КОММУНИКАЦИОННЫЕ ТРЕНДЫ В ЭПОХУ ПОСТГРАМОТНОСТИ

26–28 апреля нынешнего года коллективом научной группы «Полилингвизм и поликультурность в эпоху постграмотности» в Уральском гуманитарном институте УрФУ была проведена Третья международная конференция «Коммуникационные тренды в эпоху постграмотности». В мероприятии приняли участие ученые из Екатеринбурга, Москвы, Перми, Самары, Санкт-Петербурга, Тюмени и Челябинска, а также аспиранты и магистранты из Китая, Колумбии, Венесуэлы, Кыргызстана и Казахстана. Ниже мы публикуем подборку статей, написанных авторами на основе докладов, с которыми они выступили на заседаниях конференции.

УДК 82(091) + 7.01 + 070.12

Т. А. Круглова
С. Е. Вершинин

МИХАИЛ ЛИФШИЦ В КОНТЕКСТЕ 1930-х гг.: К ВОПРОСУ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ПОНЯТИЯ «СОВЕТСКИЙ ИНТЕЛЛЕКТУАЛ»*

В центре статьи — постановка проблемы теоретического описания и исторической квалификации деятельности интеллектуалов в период 1930-х гг. в СССР. Михаил Лифшиц, как одна из влиятельных фигур в дебатах о социалистическом искусстве, как один из создателей марксистско-ленинской эстетики, активно действующий литературный критик, — репрезентативная фигура для определения границ между историей идей и историей интеллектуалов, автономией гуманитарной мысли и ее ангажированностью социально-идеологическими трендами. В качестве теоретической рамки анализа применен метод мотивирующих контекстов.

Ключевые слова: Михаил Лифшиц, международное движение «возвращение к порядку», советский журнал «Литературный критик», марксистско-ленинская эстетика, история советской литературной критики 1930-х гг., антиформалистская кампания.

*Исследование выполнено при поддержке гранта Российского научного фонда (проект № 17-18-01165).

© Круглова Т. А., Вершинин С. Е., 2018

Михаил Лифшиц — фигура в истории гуманитарной мысли России XX в. крайне противоречивая. То, что им написано, сделано и прожито в течение 1920–1980-х гг., представляет собой серьезный вызов не только для историко-философских академических исследований, но и для истории интеллектуалов в СССР.

Актуальность проблемы. Само *понятие «интеллектуал» с использованием предиката «советский» — концепт новый и дискуссионный по ряду причин*. Во-первых, в литературе и в общественном сознании давно устоялось представление о том, что и в Российской империи, и в СССР не было такой квалификации людей, занятых в духовном производстве, как «интеллектуалы», что это понятие характеризует только западноевропейский контекст, а у нас сложилась социальная группа (или «прослойка», говоря языком исторического материализма), получившая наименование «интеллигенция». Огромное количество работ написано о том, что интеллигенция — чисто русское явление. Исток этого представления берет начало в общей позиции авторов сборника «Вехи» (1909), емко сформулированной М. О. Гершензоном. Во-вторых, сложилось убеждение, что интеллектуальная деятельность по своей природе существенно дистанцирована от экономики и политики (функционирует в автономном, а не в гетерономном поле, следуя классификации пространства культуры по П. Бурдье), а это в чистом виде в СССР было невозможно. Интеллигенция же, наоборот, феномен, тесно связанный с внешними социальными факторами, понятие, функционально оправданное общественными задачами. Цели умственной деятельности русского интеллигента лежат за пределами поиска истины, так как основная миссия (призвание) русского интеллигента исчерпывается идеей служения, то есть находится в области социальной прагматики. Аргументов в пользу этого тезиса достаточно много приведено авторами «Вех».

Но если обратиться к истории интеллектуалов — направлению, активно развивающемуся в западной гуманитаристике, особенно во французской социологии культуры, можно убедиться, что семантика концепта «интеллектуал» сильно изменилась. История интеллектуалов во Франции приобрела статус самостоятельного направления в рамках исторической науки относительно недавно, в середине 1980-х гг. К началу 1990-х гг. сложилось два доминирующих направления, методологические различия в подходах к интеллектуалу между которыми обусловлены тем, что каждый появился в рамках отдельной школы и тяготеет к разным научным областям: подход политической истории, представленный Ж.-Ф. Сиринелли, П. Ори, М. Требитчем и М. Виноком, с одной стороны (узкое понимание интеллектуала), и социальная история интеллектуалов, развивающаяся под эгидой К. Шарля, с другой (широкое понимание интеллектуала). В истории интеллектуалов нет четко определенного предмета, поскольку он всегда разрывается между историей идей и социологией. Социологический подход к проблеме предлагает широкое социопрофессиональное определение через оппозицию ручного труда интеллектуальному. Не удовлетворяясь столь широким понятием, историки попытались дать культурологическую альтернативу:

«интеллектуал является производителем и медиатором культуры» [10, *98*]. Представители школы «новой политической истории» Ж.-Ф. Сиринелли и Паскаль Ори выстроили культурологическое определение вокруг главной характеристики интеллектуала — вовлеченности как агента в публичное пространство в качестве политического субъекта или свидетеля своего времени, выносящего ему приговор и вскрывающего его болевые точки [Там же, *99*]. Резюмируя общую для данного направления систему установок, М. Винок чуть позже сформулирует определение так: «Интеллектуал — это человек, обладающий культурным и символическим капиталом, приобретенным в профессиональной сфере деятельности, и вступающий в публичное (политическое) пространство, таким образом выходя за рамки своей профессиональной компетенции» [11, *10*][1].

