

## ИНТЕРПРЕТАЦИЯ «НОВОГО» В ТЕОРИИ РУССКОГО АВАНГАРДА («ЛЕФ», «НОВЫЙ ЛЕФ»)

© 2019 г. А.А. Житенев

*Воронежский государственный университет,  
Воронеж, Россия*

*Дата поступления статьи: 08 февраля 2019 г.*

*Дата публикации: 25 сентября 2019 г.*

DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-10-27

*Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований в рамках научного проекта № 18-012-00476 А «Эстетическая новизна и литературность как проблемы теории и творческой практики XX века: авангардизм 1920–1930-х гг. и постмодернизм 1970–1980-х гг.»*

**Аннотация:** В статье ставится цель выработать подходы к исследованию «нового» как категории эстетического сознания «неклассической» эпохи. С этой целью выявлены все контексты использования категории «новое» в журналах «Леф» и «Новый Леф». В сопоставлении позиций охарактеризованы представления о содержании понятия «новое», механизмы объяснения новизны в литературе, системы ожиданий, связанных в литературе 1920-х гг. с «новым человеком», «новой культурой» и «новым миром». Установлено, что в эстетике «Лефа» «новое» является центральной оценочной категорией, новизна мыслится как перманентное состояние, к которому можно целенаправленно стремиться. Новаторство интерпретируется как результат коллективных усилий и преследует цель усовершенствования природы человека. В «Лефе» предпринимается парадоксальная попытка сохранить «новое» новым и в то же время добиться его широкого общественного признания. «Новое» связывается с задачами социального строительства, его ценность — с революционными идеалами. Новизна соотносится с освоением границы эстетического и внеэстетического, со стремлением заменить познание мира его деятельным преобразованием. Оппозиция «старого» содержания и «новой» формы заменяется триадой понятий «форма — материал — целевая установка». «Новая литература» оказывается для «Лефа» «целевой литературой», ответом на «социальный заказ».

**Ключевые слова:** новое, история «нового», эстетическая новизна, «Леф», «Новый Леф».

**Информация об авторе:** Александр Анатольевич Житенев — доктор филологических наук, доцент, ФГБОУ ВО «Воронежский государственный университет», Университетская пл., д. 1, 394018 г. Воронеж, Россия.

ORCID ID: 0000-0002-6365-4138

**E-mail:** [superbia@mail.ru](mailto:superbia@mail.ru)

**Для цитирования:** Житенев А.А. Интерпретация «нового» в теории русского авангарда («Леф», «Новый Леф») // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 3. С. 10–27.

DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-10-27



## INTERPRETATION OF “NOVELTY” IN THE THEORY OF RUSSIAN AVANT- GUARD (“LEF”, “NOVY LEF”)

This is an open access article  
distributed under the Creative  
Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

© 2019. A.A. Zhitenev

*Voronezh State University,*

*Voronezh, Russia*

*Received: February 09, 2019*

*Date of publication: September 25, 2019*

**Acknowledgements:** This study was funded by the Russian Foundation for Basic Research (RFBR) within the framework of the research project № 18-012-00476 “Aesthetic Novelty and the Literary as Problems of the Twentieth-Century Theory and Creative Writing: Avant-garde (1920–1930s) and Postmodernism (1970–1980s).”

**Abstract:** The article seeks to find approaches to the study of “novelty” as a category of aesthetic consciousness of the “non-classical” era. To achieve this goal, it analyzes all the contexts where this category was used in the magazines *LEF* and *NOVY LEF*. The essay argues that “novelty” is central for the aesthetics of *LEF* yet is conceived as a permanent rather than a transient state. Innovation is a result of collective, not individual efforts, and pursues the goal of improving human nature. *LEF* makes a paradoxical attempt to preserve the “new” as the new and at the same time to achieve its wide public recognition. Its value is directly associated with revolutionary ideals. The “novelty” correlates with utopianism, and with creation of speculative models. The opposition of the “old” content and the “new” form is replaced with the triad “form – material – target.” Thus, for *LEF*, “new literature” turns out to be the “target literature,” a response to the “social order.”

**Keywords:** novelty, the history of novelty, aesthetic novelty, *LEF*, *Novy LEF*.

**Information about the author:** Aleksandr A. Zhitenev, DSc in Philology, Associate Professor, Voronezh State University, Universitetskaya pl. 1, 394018 Voronezh, Russia.  
ORCID ID: 0000-0002-6365-4138

**E-mail:** superbia@mail.ru

**For citation:** Zhitenev A.A. Interpretation of “Novelty” in the Theory of Russian Avant-guard (“LEF”, “Novy LEF”). *Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no 3, pp. 10–27. (In Russ.)

DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-10-27

В модернистской и авангардной системе координат новизна всегда была важнейшим инструментом оценки явлений литературы. Но среди других категорий «неклассического» сознания категория «нового», кажется, остается наименее разработанной. Общим местом гуманитарного знания является представление об относительности новизны и внеисторичности представлений о «новом». В науке о литературе эта позиция была обозначена еще Р. Якобсоном: «Инновация понимается <...> как то, что противопоставлено традиции <...>, именно эта одновременность, с одной стороны приверженности к традиции, с другой же — отступления от нее составляет суть каждого нового произведения искусства» [46, с. 129]. Это представление при всей его очевидности можно поставить под вопрос, опираясь на современные философские работы о природе «нового».

