

Наталья Шрома
Латвийский университет
natalja.sroma@lu.lv
<https://orcid.org/0000-0002-9872-6285>

Natalja Šroma
University of Latvia
natalja.sroma@lu.lv
<https://orcid.org/0000-0002-9872-6285>

ЛАТВИЙСКИЙ *ЛЕВЫЙ ФРОНТ* (*KREISĀ FRONTE*)
И СЕРГЕЙ ТРЕТЬЯКОВ *

THE LATVIAN *LEFT FRONT* (*KREISĀ FRONTE*)
AND SERGEI TRETYAKOV

В статье в сопоставительном аспекте рассмотрены концептуальные установки двух периодических изданий 1920-х годов — российского и латвийского *Левого фронта*, что позволило автору статьи отвести упреки современников в подражательности и несамостоятельности *КРЕФа* и выявить значение российского опыта левого искусства в формировании концепции латвийского журнала как образовательной площадки для нового писателя. Особое внимание в статье уделено точкам сближения творческих практик латвийских левофронтовцев с Сергеем Третьяковым, а также рецепции его художественных идей, жанровых и стилистических решений латышским «китайским текстом».

Ключевые слова: *Левый фронт* в Латвии, Сергей Третьяков, Линардс Лайценс, литература факта, путевой очерк, «действующая вещь», китайский текст.

The article examines the conceptual frameworks of two 1920s periodicals — the Russian and Latvian Left Fronts — in a comparative aspect. This approach allows the author to refute contemporary criticisms regarding the derivative or unoriginal nature of *KREF* (the Latvian Left Front) and to highlight the significance of the Russian avant-garde experience in shaping the journal's concept as an educational platform for the “new writer”. Attention is paid to the points of convergence between the creative practices of the Latvian Left Front members and Sergei Tretyakov, as well as the reception of his artistic ideas, genre-specific and stylistic solutions within the Latvian “Chinese text”.

Key words: *Latvian Left Front*, Sergei Tretyakov, Linards Laicens, Literature of Fact, Travel Sketch, “Operating Thing”, Chinese Text.

* Текст подготовлен по материалам доклада и дискуссии на Международной научной конференции «Глобальные и локальные процессы в славянских языках, литературах и культурах 8» (Рига, Латвийский университет, 7–8 марта 2025 года).

«Название буквально заимствовано из русского *ЛЕФа*. Точно такая же конструкция обложки... В иллюстрациях Лайценс копирует Родченко из того же *ЛЕФа*. Далеко не искал. Отдельные статьи русских авторов переведены с ошибками. Вся информация почерпнута из советских журналов. Идеология “левого искусства” на сто процентов позаимствована у Маяковского и других “лефовцев”. Что же тогда остается оригинального у самого *Левого фронта*? Все позаимствовано, все “украдено” в Советской России. Если посмотреть и на другие работы “левых”, то мы, несомненно, увидим, что их оригинал находится в Москве или еще где-то в России»¹ (“Zodziet kultūru”² 1929: 248–249).

В марте 1928 года в Латвии появилось издание, казалось бы, нарочито провоцирующее подобные инвективы. Журнал *Kreisā Fronte* (в переводе с латышского *Левый фронт*)³ будет выходить в течение трех лет — до декабря 1930 года и завершится сдвоенным 18-м номером. Главным редактором *КРЕФа* был Линардс Лайценс (Linards Laicēns) — поэт, прозаик, драматург, критик, литературовед, переводчик — «универсальный солдат»



Обложка журнала *Kreisā Fronte*

от литературы и журналистики, своей творческой многовекторностью вполне сопоставимый с Сергеем Третьяковым. Ведущим теоретиком в журнале стал поэт и литературный критик Эмилс Фросс (Emīls Fross). Он знал

¹ Здесь и далее перевод с латышского автора статьи. Оригинал: «Nosaukums burtiski pajēmts no krievu *Ļef'a*. Tāpat vāku konstrukcija... Ilustrācijās Laicēns atdarina Rodčenko no tā paša *Ļef'a*. Nav pat tālu meklēts. Atsevišķi raksti kļūdaini tulkoti no krievu autoriem. Visa informācija smelta no SPRS žurnāliem. ‘Kreisās mākslas’ ideoloģija arī visās 100 procentēs aizgūta no Majakovska un citiem ‘Ļefistiem’. — Kas tad paliek pāri *Kreisajā Frontē* oriģināls? Viss aizgūts, viss ‘sazagts’ Padomju Krievijā. Ja apskatītu citus ‘kreiso’ darba veidus, mes, bez šaubām, atrastu, kā to oriģināls atrodams Maskavā, vai kur citur Krievijā».

² В переводе на русский язык — «Крадите культуру».

³ Далее в статье в целях различения двух изданий — российского и латвийского — будет использована латышская аббревиатура в транслитерации на кириллице — *КРЕФ*.

как минимум девять языков, из них русский и немецкий языки в совершенстве. Был переводчиком, в частности, произведений Анны Ахматовой и Бертольда Брехта. Дизайнерские решения для издания принимал и реализовывал художник, фотохудожник и график Эрнестс Калис (Ernests Kālis).

Выбирая название для журнала, Лайценс осознавал неизбежность сопоставлений и даже упреков в несамостоятельности. Но первостепенной задачей было заявить о политической направленности издания и его сугубой прагматичности, поэтому в названии важными были оба слова. «Левый» четко обозначало место нового издания в печати, ориентированной на рабочее движение. «Фронт» заявляло о бескомпромиссности в продвижении своих идей. Как афористически было сказано в редакторской статье *КРЕФа* — «Где фронт — там борьба»⁴ (1928, № 3).

Первый номер *КРЕФа* открывается своего рода манифестом, в котором — даже если исходит из объема — явственен приоритет идеологии. На первой странице, описывающей политический контекст, в качестве ключевых выделены понятия «революция», «пролетарская культура», «интернационализм».

