

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ІСТОРІОГРАФІЯ

doi.org/10.31861/pytlit2019.100.114

УДК 82.02:7.036

ПРОТИВ МОДЕРНОСТИ: КОНЦЕПЦИИ ЭМИЛЯ ШТАЙГЕРА, МИХАИЛА ЛИФШИЦА И ГАНСА ЗЕДЛЬМАЙРА. ЧАСТЬ 2¹

Ангел Валентинов Ангелов

valentangel@hotmail.com

*Доктор искусствоведения, кандидат филологических наук,
професор по теории и истории литературы
Институт литературы, Болгарская академия наук
Бул. Шипченски проход, 52, бл. 17, 1113, г. София, Болгария*

Аннотация. Цели статьи: 1) проанализировать позицию Эмиля Штайгера в 1960-е гг. и обосновать, почему я считаю ее антимодерной; 2) сопоставить его позицию с позицией идеологов социалистического реализма того же десятилетия, указывая на сходства и различия; 3) обосновать мнение, что идеология социалистического реализма в 1960-е гг. также является антимодерной; 4) дополнить анализ кратким изложением позиции Ганса Зедльмайра, давая обоснование, почему она также представляется антимодерной; 5) обобщить ответ на вопрос о социальной функции антимодерной позиции. Я использую критический сравнительный подход к аутентичным источникам, определяя социальные функции рассматриваемых понятий. Статья является составной частью большого исследования, посвященного работам Эмиля Штайгера, а также некоторым антимодерным концепциям в рефлексии о литературе и визуальном искусстве на Западе и на Востоке Европы в XX веке.

Ключевые слова: анти/модерность, анти/модернизм, классика, классическая литература, Эмиль Штайгер, Михаил Лифшиц, Ганс Зедльмайр.

¹ Первую часть см.: Ангелов, А. (2019). Против модерности: концепции Эмиля Штайгера, Михаила Лифшица и Ганса Зедльмайра. Часть 1. *Питання літературознавства*, № 100, с. 7–35. <https://doi.org/10.31861/pytlit2019.99.007>

II. Антимодерность концепции социалистического реализма

С самого начала я хочу заявить: я не сравниваю ни познания Эмиля Штайгера, ни его чувствительность к литературе с идеологами литературоведения в Советском Союзе – это не представляется возможным. Возможным, однако, представляется выявление типологических сходств, потому что антимодерность обеих установок проявляется в использовании сходных понятий и оценок современной литературы. Идеология социалистического реализма воспринимает в качестве образца искусство XIX в., но только т. наз. критический реализм, в то время как для Штайгера, и вообще для антимодерной установки в Германии, Швейцарии, Австрии, образцом является классическое искусство конца XVIII – начала XIX вв. Обе позиции разделяют коллективистические, антииндивидуальные и антилиберальные установки 1930-х гг.

Близкими к официальному пониманию социалистического реализма представляются следующие элементы в концепции Штайгера: неприятие экспериментов с формой, определяемых как эстетизм или как формализм, акцентирование на содержательной стороне произведения, критика детального вхождения в психику действующих лиц, настаивание на том, что искусство должно относиться ко всей общности или ко всему народу. Установление связи между литературным произведением и гомогенной общностью в концепции Штайгера – также проявление этой близости². Штайгер обвиняет современную литературу от имени общественной морали: современная литература якобы занимается эксцентрическим, низким, патологическим, всецело индивидуальным; она не служит добродетелям: справедливости, истине и мере; она не предлагает образцовых моральных образов и не создает общности. Современная литература не возвышает, а принижает человеческое. „Совершенна та индивидуальность, чьи мысли и стремления, ум

² Роберт Венингер указывает на близость отношения Штайгера к современному искусству с отношением коммунистической и национал-социалистической идеологии: „...оказывается, существует фатальный параллелизм между национал-социалистическим, правомерно социалистическим и правомерно буржуазным дискурсами в отношении современного экспериментального искусства” (Weninger 2004: с. 77). Он не подкрепляет свое утверждение конкретным материалом.

и сердце находятся в согласии с законами, гарантирующими порядок и долговечность” (Höllerer 1967: с. 92)³. Вместо того, чтобы представить индивидуальности, которые бы поднялись до гармонического и возвышенного существования, нынешняя литература занимается прециозным, обособленным и причудливым, асоциальным и гротескным, откуда недалеко до преступного и больного, до больного и преступного (Höllerer 1967: с. 93).

Приведу цитаты из сочинений советских авторов, относящихся преимущественно к 1960-м гг., чтобы остаться в том десятилетии, когда были опубликованы и сочинения Штайгера, которые здесь обсуждаю⁴.

Основное противопоставление у идеологов социалистического реализма заключается в следующем: реализм – критический и социалистический – против модернизма. Концепция социалистического реализма меняется на протяжении десятилетий, начиная с 1930-х и заканчивая концом 1980-х гг.; она становится более сложной, в нее включаются западноевропейские и американские писатели XX века, которые не были коммунистами. Все же недоверие к модернизму и обвинения его, хотя и смягченные, остаются в силе до конца государственного социализма⁵.

Особенно показательны ввиду установок, которые нужно формировать в обществе, словари, предназначенные для школьников и учителей⁶; они показательны и для научного мышления в соответствующей области знания. Я привожу два

³ „Vollendet ist eine Individualität, deren Sinnen und Trachten, Kopf und Herz sich mit den Gesetzen, die Ordnung und Dauer verbürgen, einverstanden erklären” (Höllerer 1967: с. 92).

⁴ Ограничиваю свои примеры и утверждения двумя языками, на которых могу использовать источники; вторая причина заключается в том, что в болгарских библиотеках советская гуманитарная и идеологическая литературы сравнительно хорошо представлены.

⁵ Свидетельством тому может быть и цитированный словарь Тимофеева и Тураева 1985 г. Оценка модернизма более сложная, но основное отношение неприятия то же самое. В словарь также включена статья „Формализм”, в которой между прочим написано: „Отказ от содержания привел к полной деградации и вырождению формы” (Тимофеев и Тураев 1985: с. 186).

⁶ Показательны и тиражи словарей – от 200 тысяч до 1 миллиона экземпляров.

советских словаря: первый – Тимофеева, Венгрова 1958 года⁷. Издание представляет модерную литературу конца XIX – первой половины XX века как антинародную, упадочную, „любующуюся «изошренными» переживаниями”, крайне индивидуалистическую, далекую от общественной деятельности, преувеличивающую значение формы, лишенную содержательности⁸. Понимание авторами литературы сформировано на основе части русской литературы XIX в., оно популярно классицистичное: „Основные художественные образы произведений классической литературы ... навеки остаются в народном сознании как образцы художественного мастерства” (Тимофеев и Венгеров 1958: с. 63). Эти образы могут остаться в народном сознании, потому что „народность – один из главных, определяющих признаков художественности произведений искусства и литературы”.

...В произведении, отличающемся народностью, художник решает ... существенные для народа вопросы, освещая их в интересах народа. ... Народность требует от художника простоты, ясности и выразительности формы произведения, доступной широким народным массам ... В. Г. Белинский писал, что „народная книга, при великой важности содержания, всем равно доступна” (Тимофеев и Венгеров 1958: с. 87, 88).

Литературные авторитеты, на которые авторы ссылаются, принадлежат только XIX веку.

Народ, полагают авторы, являет собой некую целость и произведения искусства могут представить интересы этой лишенной социальных конфликтов гомогенной целости; авторы считают, что народ „естественным” образом может воспринять произведение, так как оно предназначено для него. Сегодня мы бы определили этот взгляд как популистский. В модерности, однако, он функционирует как антимодерный. Авторы Словаря не говорят о нации, состоящей из разных этносов и разных социальных слоев. Словарь русскоцентричен, он внушает, что русская литература

⁷ Я использовал издание 1958 г., но существует также четвертое, исправленное и дополненное издание 1963 г.

⁸ См. статьи Акмеизм, Имажизм, Символизм, Конструктивизм, Формализм, Декаденство, Содержание.

XIX в. и советская XX в. – самые важные литературы. Словарь пропитан идеологией, которая имеет преимущество быть легко усвояемой и недостаток мешать какому бы то ни было пониманию художественной литературы.

Второй словарь – словарь по эстетике, предназначенный для учителей. Привожу несколько цитат:

Модернизм – сумарное понятие, обозначающее совокупность декадентско-формалистических течений в искусстве конца XIX–XX в. Модернизм развился вследствие утраты искусством гуманистического идеала, разочарования в стремлении к истине, потери интереса к социальным проблемам и к предметному миру вообще. Он явился выражением кризиса и деградации искусства в буржуазном обществе периода империализма. Возникновению модернизма предшествовали концепции „искусство для искусства”, тенденции эстетизма, субъективизма и формализма. Частично они коснулись таких направлений, как натурализм, импрессионизм и символизм. В полной мере модернизм обнаружил себя в экспрессионизме и кубизме, получив дальнейшее развитие в футуризме, абстракционизме и сюрреализме, а далее, после второй мировой войны, – в формах современного антиискусства (поп-арт, оп-арт, кинетизм, минимальное искусство, концептуальное искусство и др.) Для течений модернизма характерны крайний субъективизм, разрыв с художественной правдой, полный отказ от классического наследия и от реалистических традиций, формализм, элитарность и антинародность (Овсянников 1983: с. 93).

Неспособность „нынешней литературы” создавать образцовых литературных героев, как утверждает Штайгер, напоминает требование создания положительных героев в социалистическом реализме. Искусство социалистического реализма должно представлять положительных героев, которые служат примером нравственного поведения в том виде, в каком поведение это подразумевается господствующей идеологией. „Изображение положительного героя – одна из существенных задач литературы...” (Тимофеев и Тураев 1985: с. 113)⁹. Отсутствие положительных

⁹ В откровенно идеологизированном стиле тот же автор пишет: „...в советской литературе, важнейшей задачей которой является изображение передовых борцов

героев и социального идеала мыслится как идеологически опасное, потому что не соответствует тоталитарному идеалу сплоченного общества с одинаковыми ценностями. В произведениях социалистического реализма социальный идеал должен быть представлен в художественной форме.

Писатели-модернисты сосредотачивали свое внимание полностью на субъективном внутреннем мире, в то время как внешний объективный мир переставал существовать. Социалистический реализм, в отличие от декаденства, субъективизма и эстетизма современного западного искусства, представлен как искусство испытания и мужества при строительстве нового строя и нового человека.

Современное реакционное буржуазное искусство демонстрирует утрату позитивных общественных и эстетических идеалов. ... безобразное эстетизируется, т. е. изображается в дегуманизованном искусстве как прекрасное, место утопии занимает песимистическая антиутопия. ...В условиях социализма эстетический идеал имеет тенденцию к слиянию с общественным идеалом и в первую очередь – с нравственным идеалом. ... Марксистское мировоззрение, проверяемое и подтверждаемое жизненной практикой, способствует осознанию идеальных устремлений людей. Об этом свидетельствуют лучшие произведения социалистического реализма. Слияние идеала с отражаемой действительностью наглядно проявляется в создании образа положительного героя социалистического искусства... (Овсянников 1983: с. 46).