В книге Б. Гройса «О новом» обосновывается мысль о том, что способ понимать изобретение в искусстве историчен, а границы между «старым» и «новым» всегда определяются заново: «Любая инновация использует материал реальности, т. е. всего того банального, незаметного, неценного, <...> что в каждый данный момент не входит в культурный канон <...>. При этом материал реальности каждый раз особым образом обрабатывается, эстетизируется, стилизуется или интерпретируется и таким образом адаптируется к культурному канону» [6, с. 116].

В работе Ж. Делеза «Различие и повторение» «новое» соотносится с идеей разрыва в линейной логике развития, что делает любое соотношение «традиции» и «новации», как минимум, многовариантным: «Мы производим нечто новое лишь при условии повторения один раз на манер прошлого, другой — настоящего метаморфозы. То, что произведено, само абсолют-

но новое, в свою очередь, не что иное, как повторение, третье повторение, на этот раз от избытка, будущего как вечного возвращения» [8, с. 119].

П. Осборн в статье «Философия после теории» связывает перспективы «истории нового» с анализом контекстуальных взаимосвязей отрицания-утверждения: «В чем состоит имманентная, а не исключительно реляционная доступность новизны нового? <...> Мое предположение заключается в том, что <...> мы можем поразмыслить и над объединенным производством новых концептов отрицания, утверждения и нового. Иными словами, новое можно было бы заставить *работать* на концепты отрицания и утверждения и *изменять* их...» [15, с. 218–219].

Три приведенных мнения, думается, являются достаточным основанием для того, чтобы отказаться от привычных литературоведческих априори в интерпретации содержания и признаков «нового». «Новое» в литературе является проблемой именно потому, что отсылает к разным представлениям о писательской работе и месте художника во времени. История «нового» — это история попыток вписать себя в современность, легитимировать свое присутствие в культуре, и эта история не сводится к привычной диалектике «традиций» и «новаторства».

Цель этой работы — выработать подходы к исследованию «нового» как категории автометаописания в русской литературе XX в. Поскольку разыскания такого рода ранее не проводились, для достижения этой цели предполагается выявить и типологически обобщить все смыслы, закрепленные за понятием «новое» в одном репрезентативном контексте. В качестве такого контекста выбран момент оформления дискурса о «новом» в теории русского авангарда в 1920-е гг.

Материалом исследования послужат публикации журналов, наиболее полно выразивших содержание эстетической рефлексии этого периода, — «Леф» (1923–1925) и «Новый Леф» (1927–1928). Выбор определяется общей для изданий установкой на широту охвата явлений искусства и разнообразием критических позиций. История этих изданий вполне может быть описана как история редакционных столкновений и конфликтов с предполагаемыми союзниками [25, с. 78]. Однако непоследовательность теоретизирования в этом контексте правомерно прочитывать не как изъян, а как отражение общей для «поколения формального метода» проективности сознания. При таком взгляде «русский модернизм оказывается не

столько “модернизмом недоразвитости”, сколько специфическим вариантом радикального модернизма» [38, с. 37].

Обращение к материалам избранных журналов позволяет констатировать, что самые важные параметры новизны связаны с представлениями о ее сущности, о месте «нового» в системе ценностей, способах его градуирования в границах актуальной художественной практики.

В «Лефе» «новое» является центральной оценочной категорией, при этом новизна мыслится не как ситуативное качество, а как своего рода перманентное состояние, к которому нужно целенаправленно стремиться: «Футуризм не был бы самим собою, если бы он наконец успокоился на нескольких найденных шаблонах художественного производства и перестал быть революционным ферментом-бродилом, неустанно побуждающим к изобретательству, к поиску новых и новых форм» [32, с. 193].

Рационалистический характер новизны задан поиском антропологического «совершенства», требующего постоянных усилий для завоевания: «Не создание новых картин, стихов и повестей, а производство нового человека с использованием искусства, как одного из орудий этого производства, было компасом футуризма от дней его младенчества» [32, с. 195]. Утрата творческим субъектом способности к самообновлению перечеркивает все его достижения: «Футуристы! Ваши заслуги в искусстве велики; но не думайте прожить на проценты вчерашней революционности» [11, с. 10].

Характерно, что точкой отсчета в развертывании дискурса «нового» оказывается не выявление «своего», а, напротив, бегство от него. В числе важнейших категорий, характеризующих этот ход, — категория «эксцентрики». Она оказывается центральной в рассуждениях Ю. Тынянова о литературной эволюции. «Мы, как всякие современники, — пишет Тынянов, — проводим знак равенства между “новым” и “хорошим”», но это «новое» «не планомерная эволюция, а скачок, не развитие, а смещение» [37, с. 105, 102]. «Суть новой формы» теоретик усматривает в «новом принципе использования конструкции, в новом использовании отношения конструктивного фактора и факторов подчиненных», когда «каждое произведение — это эксцентрик» [37, с. 107].

Это, по видимости, случайное определение вырастает в своем значении в заметке В. Шкловского, который считает возможным назвать «эксцентрической» всю жизнь эпохи военного коммунизма, подарившую пере-

живание возможности всего: «Вещи изменили вкус, вид и назначение. <...> Это было время эксцентризма. <...> Чувство невесомости, возможность двигаться, отсутствие судьбы — и от этого творческая работоспособность. <...> Этот гениальный порыв в будущее дарил свое изобретение всем!» [44, с. 53].

Эффект «невесомости» предполагает заключение в скобки любых конвенций, возможность возникновения литературных форм, не соотносимых ни с какими жанровыми моделями. Характерно, что «Окна РОСТА» интерпретируются В. Маяковским прежде всего как небывалая форма: «Окна РОСТА — фантастическая вещь. <...> Это телеграфные вести, моментально переделанные в плакат, это декреты, сейчас же опубликованные частушкой. <...> Это новая форма, введенная непосредственно жизнью» [14, с. 34].