Установка на интернационализм, на сотрудничество с левыми художественными кругами в мире не осталось только на уровне лозунга. И хотя названием журнала был задан основной вектор художественных и идеологических ориентиров, тем не менее преимущественное внимание на восток — в сторону российского *ЛЕФа* — компенсируется интересом к западным проявлениям левого искусства, прежде всего, немецкого. Уже в первом номере *КРЕФа* публикуются заметки о Левом фронте в Германии. Начиная с конца 1929 года немецкие материалы начинают явно преобладать. В шестом номере за 1929 год читателя информируют о Левом фронте в Берлине. А в первый номер за 1930 год включены четыре (!) условно немецкие статьи: Лайценс рассказывает о политическом театре Эрвина Пискатора; берлинский корреспондент Хайнц Людек — о новой серии берлинского Интернационального рабочего издательства «Интернациональный роман» (продолжение с информацией о работе этого издательства последует в четвертом номере за 1929 год). Третья публикация посвящена немецкой периодической печати, четвертая содержит отчет о съезде пролетарских писателей Германии.



Александра Бельцова.
Портрет Линарда Лайцена

⁴ Оригинал: «Kur ir fronts — tur ir cīņa».

Что же касается российского опыта левого искусства, то он никогда не был для *КРЕФа* самоценным информационным поводом, но всегда был интересен крефовцам в контексте решения их собственных насущных проблем.

Проиллюстрирую это утверждение двумя примерами.

Первое наблюдение связано с переводными текстами в журнале, скорее — и это несмотря на упреки в «воровстве» — с их практическим отсутствием. За все время существования латвийского *Левого фронта* в журнале было опубликовано всего два перевода с русского языка. Во второй номер за 1928 год под названием «Работа газетчика» включены несколько фрагментов из книги Виктора Шкловского *Техника писательского ремесла*. В четвертом номере за 1930 год под заглавием «Ордер» опубликован перевод стихотворения А. Безыменского «О шапке», и эта публикация выглядит почти случайной. Такая ситуация с переводными материалами объясняется тем, что редакцию *КРЕФа* больше занимало продвижение латышских авторов за пределы Латвии, нежели включение русских в латвийский контекст. Свидетельством тому — большая библиографическая статья о рецепции советскими критиками романа Лайцена *Взывающие корпуса* (1929, № 3). В пятом номере за 1930 год читателя информировали о переводах латышских авторов на русский язык.

Второй пример прагматического использования российского материала связан с дискуссией о литературном наследии. В третьем номере за 1928 год журнал освещает развернувшуюся в российской печати полемику, в ходе которой столкнулись два мнения — учиться у классиков как мастеров слова или отвергнуть их опыт из-за пренебрежения к интересам пролетариата. Автор заметки резюмирует: сейчас в латышской культуре эта проблема не стоит остро, но мы можем с ней столкнуться в будущем, поэтому уже сейчас можно осмыслить опыт наших соседей (“*Klasiķu jau-tājums*” 1928: 39).

В шестом номере за 1928 год эта тема продолжена двумя публикациями. Первая статья («Литературные течения в СССР и их дискуссии»), казалось бы, посвящена исключительно происходящему в Советском Союзе, а именно спорам российских литературных группировок — ВАППа, Перевала и Левого фронта. Обозреватель от *КРЕФа* сопоставляет две публикации — книгу Виссариона Саянова *Литературные группировки* и статью Сергея Третьякова «Большая ошибка» — и сразу же оговаривает, что оба автора поднимают многие вопросы, с которыми может столкнуться и сталкивается левое искусство в Латвии. Итогом обзора российских дискуссий стал конкретный вывод: теория ВАППА о «живом человеке», «психологизме» и «обучении у классиков», усиленная беллетристическими тенденциями переваловской практики, еще больше уводит рабочих писателей (читай — крефовцев) вправо, превращая их в конъюнктурных Всеволодов Ивановых и Константинов Фединых. Выбор редколлегии *КРЕФа* очевиден — только *ЛЕФ* поможет латвийским левифронтцам уйти от беллетристики и встать

на публицистические рельсы, обретая соответствующие эпохе литературные методы (“Padomju Savienības literārie virzieni” 1928: 19–20).

Вторая публикация в этом же номере — статья Андрея Рониса-Кантовского «Не формализм, но организация» (Ronis-Kantovskis 1928: 29–31) — продолжает дискуссию уже на латвийском материале. При этом Ронис, не цитируя напрямую Третьякова, но аллюзивно ссылаясь на его статью «Большая ошибка», отвергает, казалось бы, противоречащие друг другу обвинения в адрес *КРЕФа* — а именно упреки в нелитературности, с одной стороны, и в излишнем внимании к форме, в ее культивировании, с другой. Ронис справедливо указывает на то, что ни один другой журнал в Латвии не уделяет столько внимания теории литературы в ее прикладном значении, сколько в этом направлении делает *КРЕФ*.

Одна из общих установок *ЛЕФа* и *КРЕФа*, действительно, касается концепции журнала как образовательной площадки для нового писателя. Об этом свидетельствует объемный теоретический раздел. В некоторых номерах статьи главного теоретика Эмила Фросса занимают четверть или даже треть журнального объема — это 10–12 страниц. При этом все теоретические публикации носят прикладной характер. То есть и Фросс, и Лайценс не только подключаются к научным дискуссиям о той или иной актуальной теоретической проблеме, о том или ином литературоведческом термине, но показывают, как именно следование определенному методу (например, литературе факта) или использование определенного приема (например, жанра фельетона или лозунговой поэзии) поможет достичь желаемого художественного и, главное, идеологического эффекта. При этом Фросс на протяжении всех трех лет существования журнала публиковал детальные разборы всех размещенных в журнале художественных текстов, что действительно превращало *КРЕФ* в школу нового писателя.