Нигилизм, в котором Штайгер обвиняет современную литературу в своей речи 1966 г., присутствует в цитированной статье; нигилизм назван „утратой позитивных общественных и эстетических идеалов”. Считаю, что Штайгер бы согласился с этой формулировкой. Он также согласился бы с тем, что высшим значением идеала является возвышенное и героическое.

Подтверждение близости между официальным пониманием искусства при социализме и консервативными концепциями на Западе обнаруживается в выступлении Алена Роб-Грийе:

за коммунизм – создание образа положительного героя имеет основное значение” (Тимофеев и Венгеров 1958: с. 33).

Мне хотелось бы сказать о своем недоумении, о недоумении многих моих французских и западных коллег в связи с тем, что мы слышали здесь за время пребывания в Ленинграде. Тут было произнесено много речей, показавшихся нам весьма разумными. Это речи итальянцев и немцев, некоторые речи французов. Однако выступления многих из наших советских коллег удивили нас тем, что в них мы обнаружили нападки по адресу Пруста, или Кафки, или, если говорить о нашем времени, по адресу французского „нового романа”, нападки, к которым мы привыкли у себя дома.

Мы поистине поражены, тем, что здесь, в стране революции, нам предъявляются те же самые обвинения, какие мы слышим со стороны французской буржуазной критики. Я говорю не о том, что нас здесь и там обвиняют, а о том, что обвиняют нас, прибегая к одинаковой аргументации.

В своем выступлении Роб-Грийе связывает форму романа XIX в., образцом которого во Франции служит творчество Бальзака, с приходом к власти буржуазии.

Поэтому ... нет ничего удивительного в том, что французские буржуазные критики отчаянно цепляются за эту традиционную форму именно для того, чтобы попытаться отстоять ценности буржуазии, которой они хотели бы любой ценой обеспечить будущее. Но до чего же удивительно слышать те же самые аргументы со стороны тех, кто в политическом мире вел борьбу против буржуазии и кто в значительной степени одержал над нею верх! ... Коренное отличие, разделяющее сторонников того, ... что я лично назвал бы социалистическим реализмом, и сторонников „нового романа”, ... по-моему, заключается в следующем: писатели социалистического реализма ограничиваются только теми ценностями – политическими, социальными, моральными, – какие им уже известны, в то время как мы – я смею надеяться – стремимся открыть новые ценности (Роман, человек, общество 1963: с. 225–226).

Выступление сделано на международной встрече писателей Европы в Ленинграде, состоявшейся в августе 1963 г. Роб-Грийе четко называет нежелание и недоверие к эксперименту и к форме, присущими характеристиками обеих консервативных позиций. Энгус Уилсон также говорит в своем выступлении о нормах „литературы XIX века, которые кое-кто из советских писателей

старшего поколения считает неотъемлемыми от реализма” (Роман, человек, общество 1963: с. 239).

Антимодерная позиция Леонида Леонова

Полностью выступление Леонида Леонова было опубликовано в „Литературной газете”, поэтому редакция журнала „Иностранная литература” резюмирует его, публикуя только часть¹⁰.

Л. М. Леонов говорил затем о растленном характере реакционного буржуазного искусства, о распространении этой заразы тления, которую он сравнил с массовым отравлением общественных источников. Он привел в качестве примера такого опошления искусства переложение для джаза одного из светлейших созданий человеческого гения – „Ave Maria”: „За неделю до отъезда в Ленинград, я поймал по радио донельзя искалеченную мелодию „Ave”, исполняемую на каких-то самых гадких адских инструментах в синкопических ритмах; не знаю, как называются на Западе эти модные танцевальные корчи ... (Роман, человек, общество 1963: с. 212–213).

Выбранная редакцией цитата является самой идеологической составляющей в выступлении Леонова; все выступление – сложнее.

Какую „Ave Maria” имеет в виду Леонов? Композиций с названием „Ave Maria” в XIX и XX вв. много. Если это произведение Франца Шуберта, то его также можно критиковать за модерность. Шуберт не использовал текст институционально освященной молитвы, а стихотворение современного ему автора¹¹. В соответствии с темой музыкального произведения Леонов пользуется религиозной образностью – противопоставляет образ ада возвышенной (и божественной) музыке. Тела в аду корчатся в мучениях, они наказаны, в то время как тела на Западе сегодня корчатся по своей воле, танцуя. Запад в образе, создаваемом Леоновым, выступает добровольным Адам. Образ греха появляется

¹⁰ Полный текст можно прочитать в нескольких книгах Леонов. Я использую текст, опубликованный в Т. 10 Собрания сочинений Леонова в 10-ти томах.

¹¹ Третья песнь Эллен из „Владычицы озера (The Lady of the Lake)” Вальтера Скотта. См. Критические замечания Джанкарло Вигорелли к выступлению Леонова (Роман, человек, общество 1963: с. 221–222).

и в других местах его высказывания¹². Аргументацию Леонова с успехом могло бы использовать правое крыло в католической церкви во время проходившего тогда же Второго ватиканского собора. И без сомнения его аргументы могли бы послужить православным церквям той эпохи. Леонов упрощает и умаляет значение неких чужих утверждений, о которых мы так и не узнаем, кому принадлежат, но которые являются представительными для современного буржуазного мира. Это мир, изношенный в духовном плане, творческие импульсы в нем затухают. Этому миру не за что больше сражаться (Леонов 1984: т. 10, с. 476, 479).

Художественные образцы писателя находятся в XIX веке – Бальзак, Достоевский и Шуберт указаны поименно, кроме них Леонов говорит о „больших русских литераторах прошлого века”, как и о романе XIX в. Ближайшая цель Леонова – защитить существование определенного типа романа¹³, более далекая – заявить свою позицию по поводу смысла литературы и исключительности России. Современный роман, который следует традиции романа XIX в., жив, потому что представляет ценности человеческого существования, способствует гуманитарному преобразованию человеческой души, без чего бессмысленны и даже исполнены опустошительными следствиями самые необыкновенные машины века. Цель литературы – указывать на невидимую сталь моральных обручей, в которых держится человеческое общежитие; укреплять веру в торжество человеческой правды и в высокое человеческое достоинство. Литература должна стремиться утроить силы читателей и через это облегчить им подвиг жизни. Гений художника измеряется прекрасной и бессмертной человеческой темой, которую кое-кто на Западе (но таких было и в России) хочет изгнать из литературы (Леонов 1984: т. 10, с. 480, 481, 486).

¹² „В Эдинбурге провозглашалась также свобода авторов на выбор любой темы в спектре человеческого бытия, то есть право на создание даже сомнительных книг с самыми живописными, обстоятельными описаниями наиболее стыдных человеческих изъянов и уродств – от наркоманства до кровосмесительства, что придает им вид общедоступных монографий к познанию каждого греха в отдельности. В особенности повезло разным сексуальным порокам ...” (Леонов 1984: т. 10, с. 481).

¹³ Проблема романа была основной в обсуждениях на встрече писателей в 1963 г.

Леонов не упоминает ни разу социализм или Советский Союз. Допускаю, что антимодерность и непринятие других обязано более глубокой и личной установке, которую социалистическая идеология только поддерживает. Россия, считает писатель, отличается от остального мира, она не может быть понята Европой (Леонов не говорит „Западной”, а „Европой”). Сам он предлагает объяснение своей консервативности, которая является и нежеланием приятия других.

Русский крестьянин ... всегда довольно недоверчиво относился к дарам цивилизации. ... И в самом деле, еще немало в нынешней России углов, где топор, русская телега, добрые яловичные сапоги еще жизненно необходимы даже в наш век электронных машин и заоблачных спутников. Собственно, страхи мои за цивилизацию тем и объясняются, что я сам происхожу из этого сословия (Леонов 1984: т. 10, с. 484).

Леонов называет „цивилизацией” технические облегчения жизни, наступающие в модерную эпоху, и угрозы миру, которые он видит. Считаю, однако, что его страхи не столько относятся к самой модерности, сколько вытекают из нее. Модерность для Леонова – движение к апокалипсису.

... все эти весьма подозрительные признаки – измельчание литературной личности, поразительный рост преступлений, падение общественных устоев, вырождение древних табу, этих незримой стали моральных обручей, в которых держится человеческое общежитие, растление веры в золотой век и в торжество человеческой правды, этот гнилой, все более распространяющийся цинизм, выдающий себя то за скепсис снобов, то за юмор отчаяния, – не симптомы ли все это?

Цитата относится к состоянию буржуазного Запада, так как модерность и есть Запад. Продолжая свою мысль, Леонов стяжает себе черты ветхозаветного пророка, предупреждающего о приближающемся конце всего этого развращенного мира, чье лечение („санитарная чистка” (Леонов 1984: т. 10, с. 482)) осуществится огнем и мечом. „... создавшаяся в мире обстановка чуточку походит на знаменитый спаленный небом библейский

Содом ...” Предстоящая гигиенизация уже относиться не только к одному Западу, а ко всему миру. В следующем абзаце, описывая современный технический прогресс, автор приходит к выводу: „Но ведь на таких скоростях прогресса, братцы, любая песчинка может взорвать хрупкие шестерни турбины цивилизации!” (Леонов 1984: т. 10, с. 483). Леонов испытывает недоверие к техническому прогрессу.

Однако цивилизация – это не только технические изобретения и захват чужих народов; она – и усвоение, и преобразование чужих ценностей, чужого поведения. Считаю, что неприятие модерности у Леонова порождается принципиальным недоверием и враждебностью члена обособленного и замкнутого этноса. Свой страх чужого и нежелание общения он представляет и как исключительность среды, в которой живет. Характеристика, которая свидетельствует об этой (воображенной) исключительности, – это ее недоступность для понимания чужими. Опасностям перед миром Леонов противопоставляет моральные категории.

... только строжайший всечеловеческий самоконтроль, абсолютная моральная чистота ... могут предупредить многие нежелательные и, к несчастью, уже обозначившиеся последствия. Человечество движется вперед как бы с миной на шее, которая есть расовый, национальный, сословный и просто личный эгоизм (Леонов 1984: т. 10, с. 483).

Моральную революцию предлагает и Ганс Зедльмайр в послесловии к восьмому изданию „Утраты середины” (1965). Не изменение институтов, а личный долг. Ценности действительно обязательны для хорошего функционирования человеческих общностей и обществ, но они не могут воздействовать, если сводятся только к личному примеру, а не воплощены в законах, в институтах, в конкретной политике, в основных социальных посредниках, какими являются средства массовой информации. Консервативная позиция в данном случае делает ставку только на личную ответственность.