Сама возможность появления такой формы делает вероятными любые трансформации литературности, заставляя художника улавливать сдвиги в формах бытования слова и создавать проективные модели творчества без всякой оглядки на прошлое. Так, полемизируя с «воронско-полонско-лежневскими критиками», В. Маяковский отказывается признавать, что «литература — то, что печатается книгой и читается в комнате», указывает, что революция «дала слышимое слово, слышимую поэзию», и видит ее неизбежное будущее в «радио», в «граммофонной пластинке», в практике «раб-читов» [13, с. 15–17].

«Ошеломляющая революция художественных приемов» радикальна потому, что притязает не на новизну отдельных изобретений, а, по выражению В. Перцова, на «новую постановку вопроса о формах и методах производства» [20, с. 76]. Это универсальный для журнала тезис, равно применимый к разным видам искусства. В статье А. Родченко «Пути современной фотографии» речь заходит о необходимости «революционизировать наше зрительное мышление», «приучить человека видеть с новых точек» [23, с. 38–39].

В других работах Родченко можно отметить еще две важных идеи, связанные с новизной. Так, отмечая стремительность изменений в науке и социуме, художник подчеркивает, что в этих условиях «новым» может быть не частное открытие, а только проблемное поле: «Современная наука и техника ищут не истин, а открывают области для работы в ней, изменяя каждый день достигнутое» [22, с. 14]. Не менее важной является и мысль о

том, что «новое» в искусстве является не завоеванием индивида, но результатом усилий коллектива; что возможна новизна без новатора: «Одно дело “искать пути” и совсем другое — “свои точки”. <...> Самыми интересными точками современности являются “сверху вниз” и “снизу вверх”, и над ними надо работать. Кто их выдумал, я не знаю <...>. Я хочу их утвердить, расширить и приучить к ним» [21, с. 43].

В работах С. Третьякова установка на деиндивидуализацию новаторства выдержана наиболее последовательно. В статье «Чем живо кино» он отмечает: «Изменением киноформы <...> руководит не творческая воля художника, как бы изобретателен он ни был <...>, а воля главного хозяина — общественного класса» [36, с. 24]. В работе «Продолжение следует» этот тезис соотносится с перспективой разделения творческого процесса между разными субъектами: «Коллективизация книжной работы кажется нам прогрессивным процессом. Мы мыслим себе работу литературных артелей, где функции расчленены на собирание материала, литературную обработку его и проверку работы вещи» [33, с. 1–2].

Деиндивидуализация творчества представляется тем более драматически окрашенной, что совпадает с отчуждением «изобретателя» от культурного производства: «Изобретатель органически растет из производства, но его судьба заключается в том, что он становится в противоречие с этим производством. <...> Изобретатель-художник — это техник, который дает всегда не то, чего ждет от него рутина художественной культуры. В этом очень часто его личная трагедия, но в этом же всегда общественный смысл его работы» [17, с. 25–26].

Важный элемент любой концепции «нового» — интерпретация сменны художественных эпох, способ включения субъекта оценочного высказывания в движущуюся временную перспективу. В этой связи значение имеют стратегии легитимации и оспаривания новизны, восприятие чужих и своих собственных достижений. Взгляд на риторику «нового» с этого ракурса позволяет характеризовать меру восприимчивости к переменам вкуса, исследовать границу эстетически приемлемого.

В «Лефе» с оценкой новизны в исторической перспективе связано прежде всего различие «нового» и «новенького», запрет на редукцию «изобретательства» к отрицанию. Об этом пишет О. Брик: «Слишком часто в истории человечества видели мы, как суетливая мода выдвигала новень-

кое, стремившееся как можно скорее превратить старое в руину <...>. Футуристы завещали Лефу глубочайшее почтение к прошлому как к прошлому и непримиримую ненависть к этому же прошлому, когда оно пытается стать настоящим» [4, с. 51–52]. Однако в полемической практике журнала эта позиция, как правило, уступала место активному противостоянию любым приметам «воинствующего пассаизма»: «Воинствующий пассаист под предлогом учебы тянет на кладбища к могилам классиков, забывая, что сегодня Пушкину уже 129 лет от роду и он нестерпимо беззуб, а в то же время пассаист умалчивает всячески, что Пушкин в свои дни был одним из самых ярких футуристов, деканонизатором, осквернителем могил и грубияном» [34, с. 1].

Противоречивость позиции «Лефа» объяснялась противоречивостью самого намерения канонизировать «новое» как важнейший вектор художественной практики, т. е. сохранить «новое» новым и в то же время добиться его широкого общественного признания. В этой связи было необходимо сделать легитимной «футуристическую» новизну сразу в нескольких перспективах: в глазах власти, в глазах литературного сообщества, в глазах массовой аудитории. Апология «нового» в этой связи имела сразу несколько сценариев.

Аргументация к власти выстраивалась на релятивизации частных мнений, когда неприятие авангарда некоторыми марксистами рассматривалось как недоразумение. Речь, таким образом, шла не о выпаде против партийной линии, но об интерпретации критических мнений отдельных лиц как заблуждения. Об этом пишет В. Перцов: «Точно так же, как политический революционер может обладать реакционным художественным вкусом, так и марксист обществоведческого типа, владея наиболее передовым и революционным методом, может делать, не умея применить его к литературе, реакционное дело» [19, с. 25].