Прежде всего интеллектуал — это особая профессия, представитель которой умеет делать то, что не могут другие люди, даже те, кто трудится в сфере нематериальной культуры, например, специалисты, занятые трансляцией духовных ценностей, организацией культурных событий, коммуникацией или экономическим обеспечением сферы досуга, художественного производства, образования. *Компетенция интеллектуала, говоря современным языком, — анализ картины мира, что, следуя классической европейской традиции, сложившейся в Новое время, означает рефлексию и критику: оснований мыслительной деятельности, ценностей и объективных социальных отношений*. Только на базе критического анализа интеллектуал производит новые смыслы, позволяющие обществу развиваться. Деятельность интеллектуала трактуется с социологической точки зрения как социальная практика, а сам интеллектуал — как представитель определенной социальной группы, находящейся в отношениях зависимости от общественных ожиданий и наделенный специфической социальной ответственностью. Иначе говоря, интеллектуал всегда в современном обществе тем или иным образом вовлечен (ангажирован) в социум, но свои функции он может выполнить только при условии сохранения себя как профессионала. Это означает по крайней мере две важные вещи: он должен быть наделен обществом высокой степенью свободы, гарантированной автономией (дистанцией) от рынка, политики, общественной морали, религии и идеологии; он должен обладать профессиональным статусом и следовать этическим принципам своей профессии. Таким образом, понятие ангажированности позволяет разрешить противоречие между внутренними задачами интеллектуальной деятельности и потребностями общества.

Что произойдет с дискурсом о людях, занятых в сфере так называемого умственного (духовного, творческого) труда в СССР, если мы введем в него концепт интеллектуала? Гипотетически в этом случае мы получим возможность *выявить новые конфигурации ангажированности и независимости мысли в советской гуманитарной среде*. Это позволит исследователям отделить концепты, содержание которых задано ближайшими политическими и идеологическими контекстами

[1] Переводу с французского мы обязаны Петушковой Дарье (аспирант Школы исторических наук факультета гуманитарных наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики»): использована рукопись ее статьи «История интеллектуалов во Франции: конфликт интерпретаций и новые перспективы».

(то, что можно обозначить как совпадение с конъюнктурой или сознательную работу с социальным заказом), от идей, существующих в контексте Большого времени (понятие М. Бахтина).

Теоретические рамки решения проблемы. Мы исходим из установки, что *история интеллектуалов и история идей — концепты, не совпадающие по своим границам*. История идей, если следовать концепции структуры пространства культуры П. Бурдье, является ядром автономной части поля. П. Бурдье утверждает, что нельзя рассматривать культурные миры, не учитывая их относительную автономность [1]. Внутри истории идей важно установить диалогические связи между системами взглядов, выраженными в текстах, даже удаленных друг от друга во времени и пространстве. А это значит, что в истории идей можно применять понятие символического капитала, которым обладают та или иная концепция, идея, принцип, концепт, а не сам субъект, который их сформулировал. Заострим этот тезис: в истории идей происходит неизбежное абстрагирование содержания от внешнего контекста и от социальных биографий авторов. Идеи вступают друг с другом в дискуссии как бы сами по себе, их ценность определяется логикой, глубиной погружения в систему, включенностью в историю написанного по обсуждаемому вопросу, наконец, новизной и оригинальностью. Но интеллектуал живет и мыслит не только в автономном поле, так или иначе он вовлечен в другие поля, где действуют иные законы и определители ценности того, что производит автор. Интеллектуал, став профессионалом, занимает позицию в поле, вступает в отношения с другими игроками, значит, социально себя позиционирует. Уровень персональной рефлексии над занимаемой позицией в данном случае неважен, имеют значение место, время и актуальный контекст высказываемой идеи.

Признавая продуктивность концепции П. Бурдье о различии автономного и гетерономного полей, отметим, что подобное разделение не может нас полностью удовлетворить по ряду причин. Первая причина: в гетерономном поле доминируют, по Бурдье, прежде всего экономические и политические законы. На наш взгляд, в таком понимании гетерономии не учитываются многие пограничные контексты, природа которых не поддается четкому различению «чистой» и «нечистой» интеллектуальности. Например, дискуссия о жанре в советском искусстве, казалось бы, сугубо специальная, мотивированная развитием теории искусства, ее внутренними задачами, обрастает все расширяющимися отсылками к вопросам о роли искусства в социалистическом строительстве, о связи художественного содержания и идеологии. Рассмотрение проблем внутрихудожественного развития, требующих специальных навыков анализа, дрейфует в сторону политического дискурса, а от него — к организационным выводам. Вторая причина: в СССР, в силу специфики устройства публичной сферы, любая интеллектуальная дискуссия происходит на площадках, контролируемых извне, и с решающей ролью государственно-идеологического аппарата в качестве арбитра дебатов. В результате автономное поле, выступая инициатором и мотиватором ряда важных для своей истории вопросов, лишается права и ресурса для доведения спора до логического конца. *Территория автономии*

не просто нарушается, а постоянно размывается, рождая на пересечении границ множество смысловых конфигураций, значение которых сложно квалифицировать с точки зрения интеллектуальной истории. Таким образом, необходимо ввести в анализ дополнительные если не поля, то контексты, которые включают в себя пересечения собственно интеллектуального порядка в его профессиональном и специальном смысле, и наборы актуальных представлений, генерированных различными инстанциями: политической властью, общественными организациями, сообществами, вкусами публики, наконец.

