм» [Ханзен-Леве, 2001], «Мифопоэтический символизм» [Ханзен-Леве, 2003] и др., которым мы обязаны самим интересом к проблематике художественных теорий 1920-х годов. Существует несколько достойных работ по общей теории и отдельным представителям авангарда, к которым мы обращались в процессе написания этой книги. Это прежде всего следующие работы: П. Бюргер «Theory of the Avant-Garde» [Bürger, 1974]; В. Турчин «По лабиринтам авангарда» [Турчин, 1993]; Т. Гланц «Видение русских авангардов» [Гланц, 1999]; С. Хан-Магомедов «Конструктивизм — концепция формообразования» [Хан-Магомедов, 2003]; А. Горных «Формализм: От структуры к тексту и за его пределы» [Горных, 2003]; Е. Бобринская «Русский авангард: границы искусства» [Бобринская, 2006]; Е. Деготь «Борьба за знамя. Советское искусство между Троцким и Сталиным 1926–1936» [Деготь, 2009]; Е. Андреева «Казимир Малевич. Черный квадрат» [Андреева, 2010] и др.

Очень важными для нас в рамках данного исследования стали тексты Вальтера Беньямина «Автор как производитель», «Краткая история фотографии», «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» [Беньямин, 2012] и др.; Теодора Адорно «Эстетическая теория» [Адорно, 2001]; Клемента Гринберга «Авангард и китч» [Гринберг, 2005]; Поля де Мана «The Theory-Death of the Avant-Garde» [Man, 1991]; Вяч. Вс. Иванова «Практика авангарда и теоретическое знание XX века» [Иванов, 2007]; Андрея Крусанова «Русский авангард 1907–1932» [Крусанов, 2010]. Следует упомянуть также труд Розалинды Краусс «Подлинность авангарда и другие модернистские мифы» [Краусс, 2003]. Интересна работа М. Лацаратто «Видеофилософия» в связи с анализом понятия коллективного

восприятия у В. Беньямина и Д. Вертова⁸. Наконец, Валерий Подорога является автором нескольких важных текстов на близкие нам темы («Homo ex machina. Авангард и его машины. Эстетика новой формы» [Подорога, 2010], «Суть вещей. Вещь: явление и уход» [Подорога, 2011] и др.). Особенно следует выделить его текст об Андрее Платонове «Евнух души» [Подорога, 1991], развернутый в целую главу II тома его классического труда «Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы» [Подорога, 2011]. Существует совсем немного исследований, выявляющих специфику интересующего нас исторического и культурного явления как раз в связи с производственным искусством и литературой факта как итогом развития исторического русского авангарда: А. Фоменко «Монтаж, фактография, эпос» [Фоменко, 2007]; Д. Фор «Советская фактография: производственное искусство в эпоху информации» [Фор, 2007]; Б. Холмс «Угроза новых авангардов?»⁹; Дж. Робертс «Philosophizing the Everyday: Revolutionary Praxis and the Fate of Cultural Theory» [Roberts, 2006], «Производственное искусство и его противоречия» [Робертс, 2009]; Г. Рауниг «Искусство и революция. Художественный активизм в долгом двадцатом веке» [Рауниг, 2012] и др.

* * *

Разумеется, хранители архивов литературы и искусства способны дезавуировать любые художественные явления, даже отрицающие предмет их неустанных хлопот — историю литературы и искусства. Но, к счастью, их интерпретативными практиками забвения до сих пор остаются не охвачены маргинальные стороны творчества некоторых художников, которые просто не могут быть ими адекватно истолкованы.

Если говорить о неадекватных интерпретациях, то это касается прежде всего творчества заумников, кубо- и комфутуристов, производственников, конструктивистов и некоторых обериутов. Это, например, Алексей Крученых, Велимир Хлебников, Сергей Третьяков, Владимир Маяковский, Александр Введенский, Андрей Платонов, если называть только самые яркие имена. Традиционные литературоведческие авторитеты

⁸ См.: [Lazaratto, 2002].

⁹ См.: [Холмс, 2007].