Аргументация к массам выстраивалась по-другому. В самых разных материалах «Лефа» снова и снова варьировалась мысль о необходимости поиска диалога между художником и аудиторией. Об ограничивающей «педагогике» пишет И. Гроссман-Рошин: «Футуризм должен заняться серьезно и тщательно — не боюсь этого слова — проблемой педагогики. <...> Не знаю “как”, но во что бы то ни стало нужно найти своеобразные методы приобщения широких слоев» [7, с. 100]. Вероятный успех такого «продвижения» связывается С. Третьяковым с расширением эстетической компетентности,



с преодолением привычки воспринимать искусство в категориях досуга: «Если массы не понимают, потому что им трудно понять, то для этого существует учеба. <...> Беда в том, что массам всей обстановкой буржуазного быта внушено, что задача искусства — заполнять досугом <...> без затраты труда...» [35, с. 160–161].

Аргументация к профессиональному сообществу связана с апологией «изобретательства», но это парадоксальная апология: она легитимирует новизну за счет ее объяснения, соотнесения с общеизвестным и «старым». Предельным воплощением этой закономерности оказывается интерпретация «заумных форм» как «социально значимых вещей». В понимании С. Третьякова заумные произведения — не «эстетически самодовлеющая демонстрация», а способ «сделать повседневную речь предельно гибкой» [35, с. 164]. Б. Арватов идет еще дальше, доказывая, что взгляд на заумь как «факт небывалый» или «новшество, не имеющее положительного организационного значения», несостоятелен: «...“заумь” — постоянное явление в практической речи, в быту» [1, с. 80, 87].

В исторической перспективе все эти варианты оправдания новизны оказались неубедительными. Это было очевидно и самим апологетам «нового». Красноречивее других здесь оценка Н. Чужака в последнем номере «Нового Лефа»: «Бедные внебрачные дети современности, сделавшие подлинную революцию в искусстве и — смиренно выжидающие времени... усыновления!» [40, с. 27]. В этой связи особый интерес представляет трактовка лэфовцами «неудачи» и «ошибки».

Ошибка осознается как естественная издержка творческого поиска, как условие всякого «изобретательства». Об этом пишет Ю. Тынянов: «Собственно говоря, — каждое уродство, каждая “ошибка”, каждая “неправильность” нормативной поэтики есть — в потенции — новый конструктивный принцип» [37, с. 109]. Это же отмечает и В. Шкловский: «Мы знаем очень много вещей, которые при появлении сознавались как неудача и только потом осмысливались как новая форма» [5, с. 34]. Новизна и неудача в лэфовском понимании были взаимосвязаны, что объяснялось пониманием продуктивности творческого заблуждения: «Если <...> у футуристов было немало и неудачных опытов, то они же первые никогда за них не цеплялись, поскольку им эта неудачность делалась ясна, и обычно обнаруживали эту неудачность сами, упорно критикуя самих себя» [35, с. 156].

Характерно, что рассуждения о «новом» появляются на страницах «Лефа» и «Нового Лефа» не только в контексте дискурса ошибки, но и в контексте утопического дискурса.

В работе И. Гроссмана-Рошина развернута настоящая апология эстетического утопизма: «В производственном искусстве обязательно должен быть и есть элемент утопизма. Знаю, что многие пугаются, как черт ладана, этого слова. <...> Производственное искусство должно, в отличие от непосредственно утилитарного, выражать момент желательного совершенства, до которого данная степень материального производства еще не дошла, но к которой оно стремится» [7, с. 95]. Поясняя свою идею жизнестроения, Н. Чужак подчеркивает: «Не только осязаемая вещь, но и идея, вещь в модели — есть содержание искусства дня. Отсюда — принятие всякого рода экспериментального искусства...» [41, с. 38].

Внимание к моделирующему характеру творчества позволяет увидеть искусство в движущейся оценочной перспективе. Именно в этом контексте появляется рассуждение Ю. Тынянова об оценочных точках зрения: «Тот бесплодный литературный критик, который теперь осмеивает явления раннего футуризма и заумь, одерживает дешевую победу: оценивать динамический факт с точки зрения статической — то же, что оценить качества ядра вне вопроса о полете. “Ядро” может быть очень хорошим на вид и не лететь, т. е. не быть ядром, и может быть “неуклюжим” и “безобразным”, но лететь хорошо, т. е. быть ядром» [37, с. 106].

Важный набор параметров новизны задан пониманием характера художественной креативности, обозначением той сферы, в которой разворачивается творческая активность. В этой связи также представляется правомерным говорить об интерпретации «нового» как абсолютного, связанного с ситуацией «первотворения», или трактовке «нового» как акта переозначивания ценностей.

В «Лефе» и «Новом Лефе» новизна связывается с активным освоением границы эстетического и внеэстетического, со стремлением заменить «пассивное» познание мира его деятельным преобразованием. Самая большая «новость о “новом” искусстве», в интерпретации Н. Чужака, — это «жизнестроение», «идея непосредственного производства вещи через искусство» [41, с. 31, 29]. В «Графике современного Лефа» В. Перцова «новаторский нюх» выражается в попытке сблизить «художественную и ин-

женерную линии современной культуры»: «Метод Лефа стоит на границе между эстетическим воздействием и утилитарной жизненной практикой. Это пограничное положение Лефа между “искусством” и “жизнью” предопределяет самую сущность движения» [16, с. 15].