Для того чтобы разобраться в проблеме определения значимости идей, сформулированных советскими интеллигентами/интеллектуалами (пока оставим различие между ними условным), воспользуемся *понятием мотивирующего контекста*. Это понятие использовалось В. Подорогой, когда он столкнулся с проблемой отделения Маркса от марксизма и марксистов и, следовательно, с типичным вопросом о «подлинном», «аутентичном» марксизме и его последователях (эпигонах, ревизионистах, догматиках) [9]. Для решения этой проблемы Подорога тщательно изучил тексты Маркса периода его становления сквозь призму круга персон, с которыми Маркс дискутирует, и текстов, которые тот разбирает. Подорога обнаружил, что специфика Марксовой точки зрения обнаруживается прежде всего в его критике других авторов (например, Штирнера). Маркс, по мнению Подороги, использует утопию как регулятивную идею критики, он прежде всего мастер разоблачений. Иначе говоря, у Маркса не было собственной философской системы, тем более онтологического проекта, вследствие того, что *критическая позиция у него была не инструментом анализа сущего или методом создания должного, а самостоятельной ценностью*. Разоблачение — «посох, которым он погоняет историю» [Там же].

В. Подорога объясняет происхождение и оформление разоблачительной программы как основного авторского метода Маркса («подлинного марксизма») *культурно-историческим фоном доминирующих интересов его современников*. Ссылаясь на книгу Ж. Деррида о Марксе, он обращает внимание на особую плотность бытующих в 1830–1850 гг. представлений о призраках, привидениях («призрак бродит по Европе»), на особую притягательность для Маркса мотива призрачности и стремление, близкое многим его современникам, найти прямой доступ к истине, к прорыву в потустороннее. Весь аутентичный марксизм, следуя логике рассуждений Ж. Деррида и В. Подороги, сводится к идее о товарном фетишизме, разоблачении мистики экономической логики [Там же]. Этот *набор «призрачности» и ее разоблачения и есть ключ к Марксу, то, что Подорога называет мотивирующим контекстом*. Обратим внимание на следующее обстоятельство: оригинальность и продуктивность способа работы Ж. Деррида с контекстом раннего Маркса заключается в том, что он значительно расширил круг фоновых источников, выйдя за пределы чисто академического набора текстов философов-профессионалов и их ближайшего идейного окружения.

Представляется, что подход Деррида к Марксу и развитие принципа мотивирующего контекста у Подороги могут быть весьма полезными и продуктивными применительно к трактовке феномена М. Лифшица как советского интеллектуала.

Можно спорить с Лифшицем о модернизме и реализме, их уместности и значении в развитии культуры и общества, можно втянуться в дискуссию о том, был ли Лифшиц ортодоксом, сталинистом, апологетом социалистического реализма или, напротив, защитником альтернативной позиции, можно комментировать его идеи с точки зрения адекватности некоему аутентичному марксизму, но все эти действия не защищают нас от иллюзии, что мы, находясь в ситуации «пост», владеем истиной и поэтому можем судить о правильности, глубине или значимости для глобальной истории идей того или иного интеллектуала. Предотвратить впадение в иллюзию может только *конкретно-историческая работа по установлению конфигурации контекстов, в которых проявляются основные мотивации участников гуманитарных дискуссий. Важно также учесть, что для самих участников эти мотивации были отчасти закрыты*.

Теоретическая рамка мотивирующих контекстов обладает еще одним преимуществом: она позволяет, во-первых, описать и понять характер вовлеченности (ангажированности) интеллектуала в социокультурную ситуацию, степень его добровольно-принудительного участия в дискуссиях и культурных событиях, мотивацию текущим процессом, когда тот выступает в роли генератора идей. Во-вторых, выявление мотивирующего контекста помогает составить представление об интеллектуальном ядре фигуранта, его доминирующей способности или методе подхода к действительности, наиболее органичном для него способе работы с материалом культуры.

В рамках данной статьи введем хронологическое ограничение: рассмотрим феномен М. Лифшица как советского интеллектуала в период с конца 1920-х гг. и до 1940 г. Феномен Михаила Лифшица необходимо понять изнутри среды, в которой он действовал, сопоставление его творчества с далекими от этой среды контекстами лишено продуктивности. Опишем ближайшие культурно-исторические контексты, изнутри которых стратегии и направления деятельности М. Лифшица могут быть трактованы наиболее логичным образом.

Контекст «возвращения к порядку»

В СССР и в западном мире с начала 1930-х гг. набирает силу общий процесс *«возвращения к порядку»*, ставший реакцией на культурную ситуацию предыдущего десятилетия. Лидеры художественных направлений и эстетических программ 1920-х гг., как правило, «левой», или авангардистской, ориентации, отказываются в своей риторике от понятий «эстетика», которое в этом контексте ассоциируется с «красотой» как высшей целью и социальным оправданием искусства. Это является одним из объяснений того, что эстетика как философия искусства потеряла свой институциональный статус. На переднем крае мысли о судьбах искусства в послереволюционный период находятся художники, то есть практики, занятые обоснованием собственных эстетико-идеологических программ, и художественные критики, их апологеты или противники. Отметим также, что авангард как тип искусства и проектной деятельности (это утверждение справедливо прежде всего относительно первого исторического авангарда) не доверяет академическому

формату профессиональной философии, относясь к миру с позиции радикального обновления, ищет новые способы интеллектуальной работы.