относятся к ним снисходительно, если не резко отрицательно, часто не признавая за их произведениями художественной ценности вообще. Говорится, что они были созданы под давлением властей или из личных заблуждений художников, а то и из-за отсутствия или потери ими «настоящего» (т.е. индивидуального) таланта. Для этого они находят, зачастую ценой обеднения и фальсификации целого, слабые звенья в этих плотных рядах. Но, опять же к счастью, в поле левого искусства есть такие цельные фигуры, которые можно растворить в истории буржуазного искусства, только уничтожив все их своеобразие. Надо сказать, что буржуазное литературоведение в отношении упомянутых фигур удовлетворяется, как правило, эрзацами своего же изготовления, но сделать на этом некий прибавочный продукт смысла у них все равно не получается. Все кошки оказываются серы. Введенский оказывается похож на Поплавского, Платонов на Пильняка, Хлебников на Г. Иванова, Вертов на Эйзенштейна, а Маяковский на Пастернака, причем не в пользу первого.

Свою задачу мы видим поэтому не в том, чтобы этим писателям были возданы какие-то дополнительные почести, а то и «всемирная слава», а в том, чтобы они вышли из гетто истории литературы и разместились на переднем крае политической борьбы и актуальной философской мысли.

* * *

Если рассматривать революцию как вид социального мимесиса, что заложено уже в самом его понятии, т.е. как возвращение к утраченному состоянию справедливости, братства между людьми, отсутствию эксплуатации и свободному труду, то можно выделить два его подвида. Первый предполагает осуществление полного мимесиса как подражания некоему доисторическому идеалу общезжития, воплощение истинной идеи коммунизма в исторической действительности. Это вид политического мимесиса, задаваемый исключительно идеологическими инструментами. Второй исходит из понимания чувственно-экзистенциальной ограниченности возможностей революционного класса в плане осуществления подобного проекта.

В упомянутых выше ограничениях миметических способностей революционного класса рудиментами старорежимной чувственности и буржуазным образованием «ЛЕФы» увидели потенциал для развития искусства, предложив способ его про-

изводственной утилизации. А именно, если полностью преодолеть эти ограничения невозможно даже в условиях победы пролетарской революции, то следует просто удерживать запрет на внешнее уподобление действительности, отражение ее видимых форм и выражение психологии и «внутреннего мира» автора в художественном творчестве.

Для искусства это означало возвращение в лоно общественного производства и передачу творческого процесса некоей коллективной коммуне-машине, в работе которой отдельный автор выполнял только функцию мастера — художника-конструктора. Зависимость работы такого мастера от потребностей класса и общества в целом выражалась в идее «социального заказа», которую не следует демонизировать, отождествляя с вульгарно-социологическим лозунгом «социального приказа». Речь шла, скорее, о попытке отразить чувственно-телесную связь художника с той социальной средой, из которой он произошел или к которой тяготел. То, что такие горячие головы, как О. Брик, С. Третьяков, Б. Арватов и Н. Чужак, перебарщивали при этом с идеей осознанного исполнения подобного заказа, не должно закрывать от нас главного — обнаружения ими связи художника со своим социальным телом, природу и формы которой мы беремся здесь исследовать.

Таким образом, теоретики ЛЕФа преимущественно придерживались второго понимания мимесиса, считая, что ограничения миметических и коммуникативных способностей и, соответственно, недостоверность, условность произведенных художественных образов объясняются прежде всего дворянским происхождением или буржуазным бэкграундом авторов, т.е. чисто социальными ограничениями, и искали контакта с действительностью через ее предварительное изменение художественными методами. Ближайшая реальность, которую надо было изменять, — это реальность языка, его формальной структуры и медийной природы.

В условиях социалистического строительства для продолжения раннего кубофутуристического проекта им потребовалась более сложная ремотивация. Ибо присущая авангарду революционность формы натолкнулась на номинально истинное содержание, которое якобы не было более причин «остранять». Тем более что параллельно с комфортом в новой культурной ситуации пышном цветом расцвело поддерживаемое новыми

властями «пролетарское» искусство, готовое продвигать это политическое содержание традиционными художественными средствами.

Одним из важнейших достижений производственного искусства стало понимание, что классовое сознание пролетариата — может быть, и необходимое, но явно недостаточное условие революционного искусства вследствие бессознательного характера той миметической деятельности, которую пролетарий (как художник) реально способен осуществлять. Только источники этой бессознательности должны были выводиться из широкого социального, а не душевного семейно-индивидуального контекста.

Из противопоставления труду творчества, а одинокой личности художника — коммунального тела «пролетариата» мы и предлагаем интерпретировать «утилитаризм» производственников, критику ими автономии искусства, только на первый взгляд противоречащие ранним футуристическим манифестациям и теориям ранних русских формалистов¹⁰. Это соображение опровергает модную идею, что комфуты и производственники были крестными отцами соцреалистического канона и «стиля Сталин» (Б. Гройс). Различия здесь были принципиальными.