Еще одной важной особенностью латвийского левого журнала, позволявшей реализовать дидактическую функцию, была установка на диалог. Так Фросс в своих критических разборах нередко обращает внимание на словарь писателя, в частности, на оппозицию старых и новых слов. Уже во втором номере редколлегия обращается к читателям — рабочим и рабочей молодежи — с просьбой присылать примеры из их разговорной речи — новые слова, слова с новыми коннотациями, часто цитируемые стихи, не избегая даже пикантных песенок (“Uzaicinājums” 1928: 48). В последних номерах журнала в 1930 году появляется рубрика «Читательский контроль», комментируя которую Фросс раскрывает смысл метафоры «поставить литературу под контроль масс». Он предлагает всем читателям стать критиками: «Вы можете присылать... даже простые высказывания: “Мне эта (или другая) публикация не понравилась (или понравилась)”». Но очень нужно также сказать, хотя бы немного, что именно, по-настоящему в этой публикации не понравилось — и дальше почему не понравилось. Если с “понравилось” и “не понравилось” могут начаться споры, которые потом перерастут в диспут, то только с “что не понравилось” начнется анализ,

а теория начинается с ответов почему не понравилось или понравилось»⁵. И далее — после призыва к «коллективным критикам» — Фросс иллюстрирует, как это надо делать, методично текст за текстом рецензируя опубликованные в журнале материалы (Fross 1930b: 45–48).

Важным является и то, какую именно теоретическую концепцию — с точки зрения *КРЕФа* — надлежало усвоить новому писателю. Ответ на этот вопрос прекрасно раскрывает место *Левого фронта* в журнальном мире Латвии конца 1920-х годов, а также иллюстрирует владение крефовцами филигранной техникой ведения полемики. Следует учитывать, что *КРЕФ* — журнал социал-демократический, просто отмахнуться от концепции пролетарской культуры, от установок марксистской критики было невозможно. Поэтому теоретики *КРЕФа* действовали очень осторожно.

Так уже в первом номере журнала Андрейс Упитс (Andrejs Upiņš) объясняет, зачем теория нужна писателю: «Теория литературы также необходима писателям и поэтам, как теория цвета и перспективы художникам и теория контрапункта музыкантам»⁶ (Upiņš 1928: 21). В статье подробно рассматривается социологический метод в литературоведении как очевидно предпочтительный для пролетарского писателя — в статье называются работы Г. Плеханова, В. Фриче, Н. Ефимова. Но в завершающей статью списке рекомендованной для изучения литературы новый рабочий писатель находил совсем другие имена — работы представителей формальной школы и близких к ней литературоведов — Б. Томашевского, Ю. Тынянова, В. Жирмунского, А. Реформатского: «Без каких-либо комментариев упомянем еще несколько работ русской теории литературы, которые по большей части причисляемы к так называемым формалистским направлениям, но на которых начинающие литераторы могут многому научиться, ни в коей мере не отказываясь от своих социологических установок»⁷ (Upiņš 1928: 24).

Другим образцом может служить статья Фросса «Материал и техника» (1930a: 22–31). Она содержит уже ожидаемый от штатного теоретика детальный анализ текстов, опубликованных в журнале за предыдущий год. В самом названии публикации прочитывается полемика с Шкловским и в целом с теорией формальной школы о материале и приеме. И в отличие от формалистов, утверждавших эстетическую нейтральность материала,

⁵ Оригинал: «Var piesūtīt ... arī vienkārši tādas izteikums: „Man tas (vaj cits) raksts nepatīk (vaj patīk).“ Bet ļoti vajadzīgs, lai būtu arī pateikts, vismaz, kas isti tajā rakstā nepatīk un tālāk — kadēļ nepatīk. Jo: no „patīk“ un „nepatīk“ gan iesākas strīdus, kas var pārāugt disputā, bet tikai no „kas nepatīk“ iesākas analīze, un teorija sākas tikai no atbildēm uz to, kadēļ nepatīk vaj patīk».

⁶ Оригинал: «Literatūras teorija rakstniekam un dzejniekam ir tikpat nepieciešama, kā krāsu un perspektīves teorija gleznotājam un kontrapunkta teorija mūziķim».

⁷ Оригинал: «Bez kādiem komentāriem minēsim vēl dažus darbus krievu literatūras teorijā, kuri gan pa lielākai daļai pieskaitāmi tā sauktajam formalistiskajam virzienam, bet no kuriem iesācēji literāti tomēr var daudz mācīties, nemaz neatsakoties no savas socioloģiskās literatūras atziņas».

Фросс настаивает на тематической актуальности текстов, на главенстве материала. При этом сам подход Фроса к анализу максимально «технологичен»: критик скрупулезно показывает, как «сделаны» тексты, а это скорее говорит о следовании за Шкловским, нежели об обратном.

Еще один ключевой лэфовский принцип — приоритет прагматики — был заявлен уже в редакторской статье-манифесте. Художественные задачи — в отличие от идеологических — сформулированы Лайценом предельно коротко: «Организация ежедневной культурной работы требует не только теоретического понимания и идеологической ясности и определенности, но и ответов на многие практические вопросы, поэтому **необходима польза** (выделено самим редактором *КРЕФа*)»⁸ (“Darbā” 1928: 2). Художественные установки крэфовцев прагматичны; понимание всех жанров утилитарно:

«Поэзия — постижение действительности, энергия для борьбы.

Рассказ — выражает эпоху, организует, поучает и направляет.

Пьеса — будоражащий удар по массам» (“Darbā” 1928: 2)⁹.

Редакторскую установку на пользу там же, в первом номере *КРЕФа*, поддерживает Э. Фросс. В статье «Мещанские элементы» (1928а: 15–21) он выступает против эстетизации жизненного материала, а затем, уже в третьем номере, рассматривает журнальную прозу двух первых журнальных книжек как литературу факта: «Мы призываем к восстанию газетной и журнальной информации, политической и социальной хроники, эссеистики, профессиональных дневников... Все эти тексты существуют и могут существовать и тогда, когда мы не приписываем им эстетическую значимость, но у всех этих текстов есть формальная структура, которая обладает эпохальной значимостью»¹⁰ (Fross 1928b: 23).