Наиболее ярким репрезентантом движения «возвращения к порядку» явилось искусство: «Возвращение к фигуративности и обращение к идеалам классики стали характерными чертами развития искусства во многих европейских странах в послевоенный период. Мода на классицистический стиль, как и другие новаторские тенденции в искусстве начала XX в., распространялась из Парижа. В 1918 г. основоположники пуризма А. Озанфан и Ш. Жаннере (Ле Корбюзье) опубликовали свой знаменитый манифест "После кубизма", в котором провозглашали необходимость "возвращения к порядку" ("rappel à l'odre")» [6]. Идущий из Франции импульс распространялся на другие страны, порождая французские, итальянские, американские версии неоклассицизма, множество других, но аналогичных направлений: «метафизическую живопись», «новоченто» и т. п. Этот процесс сопровождается ростом интереса к классическому искусству, реабилитацией таких понятий, как профессионализм, мастерство и техника. *От доминирования идей функционализма, целесообразности, практичности художественной деятельности теоретики приходят в этот период к утверждению «красоты» как принципа и «стиля».*

«Возвращение» эстетики. В контексте нашего интереса к критериям вычленения специфики собственно интеллектуальной деятельности обратим внимание на то обстоятельство, что в описываемом консервативном/реставрационном повороте важное место занимает еще одно *«возвращение» — классической философии как профессиональной институции и особенно философской эстетики.* Во Франции, например, появляется неотрадиционалистская школа в эстетике, одним из ярких представителей которой был Этьен Сурьо, который придерживался позиций «рационального идеализма» и учрежденной им самим «реальной эстетики»; в СССР свидетельствуют о повороте к эстетике работы раннего А. Ф. Лосева, актуализирующие античную философию. Начало 1930-х гг. в СССР стало периодом «реакции против в целом прагматического, утилитарного и материалистического подхода к большинству областей эпохи культурной революции. Стали раздаваться жалобы на то, что характерные для культурной революции технологический пафос, интерес к статистике и ориентация на требования момента вытеснили такую, более высокую и устойчивую, ценность, как красота. Культура сама стала ценностью, и не только как политико-идеологический аппарат» [4, *281–282*].

В противовес социологическому и технологическому подходам, доминирующим в 1920-е гг., *категории эстетики начинают претендовать на статус инструментария анализа и оценки художественных произведений.* Восстановление в правах эстетики шло рука об руку с обоснованием профессионализма и в интеллектуальной сфере, и в художественном творчестве. Этот процесс воплотился — и содержательно, и институционально — в издательской политике, формировании кафедр, создании специальных периодических изданий. В 1931 г. в Москве создается Институт истории, философии и литературы (ИФЛИ), где читаются лекции по истории философии и ряду философских дисциплин. Там преподавали лучшие ученые-гуманитарии, сохранявшие традиции дореволюционной

науки и профессионального этоса, из стен института вышли известные филологи, поэты, философы. Это была попытка возродить классическое образование в стенах единственного учебного заведения. Институт, просуществовав всего 10 лет, оказал огромное влияние на облик новой советской гуманитарной интеллигенции, сообщив ей черты ее европейских коллег. Преподаватели ИФЛИ испытывали большое влияние раннего Маркса. М. Лифшиц был одним из лекторов ИФЛИ, прочитав в 1940 г. курс по теории искусства. По его инициативе и под его редакцией выходит серия «Классики эстетической мысли» — работы Винкельмана, Лессинга, Гёте, Шиллера, Вико. Лифшиц редактирует также большую серию немецкой литературы в издательстве «Academia» и является главным редактором этого издательства.

Одно из объяснений возвращения к эстетике в контексте культурной политики 1930-х гг. дает К. Кларк: «Лукач и Лифшиц пытались соединить марксистскую литературную теорию с европейской философской традицией. В конце 1920-х гг. подобные попытки не поощрялись. Однако в начале 1930-х, когда возродилось требование "качества" как важного критерия соцреализма, и особенно после прихода к власти в Германии нацистов, когда Советский Союз начал играть активную роль в антифашистском движении с его апелляцией к "мировой литературе", подобный сдвиг стал политически и идеологически необходимым — для создания интернационалистской литературной платформы. Это и выдвинуло Лукача и Лифшица в ряды ведущих советских теоретиков литературы» [4, *286*].