Леонов указывает проницательно на недостатки и опасности перед современностью, в которой живет. То, что он предлагает – это моральная чистота и взгляд назад – в прошлое: в искусстве

содержание важнее формы; прошлое – это образец, которому мы должны следовать и который мы должны совершенствовать, а не выдумывать новые вещи; изменения, которые мы сегодня наблюдаем, являются признаками упадка; опасности сегодня подстерегают нас со всех сторон, человечество может погибнуть без абсолютной моральной чистоты и общечеловеческого контроля. Леонов называет то, что любит и к чему привязан, „здоровьем”, а то, чего не принимает, не понимает, но и не желает понять – „болезнью”. Он не один пользуется этой метафорикой, политическими последствиями которой могут быть (и были) принудительная госпитализация в психиатрические клиники, водворение в трудовые и концентрационные лагеря „больных”. То, что через заразу угрожает общественному здоровью, нужно устранить. К концу выступления Леонов заявляет: „... главное уже произошло, хотя кое-где еще и не закончилось” (Леонов 1984: т. 10, с. 479). По крайней мере в одном отношении историческое время закончилось; это приносит успокоение, хотя автор оставляет читателю догадаться что является „главным”.

После выступлений писателей журнал предоставляет место заключительному комментарию И. Анисимова; комментарий представляет официальную позицию советской стороны. Прочитую мнение автора о форме модернистского, на его взгляд, романа, о психологизме в романе и об ответственности писателя. На встрече противниками социалистического реализма

была развернута концепция романа с нарушенными социальными связями; романа, в котором отражается современный духовный распад, свойственный буржуазному обществу. В таком романе центр тяжести смещается от содержания к форме, а понятие формы приобретает самодовлеющий и поэтому неизбежно уродливый характер. ... речь идет не о мире, а о мирах действительности, не о масштабах огромной социальной драмы нашего времени, а об обособленных существованиях, чье внутреннее состояние можно постигнуть при помощи особо рафинированных приемов психологического прозрения. ... их творчеством [Пруста, Джойса, Кафки] был начат путь современного литературного распада. ...¹⁴ (Роман, человек, общество 1963: с. 246, 247, 248).

¹⁴ Эта часть выступления направлена против Натали Саррот.

По мнению автора, для социалистических писателей вопрос об ответственности писателя перед народом ставится в высшей степени ясно и открыто. Совсем по-другому стоит вопрос о писателе, который не чувствует свою связь с народом и руководствуется только микромасштабами и микроответственностью (Роман, человек, общество 1963: с. 249–250). Анисимов также использует понятие „народ” вместо нации, что характерно для антимодерной установки, будь она восточной или западной, социалистической или капиталистической. Народ можно вообразить сплоченным или единым, без внутренних конфликтов, устремленным в будущее. В отличие от нации, которая состоит из граждан, а не из подданных, и из социальных слоев с несовпадающими интересами.

В Западной Европе антимодерная позиция имела своих сторонников в образовании, в гуманитарных науках, в религиозных общностях, в политике. Но любая позиция в сравнительно демократическом обществе не может отправить своих противников в ссылку, в трудовые лагеря и в психиатрические клиники, не может отнять у них полностью возможность публичного присутствия. В то время как речь, произнесенная высокопоставленным функционером Коммунистической партии, отвечающим за идеологическое воспитание или за культуру и искусство в Советском Союзе, в Народной республике Болгарии 1960-х гг., была знаком для санкций против кого-либо или против группы людей, равно и для вразумления тех, кто думает как они. В Советском Союзе и в Болгарии антимодерная позиция была официальной эстетико-политической доктриной. Она была определяющей в образовании, определяющей и в финансировании искусства. Со второй половины 1970-х гг. и до конца социализма эта позиция, однако, не обладает определяющим воздействием на само искусство и на понимание искусства.

Представляя здесь часть положений социалистического реализма прежде всего 1960-х гг., мне бы хотелось четко разграничить официальную линию, направленную против модернизма и вообще против современной литературы, которая не была реализмом, от исследователей искусства, которые были искренне заинтересованы тем, чтобы понять и ознакомить

читателей в Советском Союзе и в Болгарии как с западными, так и с восточными художественными произведениями¹⁵. В „Философской энциклопедии”, т. 3 в статье „Модернизм” написано: „Советская эстетика рассматривает модернизм как выражение кризиса буржуазной культуры, отмечая в то же время сложный и противоречивый характер отдельных его проявлений”. Это было в 1964 г., почти за двадцать лет до цитированного выше „Краткого словаря по эстетике”. Со знанием и пониманием написана и большая статья, посвященная модернизму в „Краткой литературной энциклопедии”¹⁶. Прослеживание отношений между официальной антимодерной линией и „модернистами” в Советском Союзе и в Болгарии – отдельная тема, поэтому я здесь ограничиваюсь этими двумя примерами.

Воображаемое предпочтение: если бы, будучи студентом, я мог выбирать своих преподавателей, я бы предпочел догматическую и иногда возвышенную антимодерность Штайгера монотонной предвидимости теоретизирования о социалистическом реализме.

Позиция Михаила Лифшица против модернизма

Самая обоснованная позиция против модернизма принадлежит Михаилу Лифшицу. Лифшиц формирует свою эстетическую концепцию в первой половине 1930-х гг. и она не меняется существенным образом до конца его жизни¹⁷. Здесь я останавливаюсь прежде всего на его статье „Почему я не модернист?”¹⁸. На вопрос, который сам себе ставит, автор отвечает:

¹⁵ В первой половине 1970-х гг. подобный искренний познавательный интерес обнаруживаю в студии Дмитрия Затонского „Что такое модернизм?”. Начиная с конца 1950-х и до 1991 г. публикации Д. Затонского показательны для изменения в отношении к модернизму именно этой части советских исследователей.

¹⁶ В 1980-е гг. в Советском Союзе были опубликованы анализы западной литературы, основной целью которых было понимание и толкование произведений модернизма, а не их отрицание. Полностью положительное сравнение между „Человеком без свойств” Музиля и „Жизнью Клима Самгина” М. Горького не было бы возможным до середины 1970-х гг. См. (Затонский 1985: с. 154, 162).

¹⁷ См. его книгу „Старая и новая мифология”, 1980.

¹⁸ См. дискуссию на страницах „Литературной газеты” № 7, 15 февраля, 1967.

„Итак, почему я не модернист, почему всякий оттенок подобных идей в искусстве и философии вызывает у меня внутренний протест? Потому что, в моих глазах, модернизм связан с самыми мрачными психологическими фактами нашего времени. К ним относится – культ силы, радость уничтожения, любовь к жестокости, жажда бездумной жизни, слепого повиновения”. Модернизм является „евангелием нового варварства, добровольным мракобесием, современной мистикой”. „... в глубине души сторонники «подлинно современного искусства» были охвачены тем же культом витальности, стихийной силы, и тот же ветер унес их вдаль от берегов «либерально-марксистского девятнадцатого столетия»” (Лифшиц 1966: с. 2).

Цель Лифшица – представить модернизм как общественное движение: „Здесь речь идет о судьбе идеи, независимой от желания личности, даже самой даровитой и честной. ... модернизм – это общественное движение ...”

Именно поэтому философия Анри Бергсона связана с концом его жизни¹⁹.

Анри Бергсон был лидером нового философского направления, которое в начале века совершило далеко идущую переоценку ценностей. Он раньше других ... поставил вопрос об отречении разума от его наследственных прав. С этого времени многое изменилось в царстве идей. На первый план вышли бароны витальной силы и жизненной активности. Страдание упало в цене, жестокость стала признаком благородства. Этот культ жизни таил в себе пляску смерти (Лифшиц 1966: с. 2).

Сходным образом аргументирует Лифшиц связь между философией истории Теодора Лессинга и его убийством нацистами (в августе 1933 г.)

... философия истории Лессинга, его идея бессмысленного потока фактов и сил, его война с „духовностью” современной культуры, его полемика против объективной истины и призыв к откровенному мифотворчеству – все это по-своему вошло

¹⁹ В 1940 г., когда режим Виши начал путем законов дискриминировать евреев, 81-летний Бергсон отказался от всех полученных до того момента отличий, членств и титулов и зарегистрировался евреем.

в предысторию гитлеровской Германии. Ты этого хотел, несчастный Жорж Данден! (Лифшиц 1966: с. 2).

Принципиальная установка автора на обсуждаемую им проблематику – нежелание понять искусство XX века и желание вынести приговор модернизму. Я полагаю, что на примере А. Бергсона и Т. Лессинга он размышлял в более личном плане о связи между концепцией мыслителя и его судьбой. К судьбе Лессинга и Бергсона Лифшиц испытывает сочувствие. Сочувствие, однако, если его показать открыто, было бы слабостью; воспринятое автором, оно было бы путем к пониманию. Поэтому оно подавлено: „Среди модернистов бывают люди необычайной внутренней чистоты, мученики, даже герои. Одним словом, бывают хорошие модернисты, но не бывает хорошего модернизма” (Лифшиц 1966: с. 2). Последнее предложение посредством своей банальности отменяет сочувствие и потенциальное понимание. В то же время в обсуждении А. Бергсона и Т. Лессинга проявляется склонность мышления Лифшица упрощать чужие концепции, делать их удобными для тех выводов, к которым он хочет прийти.

Лифшиц с основанием указывает на связь между культом силы и прославлением насилия и первичных состояний у представителей модернизма и превращением насилия, равно и массового экстаза перед силой и сильной личностью, в действительность в диктаторских режимах. Но он не уточняет, что включает в модернизм, и поэтому возникает впечатление, что для него все искусство в Европе (вне искусства при социализме), начиная с начала XX века, является модернизмом.

Лифшиц цитирует интервью 1935 года Кристиана Зервосо с Пикассо. Когда Пикассо говорит: „Не понимаю, почему в революционных странах больше предрассудков на счет искусства, чем в странах упадочных!”, у него есть на то основания. В социалистических странах в Европе до и после Второй мировой войны официальная эстетическая линия – антимодернистская. Художественные образцы различны для каждой страны, но они без исключения находятся в XIX веке.

У Лифшица также есть основание критиковать Пикассо за его желание диктатуры:

Нужна тотальная диктатура... диктатура художников... диктатура одного-единственного художника... чтобы уничтожить тех, кто обманывал нас, уничтожить шарлатанство, уничтожить предметы обмана, уничтожить привычки, уничтожить очарование, уничтожить историю и всю остальную кучу хлама²⁰ (Лифшиц 1966: с. 3).

Желание Пикассо диктатуры всего лишь элемент формирующейся в 1930-е гг. в разных странах Европы общественной установки на авторитарные или тоталитарные решения в разных областях социальной жизни. Насилие на самом деле существует и в творчестве Пикассо: насилию подвержены женские лица на портретах 1930-х гг., но „Герника” также являет собой образ насилия.

В модернизме Лифшиц, кроме культа силы, видит и желание к разрушению всей культуры, „стихию, несущую в себе великое Ничто, дыхание пустыни”. В размышлениях Лифшица русский модернизм также являет собой образ насилия: „модернисты были очень сильны в революционной России, и они охотно пускали в ход палку, не подозревая, чем это обернется для них впоследствии” (Лифшиц 1966: с. 3). Русский модернизм не ограничивается склонностью своих представителей к авторитарному поведению; Лифшиц, разумеется, это знает. Но, упрощая явление, он подтверждает свой тезис о связи модернизма с насилием и разрушением – как в искусстве, так и в реальности, и только с этим.