Ибо даже рьяно отстаивавшийся производственниками тезис о растворении искусства в общественном производстве не предполагал торжества миметической модели «Государства» Платона, а отмечал переход искусства от станка, музея и салона в самую социальную действительность в формах художественно оформленных элементов быта, новых вещей и освобожденного от эстетства и иллюзионизма языка.

Основные идеи комфута шли вразрез с догматически интерпретированным марксизмом, согласно которому искусство могло революционизироваться как бы автоматически, через постепенное воздействие базиса (новых производственных отношений) на надстройку (частью которой является искусство), при обратном воздействии ее на базис в отмеченном выше идеологическом смысле. Из лукачевско-беньяминовской альтернативы «эстетизации политики — политизации искусства» эстетическая доктрина ЛЕФа нашла выход в марксистской по происхождению идее жизнестроения, совмещенной с формалистской идеей автономии эстетического ряда. Основой разли-

¹⁰ Обоснование этого тезиса см.: [Ханзен-Леви, 2001, с. 461–491].

чия позиций здесь выступало понимание человеческой деятельности как художественного и технического творчества на фоне открытия нерепрезентативной модели субъективности — машинно организованной «родовой» пролетарской телесности и соответствующей ей коллективной чувственности.

Подобно теоретикам раннего Пролеткульта и в отличие от троцкистов группы «Перевал», «ЛЕФы» рассчитывали на открытие творческих способностей в пролетариате без полувековой отсрочки на строительство социализма, находя в производственном искусстве модель такого открытия. Хотя пролетариат понимался у них в несколько иной по сравнению с Пролеткультом логике: не как достигнутый по факту социальный статус-кво, а как принципиальная возможность открытия у человека «пролетарского сознания». Производственное «пролетарское искусство» в этом смысле — это не «искусство для пролетариев» и не «искусство пролетариев», а искусство «художников-пролетариев»¹¹. Таким образом, производственники ратовали за новый социокультурный статус художника, предлагая ему своеобразную модель субъективации — становление пролетарием и, наоборот, становление пролетария художником через участие рабочих в доступных им формах художественного и технического творчества.

Последнее оставалось, конечно, в условиях 1920-х годов не более чем благим пожеланием, слабым звеном в аргументации производственников, которое перехватывалось идеологической машиной государства, легко подменяющей утопии творчества идеологемами труда. Возможно, попытки квазигегелевского «снятия» утопии и идеологии в более поздних версиях производственничества (журнал «Новый ЛЕФ», объединение «Октябрь») стали главной причиной, из-за которой движение, пусть и вследствие внешних атак, распалось изнутри. Ибо ни для кого не было секретом, что между футуристической утопией и ее возможным осуществлением залегает смерть, в том числе и «смерть искусства». Последняя, возможно, была бы и не столь большой бедой, если бы хоть одна художественная утопия осуществилась в образе земного рая, а не оставалась лишь бесконечно достигаемой целью становления в формах самого же искусства. И хотя за этим ложно стыдливым «лишь» стоит реальная жертвенность художников (самоубийство В. Маяков-

¹¹ [Брик, 1918, № 2].

ского, расстрел С. Третьякова, мытарства А. Платонова), пытавшихся восполнить своими самоотверженными усилиями неустранимый разрыв между индивидуальным художественным творчеством и рутинной общественной работой, в стране победившего социализма некому было принять эту жертву.

Не решенная при новой власти проблема труда, которая очевидно не сводилась к провозглашенной общественной ответственности на средства производства, привела к взлету технического утопизма, подтолкнувшего в начале 1920-х годов ряд талантливых литераторов вообще уйти из искусства в социалистическое строительство (А. Гастев, ранний А. Платонов). В соответствующих машинных утопиях рутинный труд предполагалось переложить на плечи машин (прямо по раннему Марксу). Человеку же оставалось учиться, изобретать сами эти машины и заниматься другим общественно полезным творчеством. Но чересчур оптимистические надежды на тотальную механизацию хозяйства очень скоро пришлось умерить. Не то чтобы утопии эти оказались неосуществимы в принципе, просто на пути их реализации встали, помимо чисто технических проблем, мирового капиталистического окружения, разрухи и голода, достаточно консервативные залежи коллективной российской чувственности: стереотипы господства-рабства, объектное, насильственное отношение к телу Другого и т.д.