Симбиоз эстетики, философии культуры и литературной критики. Ведущую роль в процессе оформления марксистско-ленинской эстетики в самостоятельную науку сыграл *журнал «Литературный критик»* (1932–1940), в состав редколлегии которого входили М. Лифшиц и Д. Лукач. «Литературный критик» был самым интересным и глубоким литературно-критическим изданием тех лет, тяготеющим к интеллектуальной работе в том смысле, как она понималась в западноевропейском дискурсе. На страницах журнала осмыслялся опыт мировой литературы и эстетической мысли (печатались главы из «Эстетики» Гегеля, обсуждались драматургические принципы Аристотеля, воззрения Канта и Бергсона, осмыслялась «реальная критика» Белинского, Чернышевского, Добролюбова, публиковались материалы о воззрениях основоположников марксизма на искусство [8, *593*]). В «Литературном критике» публиковались и критические статьи Андрея Платонова (под псевдонимами Человеков, Фирсов и др.), а журнал поддерживал и защищал его писательское творчество. Группа, возглавлявшая «Литературного критика», отличалась своей программой, ориентацией на Гегеля и немецкую философию. В журнале, как это и соответствовало названию, шла экспертиза текущего литературного процесса, но эта работа была включена в рамки философии культуры, эстетики, общей теории литературы. Не случайно в дальнейшем вся деятельность журнала получила квалификацию «течения».

В 1933–1934 гг. на страницах журнала и по его инициативе развернулась *дискуссия о методе и мировоззрении*, проходящая под лозунгом критики рапповского «диалектико-материалистического метода», «который был прямо нацелен на подчинение художественного творчества идеологическому заданию, смешивал

искусство с мировоззрением. В спорах тридцатых годов понятие "метод" использовалось как прямая противоположность рапповскому термину, то есть должно было подчеркнуть специфически художественную сторону творчества, в то время как мировоззрение определялось как категория, описывающая общую идейную направленность творчества автора» [4, *266*]. По мнению Х. Гюнтера, «Литературный критик» был «единственным специальным журналом», а мы добавим к его оценке: единственным, ориентированным, во-первых, на вписывание новой советской литературы в классический и современный мировой контекст; во-вторых, на отстаивание законов автономного поля искусства, базирующихся на истории художественных традиций и новаций.

М. Лифшиц, работая в архивах Института Маркса–Энгельса–Ленина (ИМЭЛ) в 1931 г., обнаруживает ранние рукописи К. Маркса (известные впоследствии как «Экономическо-философские рукописи 1844 года»), которые стали философской основой создания марксистской эстетики. В 1933 г. М. Лифшиц публикует программную работу «К вопросу о взглядах Маркса на искусство», где доказывает, что у Маркса была сложившаяся система эстетических воззрений и эта система является ключом к философии истории в марксизме. Переведенная на французский, немецкий, испанский и английский языки, к 1938 г. эта работа превратилась в базовый текст, предназначенный для дальнейших интерпретаций марксистской философии применительно к вопросам искусства. Этот хорошо известный факт трактуется чаще всего как аргумент в пользу квалификации М. Лифшица как ортодокса, так как действительно антология «Маркс и Энгельс об искусстве» (1935) получила статус канонической (выдержала множество переизданий) как для советских, так и для зарубежных эстетиков левой или марксистской ориентации.

Превращение в канон в условиях административного управления культурой могло произойти только при сильной поддержке государственно-партийного аппарата, официальном одобрении и идеологической санкции. И действительно, после 1934 г., когда был взят официальный курс на создание социалистического реализма и явственно обозначился реставрационный характер культурной политики сталинского руководства (Лифшиц и Лукач называли эту ситуацию «термидором»), *журнал «Литературный критик» и деятельность по формированию основ марксистско-ленинской эстетики оказались в фарватере основного потока поощряемых идей*. Но исследователи отмечают, что свои взгляды на эстетику и философию культуры Лукач и Лифшиц сформулировали еще в 1922–1927 гг. и сохранили их до конца своих дней, далеко не всегда совпадая с мейнстримом. Совершенно определенно можно утверждать, что ни они, ни их единомышленники и сотрудники журнала не были официальными выразителями точки зрения партии или Союза писателей. Интерес к теме искусства у самого Лифшица отчасти был связан с невозможностью разрабатывать непосредственно философские вопросы, «находившиеся в полном заведовании догматиков и экзегетов». «Более свободным — писал он, — после 1932 г. казалось минное поле искусства и литературы, чем мы и занимались с дерзостью, по тем временам неслыханной, вызывая удивление обычных литературных дельцов и других прохиндеев. Они

не без основания подозревали в этом ересь по отношению к тому, что считалось у них ортодоксией» [5].

Международный контекст философии марксизма

Трактовка Лифшица как «сталиниста-конъюнктурщика» представляется слишком узкой, ограниченной одним, хотя и очень весомым фактором — государственно-политическим, в то время как необходимо обратить внимание в целом на *роль мирового интеллектуального контекста*. Прежде всего это значение широкой международной кампании открытия и публикации ранее неизвестных «Экономическо-философских рукописей 1844 года». И публикация работ Маркса и Энгельса в 1931–1933 гг., и последующее создание объемных обобщающих интерпретаций «марксистско-ленинской эстетики» практически полностью осуществлялись группой германофонов и советских ученых — Дьордя Лукача, австрийца Эрнста Фишера, Михаила Лифшица. Тексты «раннего Маркса», в центре которых была разработка проблемы отчуждения, были чрезвычайно значимы для западного марксизма и Франкфуртской школы, которая находилась в эпицентре философских дискуссий о современности. Интеллектуальный диалог между советской и европейской гуманитаристикой был в начале 1930-х гг. не только еще возможен, но и практически осуществлялся, о чем свидетельствуют публикации западных интеллектуалов в «Литературном критике», журнале «Интернациональная литература», с которым также сотрудничал М. Лифшиц, объемная переписка.