Релятивизация границ литературы и жизни изменяет само понимание проблемы: если ранее речь шла о противопоставлении «старой» форме «нового» содержания, то теперь «новое» рассматривается в системе «форма — материал — целевая установка», и самые важные новации связываются прежде всего с «установкой»: «Лозунг примата содержания обычно сводится к новой теме, к новому материалу при условии сохранения старых методов оформления <...>. Сторонники примата формы говорят: новое время требует новых приемов обработки материала. <...> И материал и форма должны быть подчинены общественной целеустремленности фильма» [36, с. 26–28]. Критерий подлинности «нового» — глубина производимого социального эффекта: «Не в авторе суть, а в той полезной работе, которую прodelывает его произведение» [26, с. 40].

В материалах «Лефа» характер этой рефлексивной предпосылки творчества — дискуссионный вопрос. В понимании В. Шкловского «установка» — это проблема полагания границ искусства: «Определенный прием, введенный, как не эстетический, может эстетизироваться, т. е. изменить свою функцию. <...> Вопрос Лефа — это вопрос определенной установки в искусстве» [42, с. 34–35]. С точки зрения С. Третьякова, это — проблема выбора прагматической цели: «Мы, лефы, за целевую литературу, строящуюся применительно к отчетливо поставленному социальному заданию» [31, с. 2].

Значимый аспект рассуждений о «новом» — объяснение самой потребности в новизне и конкретизация связанных с ней ожиданий. Что именно должно изменить «новое» в искусстве, человеке, мире, и в чем заключается необходимость этих перемен? При каких условиях «новое» перестает быть «новым»? Точкой отсчета в поисках ответов на эти вопросы оказывается интерпретация художником своего места внутри традиции.

В теории «Лефа» самый сильный ресурс самолегитимации — это революция. Это первособытие, оправдывающее современность в ее социальной, культурной и эстетической проективности, главный источник «нового». В юбилейном редакционном материале «Десять» связь между лефовской практикой и революцией обозначена как программная и нераз-

рывная: «Десять лет мы делаем Октябрь. Десять лет Октябрь делает нас» [12, с. 1]. В рассуждениях О. Брика эта связь — условие сохранения эстетической новизны и связанной с ней «культурной гегемонии» в мире: «Успех наших книг, наших театров, наших художников за границей, успех “Броненосца Потемкина” подтверждает, что <...> сделанное самостоятельно, по-своему, своими методами <...> имеет огромный успех и принимается как новое слово» [2, с. 25–26]. Закономерно, что в целом ряде публикаций революция осознается не как вчерашний день, а как перманентное настоящее художественного сознания.

В статье О. Брика «За политику!» речь идет о «необходимой ежедневной революционности», о том, что «революция это не только уличное дело, что это и домашнее дело, что каждый день и каждый шаг в частной жизни человека даже может быть расценен с точки зрения его революционности» [3, с. 22–23]. Общий вектор рассуждений задан стремлением к аутентичной репрезентации революции: «Мы, лефовцы, полагаем, что Октябрьская революция настолько крупный исторический факт, что никакая игра этим фактом немыслима» [5, с. 28].

Особый интерес в этой связи представляют рассуждения о том, как актуализировать революционные ценности в неревлюционную эпоху. С. Третьяков в статье «Как десятилетить», отмечая практику восприятия октябрьских торжеств как «бутафории», противопоставляет ей намерение так выстроить праздник, чтобы «каждый вышедший на улицы» мог почувствовать себя «хозяином советского строительства» [30, с. 36]. Условием этого должна была стать наглядная связь всех элементов культурного строительства. В. Жемчужный, поясняя принципы организации демонстрации, указывает, что сейчас это автокоммуникативный по своей сути «смотр достижений»: «Показать демонстрацию самим демонстрантам — вот задача, которая при верном ее решении даст новый смысл демонстрации» [9, с. 47].

Важнейшая проблема Лефа — непреодоленность прошлого, которое сохраняет свое значение вопреки любым социальным переменам. Структура, воплощающая в себе косность как таковую, — «быт»: «Бытом, сиречь пошлостью <...> назовем мы строй чувствований и действий, которые автоматизировались в своей повторяемости применительно к определенному социально-экономическому базису, которые вошли в привычку» [32, с. 200]. Борьба с бытом размещает революцию не только позади, но и

вперед: ее творческий импульс еще не исчерпан и предполагает продолжение и в социальном строительстве, и в эстетической практике: «Революция формы — это не революция одной только литературной “техники”. Отнюдь. <...> Революция литературной формы, как и культурная революция, есть революция сознания прежде всего. Это — борьба за право выражения революционного сознания революционными средствами. <...> Революция эта — очень серьезно впереди» [39, с. 19].

«Впереди» — в силу торжества косных литературных образцов, которые легко усваиваются новой аудиторией, когда, по выражению В. Шкловского, «мертвый катается на живом» [45, с. 35]. «Впереди» — в силу того, что самоценное формотворчество оказывается всего лишь имитацией новизны: «Борьба за форму сведена к борьбе за стилевой признак. Новые изобретения в области формы есть уже не новые орудия культурной продвижки, а лишь новый орнамент» [28, с. 3]. «Культ литературных предков» [18, с. 9] и «пассеистический футуризм» [27, с. 31], таким образом, оказываются явлениями, в равной мере чуждыми лефовской новизне.