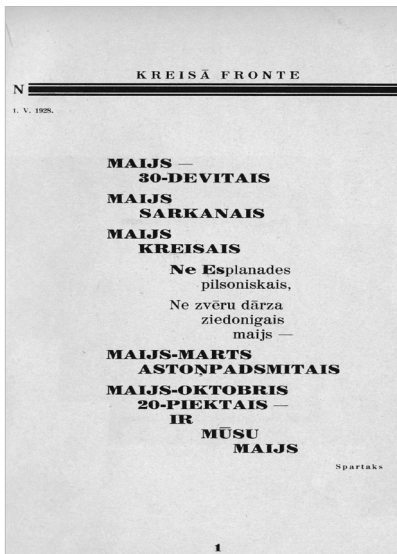
С продвижением новой литературной концепции связан также отбор рецензируемого в журнале художественного материала, русского в том числе. И в этом смысле наиболее важным в контексте теоретических исканий *КРЕФа* становится имя Сергея Третьякова. Неизменный интерес к его творчеству продиктован, как нам видится, не столько пиететом к одному из руководителей *Нового ЛЕФа* и не только желанием отметить эстетические достоинства его текстов, сколько продуктивностью творческих установок Третьякова.

Так выбор в качестве «самой интересной книги, опубликованной в СССР за последнее время» сборника стихотворений *Речевик* объясняется

⁸ Оригинал: «Organizāciju ikdienas kultūras darbs prasa nevien teorētisku izpratni un ideoloģisku skaidrību un noteiktību, bet arī atbildes uz daudziem praktiskiem jautājumiem, tāpēc vajadzīga lietderība».

⁹ Оригинал: «Dzeja — īstenības izpratne, enerģija cīņai. / Stāsts — laikmetu izteicošs, organizējošs, mācošs, virzošs. / Luga — nemiera grāviens caur masām».

¹⁰ Оригинал: «Mēs saucam uz sacelšanos avīzes un žurnāla informāciju, politisko un sabiedrisko kroniku, literārisko, sabiedrisko un zinātnisko eseju, dažādo profesionāļu rokas grāmatas... Visi šie rakstiskie darbi eksistē un var eksistēt arī tad, ja nekādu estētisku nozīmību viņiem nepierakstam. Bet ja arī tiem nepierakstam estētisku nozīmību — formība kā īpašība tomēr piemīt tiem visiem».



Май. Образец лозунговой поэзии

поэтическим текстом 1928 года Фросс называет стихотворение «Май», наглядный образец лозунговой поэзии.

По литературным итогам 1930 года среди трех лучших произведений современной русской литературы вновь оказывается текст Третьякова — его биоинтервью «Дэн-Ши-Хуа». Столь высокая оценка Фросса обусловлена двумя обстоятельствами: во-первых, разработкой метода, открывающего огромные перспективы; и, во-вторых, темой. Как пишет рецензент, «это может быть единственная в мировой литературе книга, которая дает столь широкое представление о Китае»¹² (Fross 1930c: 37).

Утверждение рецензента *КРЕФа* позволяет говорить о том, что для латышских авторов в объемном корпусе советского «китайского текста» (Роркова 2019) наиболее эффективным в разработке китайской темы был признан подход Сергея Третьякова. В первую очередь это проявилось в сфере театра.

Несмотря на то, что в самом журнале Лайценс не опубликовал ни одного драматургического произведения, редакторская политика *КРЕФа* всегда носила интермедиаальный характер. Материалы, связанные с кино, в первую очередь, конечно, с бывшим рижанином С. Эйзенштейном, и публикации о театре занимают значительное место в журнале, в том числе и потому, что для формирования театральной концепции самого Лайцена был важен опыт новых советских театров — Синей блузы и Трама (Kālis

¹¹ Оригинал: «Pirmais lozungš par jauno iesūtītāju dzeju: Dzīves par maz — lozungu par daudz! Apgriežat otrādi un izpildat: katrs dzejols kļūs lozungš».

¹² Оригинал: «Grāmata ir varbūt vienīgā pasaules literatūrā, šādā veidā katrā ziņā vienīgā, kura dod tik plašu ainu par Ķīnu».

рецензентом тем, что это идеальный образец прикладной литературы, лозунговой поэзии, ораторской речи, обращенной к массам. Отзыв, озаглавленный «Факты и лозунги» («Fakti un lozungi» 1929: 45), перекликается с редакторской статьей «Слишком много лозунгов» («Lozungu par daudz» № 4, 1928: 34–38). Лайценс обрушивается на поэтов, которые штампуют якобы актуальные тексты из пустых, выхолощенных, клишированных газетных лозунгов: «Первый лозунг о присылаемой в журнал новой поэзии: Жизни меньше — лозунгов больше. Переверните иначе (лозунгов меньше — больше жизни, больше жизненного материала — *Н. III.*) и исполняйте: тогда каждый стих станет лозунгом»¹¹ («Lozungu par daudz» 1928: 38). Лучшим

1928: 27–29; “Disputs” 1928: 40–41; “RABCB dramsekcijas teātris” 1928: 27–32; Arlekīns 1928: 31–35; Laicens 1929: 31–36).

Первым театральным текстом, связанным с китайской тематикой, стала пьеса 1924 года *Королевский ковер: китайская игра*, работа трех авторов, чьи имена — Карлис Дзелзитис, Андрейс Курций и Линардс Лайценс — составили творческий псевдоним «Дзе-ку-лай». Персонаж с этим же именем появляется в прологе пьесы, где сказано, что старый Дзекулай уже сто лет назад был китайским провидцем того, что будет с Европой. Фабулу пьесы составляет спор трех мандаринов — Черного, Желтого и Пестрого — за право сидеть на «королевском ковре» (Laicens и др. 1924). Таким образом, в пьесе 1924 года Китай для Лайцена и его соавторов еще не был самостоятельным объектом художественного исследования, а скорее выступал «экзотической» призмой, которая раскрывала механизмы политической борьбы за власть.