Образцами художественной литературы для Лифшица являются критический и социалистический реализм. В качестве примера социалистического реализма Лифшиц указывает на творчество Твардовского²¹.

Литература, конечно, более счастлива, чем живопись, хотя бы потому, что ее сильное время не так далеко от нас. Традиция классического реализма в литературе еще жива, о чем свидетельствуют, по-своему, и многие произведения современных западных писателей, имеющие большой успех в Советском Союзе (часто больший, чем у себя на родине) (Лифшиц 1966: с. 3).

²⁰ Я не проверил, цитирует ли и точно ли переводит Лифшиц слова Пикассо.

²¹ Этот пример присутствует только в немецком переводе (Lifschitz 1972: с. 152).

Действительно, есть иностранные писатели, которые имели больший успех в Советском Союзе, чем у себя на родине. Причины могут быть разными; одной из них является традиционный художественный вкус, воспитанный в читательской публике посредством литературных образцов XIX в. В Советском Союзе, как и в Болгарии, почти до конца 1960-х гг. образцом не только для литературы, но и вообще для искусства, продолжал служить определенный вид реализма, восходящий к XIX веку. Термин в Болгарии повторял использованный в Советском Союзе; использовались не термины „позитивизм”, „веризм”, „буржуазный реализм”, а „критический реализм”, потому что в Болгарии воздействие советской линии являлось определяющим.

Ценности Лифшица выглядят либерально-гуманистическими – „разумное мышление и светлое чувство правды”. Он против „растворения индивидуального самосознания в слепой коллективной воле” и за идеал Маркса и Ленина коммунистического общества. Желание Лифшица осудить и его же нежелание понять наводят меня на мысль, что в его коммунистическом обществе идеологи будут следовать сходному или такому же поведению – они предпочтут приговор пониманию. „Прежде всего нужно отбросить внешние аналогии, которыми охотно пользуются враги социализма, смешивая болезни нового общества с гнойными язвами старого мира” (Лифшиц 1966: с. 3). Использование медицинских метафор представляется проторенной дорогой к изоляции и уничтожению носителей заболеваний, дорогой к насилию, которое Лифшиц видит во всем модернизме – художественном, философском, политическом.

Средства массовой информации представляют собой основную характеристику модерности. При их оценке антимодернизм Лифшица превращается в антимодерность. Печатные медиа (буржуазные, разумеется) манипулируют обществом, они придают значение незначительному и многократно его преувеличивают. В свою поддержку он с симпатией цитирует Льва Толстого. Лифшиц снова упрощает, чтобы облегчить обоснование своего тезиса. Вопрос состоит в том, действительно ли печатные медиа всего лишь производители сенсаций, не обладают ли они и другими функциями?

Развивая свою идею сознательной личности, Лифшиц критикует, не упоминая имен и произведений официального советского искусства. Он призывает неназванного художника молить своего бога о том, чтобы изображаемое им же, художником, не превратилось в действительность. Но что предлагает взамен Лифшиц? Эстетику Маркса и Энгельса, взгляды, сформировавшиеся и высказанные между 1840-ми и 1880-ми годами²².

В стране с тоталитарным правлением, где издания находятся под контролем и нет конкурирующих мнений, это политический способ письма. Статья „Почему я не модернист?“ опубликована в „Литературной газете“ в рубрике „Предсъездовская трибуна“. Статья – приглашение к обсуждению модернизма в искусстве, в скромных рамках возможного в СССР в 1960-е гг. Кроме заявления позиции автора, у статьи и другая – перформативная сторона, которая мне представляется одинаково важной: оказать воздействие на будущий съезд КПСС²³ в принятии решений в „правильном“ направлении²⁴. Решения эти должны сделать невозможными будущие эксперименты в области искусства, близкие или в русле какого-нибудь из модернистских течений, равно и пресечь существующие уже эксперименты. Статья косвенным образом направлена и против модернистских художественных произведений или поисков в остальных странах социалистического лагеря, так как она первоначально была опубликована в пражском журнале „Estetika“, 1964, № 4, а позднее и в ГДР – „Forum“, 1966, № 6.

В конце статьи Лифшиц излагает свой идеал:

...коммунисту толпа, ослепленная мифом, не нужна. Ему нужен народ, состоящий из сознательных личностей. Освобождение каждого есть условие освобождения всех – сказано в „Коммунистическом Манифесте“. Вот почему я против так

²² Лифшиц составитель книги „Маркс – Энгельс об эстетике“, многократно переиздаваемой в СССР и в ГДР, опубликованной и в Чехословакии, Венгрии. Автор и публикаций на тему „Маркс об искусстве, Маркс и эстетика“. Karl Marx und die Ästhetik. Dresden, 1967; Карл Маркс об искусстве, Москва, 1970.

²³ Хотя 23-й съезд КПСС состоялся в том же 1966 г.

²⁴ В 1967 г. Лифшиц избирается членом-корреспондентом Академии художеств СССР.

называемой новой эстетики, несущей в себе под внешним обликом новизны массу старых, жестоких идей. Пусть нашим знаменем останется учение Ленина. Это учение об исторической самостоятельности народных масс, и всякий цезаризм, вместе с присущей ему атмосферой чуда и суеверия, враждебен нашей идее. Мы стоим за сочетание живого народного энтузиазма с ясным светом науки, пониманием реальной действительности, доступным каждому грамотному человеку, со всеми элементами артистически развитой культуры, добытой людьми с тех пор, как личность вышла из слепого повиновения наследственным формам жизни (Лифшиц 1966: с. 4).

Тон высказывания автора становится торжественным – он обращается к большой аудитории (предстоящего съезда Коммунистической партии?). Наверное, поэтому Лифшиц отказывается в этом абзаце от употребляемой до сих пор формы первого лица единственного числа и вместо нее использует „мы”. „Мы” – это коммунисты, которым нужен народ, состоящий из сознательных личностей. Автор пишет „народ”, а не „нация”. Но какой именно народ в полиэтническом Советском Союзе имеет в виду Лифшиц? Народ, однако, можно мыслить как гомогенное целое – в отличие от нации. Именно такую гомогенность, причем сознательно воодушевленную, мыслит Лифшиц. „Воодушевленная гомогенность”, которую Лифшиц имеет в виду, следовало бы отличать от первичных воодушевлений 1930-х гг. В самом деле?

Позиция Лифшица сводится к укреплению существующей власти, она противопоставляется изменениям, не имеющим опоры в прошлом. Она ретроградна и направлена против эксперимента с формой, равно и против содержания, которое бы не отражало „реальную действительность”. В 1968 Лифшиц пишет: „Нужно предоставить тем, кому нравится кубизм, абстрактное искусство, поп-арт и все, что угодно, их гражданское право наслаждаться своими радостями” (Лифшиц 1968). Но именно его взгляды, отрицающие модерное искусство, являются тому препятствием.

Автор размышляет так, будто XVIII век только что закончился и открылась не существующая до того момента возможность, чтобы народ приобрел свободу от унаследованных, сословных форм социальной жизни. Это политическая риторика, пропаганда. Что касается „ясного света науки”, это снова утверждение из XIX века,

некритичное в отношении развития науки, в том числе и в Советском Союзе до середины 1960-х гг. Таково понимание Лифшицем и объективной истины, и реальной человеческой фигуры, и прямого доступа к реальности.

Принципиальное отношение этого и других текстов Лифшица враждебно модерному искусству, но и модерности в целом. Враждебность эту автор, для удобства, представляет как памфлетную – в стиле французских просветителей XVIII в. Возможно, он бы предпочел жить в этом веке; концептуально это бы подходило ему. Целью статьи Лифшица является противопоставление, личное и, по возможности, институциональное, социальной и эстетической динамике 1960-х гг. Художественный образец Лифшица – это часть русской и часть западноевропейской литературы между 1820-ми и 1880-ми годами, а эстетический образец – это классическое представление об искусстве, которое должно быть носителем истины, добра и красоты в гармоническом сочетании. Эстетически и художественно Лифшиц живет в XIX веке.

Все модернистское искусство, независимо от политической позиции тех или других его адептов, есть протест против истины, добра и красоты, превращенных в казенные общие места, которым уже не верят. ... Выход есть. Нужно освободить прекрасное от пошлости и казенщины ... (Лифшиц 1968).

К XIX веку восходит также идеализированное, но и редуционистское представление об итальянском Ренессансе как о начальной эпохе освобождения от средневекового „мракобесия”.

Поэтому не торопитесь ликвидировать наследство эпохи Возрождения и свободной мысли девятнадцатого века. ... это зарницы, освещающие путь в будущее. Не обращайтесь свой взор к новому средневековью ... (Лифшиц 1966: с. 3).

В конце статьи с симпатией упомянуты два писателя – Кафка и Чапек. „Пусть Кафка – умный, хотя и больной художник – восстанет из гроба, чтобы написать аллегорически дерзкий рассказ о современных поклонниках темноты, в том числе и его

собственной” (Лифшиц 1966: с. 4). Но то, что написал бы Кафка, равно и написанное Чапеком о саламандре, по-видимому относится к буржуазному миру, а не к миру, в котором живет Лифшиц. В 1960-е годы, однако, в Советском Союзе, существуют проницательные исследования мифопоэтической структуры романа на всём протяжении его развития, включая роман XX века²⁵.

Антимодерная позиция Ганса Зедльмайра²⁶

Позицию Ганса Зедльмайра можно сравнить с позицией Штайгера на основе ее классицизма и антимодерной направленности. Я резюмирую положения Зедльмайра по отношению к искусству XIX и XX вв. От „Утраты середины” (1948 г.)²⁷ до „Эстетического анархизма в романтизме и в модерности” (*Ästhetischer Anarchismus in Romantik und Moderne*, 1978 г.) прошло более 30-ти лет („Утрата середины” писалась и перерабатывалась между 1941 и 1947 гг.). За эти годы Зедльмайр не изменяет свои основные положения, но привлекает новый материал в их поддержку и стремится лучше их обосновать²⁸.

В статье „Эстетический анархизм в романтизме и в модерности” (1978 г.) Зедльмайр считает, что, начиная с романтизма, в области искусства устанавливается в качестве доктрины и принципа „эстетический анархизм”, относящийся как к созданию художественных произведений, так и к отношению к жизни. Не поняв эстетического анархизма раннего немецкого романтизма (Зедльмайр называет его и „левым романтизмом”), невозможно понять и анархистический художественный XX век. Как Штайгер, так и Зедльмайр, хотя различным способом, ставит в начало этой

²⁵ Хочу отметить высокое качество статьи о М. А. Лифшице в Википедии. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Лифшиц,_Михаил_Александрович.

²⁶ Основополагающими сочинениями для любого последующего изучения Ганса Зедльмайра являются монография Степана Ванеяна 2004 года (Ванеян 2004) и статья Норберта Шнейдера (Schneider 1990).