Ориентир, который неизменно сохраняет для «Лефа» особое значение, — «ковка нового человека», связанная с «проповедью нового мироощущения» как «суммы эмоциональных (чувственных) оценок» [32, с. 195]. Важнейшая черта этого нового мировоззрения — открытость сознания, интерес к неизведанному: «Перевести все, что от искусства, на выдумку и на тренировку, видеть новое даже в обыкновенном и привычном. А то у нас в новом норовят увидеть старое. Трудно найти и увидеть в самом обыкновенном необыкновенное. А в этом вся сила» [10, с. 3]. Работа на укрепление этой «силы» ведется в разных направлениях. Речь идет о создании «сложного инвентаря» фактов, [29, с. 45], о «фиксации факта, отложенной по временной координате» [24, с. 43–44], о «жесткой азартной игре фактами» [33, с. 4]. Ее неотъемлемая часть — «революционная» и «ленинская» практика «подвешивания» смыслов, когда писатель «устанавливает каждый раз между словом и предметом новое отношение, не называя вещи и не закрепляя новое название» [43, с. 56].

Подводя итоги, можно сделать вывод, что «новое» исторично и детерминировано конкретным набором представлений о времени и вписанности субъекта во время. Дискурс о «новом» апологетичен и связан с расширением представлений о литературности. Новизна служит целям

самоутверждения и выражает сущностные устремления современности. В этом смысле «новое» соотносено с областью идеала, художественной заданности. Типологически значимым является предлагаемое эпохой объяснение необходимости в «новом», логики выстраивания оценочных смыслов, которые за ним закреплены.

«Новое» может по-разному соотноситься с интерпретацией своей позиции субъектом оценочного высказывания. Претензия на «обладание» «новым» или отказ от такой претензии определяют принципы оценки «другого», в том числе поколенчески «другого», задают широту эстетического вкуса. «Новое» оценивается в соотношении возможного и действительного, утверждается в апелляции к чужому мнению. Типологически значимы в «истории нового» способ его конструирования, локализация в той или иной области культурной практики, характер творческих притязаний.

Принципиальное значение имеет представление об источнике новизны, восприятие «нового» внутри эстетического поля или в соотносённости с системными изменениями в социуме — с идеями «нового человека», «нового мира», «новой культуры». «История нового», таким образом, соотносена еще и с выявлением проективных смыслов нового, с анализом вложенных в него представлений о должном.

### Список литературы

- 1 Арватов Б. Речетворчество: (По поводу «заумной» поэзии) // Леф. 1923. № 2. С. 79–91.
- 2 Брик О.М. За новаторство! // Новый Леф. 1927. № 1. С. 25–28.
- 3 Брик О.М. За политику! // Новый Леф. 1927. № 1. С. 19–24.
- 4 Брик О.М. Мы — футуристы // Новый Леф. 1927. № 8–9. С. 49–52.
- 5 Брик О., Перцов В., Шкловский В. Ринг Лефа // Новый Леф. 1928. № 4. С. 27–36.
- 6 Гройс Б. О новом // Гройс Б. Утопия и обмен. М.: Знак, 1993. С. 113–244.
- 7 Гроссман-Роцин И. О природе действенного слова. // Леф. 1924. № 2. С. 89–100.
- 8 Делез Ж. Различие и повторение. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. 384 с.
- 9 Жемчужный В. Демонстрация в октябре // Новый Леф. 1927. № 7. С. 46–48.
- 10 Записная книжка Лефа // Новый Леф. 1927. № 6. С. 3–14.
- 11 Кого предостерегает Леф? // Леф. 1923. № 1. С. 10–11.
- 12 Леф. Десять // Новый Леф. 1927. № 8–9. С. 1–2.
- 13 Маяковский В. Расширение словесной базы // Новый Леф. 1927. № 10. С. 14–17.
- 14 Маяковский В. Только не воспоминания... // Новый Леф. 1927. № 8. С. 31–38.

- 15 *Осборн П.* Философия после теории. Трансдисциплинарность и новое // Логос. 2017. № 3. С. 199–226.
- 16 *Перцов В.* График современного Лефа // Новый Леф. 1927. № 1. С. 15–19.
- 17 *Перцов В.* Идеология и техника в искусстве // Новый Леф. 1927. № 5. С. 19–26.
- 18 *Перцов В.* Культ предков и литературная современность // Новый Леф. 1928. № 1. С. 7–20.
- 19 *Перцов В.* Марксизм(ы) в литературоведении // Новый Леф. 1928. № 7. С. 24–31.
- 20 *Перцов В.* Современники: (Гастев, Хлебников) // Новый Леф. 1928. № 8–9. С. 75–83.
- 21 *Родченко А.* Крупная безграмотность или мелкая гадость? // Новый Леф. 1928. № 6. С. 42–46.
- 22 *Родченко А.* Против суммированного портрета за моментальный снимок // Новый Леф. 1928. № 4. С. 14–16.
- 23 *Родченко А.* Пути современной фотографии // Новый Леф. 1928. № 9. С. 31–39.
- 24 *С. Т.* Литературное многополие // Новый Леф. 1928. № 12. С. 43–44.
- 25 *Светликова И.Ю.* «Новый Леф»: история и литературно-художественные концепции: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2001. 192 с.
- 26 *Т. Г.* Трибуна и кулуары // Новый Леф. 1928. № 6. С. 39–42.
- 27 *Тренин В.* Тревожный сигнал друзьям // Новый Леф. 1928. № 8. С. 30–36.
- 28 *Третьяков С.* Бьем тревогу // Новый Леф. 1927. № 2. С. 1–5.
- 29 *Третьяков С.* Живой «живой» человек // Новый Леф. 1928. № 7. С. 44–46.
- 30 *Третьяков С.* Как десятилетить // Новый Леф. 1927. № 4. С. 35–37.
- 31 *Третьяков С.* Наши товарищи! // Новый Леф. 1928. № 10. С. 1–2.
- 32 *Третьяков С.* Откуда и куда? (Перспективы футуризма) // Леф. 1923. № 1. С. 192–203.
- 33 *Третьяков С.* Продолжение следует // Новый Леф. 1928. № 12. С. 1–4.
- 34 *Третьяков С.* С новым годом! С «Новым Лефом»! // Новый Леф. 1928. № 1. С. 1–3.
- 35 *Третьяков С.* Трибуна Лефа // Леф. 1923. № 3. С. 154–164.
- 36 *Третьяков С.* Чем живо кино // Новый Леф. 1928. № 5. С. 23–28.
- 37 *Тынянов Ю.* О литературном факте // Леф. 1924. № 2. С. 101–116.
- 38 *Ушакин С.* «Не взлетевшие самолеты мечты»: о поколении формального метода // Формальный метод. Антология русского модернизма. М.; Екатеринбург, 2016. Т. 1: Системы. С. 9–62.
- 39 *Чужак Н.* Литература жизнестроения: (Теория в практике) // Новый Леф. 1928. № 10. С. 2–17.
- 40 *Чужак Н.* Левее Лефа // Новый Леф. 1928. № 12. С. 27–32.
- 41 *Чужак Н.* Под знаком жизнестроения (опыт осознания искусства дня) // Леф. 1923. № 1. С. 12–39.
- 42 *Шкловский В.* Документальный Толстой // Новый Леф. 1928. № 10. С. 34–36.