В «конструктивистской» пьесе 1927 года *Недра Китая* Лайценс уже непосредственно подключается к «китайскому тексту», что предполагает наличие типологически общих мест (по Лайцену «конструэм»), в том числе, и с третьяковским *Рычи, Китай!* Конфликт пьесы сводится к оппозиции народа, представленного набором схематических персонажей (Рикша, Кули, Студент), и мировой буржуазии, данной в плакатных образах Банкира, Миссионера, Мандарина; сюжет составляет движение «народа» к противостоянию его «врагам», к революционному восстанию и, наконец, присоединению к Мировому пролетариату. К влиянию непосредственно С. Третьякова можно отнести центральный в пьесе *Недра Китая* мотив цены (Головчинер 2014: 121), сопровождающийся оперированием цифрами с большим количеством нулей, что, в свою очередь, аллегорично намекает на поэтику В. Маяковского:

«Миссионер. Я говорил Тебе, Господь Бог и Небесный Отец, что ты отверз щедрую руку Европейского Акционерного Общества, из которой в сундуки миссии для китайских язычников принесены в жертву 10 000 франков, 50 000 фунтов и 100 000 долларов. <...>

Первый кули. Нас сто тысяч!

Второй кули. Нас миллионы!

Первый с косичкой. Чем больше, тем дешевле!

Второй с косичкой. Чем дешевле, тем больше!»¹³ (Laicens 1959: 127, 135)

Отличает Лайцена большая, чем у Третьякова, последовательность в утверждении антиколониальных идей, что подтверждается, в частности,

¹³ Оригинал: «**Misionārs.** Es tev pateicu, kungs dievs un debesu tēvs, ka tu esi atvēris Eiropas Akciju Sabiedrības devīgo roku, no kuras Ķīnas pagānu misionēs lādē ir upurēti 10 000 franki, 50 000 mārciņas un 100 000 dolāri. <...>

Pirmais kūlijs. Mes esam simts tūkstoši!

Otrais kūlijs. Mes esam miljoni!

Pirmais ar bīzi. Jo vairāk, jo lētāk!

Otrais ar bīzi. Jo lētāk, jo vairāk!»

составом персонажей в финальной сцене «открытия Всекитайского Съезда Советских Социалистических Республик», где автор дает слово субъектам, так или иначе лишенным власти и голоса. Это «Латыш», «Негр» и «Русская женщина» (Laicens 1959: 161).

Сильный антиколониальный пафос отличает и единственный «китайский» текст, опубликованный в журнале *Kreisā Fronte* (Kantovskis 1929: 13–22). Эта публикация — «Москва — Мукден» Вилиса Кантовскиса (псевдоним Андрея Рониса) — примечательна еще и тем, что создана по жанровому образцу путевых очерков Сергея Третьякова.

И самим заглавием, и принципом структурирования текста «Москва — Мукден» проецируется на «маршрутку» «Москва — Пекин». Главки путевого очерка Кантовскиса, как и у Третьякова, озаглавлены соответствующими маршруту топонимами: «Вятка» — «Свердловск» — «Чита» — «Мацевская» — «Манчжурия» — «Харбин» — «Маньчжурская железная дорога» — «Чан-Чунь» — «Мукден».

Несмотря на то, что в руках латышского нарратора фотоаппарата нет, Кантовскис, как и Третьяков, «”кодачит” на письме» (Арсеньев 2021). Эффект кинематографичности создают такие приемы, как использование коротких фраз («Нас четверо в четырех углах купе»), номинативных предложений («На платформе»; «Бесконечный простор»), эллипсисов («Англичанин — в руках маленькая книжечка»). (Kantovskis 1929: 14, 15, 19).

Повествование ведется от первого лица, и рассказчик говорит о происходящем в настоящем времени. Эти приемы — вербальный аналог киномонтажа — помогают усилить динамизм повествования, создать ощущение непрерывного движения.

Понимание «маршрутки» как «жанра процессуального письма постоянного транзита» (Арсеньев 2021) обнаруживается и на уровне сюжета. Топос дороги у Кантовского не ограничивается даже рамками текста — в начале герой вбегает на платформу московского вокзала, в конце он лишь на короткое время, вынужденно останавливается в Мукдене, ожидая следующий поезд на Пекин.

Путь героя может быть прочитан и в условно романтическом ключе — бегство от себя прошлого («пустое прошлое», «с каждым километром освобождаюсь от груза прошлого»¹⁴) к себе будущему («будущее легкое, солнечное, прекрасное»); и в геополитическом аспекте — поезд уносит его из «закатной Европы» в «восходящую Азию» (Kantovskis 1929: 13, 14, 18).

Любое движение нарратора предельно экспрессивно, что на письме поддерживается обильной звукописью. И в этом Кантовскис ближе к Третьякову-поэту, нежели очеркисту. Так в главке «Манчжурия» переход в «азиатское», в частности, в азиатский «звуковой ландшафт» (Косых, Арсеньев 2012: 18), описан почти аллитерационным стихом с преобладающими звуками «с» и «п»:

¹⁴ Оригинал: „Ar katru kilometri atsvabinos no pagātnes iespaidiem».

«Skrejat smiltiņas, skrejat ar vieglo vēju. Uz priekšu, uz priekšu, te kara kapi, te smagas atmiņas. Uz priekšu — cauri smilšu dejai, pauguriem, pakalniem, cauri mūģiem — ātrak uz priekšu!» («Мчитесь, пески! Мчитесь с попутным ветром! Вперед, только вперед! Здесь — прах войны, здесь — гнет воспоминаний. Вперед — сквозь пляску песков, сквозь кручи и холмы, сквозь стены — быстрее вперед!») (Kantovskis 1929: 18).