²⁷ „Потеря середины” (*Verlust der Mitte*) опубликована в 1948 г., за 50 лет книга издавалась одиннадцать раз, отдельно существует 17 изданий в мягкой обложке в издательстве „Ullstein”. Она – научный бестселлер. Цитаты приводятся по 8-му изданию 1965 г.

²⁸ Ванеян предлагает убедительное объяснение, почему книга является именно „послевоенной” как концепция (Ванеян 2004: с. 32).

тенденции „предисловие” к работе „Об изучении греческой поэзии” Фридриха Шлегеля. По мнению Зедльмайра, Шлегель создает лучшую теорию „естественного развития” модерности в направлении к эстетической анархии. Для Штайгера Фридрих Шлегель является сторонником анархии, субъективного и интересного, каким он не предстает в толковании Зедльмайра. Штайгер противопоставляет Шлегеля Шиллеру и считает, что направление, начертанное Шлегелем, взяло верх. Но для обоих современная эпоха, начавшаяся с немецкого романтизма, характеризуется господством „интересного”, а не сущностного. „Интересное” является всякий раз в качестве основной опасности эпохи (Зедльмайр 2008). Так считает и Фридрих Шлегель.

Центральной фигурой „универсальной революции” романтизма Зедльмайр, следуя Людвигу Пешу, считает Новалиса. Новалис заложил основы будущей эстетической анархии, характеристиками которой, по Зедльмайру, являются: произвол и случайность, хаос и иррациональность, эзотеричность. Модерность – это эпоха незавершающейся революции, а революция, возведенная в принцип, и есть анархия. Все авангарды XX в. основывались на идеалистической романтической эстетике. Нынешнее время Штайгер также определяет как анархию в литературе, музыке и искусстве, ставшую само собой разумеющейся.

Следуя „Эстетике” Гегеля („Понятие и метод иронии”, *Begriff und Methode der Ironie*), Зедльмайр приходит к заключению: „В ироническом субъекте «безграничная власть прихоти» не что иное, как возведенная в принцип *анархия* (курсив Г. З.), которая, медленно поднимаясь из эстетической бездны, отменяет любой порядок” (Sedlmayr 1978: с. 191)²⁹. Он, однако, критикует Гегеля, который, прозревая в глубине романтическую субъективность, не сумел противопоставить ей ничего другого, кроме „*власти государства*” (курсив Г. З.). Зедльмайр прослеживает, что происходит, когда эстетическая форма отделена от справедливого и истинного, как это наблюдается у Бодлера и у Кьеркегора и как

²⁹ „Im ironischen Subjekt ist die «grenzenlose Macht des Beliebens» nichts anderes als die zum Prinzip erhobene *Anarchie* (kursiv von H. S.), die von dem ästhetischen Abgrund aufsteigend alle Ordnungen aufhebt” (Sedlmayr 1978: с. 191).

можно прийти к поэтическому и к экзистенциальному нигилизму. В конце своего размышления он считает, что, кроме эстетического анархизма, в современном искусстве существует еще одна основная линия развития – униформенность. В архитектуре³⁰ эта вторая линия берет свое начало в проектах архитекторов, связанных с Французской революцией, в изобразительном искусстве – от Малевича и группы „Де Стайл”. В XX в. эстетический анархизм заявляет о себе агрессивным образом в 1920-е гг., достигая в 1960-е верхней точки своей разрушительности (Sedlmayr 1978: с. 195). Это развитие, однако, не является судьбой, оно может нас подтолкнуть, считает Зедльмайр, к противопоставлению и, таким образом, к подготовке благотворных воздействий.

В „Утрате середины” есть мысли, которые мог бы высказать и Штайгер, потому что позиции обоих мыслителей сходны. Замечаю сходство больше всего в работах Штайгера 1960-х гг. Заочную полемику, которую Зедльмайр ведет с защитниками модерного искусства первой половины XX в., можно включить в речь Штайгера „Литература и общественность” 1966 г.

Ночное и бездомное, больное, хилое, мертвое, гниющее и изуродованное, замученное, искаженное, вопиющее, неприличное и извращенное, механическое и машинальное – все эти регистры, атрибуты и аспекты нечеловеческого овладевают человеком со всеми его представлениями, природой и миром, которому он доверяет. Они превращают человека в руину, автомат, лемура и ларву, труп и призрак, клопа и насекомое, они изображают его грубым, жестоким, пошлым, непристойным, уродливым, машиноподобным... В различных „направлениях” современной живописи выступают те или иные соединения подобных античеловеческих признаков, причем, если не углубляться в детали, в кубизме доминирует умерщвление, в экспрессионизме – обжигающий хаос, в сюрреализме – холодный демонизм глубочайших ледников ада. Если бы эти произведения были утеряны, сами названия картин все равно выдавали бы их внутреннее происхождение. „Страх”, „Больной город”, „Умиравший город”, „Moribundus”, „Mon portrait squelettise”, „Pest oben, Pest unten, Pest überall” ... „die grausamste Bestie”³¹, „Назад

³⁰ Именно архитектура является более узкой областью занятий Зедльмайра.

³¹ „Мой портрет, превращенный в скелет”, „Чума наверху, чума внизу, чума везде” ... „Зверь, вселяющий ужас” – упущено в русском переводе.

в Ничто” ... инстинктивное сопротивление таким изображениям со стороны „естественного” человека. Это сопротивление глубоко обосновано и от него нельзя отмахнуться, посчитав глумлением со стороны банальности, защищающей свою ограниченность пред лицом всего нового и исключительного (Зедльмайр 2008: с. 142).

Анализ картины Оскара Кокошки „Натюрморт с мертвым барашком” (Stilleben mit dem enthäuteten Hammel) (1910), который Зедльмайр делает, могли бы сделать и Михаил Лифшиц, и Леонид Леонов. Художник, считает Зедльмайр, потерял всякую связь с человеческим и ищет только двусмысленного. Воздействие картины, представляющей растление и смерть, угрожающее, потому что она выполнена с исключительным мастерством. В ссылке под линией, однако, Зедльмайр утверждает, что характеристики этой картины не относятся ко всему творчеству Кокошки (Sedlma yr 1965: с. 213). Преимущество Зедльмайра заключается в его способности толковать произведения, что служит его концепции: в „Утрате середины” есть убедительные анализы. У социалистических теоретиков позиция превращается в идеологию, которая предрешает восприятие произведений; заранее известно, к какому выводу они придут. Но иногда и в умелых толкованиях Зедльмайра происходит то же самое.

Диагноз современного искусства и особенно искусства первой половины XX в., который Зедльмайр ставит, основывается на точных наблюдениях. В книге, впрочем, не найдем анализа отношения между социальными событиями и искусством, потому что подлинное искусство не в отношении к „духу времени”, иными словами – к проблемам своей современности, а еще меньше – к актуальности. Неправильным, по мнению автора, представляется тезис, что искусство является или должно быть выражением своего времени. Тезис является показательным для мышления, которое растворяется в переходности времени. Кажется, Зедльмайр считает, что его утверждения не исторически переходящи и обладают надвременной значимостью и что „подлинное” искусство не обладает историчностью, оно – вечное. Эта позиция обычайна для антимодерного мышления, она скрытая претензия на власть, потому что ставит себя в воображаемую реальность, которая недоступна

истории и которая обладает прочной, неизменной значимостью, а оттуда – и истинностью. Искусство, считает Зедльмайр, эпифания свободы по отношению ко времени, оно – вечное в переходности. Из этих размышлений следует, что искусство и человек являются под различными формами в изменениях истории, их сущность не меняется. Перспективу во второй половине 1940-х гг. Зедльмайр видит, опираясь на цитату из Владимира Соловьева, в сосредоточении на вечном в человеке, на происхождении человека, но не во временном, а в освобожденном от переходности времени смысле (Sedlmaуr 1965: с. 235). „... перед художником стоит задача «никогда не нарушаемый сверхъестественный порядок сделать наглядным посредством образов порядка нарушаемого и естественного»” (Sedlmaуr 1965: с. 215). Зедльмайр цитирует Юлиуса Шёнинга. Здесь я только бы отметил, что религиозные образы (на стене, на дереве, на холсте, на другом материале, как и скульптуры и рельефы из разного материала) в Европе, на Востоке и на Западе, защищают и пропагандируют ценности, они не просто иллюстрируют события из Библии или из житий святых, они – деятели в своей исторической среде, они – воздействующая сила, а не внеисторичные образы сверхъестественного порядка.

Среди произведений, на которые он указывает как на защищающие человеческую меру и подлинное искусство, находятся „Торс” Родена и „Мысль” и „Ночь” Аристиды Майоля³².

И в эпоху стального литья, эпоху стекла и бетона сохраняются прежние ее материалы: дерево, глина, камень и бронза. В ней продолжает жить по большей части подлинная „традиция”. Все то, что так присуще было эллинству, – человеческое достоинство, пластическая сила и близость к вневременному – пока еще составляет единство. ... (Зедльмайр 2008: с. 149). Когда мы листаем альбом, посвященный современному искусству и доходим до скульпторов, до Родена, до Майоля, мы уже в другом, более чистом мире³³.

³² Аристид Майоль, Мысль (La Pensée), ок. 1905/07, известняк, 114 x 78 x 107,5 см. В 1937 г. скульптурная фигура получает название La Méditerranée. Существуют мраморная реплика и бронзовые отливки. „Ночь (La nuit)” 1902–09, бронза, 1,06 x 0,61 x 1,12 м.

³³ Последнее предложение переведено с немецкого текста (через болгарский язык), потому что я не обнаружил его в русском переводе.

Творчество Майоля близко сходным образом и Штайгеру. В „Смерти света” Зедльмайр еще раз обосновывает, почему считает Родена и Майоля великими скульпторами. „Уже потому, что в нем воплощается величественный образ человека, творчество Родена, равно как и творчество Майоля, выделяется на фоне остального искусства XIX и XX веков” (Зедльмайр 2008: с. 547).

В своих воспоминаниях Арно Брекер, на творчество которого фигуры Майоля оказали воздействие, пишет: „Он (Майоль) заявляет исполненную, напряженную и с подчеркнутым объемом форму своих произведений. ... С Майоля началась заново первичная сила природы” (Conrades 2006: с. 103). Клаудия Шёнфельд, из статьи которой беру цитату, считает, что Брекер имеет в виду усвоение Майодем Античности. Зедльмайр мог бы выбрать и другие произведения, на которые оказала влияние Античность, но он этого не делает. Не выбирает для обоснования своего тезиса какую-нибудь из героических и мускулистых фигур 1920–1940-х годов (напр. Эмиля Антуана Бурделя или произведения Арно Брекера), а именно „Мысль” и „Ночь” Майоля.

Включил ли бы Зедльмайр в свое понятие искусства те фигуральные скульптуры той же эпохи, в которых наблюдается четкое социальное воззвание. Находятся ли они в отношении к вечной сущности человека, к абсолютной ценностной мере, к Богу?

