

Вопросы современной культуры

УДК 701.036

ББК 85

Андреева Екатерина Юрьевна

Доктор философских наук, кандидат искусствоведения, член
Международной ассоциации критиков AICA, Санкт-Петербург

WoS Researcher ID: V-7985-2018

ORCID ID: 0000-0001-5765-242X

andreyevaek@gmail.com

Ключевые слова: советское, модернизм, идеальный реализм,
реконструкция, ресайклинг, мокьюментари, парафикция

Андреева Екатерина Юрьевна

Выставка в честь Михаила Лифшица: советское между парафикцией и реконструкцией

Статья посвящена проблеме ресайклинга советского на примере выставки Дмитрия Гутова и Давида Риффа «Если бы наша консервная банка заговорила... Михаил Лифшиц и советские шестидесятые». Выставка-реконструкция этапов жизни Лифшица, одного из создателей советской эстетики и борца с модернизмом, представляет множество исторических сюжетов, из них основные — реальная история XX века как цепь погромов: националистических, политических, эстетических; неустанный поиск идеального духа трагической реальности как единственного искупления трагедии революций, войн, террора.

Термин «парафикция» недавно распространился для обозначения произведений искусства, в которых представлена фиктивная реальность, подменяющая настоящую для того, чтобы акцентировать актуальное содержание культурно-исторического процесса. В 1990-е и нулевые подобные произведения описывались термином «мокьюментари». Терминологический переход от «мокьюментари» к «парафикции» в конце 2010-х позволяет охарактеризовать изменения в художественной идеологии представления истории, которые происходят не только в России, но именно в России по отношению к ресайклингу советского материала выражены особенно ясно.

Andreeva Ekaterina Yu.

Doctor of Philosophy, PhD in Art History, AICA member

WoS ResearcherID: V-7985-2018

ORCID ID: 0000-0001-5765-242X

andreyevaek@gmail.com

Keywords: Soviet, modernism, ideal realism, reconstruction, recycling, mockumentaries, parafiction.

Andreeva Ekaterina Yu.

The Exhibition in Honor of Mikhail Lifshitz: The Soviet Between Parafiction and Reconstruction

The article is devoted to the problem of Soviet recycling on the example of the exhibition by Dmitry Gutov and David Riff *If our Soup Can Could Speak: Mikhail Lifshitz and the Soviet Sixties*. The exhibition-reconstruction of the life stages of Lifshitz, one of the creators of Soviet aesthetics and a fighter against modernism, presents many historical subjects, the main ones of which are the real history of the twentieth century as a chain of pogroms: nationalist, political, aesthetic; the relentless search for the ideal spirit of tragic reality as the only atonement for the tragedy of revolutions, wars, and terror.

The term “parafiction” has recently been proposed to refer to works of art in which fictitious reality is represented, replacing the present in order to emphasize the actual content of the cultural and historical process. In the 1990s and 2010s such works were described by the term “mockumentary.” The terminological transition from “mockumentaries” to “parafictions” in the late 2010s allows us to characterize the changes in the artistic ideology of the representation of history that are taking place not only in Russia, but precisely in Russia with respect to the recycling of Soviet material are especially clearly expressed.

This article was prepared with the support of the Russian Science Foundation, project No. 19-18-00414 Soviet Today: Forms of cultural recycling in Russian art and everyday aesthetics. 1990–2010

Статья подготовлена при поддержке Российского научного фонда, проект № 19-18-00414 «Советское сегодня: Формы культурного ресайклинга в российском искусстве и эстетике повседневного. 1990–2010 годы».