Сближает Рониса-Кантовского с Третьяковым и модальность высказывания — сочетание документальности с сатирой.

В очерке латышского автора плакатно выписан целый ряд «колониальных грабителей», условно (как и в пьесах Лайцена) названных «англичанин», «немец», «японец». Больше всего текстового объема отдано англичанину, который на протяжении всего пути не выпускает из рук «книжечку с золотым тиснением на обложке». Персонаж Кантовского читает «социалиста» Макдональда (того же, кого упоминает Маяковский в программном для советского и латышского китайского текста стихотворении «Руки прочь от Китая!»: «Рычи, рабочий: / — Прочь / руки от Китая! — / Эй, Макдональд, / не морочь, / в лигах / речами тая»). Книги под названием *Христианский мир* в библиографии Дж. Р. Макдональда нет, но «ошибка» автора очерка намеренна. Сатирический пафос Кантовского (как и у Лайцена в образе Миссионера) направлен на разоблачение колониальной концепции *Orbis Universalis Christianus*, то есть направлен на представителей «цивилизованной» Европы, которые едут в Китай, но ничего не знают и не хотят знать об этой стране. Как и Третьяков, латышские авторы выступают «против туристов», то есть против потребительски-туристического взгляда на *другого*:

«Турист

тычет пальцем в бедекер — читает.

Цзян-Шань-Чжан. Черт, что за язык, язык сломать можно.

Смотрит вверх, восхищается.

Гляньте, гляньте! Это же образ Будды с глазом в самом центре живота! Для Британского музея будет отличная добыча!»¹⁵ (Laicens 1959: 142).

И Лайценс, и Ронис-Кантовскис поддерживают лэфовскую концепцию «действующей», или — по Третьякову — «целесообразной вещи». В этой сцене из пьесы *Недра Китая* Будда выступает не в эстетической функции культурного объекта, а как субъект идеологического процесса, инструмент разоблачения имперских привычек изымать чужие ценности под предлогом сохранения высокого искусства. Назначение Будды как «действующей вещи» — вызвать у читателя конкретную реакцию иронического презрения к врагу-колонизатору.

У Кантовскиса в главке «Вятка» функция традиционной детской игрушки также не сводима к метонимическому образу города или символу милого, наивного провинциализма:

¹⁵ Оригинал: „*Tūristis pirkstu bedekerā — laša. Dzjan-Šan-Čan. Velns, kas par valodu, mēli var nolauzt. Skatās, augšup, apbrīno. Lūk, lūk! Šitas ir Budas tēls ar aci pašā vedera vidū! Britāņu muzejam būs lielisks ieguvums!*»

«На платформе. Вятка баснословно богата кустарными изделиями и детскими игрушками. Среди любопытных иностранцев маленький, крошечный японец со своей еще более крошечной женой покупают деревянную безделушку, динамичную фигурку: крестьянин с медведем тяжелыми молотами лупят по наковальне, рядом стоит десятник с палкой и погоняет. Японец покупает игрушку как символическую память о былой России; его глаза становятся влажными, как разрезанные абрикосы»¹⁶ (Kantovskis 1929: 16).

Благодаря безупречному монтажу кадров у Кантовскиса рождается совершенно иной смысл и посыл. Первый кадр — общий план, экспозиция кустарного, провинциального рая. Второй кадр — общий план массовки, толпы праздных туристов. Третий кадр — крупным планом главные персонажи, представители колониальной «цивилизации». Приближение «киноглаза» практически вплотную усиливает почти карикатурную миниатюрность «японцев», создает эффект их кукольности. Следующий кадр, еще более крупный план, производит противоположный эффект — кукольные фигурки обретают вес, у них все тяжелое — и работа, и само существование под палкой надзирателя-десятника.

И, наконец, максимально крупный план — сладострастно влажный взгляд «японца», мечтающего самому стать десятником в новой России. Образ глаза как «разрезанного абрикоса» лишает «японца» субъектности, превращает самого его в деталь натюрморта. В свою очередь, разрезанный абрикос-глаз, сопоставимый со ставшим знаменитым кадром из «Андалузского пса» Луиса Бунюэля, должен был вызвать у читателя-зрителя почти физиологическую реакцию. Таким образом, техника киномонтажа меняет функцию вещи — деревянная фигурка из сувенира превращена в «действующую вещь», в агитационный призыв не допустить возвращения потерянного для «японцев» рая.

Как мы видим, у российского и латвийского *Левого фронта* достаточно точек пересечения. Некоторые схождения были продиктованы самим временем, сходными задачами левой художественной идеологии, некоторые — внимательным отношением и даже изучением идей представителей *ЛЕФа* и *Нового ЛЕФа*. К сожалению, схожими в своей трагичности оказались и судьбы членов редколлегии *КРЕФа*. В первой половине 1930-х годов они были вынуждены эмигрировать в Советскую Россию. Эмиль Фросс стал литературным редактором театра Скутуве, который в полном составе был уничтожен в 1938 году. Сами Лайценс, Фросс и Калис разделили участь Сергея Третьякова — арест и последовавший расстрел.

История латвийского *Левого фронта* еще ждет своих исследователей. В Латвии советского периода изучение художественного объединения,

¹⁶ Оригинал: «Uz platformas. Vjatka ar kartīgi bagāta ar rokupniecības majlietām un bērnu spēļlietām. Starp ziņkarīgajiem ārzemniekiem mazs, sīks japānis ar savu vēl sīkāku sieviņu pērk mazu bleņiņu no koka griestu dinamiski figuru: zemnieks ar lāci ar smagiem āmuriem zvete uz laktas, klāt desmitnieks stāv ar nūju un vagarē. Japānis pērk spēļlietīņu kā simbolisku atmiņu par bijušo Krieviju; viņa acis paliek valģanas, kā paršķēlti abrikosi».