В том году, когда Зедльмайр закончил окончательный вариант „Утраты середины”, Сартр создает понятие „ангажированная литература”. Социально ангажированные эстетические позиции находятся вне поля зрения Зедльмайра, но посредством своей концепции он дает косвенный отрицательный ответ на вопрос, существует ли ангажированное искусство. Несколькими годами позже, в речи „Литература и общественность” 1966 г. Штайгер также даст четкий отрицательный ответ на вопрос: существует ли социально ангажированное искусство? Наличие социальной несправедливости и отношение искусства к ней не является вопросом, который занимает Зедльмайра и Штайгера.

Зедльмайр последователен в своей позиции: в „Утрате середины” Вторая мировая война не упоминается, впрочем, как

и Первая. Из этого следует, что они не имеют отношения к искусству первой половины XX в., которое он анализирует. А Зедльмайр участвует в качестве офицера во Второй мировой войне, причем на Восточном фронте³⁴. Если и он упоминает социальные события, то это посредством метафор:

„Левый немецкий романтизм”, ок. 1795–1800 гг. имеет за собой тень Французской революции, а анархистические художественные движения ок. 1910–1915 гг. – предугадываемую тень Русской революции (Sedlmayr 1978: с. 175).

Мне трудно оценить, каким является социальный идеал Зедльмайра, католическая церковь, однако, должна иметь центральное место в человеческой жизни, как и вера должна определять ценности, руководящие поведением человека. Говоря о религиозном и о Боге, Зедльмайр не уточняет, что имеет в виду христианство, но, кажется, для него христианское и божественное – это одно и то же.

Зедльмайр – единственный среди немецкоязычных мыслителей, с сочинениями которых я знаком, и кто, не будучи славистом, подкрепляет свои тезисы посредством русских религиозных мыслителей (чаще всего это Бердяев, реже – Владимир Соловьев и Достоевский). Ясперс и Бердяев – мыслители, близкие Зедльмайру, что дополнительно дает мне основание определить мировоззренческую ориентацию Зедльмайра как религиозный экзистенциализм. В заключении „Утраты середины”, озаглавленном „Этимасия” (подготовка трона Христа для его возвращения), Зедльмайр заявляет свое кредо:

Единственный рецепт: внутри новых состояний утверждать, восстанавливать вечный образ человека. Этот вечный образ, однако, не может быть измыслен самим человеком. ... Человеческое невозможно утверждать без веры, что человек потенциально – подлинный образ Бога и включен, пускай и в поврежденный, но все-таки порядок мира. ... Рычаг же располагается не снаружи, не во всеобщем, но в нас самих. Диагноз эпохи будет действенен во всей своей полноте, только если использовать его применительно к себе, чтобы познать себя и изменить. Однако возможность добиться

³⁴ Подробная биография Зедльмайра (Ванеян 2004: с. 23–39).

изменения во всеобщем состоянии кажется сомнительной (Зедльмайр 2008: с. 239)³⁵.

Кредо автора высказано в жанре проповеди. Независимо от того, что заглавие отсылает к Апокалипсису (гл. 22-а), последние предложения Зедльмайра вызывают образ обетованной земли. Несмотря на искренность, эта проповедь – легкое говорение, которое относится к некоему „всегда-езде” и „никогда-нигде”. Автор занимает внеисторичную и социально не связанную чем-либо позицию. Религиозное обновление каждого – это решение, которое он предлагает в целях преодоления кризиса модерности и современного искусства. Обновление мира (Зедльмайр не говорит об обществе) – это индивидуальная ответственность, индивидуальное осознание и сохранение сознания, что человек является образом Бога.

Приведу еще одно совпадение, которое также подтверждает близость концепций Зедльмайра и Штайгера – их сходное отношение к творчеству Адальберта Штифтера. В „Утрате середины” Зедльмайр цитирует нескольких писателей XIX в., в том числе и Штифтера. Свое религиозное понимание искусства и человека Зедльмайр подкрепляет и мыслью из Штифтера: „Единственный художественный смертный грех – это грех против изначальной богоподобности человеческой души” (Зедльмайр 2008: с. 206). Штифтер находится среди тех людей искусства, которых Зедльмайр включает в перечень великих, углубленных и страдающих, которыми в XIX в. пожертвовали или которые пожертвовали собой (Зедльмайр 2008: с. 240). Другой известный очерк Зедльмайра – „Смерть света” начинается с „Замечания к «Солнечному затмению 8. июля 1842» Адальберта Штифтера”. Замечание является признанием близости, которую Зедльмайр испытывает к творчеству Штифтера (Зедльмайр 2008: с. 370–372). Зедльмайр видит в солнечном затмении символ угасания света в искусстве и в культуре, угасания божьего света (Gottesfinsternis), наступившего в середине XIX в. Опыт Зедльмайра связан с искусством в Западной и Средней Европе, и к этой части мира должна относиться и его

³⁵ Подробный анализ понятия „этимасия” и его применения Зедльмайром можно найти у Ванеяна (Ванеян 2004: с. 8–18).

аналогия, независимо от того, мыслит ли он ее универсально исторически³⁶. И Зедльмайр, и Штайгер считают, хотя и по-разному, что модерность середины XIX и особенно XX века является переходным периодом, после которого возможно возвращение к „старым богам”, к религиозному обновлению человека и к некой новой религиозной культуре. Концепция Штайгера – светская, Зедльмайра – религиозная, но оба они убеждены, что XX в. является „культурой распада” или „упадка”.

Хотелось бы отметить важную, по моему мнению, особенность. Зедльмайр часто ссылается с симпатией на труды других историков искусства или на мыслителей из разных стран; иногда он принимает их взгляды и за свои. Зедльмайр указывает, кто его единомышленники, он – не единственный, кто защищает подобную позицию, а часть существующей и обновляющейся традиции. Штайгер не цитирует почти никого, напротив – он один говорит с позиции немецкой литературной классики. Зедльмайр также не поставляет только одно искусство как образец для подражания – художественный и моральный, в то время как Штайгер дает оценку немецкой литературе первой половины XX в., имея в виду образец – литературу ок. 1800 г.³⁷ Мне не известно, чтобы Штайгер ссылался в своих сочинениях на Зедльмайра, как и наоборот. А каждый из них мог бы подкрепить свою позицию посредством позиции другого. Единственное сравнение этих авторов, которое мне известно, принадлежит Карлу Песталоцци. „Подход Штайгера рассматривать литературные произведения модерности с позиции некой утраченной классической литературы, в 1950-е годы обычный и сам по себе не консервативный”, считает Песталоцци. Тенденция рассматривать модерность как разрыв с классическим вследствие „Спора древних и новых” была названа лозунгом „Утраты середины” Ганса Зедльмайра, чья позиция отчетливо обнаруживала реакционные черты (Pestalozzi 2007:

³⁶ См. анализ Пратера теологического и теоцентрического понимания Зедльмайром истории (Prater 2000: с. 103–106).

³⁷ Анализ творчества и изображение личности Ганса Зедльмайра – <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/nkf/article/viewFile/30491/24304Nkf> 28 1/2016. В 2017 Мария Мениг публикует и книгу о Зедльмайре; книга для меня недоступна.

с. 27)³⁸. Утверждение Песталоцци является выражением близости к Штайгеру, из-за чего, однако, он не замечает близости в позициях Штайгера и Зедльмайра.

Зедльмайр с основанием критикует желание в модернизме разрушать: перечеркивание прежней культуры, начало с нуля, культ рационализма и техники, военную риторику. И все-таки модернизм – это не все современное искусство, но Зедльмайр предпочитает не замечать разницу. Он создает нерасчлененный, гомогенный отрицательный образ современного искусства, чем облегчает свою основную задачу – отвергнуть его. В этом отношении его позиция не отличается от позиции Михаила Лифшица. Зедльмайр также создает идеальный образ искусства и его общественной функции в Европе, начиная с раннего христианства и до барокко, чем также облегчает свою вторую задачу – противопоставить оба периода в пользу „старого искусства”³⁹. Это мифический умственный ход – „от золотого века к железному”. В послесловии к „Революции современного искусства” Зедльмайр заявляет: „А теперь, я думаю, мне будут приписывать утверждение, что все «современное искусство» является неискусством, но каждый, кто прочтет эту книгу, будет знать, что и это тоже неверно” (Зедльмайр 2008: с. 358). Увы, это так; автор стремится опровергнуть предварительно основательную критику, что не представляется убедительным ходом. Полстраницы, где он пишет о современном искусстве, которое „возникает из субстанции и из духа старого и вечного искусства”, нельзя приравнять к ста двадцати страницам, на которых он осуждает современное искусство и дает обоснование

³⁸ „... Staigers Vorgehen, Kunstwerke der Moderne von einer verlorenen Klassik bzw. von einem an der Klassik gewonnenen Begriff des Dramatischen her zu verstehen, damals allgemein gängig und nicht eo ipso schon konservativ war. Es entsprach das ja auch der Bedeutung von «modern» im Sprachgebrauch, als Bruch mit einer Klassik im Gefolge der «Querelle des Anciens et des Modernes». Allerdings hatte der Kunsthistoriker Hans Sedlmayr diese Tendenz auf das Schlagwort «Verlust der Mitte» (1948) gebracht, das deutlich ins Reaktionäre tendierte” (Pestalozzi 2007: с. 27).

³⁹ В „Революции современного искусства”, в части „Поклонение [современного искусства] перед геометрией”, Зедльмайр пишет: „Геометрия в старом искусстве исполняет роль регулятива – формобразования, увиденного и достигнутого посредством художественного творческого акта, регулятива с более глубоким значением и часто в космическом соотношении” (Sedlmayr 1955: с. 101).

мысли почему оно „больше не искусство”.

Концепция Зедльмайра зиждется на сочетании моральных, религиозных и эстетических оснований. Среди моих затруднений принять ее основания находятся элементы „чистота” и „подлинная (echte) традиция”. Чистый мир, который представляют художественные произведения подлинной традиции в то время, когда Зедльмайр пишет свою книгу, инструментализирован для политического употребления, которое привело к уничтожению миллионов людей, а Зедльмайр не желает знать об этом. И тогда человеческое достоинство и человеческая мера, которые являются созидательными элементами в его концепции, относятся только к некоторым людям, но не к другим, что означало бы, что божественное не присутствует у всех людей. Не все, видно, сотворены по подобию Божьему.

Зедльмайр также знает, какое искусство истинное. Последние строки из книги „Революция современного искусства” являются цитатой. Как Зедльмайр, так и Шеллинг знают, какое будущее истинное (wahre Zukunft), и оно постижимо только для сильных душ.

Истинное будущее может быть только обобщенным результатом разрушающей и сохраняющей силы. Именно потому не слабые души, покоряющиеся любому „евангелию” любого нового времени, а только души сильные, крепко держащиеся за прошлое, оказываются способными обрести подлинное будущее (Шеллинг) – (Зедльмайр 2008: с. 357).

Сочетание истины и силы, на обладание которыми кто-либо претендует, легко можно инструментализировать (и это уже имело место) в целях изоляции и уничтожения тех, кто не обладает той же истиной и тем же сильным духом; кто создает неистинное искусство, имеет неистинные убеждения и в конце концов оказывается неистинным человеком.