К этому положению дел, как и к факту сохранившегося при социализме разделения труда и социальной дифференциации, можно было отнестись двумя разными способами: утопическим и идеологическим. Поверяя Адорно К. Мангеймом, можно сказать, что левое искусство, чтобы не предать утопию «ради видимости и утешения», не имело права становиться идеологией. Между тем большинство левых художественных течений пошло в 1920-е годы по пути «предательства» утопии, т.е. представляя существующее в виде уже реализовавшейся «истинной идеи», без того, чтобы изменять согласно ей существующую действительность, совершенствуя по ходу дела средства своего производства.

Именно тогда теоретики, поэты и художники, сплотившиеся в начале 20-х вокруг возглавляемого В.В. Маяковским журнала «ЛЕФ», ответили на эти охранительные тенденции идеей *производственного искусства и литературы факта*. На их примере видны сегодня все преимущества и издержки принятия на себя искусством прямых политических задач и властных функций в культуре.

ОБ АВТОРЕ

Игорь Чубаров — философ, антрополог. Окончил философский факультет МГУ им. М.В. Ломоносова. Кандидат философских наук, старший научный сотрудник Института философии РАН. Член редколлегии философско-литературного журнала «Логос». Сотрудник Центра современной философии и социальных наук при философском факультете МГУ им. М.В. Ломоносова. Стипендиат Фонда им. Александра фон Гумбольдта (Берлин, 2006–2008).

Igor Chubarov — Doctor of Philosophy; researcher at the Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences; a member of Center for Modern Philosophy and Social Sciences at M.V. Lomonosov Moscow State University; Associate Editor of *Logos* Journal. He graduated from the Faculty of Philosophy of the M.V. Lomonosov Moscow State University. Fellowship of the Alexander von Humboldt Foundation (Berlin, 2006–2008).

* * *

Chubarov, I.

The Collective Sensibility: Theories and Practices of the Left Avant-Garde [Text] / I. Chubarov; National Research University Higher School of Economics. — Moscow: HSE Publishing House, 2014. — 344 p. — (Cultural Studies). — 1000 copies. — ISBN 978-5-7598-1095-7 (hardcover).

This book is an anthropological analysis of the phenomenon of the Russian left avant-garde, represented, first of all, in works of constructivists, productivists and factographists, which gathered in the 1920th around the reviews *LEF* and *Novy LEF*, and such institutes as INHUK, VHUTEMAS and GAKhN. The book argues that the left avant-garde is a self-reflective social and anthropological practice, which loses nothing of its artistic qualities, because of conscious attempt of its protagonists to solve political and everyday problems of the people, which got a possibility of social liberation after 1917. With appropriate interdisciplinary instruments, the book addresses to such different figures as Andrey Bely and Andrey Platonov, Nikolay Evreinov and Dziga Vertov, Gustav Spet, Boris Arvatov etc. These different authors are united by the discovery of a specific layer of sensibility and of an alternative structure of the subconscious in their works, which are described in terms of a provocative concept of 'new sensibility'. Collectivity means here not an exterior social organization, but an immanent order of images from artworks, which enables them to be simultaneously both useful and purposeful, comfortable and esthetically outstanding.

The book is an open source for anyone interested in the humanities, especially in Philosophy, Literature and Art.

Научное издание

Серия «Исследования культуры»

ИГОРЬ ЧУБАРОВ

КОЛЛЕКТИВНАЯ
ЧУВСТВЕННОСТЬ:
ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ
ЛЕВОГО АВАНГАРДА

Главный редактор

ВАЛЕРИЙ АНАШВИЛИ

Заведующая книжной редакцией

ЕЛЕНА БЕРЕЖНОВА

Художник

ВАЛЕРИЙ КОРШУНОВ

Редактор

ТАТЬЯНА ШАПИРО

Верстка

ОЛЬГА ИВАНОВА

Корректор

НАДЕЖДА АНДРИАНОВА

НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
«ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ»
101000, Москва, ул. Мясницкая, 20
Тел./факс: (499) 611-15-52

Подписано в печать 13.05.2014. Формат 60×90/16
Гарнитура Minion Pro. Усл. печ. л. 21,5. Уч.-изд. л. 19,0
Печать офсетная. Тираж 1000 экз.
Изд. № 1701. Заказ №

Отпечатано в ОАО «Первая Образцовая типография»
Филиал «Чеховский Печатный Двор»
142300, Московская обл., г. Чехов, ул. Полиграфистов, д. 1
www.chpd.ru, e-mail: sales@chpd.ru,
тел.: 8 (495) 988-63-76, тел./факс: 8 (496) 726-54-10

ISBN 978-5-7598-1095-7