члены которого были тотально уничтожены в конце тридцатых годов, было сначала невозможным, потом нежелательным. В постсоветской Латвии деятельность левых авторов 1920–1930-х годов стала ассоциироваться с коммунистической идеологией, что также не способствовало их вовлечению в научный контекст. На сегодняшний день список исследовательских имен не велик. Небольшой фрагмент монографии Б. Табуна *Модернистские направления в латышской литературе* (2008) посвящен конструктивистским тенденциям в творчестве лидера *КРЕФа*. Устойчивый интерес, направленный на визуальную составляющую латвийского *Левого фронта*, проявляет искусствовед Сниедзе Кале (Sniedze Kāle). Собственно художественному аспекту также посвящена монография Дж. Х. Фрейзера (James Howard Fraser) *Publishing and Book Design in Latvia 1919–1940: A Re-discovery*. В сопоставительном аспекте российский и латвийский изводы *Левого фронта* до сих пор не рассматривались. Эту лакуну в какой-то мере призвана заполнить настоящая статья.

ЛИТЕРАТУРА

- Арсеньев Павел. *Интермедияльная одиссея Сергея Третьякова (Современное приближение к авангардисту-социалисту Сергею Третьякову)*. <<https://www.colta.ru/articles/art/27089-pavel-arseniev-beseda-iskusstvovedy-kniga-sergey-tretyakov-ot-pekina-doprugi-putevaaya-proza-1925-1937-godov>> 20.02.2026.
- Головчинер Валентина. «Сергей Третьяков — учитель Бертольда Брехта». *Сибирский филологический журнал* 2 (2014): 118–125.
- Косых Алексей, Арсенев Павел. «Китайское путешествие С. Третьякова: поэтический захват действительности на пути к литературе факта». [Транслит]: *Литература-советская* 10–11 (2012): 14–20.
- Arlekins. “Svilpiens aplausos. Teātra kritikas vietā” (Свист во время аплодисментов. Вместо театральной критики). *Kreisā Fronte* 4 (1928): 31–35.
- “Darbā” (За работу!). *Kreisā Fronte* 1 (1928): 1–2.
- “Disputi par teātri” (Диспут о театре). *Kreisā Fronte* 2 (1928): 40–41.
- “Fakti un lozungi” (Факты и лозунги). *Kreisā Fronte* 3 (1929): 45.
- Fraser James Howard. *Publishing and Book Design in Latvia 1919–1940: A Re-discovery*. Rīga: Neputns, 2014.
- Fross Emīls. “Sīkpiļsoniskie elementi” (Мещанские элементы). *Kreisā Fronte* 1 (1928a): 15–21.
- Fross Emīls. “Lietišķā literatūra” (Литература факта). *Kreisā Fronte* 3 (1928b): 17–26.
- Fross Emīls. “Materiāls un tehnika” (Материал и техника). *Kreisā Fronte* 1 (1930a): 22–31.
- Fross Emīls. “Lasītāju kontrole” (Читательский контроль). *Kreisā Fronte* 4 (1930b): 45–48.
- Fross Emīls. “Trīs ievērojami jauni darbi krievu proletliteratūrā” (Три значительных новых произведения в русской пролетарской литературе.) *Kreisā Fronte* 4 (1930c): 36–37.
- Kāle Sniedze. “Padomju Krievijas Latviešu kreisās mākslas frontes liktenis — sliktenis” (Судьба латышского «Левого фронта искусств» в Советской России). *Letonika*. 50 (2923): 60–91.
- Kālis Ernests. “RABCB dramsekcijas dekoratīvā darba principi” (Декоративные принципы в работе драмсекции Рижского профсоюзного центрального бюро (в сопоставлении с «Синей блузой»). *Kreisā Fronte* 1 (1928): 27–29.
- Kantovskis Vilis (Ronis Andrejs). “Maskava — Mukdena” (Москва — Мукден). *Kreisā Fronte* 1 (1929): 13–22.
- “Klasiķu jautājums krievu proletāriskajā rakstniecībā” (Вопрос о классиках в русской пролетарской писательской среде). *Kreisā Fronte* 3 (1928): 39.

- Laicens Linards, Kurcijs Andrejs, Dzelzītis Kārlis. *Karaliskais tepikis: ķīniska spēle* (Королевский ковер: китайская игра). Rīga, 1924.
- Laicens Linards. “Strādnieku kultūra Leņungradā. Par Tramu” (Пролетарская культура в Ленинграде. Трам). *Kreisā Fronte* 1 (1929): 31–36.
- Laicens Linards. *Kīņas dziļumi* (Недра Китая). Laicens Linards. *Raksti*. Sēj. 7. Rīga: Latvijas Valsts Izdevniecība, 1959.
- “Lozongu par daudz” (Слишком много лозунгов). *Kreisā Fronte* 4 (1928): 34–38.
- “Padomju Savienības literārie virzieni un viņu strīdas” (Литературные течения в СССР и их дискуссии). *Kreisā Fronte* 6 (1928): 14–20.
- Popkova Anna. “‘Chinese Text’ in Soviet Literature of the 1920s (the Case Study of Sergej Tretyakov’s Creative Writing)”. *Litera* 4 (2019): 143–152.
- “RABCB dramsekcijas teātris un strādnieku teātra darba principi” (Театр драмсекции Рижского профсоюзного центрального и принципы работы пролетарского театра). *Kreisā Fronte* 3 (1928): 27–32.
- Ronis-Kantovskis Andrejs. “Ne formālisms, bet organizācija” (Не формализм, но организация). *Kreisā Fronte* 6 (1928): 29–31.
- Tabūns Broņislavs. *Modernisma virzieni latviešu literatūrā*. Rīga: Zinātne, 2008.
- Upīts Andrejs. “Literatūras teorija krievu rakstniecībā” (Теория литературы в русской писательской среде). *Kreisā Fronte* 1 (1928): 21–24.
- “Uzaicinājums strādniekiem un darba jaunatnei!” (Призыв к трудящимся и рабочей молодёжи!). *Kreisā Fronte* 2 (1928): 48.
- “Zodiet kultūru” (Крадите культуру). *Signāls* 8 (1929): 248–251.