В завершение снова хочу отметить близость этого консервативного и по сути антимодерного мышления об искусстве к официальному пониманию искусства в эпоху социализма. В концепции человека при социализме нет трансцендентности, любая религиозность предстает фальшивым сознанием,

буржуазным предрассудком, выражением реакционной позиции. Но главное – отказ оценивать искусство эстетической мерой (при социализме это формализм); критика упадочности, как и основная характеристика, которую Зедльмайр называет „человеческой мерой” – чтобы искусство представляло положительный идеал – это общее для обеих установок.

Перевод с болгарского Радослава Илчева

- Ангелов, А. (2009). *Историчност на визуалния образ*. София, 478 с.
- Ванеян, С. (2004). *Пустующий трон. Критическое искусствознание Ханса Зедльмайра*. Москва : Прогресс-Традиция, 416 с.
- Голенищев-Кутузов, И. (1967). *Данте*. Москва : Молодая гвардия, 288 с.
- Давыдов, Ю. (1966). Идеал эстетический. In: *Краткая литературная энциклопедия*. Москва : Сов. энцикл., т. III, с. 48–54.
- Затонский, Д. (1975). Что такое модернизм? In: *Контекст – 1974*. Москва : Наука, с. 135–167.
- Затонский, Д. (1985). *Австрийская литература в XX столетии*. Москва : Худож. лит., 444 с.
- Зедльмайр, Х. (2008). *Утрата середины. Революция современного искусства. Смерть света*. Пер. С. С. Ванеяна. Москва : Прогресс-Традиция, 640 с.
- Леонов, Л. (1984). *Собрание сочинений*. В 10 томах. Москва : Худож. лит.
- Лифшиц, М. (1966). Почему я не модернист? *Литературная газета*, 8 октября, с. 2–4. URL: <http://www.gutov.ru/lifshitz/texts/krizis/krizis-5.htm> (дата обращения: 25 октября 2018).
- Лифшиц, М. (1968). Либерализм и демократия. *Вопросы философии*, № 1, с. 98–110. URL: <https://web.archive.org/web/20131229060459/http://mesotes.narod.ru/lifshiz/issm/is-4.htm> (дата обращения: 30 ноября 2018).
- Овсянников, М. (ред.) (1983). *Краткий словарь по эстетике*. Москва : Просвещение, 223 с.
- Радченко, О. (2012). *Иманетна поетика Еміля Штайгера. Філологічний та філософський дискурс*. Дрогобич : Посвіт, 260 с.

- Роман, человек, общество. На встрече писателей Европы в Ленинграде (1963). *Иностранная литература*, № 11, с. 204–252.
- Старостин, Б. (1975). Эмиль Штайгер. In: *Краткая литературная энциклопедия*. Гл. ред. А. А. Сурков. Москва : Сов. энцикл., т. 8, с. 791.
- Тимофеев, Л., Венгров, Н. (1958). *Краткий словарь литературоведческих терминов*. 3-е изд., испр. и допол. Москва : ГУПИ Министерство просвещения РСФСР, 188 с.
- Тимофеев, Л., Тураев, С. (1985). *Краткий словарь литературоведческих терминов*. 2-е изд., дораб. Москва : Просвещение, 312 с.
- Чанышев, А., Кривелев, И. (1964). Модернизм. In: *Философская энциклопедия*. Москва : Сов. энцикл., т. 3, с. 483–484.
- Червінська, О. (2013). Методологічна вага теорії іманентної інтерпретації Еміля Штайгера – українська монографія про найсуперечливішого зі швейцарських літературознавців ХХ ст. *Питання літературознавства*, № 87, с. 404–411. <https://doi.org/10.31861/pytlit2013.87.404>
- Чернова, И. (1967). Модернизм. In: *Краткая литературная энциклопедия*. Москва : Сов. энцикл., т. IV, с. 904–911.
- Böhler, M. (2009). Die Kunst der Interpretation als Interpretation zur Kunst – oder die dorische Vorzensur. In: *Bewundert viel und viel gescholten. Der Germanist Emil Staiger*. Hrsg. Joachim Rickes. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 63–83.
- Böschenstein, B. (1996). Emil Staigers *Grundbegriffe*: ihre romantischen und klassischen Ursprünge. In: *Zeitenwechsel. Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945*. Hrsg. Wilfried Barner und Christoph König. Frankfurt am Main : Fischer, S. 268–281.
- Conrades, R. (hrsg.) (2006). *Zur Diskussion gestellt: der Bildhauer Arno Breker*. 3. Auflage. Schwerin : CW Verlagsgruppe, 191 S.
- Conrady, K. (1974). *Zwei Gedichte Goethes kritisch gelesen: „Grenzen der Menschheit“, „Das Göttliche“*. Frankfurt/M : Suhrkamp, 286 S.
- Höllerer, W. (1967). Der Zürcher Literaturstreit. Eine Dokumentation. *Sprache im technischen Zeitalter*, Heft 21–24, S. 83–206.
- Lifschitz, M. (1972). *Krise des Haßlichen. Vom Kubismus zur Pop-Art*. Dresden : Verlag der Kunst, 163 S.
- Pestalozzi, K. (2007). Einzelinterpretation und literaturwissenschaftliche Synthese bei Emil Staiger. In: Rickes, J., Ladenthin, V., Baum, M. (hrsg.). *1955–2005:*

- Emil Staiger und Die Kunst der Interpretation heute*. Frankfurt am Main ; New York ; Oxford ; Wien : Peter Lang, S. 11–30.
- Pilz, G., Kaiser, E. (1976). *Literarische Wertung und Wertungsdidaktik*. Kronberg/Ts. : Scriptor, 316 S.
- Prater, A. (2000). Revolution und Wahrheit. Anmerkungen zum Geschichtsverständnis Hans Sedlmayrs. *Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft*, B. 45, H. 1, S. 97–109.
- Rickes, J., Ladenthin, V., Baum, M. (hrsg.) (2007). *1955–2005: Emil Staiger und Die Kunst der Interpretation heute*. Frankfurt am Main; New York; Oxford; Wien : Peter Lang, 288 S.
- Schneider, N. (1990). Hans Sedlmayr 1896–1984. In: *Altmeister moderner Kunstgeschichte*. Hrsg. H. Dilly. Berlin : D. Reimer, S. 267–288.
- Sedlmayr, H. (1955). *Die Revolution der modernen Kunst*. Hamburg : Rowohlt, 148 S.
- Sedlmayr, H. (1964). *Der Tod des Lichtes*. Salzburg : Otto Müller, 242 S.
- Sedlmayr, H. (1965). *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*. Salzburg : Otto Müller, 267 s.
- Sedlmayr, H. (1978). Ästhetischer Anarchismus in Romantik und Moderne. *Scheidewege*, Jahrgang 8, Heft 2, S. 174–196.
- Staiger, E. (1953). *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Goethe und Keller*. Zürich : Atlantis, 224 S.
- Staiger, E. (1959). *Goethe*. Bd. III. Zürich : Atlantis.
- Staiger, E. (1962). Die glücklichen Augen. In: Beutler, E. *Gedenkreden von Emil Staiger und Eduard Spranger*. Zürich : Atlantis, S. 9–28.
- Staiger, E. (1964). *Goethe*. B. I. 4., unveränderte Auflage. Zürich : Atlantis.
- Staiger, E. (1966). Dialektik der Begriffe Nachahmung und Originalität. In: *Tradition und Ursprünglichkeit. Akten des III. Internationalen Germanistikongresses 1965 in Amsterdam*. Hrsg. W. Kohlschmidt und H. Meyer. Bern : Francke, S. 29–38.
- Staiger, E. (1969). *Geist und Zeitgeist. Drei Betrachtungen zur kulturellen Lage der Gegenwart*. Zürich : Atlantis, 88 S.

- Staiger, E. (1976). Einige Gedanken zur Fragwürdigkeit des Wertproblems. In: Pilz, G., Kaiser, E. *Literarische Wertung und Wertungsdidaktik*. Kronberg/Ts. : Scriptor, S. 125–136.
- Staiger, E. (1980 [1947]). Das Geburtsjahr 1770. Holderlin, Hegel, Beethoven. In: Staiger, E. *Musik und Dichtung*. Vierte, um einen 2. Teil erweiterte Auflage. Zürich : Atlantis, S. 165–185.
- Wehrli, M. (1970). Deutsche Literaturwissenschaft. *Literaturwissenschaft und Literaturkritik im 20. Jahrhundert*. Hrsg. F. Ph. Ingold. Bern : Kandelaber, S. 9–34.
- Weninger, R. (2004). *Streitbare Literaten. Kontroversen und Ekklats in der deutschen Literatur von Adorno bis Walser*. München : C. H. Beck, 296 S.

ПРОТИ МОДЕРНОСТІ: КОНЦЕПЦІЇ ЕМІЛЯ ШТАЙГЕРА, МИХАЙЛА ЛІФШИЦЯ І ГАНСА ЗЕДЛЬМАЙРА. ЧАСТИНА 2

Ангел Валентинов Ангелов

valentangel@hotmail.com

Доктор мистецтвознавства, кандидат філологічних наук,

професор з теорії та історії літератури

Інститут літератури, Болгарська академія наук

Бул. Шипченські проход, 52, бл. 17, 1113, м. Софія, Болгарія

Анотація. Цілі статті: 1) проаналізувати позицію Еміля Штайгера в 1960-ті рр. і обґрунтувати, чому я вважаю її антимодерною; 2) зіставити його позицію з позицією ідеологів соціалістичного реалізму того ж десятиліття, вказуючи на подібності та відмінності; 3) обґрунтувати, чому я вважаю, що ідеологія соціалістичного реалізму в 1960-ті рр. також антимодерна; 4) доповнити аналіз коротким викладом позиції Ганса Зедльмайра, даючи пояснення, чому вона також видається антимодерною; 5) відповісти на питання, якою є соціальна функція антимодерної позиції. Я використовую критичний порівняльний підхід до автентичних джерел, визначаючи соціальні функції аналізованих понять. Стаття є складовою частиною більшого дослідження, присвяченого працям Еміля Штайгера, а також деяким антимодерним концепціям у рефлексії про літературу та візуальне мистецтво на Заході та на Сході Європи у ХХ столітті.

Ключові слова: анти/модерність, анти/модернізм, класика, класична література.