Почему проблематика эстетики стала важнейшей в этот период, обусловив вычленение фигуры М. Лифшица в качестве центральной? Потому что в марксистских кругах считалось, что «между Марксом-философом и Марксом-эстетиком существовала непреодолимая пропасть, что как мыслитель он был безусловно уникальным, но как эстетик не сильно разборчивым, с элементами "непереваренного гегельянства": представлением о прекрасном, вечном и т. д. И в этом заключался парадокс. С марксистской точки зрения все должно было редуцироваться к экономическому базису, но когда Маркс пишет об искусстве, почему-то ничего не редуцируется. Так вот, интеллектуальный переворот, который совершает Лифшиц, состоит в том, что отношение Маркса к искусству — это и есть квинтэссенция Марксовой философии истории. Лифшиц говорит, что нужно тотально пересмотреть взгляд на Маркса именно через его эстетические взгляды» [3]. Преодоление отчуждения родовой человеческой сущности, по Марксу, возможно в социальной практике, а моделью действительности «без отчуждения» является мир, трансформированный по законам красоты. *Эстетическое оказывается высшей формой подлинного (неотчужденного) человеческого*. Таким образом, социальное преобразование действительности, реальное движение в направлении истинной человечности (коммунизм), логически вызывает к жизни тип искусства, который репрезентирует цель и итог движения как практически возможный и объективный процесс, — художественный реализм.

Борьба с вульгарным социологизмом — основная направленность «течения», коллектива единомышленников «Литературного критика» — находила

интеллектуальную поддержку и философское обоснование в продвижении той *версии марксизма, которая представляла Маркса как оригинального философского антрополога и гуманиста*. Объединение двух векторов работы — литературно-критического и философско-эстетического создавало специфическую конфигурацию элементов в облике одного из ведущих интеллектуалов периода сталинского «термидора». Парадоксальность этого облика заключалась в том, что в первой половине 1930-х гг. работа М. Лифшица, совпадая с основным трендом государственной культурной политики в сторону реставрации домодернистской картины мира, была официально поддержана и сам Лифшиц оказался в рядах столь яростно им критикуемых «ортодоксов». Но как только политико-идеологический курс сменился перед началом Второй мировой войны, журнал «Литературный критик» был подвергнут сокрушительному разносу в партийной печати, обвинен в «правом уклоне» и закрыт в 1940 г. Смена курса сказалась не только на существовании журнала и прекращении серии изданий, связанных с продвижением европейской философской классики, остановкой дискуссий по основным теоретическим проблемам искусства, но в целом на судьбе эстетики. Л. Столович подтверждает, что «...не случайно с конца 30-х до середины 50-х эстетика с ее гуманистическим потенциалом вообще перестает существовать: с 1937 по 1953 г. в СССР не вышло ни одной книги по эстетике!» [7].

Антимодернистский контекст

Продолжая логику анализа специфики деятельности советского интеллектуала, обратимся к следующему *мотивирующему контексту — широкой антиформалистической кампании,* которая охватила собой не только советское поле искусства, но и международное интеллектуальное сообщество. 1936 год — начало кампании, и на первый взгляд она находится в том же русле, что и цепочка «возвращений»: к классике, к философии, к эстетике, к подлинному Марксу. В советской гуманитарной среде к этому моменту развернулась активная, с международным участием, *дискуссия о доминирующем жанре нового искусства*. Важно отметить, что все спорящие стороны сходились вокруг тезиса о том, что социалистическое (антибуржуазное) искусство должно представлять собой определенное отрицание предыдущего этапа (модернизма и авангарда) и возрождение структур домодернистского искусства: классики, реализма и фольклора. Таким образом, в центре теоретической и философско-эстетической дискуссии стоял вопрос о романе и эпосе. Считалось, что роман, будучи ведущей формой выражения духа Нового времени, или, говоря языком социально-критической школы, буржуазного духа, к началу XX в. испытывал кризис, который он разделял с общим культурным кризисом и «закатом» Европы. Эпос же, по общему мнению, — форма, характерная для традиционного, домодерного общества, в котором субъект еще не родился. Именно *эпос как носитель в своей культурной памяти коллективного/народного опыта мыслится как исходная форма нового социалистического искусства*.

Казалось бы, речь идет о сугубо историко-литературных дебатах, но напряжение споров вокруг романа и эпоса демонстрирует «стремление литературной

теории к расширению своей компетенции и превращению в теорию культуры» [4, *333*]. Например, жанровая теория М. Бахтина стала ядром его философии культуры, так как в книге о Рабле он обосновал синтез эпического и романного начал и тем самым подвел базу под концепт «народное искусство».

Интеллектуальный уровень дискуссии о жанре определяется основными участниками, чей авторитет и вклад в философию культуры сегодня несомненен: М. Бахтин (следивший за статьями Лукача в «Литературном критике» и за ходом дискуссии по докладу Лукача), Г. Шпет, О. Фрейденберг, Т. Адорно, В. Беньямин, Д. Лукач, М. Лифшиц. Обратим внимание на разнородность и даже прямую противоположность исходных философских позиций спорящих: гегельянство, феноменология неокантианского толка, марксизм, причем расколотый на «левое» и правое» крыло (Лукач, тесно связанный в начале своего пути с Франкфуртской школой, в 1930-х гг. вместе с Лифшицем считает Т. Адорно своим главным оппонентом в вопросах статуса искусства и современности). Теоретические споры о жанре «фактически вели к проведению новых границ современности, к осмыслению вопроса о непрерывности и разрывах в истории, о включении или отказе от премодерных культурных форм» [Там же]. Возрождение и переосмысление эпоса органично укладывается в логику «возвращений».