REFERENCES

- Arlekins. “Svilpiens aplausos. Teātra kritikas vietā”. *Kreisā Fronte* 4 (1928): 31–35.
- Arsenjev Pavel. Intermedialnaya odisseya Sergeya Tretyakova (Sovremennoye priblizheniye k avangardistu-sotsialistu Sergeyū Tretyakovu). <<https://www.colta.ru/articles/art/27089-pavel-arseniev-beseda-iskusstvovedy-kniga-sergey-tretyakov-ot-pekina-do-pragiputevaya-proza-1925-1937-godov>> 20.02.2026.
- “Darbā” (За работу!). *Kreisā Fronte* 1 (1928): 1–2.
- “Disputi par teātri”. *Kreisā Fronte* 2 (1928): 40–41.
- “Fakti un lozungi”. *Kreisā Fronte* 3 (1929): 45.
- Fraser James Howard. *Publishing and Book Design in Latvia 1919–1940: A Re-discovery*. Rīga: Neputns, 2014.
- Fross Emīls. “Sīkpiļsoniskie elementi”. *Kreisā Fronte* 1 (1928a): 15–21.
- Fross Emīls. “Lietišķā literatūra”. *Kreisā Fronte* 3 (1928b): 17–26.
- Fross Emīls. “Materiāls un tehnika”. *Kreisā Fronte* 1 (1930a): 22–31.
- Fross Emīls. “Lasītāju kontrole”. *Kreisā Fronte* 4 (1930b): 45–48.
- Fross Emīls. “Trīs ieverojami jauni darbi krievu proletliteratūrā”. *Kreisā Fronte* 4 (1930c): 36–37.
- Golovchiner Valentina. «Sergey Tretyakov — uchitel Bertolda Brekhta». *Sibirskiy filologicheskij zhurnal* 2 (2014): 118–125.
- Kāle Sniedze. “Padomju Krievijas Latviešu kreisās mākslas frontes liktenis — sliktenis”. *Letonika*. 50 (2023): 60–91.
- Kālis Ernests. “RABCB dramsekcijas dekoratīvā darba principi”. *Kreisā Fronte* 1 (1928): 27–29.
- Kantovskis Vilis (Ronis Andrejs). “Maskava — Mukdena”. *Kreisā Fronte* 1 (1929): 13–22.
- “Klasiķu jautājums krievu proletāriskajā rakstniecībā”. *Kreisā Fronte* 3 (1928): 39.
- Kosykh Aleksey, Arsenjev Pavel. «Kitayskoye puteshestviye S. Tretyakova: poeticheskiy zakhvat deystvitelnosti na puti k literature fakta». [Translit]: *Literatura-sovetskaya* #10–11 (2012): 14–20.
- Laicens Linards, Kurcijs Andrejs, Dzelzītis Kārlis. *Karaliskais tepikis: ķīniska spēle*. Rīga, 1924.
- Laicens Linards. “Strādnieku kultūra Leņungradā. Par Tramu”. *Kreisā Fronte* 1 (1929): 31–36.
- Laicens Linards. *Kīņas dziļumi*. Laicens Linards. *Raksti*. Sēj. 7. Rīga: Latvijas Valsts Izdevniecība, 1959.

- “Lozungu par daudz”. *Kreisā Fronte* 4 (1928): 34–38.
- “Padomju Savienības literārie virzieni un viņu strīdas”. *Kreisā Fronte* 6 (1928): 14–20.
- Popkova Anna. “‘Chinese Text’ in Soviet Literature of the 1920s (the Case Study of Sergei Tretyakov’s Creative Writing)”. *Litera* 4 (2019): 143–152.
- “RABCB dramsekcijas teātris un strādnieku teātra darba principi”. *Kreisā Fronte* 3 (1928): 27–32.
- Ronis-Kantovskis Andrejs. “Ne formālisms, bet organizācija”. *Kreisā Fronte* 6 (1928): 29–31.
- Tabūns Broņislavs. *Modernisma virzieni latviešu literatūrā*. Rīga: Zinātne, 2008.
- Upīts Andrejs. “Literatūras teorija krievu rakstniecībā”. *Kreisā Fronte* 1 (1928): 21–24.
- “Uzaicinājums strādniekiem un darba jaunatnei!”. *Kreisā Fronte* 2 (1928): 48.
- “Zodiet kultūru”. *Signāls* 8 (1929): 248–251.

Наталија Шрома

ЛЕТОНСКИ ЛЕВИ ФРОНТ (KREISĀ FRONTE) И СЕРГЕЈ ТРЕТЈАКОВ

Резиме

Овај чланак анализира, из упоредне перспективе, концептуалне оквире два периодична издања из 1920-их — руског и летонског *Левог фронта*, што је омогућило аутору да оповргне оптужбе савременика у вези са имитативним карактером КРЕФ-а и недостатком независности, као и да истакне значај руског искуства левичарске уметности у обликовању концепта летонског часописа као образовне платформе за писце у успону. Чланак посебну пажњу посвећује тачкама преплитања између креативних пракси чланова *Левог фронта* у Летонији и Сергеја Третјакова, као и рецепцији његових уметничких идеја, жанровских и стилистичких решења, насталих помоћу летонског „кинеског текста“.

Кључне речи: Леви фронт у Летонији, Сергеј Третјаков, Линард Лајцен, нон-фикшн, путопис, „делатна ствар“, кинески текст.