AGAINST MODERNITY: THE CONCEPTS OF EMIL STAIGER, MICHAIL LIFSHITZ AND HANS SEDLMAYR. PART 2

Angel V. Angelov

valentangel@hotmail.com

*Institute for Literature, Bulgarian Academy of Sciences
52, Shipchenski prohod Blvd , bl. 17, 1113, Sofia, Bulgaria*

Abstract. Objectives of the paper: 1) To analyse Emil Staiger's theoretical position and to reveal the reason I consider it anti-modern; 2) To compare his position to the one maintained by some ideologists of socialist realism in the same decade, and to outline similarities and differences. I pay more attention to the antimodernist and concept of Michail Al. Lifshitz; 3) To ground my opinion that the ideology of socialist realism in the 1960-ies is also anti-modern; 4) To expand the analysis with a brief introduction of Hans Sedlmayr's attitude, and to explain why it is anti-modern as well; 5) To give an answer to the question what the social function of the anti-modern attitude is. I use a critical comparative approach to the original sources, asking for the social functions of the analysed concepts. The paper is a part of a monograph in progress on the works of Emil Staiger and on some anti-modern concepts in the reflexion on literature and on visual art in West and in the East of Europe in the 20th century.

Keywords: anti/modern, anti/modernity, classic, classical literature, classic, critical realism, socialist realism.

References

- Angelov, A. (2009). *Istorichnost na vizualniia obraz* [Historicity of the Visual Image. Sofia, 478 p. (in Bulgarian).
- Vaneian, S. (2004). *Pustuiushchiii tron. Kriticheskoe iskusstvoznanie Khansa Zedl'maira* [The Empty Throne. Critical Arts Studies of Hans Sedlmayr]. Moscow : Progress-Traditsiia, 416 p. (in Russian).
- Golenishchev-Kutuzov, I. (1967). *Dante* [Dante]. Moscow : Molodaia gvardiia, 288 p. (in Russian).
- Davydov, Iu. (1966). Ideal esteticheskii [Aesthetic Ideal]. In: *Kratkaia literaturnaia entsiklopediia*. Moscow : Sovetskaia entsiklopediia, vol. III, pp. 48–54. (in Russian).
- Zatonsky, D. (1975). Chto takoe modernizm? [What Is Modernism?]. In: *Kontekst – 1974*. Moscow : Nauka, pp. 135–167. (in Russian).

- Zatonsky, D. (1985). *Avstriiskaia literatura v XX stoletii* [Austrian Literature in the XX Century]. Moscow : Khudozhestvennaia literatura, 444 p. (in Russian).
- Sedlmayr, H. (2008). *Utrata serediny. Revoliutsiia sovremennogo iskusstva. Smert' sveta* ["Loss of the Center". The Revolution of Modern Arts. Death of the Light]. Moscow : Progress-Traditsiia, 640 p. (in Russian).
- Leonov, L. (1984). *Sobranie sochinenii. V 10 tomakh* [Collected Works: in Ten Volumes]. Moscow : Khudozhestvennaia literatura. (in Russian).
- Lifshitz, M. (1966). Pochemu ia ne modernist? [Why Am I Not a Modernist?]. *Literaturnaia gazeta*, 8 October, pp. 2–4. URL: <http://www.gutov.ru/lifshitz/texts/krizis/krizis-5.htm> (accessed: 25 October 2018). (in Russian).
- Lifshitz, M. (1968). Liberalizm i demokratiia [Liberalism and Democracy]. *Voprosy filosofii*, no. 1, pp. 98–110. URL: <https://web.archive.org/web/20131229060459/http://mesotes.narod.ru/lifshiz/issm/is-4.htm> (accessed: 30 November 2018). (in Russian).
- Ovsiannikov, M. (ed.) (1983). *Kratkii slovar' po estetike* [Concise Dictionary of Aesthetics]. Moscow : Prosveshchenie, 223 p. (in Russian).
- Radchenko, O. (2012). *Imanetna poetyka Emilia Shtaigera. Filolohichni ta filosofsk'kyi dyskurs* [Emil Staiger's Immanent Poetics. Philological and Philosophical Discourse]. Drohobych : Posvit, 260 p. (in Ukrainian).
- Roman, chelovek, obshchestvo. Na vstreche pisatelei Evropy v Leningrade [A Novel, a Man, a Society. At the Meeting of European Writers in Leningrad] (1963). *Inostrannaia literatura*, no. 11, pp. 204–252. (in Russian).
- Starostin, B. (1975). Emil' Shtaiger [Emil Staiger]. In: *Kratkaia literaturnaia entsiklopediia*. Moscow : Sovetskaia entsiklopediia, vol. 8, p. 791. (in Russian).
- Timofeev, L., Vengrov, N. (1958). *Kratkii slovar' literaturovedcheskikh terminov* [A Brief Glossary of Literary]. Moscow : GUPI Ministerstvo prosveshcheniia RSFSR, 188 p. (in Russian).
- Timofeev, L., Turaev, S. (1985). *Kratkii slovar' literaturovedcheskikh terminov* [A Brief Glossary of Literary]. Moscow : Prosveshchenie, 312 p. (in Russian).
- Chanyshv, A., Kryvelev, I. (1964). Modernizm [Modernism]. In: *Filosofskaia entsiklopediia*. Moscow : Sovetskaia entsiklopediia, vol. 3, pp. 483–484. (in Russian).
- Chervinska, O. (2013). Metodolohichna vaha teorii imanentnoi interpretatsii Emilia Shtaigera – ukrains'ka monohrafiia pro naisuperechlyvishoho zi

- shveitsars'kykh literaturoznavtsiv XX st. [Methodological Significance of the Theory of Immanent Interpretation by Emil Staiger – Ukrainian Monograph about the Most Multiple Valued Swiss Philologist of the 20th century]. *Pitannâ literaturoznavstva*, no. 87, pp. 404–411. (in Ukrainian). <https://doi.org/10.31861/pytlit2013.87.404>
- Chernova, I. (1967). Modernizm [Modernism]. In: *Kratkaia literaturnaia entsiklopediia*. Moscow : Sovetskaia entsiklopediia, vol. IV, pp. 904–911. (in Russian).
- Böhler, M. (2009). Die Kunst der Interpretation als Interpretation zur Kunst – oder die dorische Vorzensur. In: *Bewundert viel und viel gescholten. Der Germanist Emil Staiger*. Hrsg. Joachim Rickes. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 63–83.
- Böschenstein, B. (1996). Emil Staigers *Grundbegriffe*: ihre romantischen und klassischen Ursprünge. In: *Zeitenwechsel. Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945*. Hrsg. Wilfried Barner und Christoph König. Frankfurt am Main : Fischer, S. 268–281.
- Conrades, R. (hrsg.) (2006). *Zur Diskussion gestellt: der Bildhauer Arno Breker*. 3. Auflage. Schwerin : CW Verlagsgruppe, 191 S.
- Conrady, K. (1974). *Zwei Gedichte Goethes kritisch gelesen: „Grenzen der Menschheit“, „Das Göttliche“*. Frankfurt/M : Suhrkamp, 286 S.
- Höllerer, W. (1967). Der Zürcher Literaturstreit. Eine Dokumentation. *Sprache im technischen Zeitalter*, Heft 21–24, S. 83–206.
- Lifschitz, M. (1972). *Krise des Haßlichen. Vom Kubismus zur Pop-Art*. Dresden : Verlag der Kunst, 163 S.
- Pestalozzi, K. (2007). Einzelinterpretation und literaturwissenschaftliche Synthese bei Emil Staiger. In: Rickes, J., Ladenthin, V., Baum, M. (hrsg.). *1955–2005: Emil Staiger und Die Kunst der Interpretation heute*. Frankfurt am Main ; New York ; Oxford ; Wien : Peter Lang, S. 11–30.
- Pilz, G., Kaiser, E. (1976). *Literarische Wertung und Wertungsdidaktik*. Kronberg/Ts. : Scriptor, 316 S.
- Prater, A. (2000). Revolution und Wahrheit. Anmerkungen zum Geschichtsverständnis Hans Sedlmayrs. *Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft*, B. 45, H. 1, S. 97–109.
- Rickes, J., Ladenthin, V., Baum, M. (hrsg.) (2007). *1955–2005: Emil Staiger und Die Kunst der Interpretation heute*. Frankfurt am Main; New York; Oxford; Wien : Peter Lang, 288 S.

- Schneider, N. (1990). Hans Sedlmayr 1896–1984. In: *Altmeister moderner Kunstgeschichte*. Hrsg. H. Dilly. Berlin : D. Reimer, S. 267–288.
- Sedlmayr, H. (1955). *Die Revolution der modernen Kunst*. Hamburg : Rowohlt, 148 S.
- Sedlmayr, H. (1964). *Der Tod des Lichtes*. Salzburg : Otto Müller, 242 S.
- Sedlmayr, H. (1965). *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*. Salzburg : Otto Müller, 267 s.
- Sedlmayr, H. (1978). Ästhetischer Anarchismus in Romantik und Moderne. *Scheidewege*, Jahrgang 8, Heft 2, S. 174–196.
- Staiger, E. (1953). *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Goethe und Keller*. Zürich : Atlantis, 224 S.
- Staiger, E. (1959). *Goethe*. Bd. III. Zürich : Atlantis.
- Staiger, E. (1962). Die glücklichen Augen. In: Beutler, E. *Gedenkreden von Emil Staiger und Eduard Spranger*. Zürich : Atlantis, S. 9–28.
- Staiger, E. (1964). *Goethe*. B. I. 4., unveränderte Auflage. Zürich : Atlantis.
- Staiger, E. (1966). Dialektik der Begriffe Nachahmung und Originalität. In: *Tradition und Ursprünglichkeit. Akten des III. Internationalen Germanistikongresses 1965 in Amsterdam*. Hrsg. W. Kohlschmidt und H. Meyer. Bern : Francke, S. 29–38.
- Staiger, E. (1969). *Geist und Zeitgeist. Drei Betrachtungen zur kulturellen Lage der Gegenwart*. Zürich : Atlantis, 88 S.
- Staiger, E. (1976). Einige Gedanken zur Fragwürdigkeit des Wertproblems. In: Pilz, G., Kaiser, E. *Literarische Wertung und Wertungsdidaktik*. Kronberg/Ts. : Scriptor, S. 125–136.
- Staiger, E. (1980 [1947]). Das Geburtsjahr 1770. Holderlin, Hegel, Beethoven. In: Staiger, E. *Musik und Dichtung*. Vierte, um einen 2. Teil erweiterte Auflage. Zürich : Atlantis, S. 165–185.
- Wehrli, M. (1970). Deutsche Literaturwissenschaft. *Literaturwissenschaft und Literaturkritik im 20. Jahrhundert*. Hrsg. F. Ph. Ingold. Bern : Kandelaber, S. 9–34.
- Weninger, R. (2004). *Streitbare Literaten. Kontroversen und Eklats in der deutschen Literatur von Adorno bis Walser*. München : C. H. Beck, 296 S.

Suggested citation

Angelov, A. (2019). Protiv modernosti: kontseptsii Emilia Shtaigera, Mikhaila Lifshitsa i Gansa Zedl'maira. Chast' 2 [Against Modernity: the concepts of Emil Staiger, Michail Lifshitz and Hans Sedlmayr. Part 2]. *Pitannâ literaturoznavstva*, no. 100, pp. 114–154. (in Russian).
<https://doi.org/10.31861/pytlit2019.100.114>

Стаття надійшла до редакції 21.12.2018 р.

Стаття прийнята до друку 23.04.2019 р.