- 43 Шкловский В. Ленин как деканонизатор // Леф. 1924. № 1. С. 53–56.  
44 Шкловский В. По поводу картины Эсфирь Шуб // Новый Леф. 1927. № 8–9.  
С. 52–54.  
45 Шкловский В. Сергей Эйзенштейн и «неигровая фильма» // Новый Леф. 1927.  
№ 4. С. 34–35.  
46 Якобсон Р. Доминанта // Якобсон Р. Язык и бессознательное. М.: Гнозис, 1996.  
С. 119–125.

## References

- 1 Arvatov B. *Rechetyvorchestvo: (Po povodu "zaumnoi" poezii)* [Speech creativity: (about the Trans-rational Poetry)]. *LEF*, 1923, no 2, pp. 79–91. (In Russ.)  
2 Brik O. M. *Za novatorstvo!* [For innovation!]. *Novy LEF*, 1927, no 1, pp. 25–28. (In Russ.)  
3 Brik O.M. *Za politiku!* [For politics!]. *Novy LEF*, 1927, no 1, pp. 19–24. (In Russ.)  
4 Brik O.M. *My — futuristy* [We are futurists]. *Novy LEF*, 1927, no 8–9, pp. 49–52. (In Russ.)  
5 Brik O., Percov V., Shklovskii V. *Ring LEFa* [The ring of LEF]. *Novy LEF*, 1928, no 4, pp. 27–36. (In Russ.)  
6 Grois B. *O novom* [On the new]. Grois B. *Utopiia i obmen*. [Utopia and exchange]. Moscow, Znak Publ., 1993, pp. 113–244. (In Russ.)  
7 Grossman-Roshhin I. O prirode deistvennogo slova [About the nature of the effective word]. *LEF*, 1924, no 2, pp. 89–100. (In Russ.)  
8 Delez G. *Razlichie i povtorenie* [Distinction and repetition]. St. Petersburg, Petropolis Publ., 1998. 384 p. (In Russ.)  
9 Zhemchuzhnyi V. *Demonstraciia v oktubre* [October demonstration]. *Novy LEF*, 1927, no 7, pp. 46–48. (In Russ.)  
10 *Zapisnaia knizhka LEFa* [LEF's notebook]. *Novy LEF*, 1927, no 6, pp. 3–14. (In Russ.)  
11 *Kogo predosteregait LEF?* [Whom does LEF warn?]. *LEF*, 1923, no 1, pp. 10–11. (In Russ.)  
12 *LEF. Desiat'* [LEF. Ten]. *Novy LEF*, 1927, no 8–9, pp. 1–2. (In Russ.)  
13 Maiakovskii V. *Rasshirenie slovesnoi bazy* [Expansion of the vocabulary]. *Novy LEF*, 1927, no 10, pp. 14–17. (In Russ.)  
14 Maiakovskii V. *Tol'ko ne vospominaniia...* [Just not memories...]. *Novy LEF*, 1927, no 8, pp. 31–38. (In Russ.)  
15 Osborn P. *Filosofiia posle teorii. Transdistsiplinarost' i novoe* [Philosophy after theory: Trans-disciplinarity and the novelty]. *Logos*, 2017, no 3, pp. 199–226. (In Russ.)  
16 Percov V. *Grafik sovremennogo LEFa* [The schedule of the modern LEF]. *Novy LEF*, 1927, no 1, pp. 15–19. (In Russ.)