Под «формализмом» и в СССР, и в западноевропейском гуманитарном сообществе, если мы абстрагируемся от сугубо идеологических коннотаций, понимались теория и практика модернистского и авангардистского искусства, которые в 1930-е гг. переживали кризис. В СССР критика формализма как метода гуманитарных наук велась на основе самых разных позиций, как марксистских (Лукач, Лифшиц), так и парамарксистских (О. Фрейденберг) и немарксистских (Г. Шпет, М. Бахтин).

К. Кларк пишет: «В 1936–1938 годах ведущие интеллектуалы антифашистской эмиграции оказались втянутыми в так называемую "антиэкспрессионистскую" дискуссию, которая шла в левой антифашистской эмигрантской среде, в некотором смысле параллельно советской антиформалистской кампании. Лукач стал главным обвинителем экспрессионизма» [Там же, *293*]. Речь идет о публикации Лукачем в 1936 г. в Москве своей книги «Величие и упадок экспрессионизма». В этой работе Лукач охарактеризовал экспрессионизм как продукт и свидетельство распада капитализма и считал, что фашизм может использовать его в своих интересах. В СССР наиболее сильные, в том числе теоретические, аргументы против модернизма принадлежали единомышленнику Лукача в этом вопросе — Лифшицу. Лифшиц, в частности, находит поддержку в ссылках на авторитет Т. Манна, черпая аргументы против модернизма в тезисе писателя о сближении формализма в искусстве с фашизмом в политике. При этом подобные сближения выглядят парадоксально, что, например, проницательно зафиксировал Э. Блох. Он обнаружил прямые совпадения советско-марксистской и немецко-нацистской точек зрения: и в том, что касается оценки экспрессионизма как «выражения мелкобуржуазной оппозиции», и в том, что эта оценка производится с точки зрения классицизма, этого идеала «халтурщиков и учителей средней школы» [2, *173*]. А К. Кларк считает, что нельзя обвинять Лукача в сталинизме за эту его позицию,

и ее доводы вполне можно применить и к Лифшицу: «Это была эпоха Народного фронта, когда интеллектуалы всей Европы выступали против обособленности и произвольности, во многом характерных для авангарда 1920-х гг. (для таких его направлений, как дадаизм, сюрреализм, литература потока сознания). Многие пришли к отрицанию подобных тенденций в искусстве перед лицом мирового кризиса, видя в них бесплодное потакание собственным вкусам. И напротив, они стремились назад — к большому, часто реалистическому, нарративу: он возвращал чувство общности перед лицом опасности» [4, *294*].

На примере антиформалистской кампании отчетливо видно, как размывается граница между сугубо интеллектуальными дебатами и социальной прагматикой, как используются теоретические аргументы, попадая на страницы ведущих партийных печатных органов, начиная работать в пространстве оргвыводов, запретов и репрессий.

Контекст стиля и способа интеллектуальной работы: аутентичный марксизм

Вернемся к концепции В. Подороги, применившего подход Деррида к контексту, формирующему метод Маркса, к анализу феномена М. Лифшица [9]. Если суть Марксовой интеллектуальной позиции состоит в критическом методе, оценивающем весь окружающий мир с точки зрения товарного фетишизма и поэтому требующем разоблачительных процедур, тогда, делает вывод Подорога, М. Лифшиц — истинный, или аутентичный, марксист, возможно, единственный в советском пространстве. Аутентичный марксизм не предполагает никакой позиции, которая может марксизму противостоять, но любая позиция — только предмет для разоблачения. Для своего времени и места, в ситуации дефицита источников, поразительны широта и эрудиция М. Лифшица: он рассуждает, активно обращаясь к Хайдеггеру, Шелеру и многим другим философам, он имеет собственное мнение о ком угодно, но он всегда настроен критически, причем не с той точки зрения, которую предполагает критикуемый автор. Практически он опровергает большинство интеллектуальных авторитетов своего времени. Философская и гуманитарная оснащенность Лифшица постоянно работает в одном режиме. Сами авторы философских, социальных или эстетических концепций его не интересуют; в систему их аргументации, внутреннюю логику он не погружается, извлекая те или иные мысли отовсюду для доказательства своей точки зрения. В. Подорога обращает внимание на то, что Лифшиц все время хочет разоблачать, при этом остраненно относясь к чужой мысли, он не исследователь, а критик. Если продолжать линию Деррида — Маркс — Лифшиц, то логичным становится и утверждение о том, что Лифшиц не имел своей системы, не выстраивал онтологию (как и Маркс) и не формулировал теоретический метод. Его метод, как считает Подорога, совпадает с самой критикой.

Наблюдение Подороги можно подкрепить еще одним аргументом, если мы прочитаем под определенным углом зрения тексты Лифшица о современном ему искусстве, как советском, так и западном. Разбираемые им произведения искусства

всегда оцениваются критически, как не соответствующие духу искусства, релевантного социалистическому проекту. Но нам не найти в статьях Лифшица положительных примеров, тех произведений, где можно было бы обнаружить художественное воплощение идеала, тем более — автора, полностью соответствующего ему. Предположим, что такой набор художественных признаков существует потенциально и его, внимательно читая критические статьи, можно вычленить «от противного», то есть вникнуть в анализ произведений тех авторов, чья манера особенно неприемлема для Лифшица. Но и здесь нам не удастся вычленить критерий отбора, так как в режим критики попадают и бывшие авангардисты, и продолжатели традиций символизма, и те писатели, которые уже стали признанными классиками социалистического реализма (В. Вишневский, А. Фадеев), и представители других стилевых ориентиров. *Идеальное произведение, соответствующее обществу будущего, выстраивается по утопической модели из элементов прошлых эпох, где ведущее место занимает Ренессанс*. В этом М. Лифшиц тоже аутентичен Марксу. Как у Маркса вся социальная действительность оценивается с позиции модели мира, в котором преодолено отчуждение, — коммунизма, которого нет в наличном бытии, так и у Лифшица его беспощадный и никогда не устающий критический взгляд на современное искусство основан на эстетическом идеале, конгениальном коммунизму.

И хотя Лифшиц выглядит на фоне своей эпохи отдельной и даже одинокой фигурой, его биография, прочитанная сквозь призму культурных доминант постреволюционного периода, становится репрезентативным источником понимания ресурсов эволюции гуманитарной мысли в ситуации сокращения поля автономии. В ситуации формирования соцреалистического канона, неопределенность формально-содержательного ядра которого была очень высокой, литературно-теоретические и философско-эстетические дискуссии о новом типе искусства могли развиваться на широкой историко-культурной источниковой базе, оттачивая у своих участников навыки аналитической, текстологической работы.

Описанная выше конфигурация мотивирующих контекстов позволяет провести отчетливую границу между суммой оригинальных идей, генерированных в тот период и вошедших в интеллектуальную историю, и интеллектуалом как социально ангажированным профессионалом, производящим смыслы в ответ на вызовы или запросы текущей культурной ситуации. К оригинальным и имеющим влияние на интеллектуальную историю идеям М. Лифшица можно отнести концепцию связи между социальным отчуждением и художественным развитием; критику художественного модернизма с позиции критики буржуазной культуры; обоснование закономерности возвращения классической эстетической парадигмы в ситуации модернизационного кризиса.

В итоге нашего исследования мы можем предложить версию ответа на вопрос, в чем специфика советского интеллектуала периода становления и укрепления сталинской культурно-политической системы. Советский интеллектуал 1930-х гг. сохраняет ряд общих признаков с западным интеллектуалом: он признает необходимость коллективной деятельности, осуществляя свою работу благодаря организационной и институциональной коммуникации с единомышленниками (группы

вокруг журналов); формирование широкой платформы для диалога и дебатов в международном поле; доминирование критического дискурса к современности; понимание миссии интеллектуала как активного влияния на публичную сферу, в том числе государственную политику в области культуры; высокий уровень «социабельности» (термин М. Агуллона), выражающейся в координировании предмета гуманитарной рефлексии с текущей повесткой дня.

---

1. *Бурдье П.* Поле литературы // Новое лит. обозрение. 2000. № 45. С. 22–87.

2. *Вершинин С. Е.* Жизнь — это надежда: Введение в философию Эрнста Блоха. Екатеринбург, 2001.

3. *Гутов Д.* Лекция «Михаил Лифшиц о модернизме: марксистская критика искусства»: В рамках встречи ФДК 20 июля 2017 года [Электронный ресурс]. URL: http://philosophy-club.ru/texts/lifshitz (дата обращения: 20.04.2018).

4. *Кларк К., Тиханов Г.* Советские литературные теории 1930-х годов: в поисках границ современности // История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи. М., 2011. С. 280–334.

5. *Лифшиц М.* Диалог с Эвальдом Ильенковым. Проблема идеального [Электронный ресурс]. URL: http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%9B/lifshic-mihail-aleksandrovich/dialog-s-evaljdom-iljenkovim-problema-idealjnogo/2 (дата обращения: 20.04.2018).

6. *Муромцева О. В.* Роль художественного объединения «Новеченто итальяно» в процессе оформления тоталитарного искусства в Италии [Электронный ресурс]. URL: http://www.actual-art.org/en/129-st2012/zap19-20/494-muromtseva-novechento-italyano.html (дата обращения: 20.04.2018).

7. *Столович Л.* Покинула ли «Сова Минервы» эстетику? // Вопр. философии. 2012. № 7. С. 75–87.

8. Судьбы марксистской эстетики // История эстетики : учеб. пособие / отв. ред. В. В. Прозерский, Н. В. Голик. СПб., 2011.

9. *Подорога В.* Лекция в Музее «Гараж»: М. А. Лифшиц: ортодоксальный марксизм против modern art [Электронный ресурс]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=fCFpf6Koi4g (дата обращения: 20.04.2018).

10. *Sirinelli J.-F.* Le hazard ou la nécessite? Une histoire en chantier: l'histoire des intellectuels // Vingtième siècle. Revue d'histoire. 1986. № 9 (janvier-mars 1986). P. 97–108.

11. *Julliard J., Winock J.* (dir.) Dictionnaire des intellectuels français: Les personnes. Les lieux. Les moments. P., 2009.

Рукопись поступила в редакцию 11 июня 2018 г.