- 17 Percov V. Ideologiya i tekhnika v iskusstve [Ideology and technology in art]. *Novy LEF*, 1927, no 5, pp. 19–26. (In Russ.)
- 18 Percov V. Kul't predkov i literaturnaia sovremennost' [Cult of ancestors and literary modernity]. *Novy LEF*, 1928, no 1, pp. 7–20. (In Russ.)
- 19 Percov V. Marksizm(y) v literaturovedenii [Marxism(es) in literary studies]. *Novy LEF*, 1928, no 7, pp. 24–31. (In Russ.)
- 20 Percov V. *Sovremenniki: (Gastev, Khlebnikov)* [Contemporaries: (Gastev, Khlebnikov)]. *Novy LEF*, 1928, no 8–9, pp. 75–83. (In Russ.)
- 21 Rodchenko A. Krupnaia bezgramotnost' ili melkaia gadost'? [Major illiteracy or petty muck?]. *Novy LEF*, 1928, no 6, pp. 42–46. (In Russ.)
- 22 Rodchenko A. Protiv summirovannogo portreta za momental'nyi snimok [Against a summed portrait and for a snapshot]. *Novy LEF*, 1928, no 4, pp. 14–16. (In Russ.)
- 23 Rodchenko A. Puti sovremennoi fotografii [The ways of modern photograph]. *Novy LEF*, 1928, no 9, pp. 31–39. (In Russ.)
- 24 S. T. Literaturnoe mnogopolie [Many fields in literature]. *Novy LEF*, 1928, no 12, pp. 43–44. (In Russ.)
- 25 Svetlikova I. "Novy LEF": istoriia i literaturno-khudozhestvennye kontseptsii: dis. ... kand. iskusstvovedeniia [Novy LEF: history, literary, and artistic concepts: PhD thesis]. St. Petersburg, 2001. 192 p. (In Russ.)
- 26 T. G. Tribuna i kuluary [Tribune and lobby]. *Novy LEF*, 1928, no 6, pp. 39–42. (In Russ.)
- 27 Trenin V. Trevozhnyi signal druž'iam [Alarming signal to friends]. *Novy LEF*, 1928, no 8, pp. 30–36. (In Russ.)
- 28 Tret'iakov S. B'em trevogu [Sound the alarm]. *Novy LEF*, 1927, no 2, pp. 1–5. (In Russ.)
- 29 Tret'iakov S. Zhivoi "zhivoi" chelovek [A living "living" man]. *Novy LEF*, 1928, no 7, pp. 44–46. (In Russ.)
- 30 Tret'iakov S. Kak desiatiletit' [How to celebrate the tenth anniversary]. *Novy LEF*, 1927, no 4, pp. 35–37. (In Russ.)
- 31 Tret'iakov S. Nashi tovarishchi! [Our comrades]. *Novy LEF*, 1928, no 10, pp. 1–2. (In Russ.)
- 32 Tret'iakov S. Otkuda i kuda? (Perspektivy futurizma) [Where from and where to? Perspectives of futurism]. *LEF*, 1923, no 1, pp. 192–203. (In Russ.)
- 33 Tret'iakov S. Prodolzhenie sleduet [To be continued]. *Novy LEF*, 1928, no 12, pp. 1–4. (In Russ.)
- 34 Tret'iakov S. S novym godom! C "Novym LEFom"! [Happy New Year! Good luck with "Novy LEF"]. *Novy LEF*, 1928, no 1, pp. 1–3. (In Russ.)
- 35 Tret'iakov S. Tribuna LEFa [The tribune of LEF]. *LEF*, 1923, no 3, pp. 154–164. (In Russ.)
- 36 Tret'iakov S. Chem zhivo kino [What makes cinema alive]. *Novy LEF*, 1928, no 5, pp. 23–28. (In Russ.)

- 37 Tynianov Iu. O literaturnom fakte [Literary fact]. *LEF*, 1924, no 2, pp. 101–116. (In Russ.)
- 38 Ushakin S. “Ne vzletevshie samolety mechty”: o pokolenii formal’nogo metoda [“Air planes of the dream that failed to soar”: on the formalist generation]. *Formal’nyi metod. Antologiiia russkogo modernizma* [Formal method. Anthology of Russian modernism]. Moscow, Ekaterinburg, 2016. Vol. 1: Systems, pp. 9–62. (In Russ.)
- 39 Chuzhak N. Literatura zhiznestroeniia: (Teoriia v praktike) [Literature of “zhiznestroeniye” [life-building] (Theory in practice)]. *Novy LEF*, 1928, no 10, pp. 2–17. (In Russ.)
- 40 Chuzhak N. Levee LEFa [To the left of LEF]. *Novy LEF*, 1928, no 12, pp. 27–32. (In Russ.)
- 41 Chuzhak N. Pod znakom zhiznestroeniia (opyt osoznaniia iskusstva dnia) [Under the sign of zhisnestroyeniia [life-building] (experiencing the awareness of contemporary art)]. *LEF*, 1923, no 1, pp. 12–39. (In Russ.)
- 42 Shklovskii V. Dokumental’nyi Tolstoi [Documentary Tolstoy]. *Novy LEF*, 1928, no 10, pp. 34–36. (In Russ.)
- 43 Shklovskii V. Lenin kak dekanonizator [Lenin as the destroyer of the canon]. *LEF*, 1924, no 1, pp. 53–56. (In Russ.)
- 44 Shklovskii V. Po povodu kartiny Esfir’ Shub [About the film of Esther Shub]. *Novy LEF*, 1927, no 8–9, pp. 52–54. (In Russ.)
- 45 Shklovskii V. Sergei Eizenshtein i “neigrovaia fil’ma” [Sergei Eisenstein and “the non-fiction film”]. *Novy LEF*, 1927, no 4, pp. 34–35. (In Russ.)
- 46 Yakobson R. Dominanta [Dominant]. Iakobson R. *Iazyk i bessoznatel’noe*. [Language and the unconscious]. Moscow, Gnosis Publ., 1996, pp. 119–125. (In Russ.)