Выставка «Если бы наша консервная банка заговорила... Михаил Лифшиц и советские шестидесятые» в Музее современного искусства «Гараж» (2018) на самом деле посвящена была практически всему советскому времени, а не только 1960-м. Годы интеллектуальной активности Лифшица (1905–1983) — конец 1920-х — начало 1980-х — это и есть собственно советское время, наступившее после остановки НЭПа, иссякающее с началом перестройки Горбачева. В эти десятилетия Лифшиц являлся одним из создателей марксистско-ленинской эстетики. Художник и историк искусства Дмитрий Гутов называет Лифшица автором теории «идеального реализма», борцом с вульгарной социологией в 1930-е и с модернизмом в 1960-е⁽¹⁾. В профессиональных кругах 1960–1980-х Лифшиц был известен в качестве гонителя ученых, возрождавших интерес к искусству и мысли, которые в СССР были под клеймом антиреалистических, в частности, историка искусства Германа Недошивина, автора-составителя книги об экспрессионизме, и философа Арсения Гулыги, исследователя кантианства и романтизма, русской религиозной философии. По иронии судьбы для самого широкого круга интересовавшихся искусством читателей знаменитая книга Михаила Лифшица и Лидии Рейнгардт «Кризис безобразия. От кубизма к поп-арт» оказалась, против намерений авторов, благодаря черно-белым иллюстрациям, главным источником знаний о полузапрещенном в Советском Союзе западном искусстве.

В 2018 году исполнилось полвека «Кризису безобразия». Эта дата и стала информационным поводом выставки. Кураторы проекта Дмитрий Гутов и Давид Рифф с помощью Анастасии Митюшиной осуществили сложнейшую архивную и превосходную экспозиционную работу, опираясь на многолетние исследования идей Лифшица. Гутов начал этот процесс еще в 1993-м с публикации в первом номере «ХЖ» статьи философа об улыбке Джоконды.

(1) Лифшиц, Михаил Александрович // URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/> (дата обращения 29.06.2020).

Выставка состоит из десяти условных комнат — пространств, реконструирующих события биографии Лифшица. Историческая интрига заключена в том, что зритель встречается с героем не в начале его биографии, а в середине: во второй половине 1940-х, когда философ возвращается в Москву после фронтов 1941 года, боев и плена, побега, ранения, продолжения военной службы. Здесь он пытается вернуть себе положение значительного интеллектуала, утраченное в 1940–1941 годах: заведующего кафедрой ИФЛИ, сотрудника журнала «Литературный критик» (журнал был уничтожен в 1940-м, а институт слит с МГУ в 1941-м), замдиректора Третьяковской галереи. Одно из служебных помещений музея, бывшая кладовая, служит ему жильем. Там он собирает свои работы в диссертацию, которую с большими препятствиями защитит в 1948-м, когда уже всюду бушует борьба с космополитизмом, затронувшая и его: документы о защите будут утеряны в ВАК, а в 1949-м его уволят из МГИМО. Об этом времени Лифшиц скажет, что чувствовал себя на дне, под океанской толщей «довольно мутной воды» [3, с. 14]. Как известно, советский человек должен был чувствовать себя тогда совсем не так, о чем напоминает на выставке саундтрек этой комнаты — бравурная «Дорожная» песня Исаака Дунаевского, и могли бы напомнить «Утро нашей родины» Ф. Шурпина или «Переезд на новую квартиру» А. Лактионова, полностью отвечающие эстетике соцреализма.

Итак, «земную жизнь пройдя до половины», Лифшиц помещен Гутовым и Риффом в комнату, похожую на больничную палату. Замысел экспозиции навеян фильмом Орсона Уэллса «Процесс», где персонаж Франца Кафки испытывает свои мытарства в различных полуфантастических интерьерах. И правильнее было бы сказать, что выставка начинается с обращения к Кафке. При входе вас встречает эпитафия — финальная фраза из памфлета Лифшица «Почему я не модернист»: «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»⁽²⁾. Это очень красноречивое пожелание, высказанное в 1963 году, рекомендует автора человеком 1930-х годов («Человек тридцатых годов» — лучшее



Илл. 1. Комната М. Лифшица в ГТГ// Музей современного искусства «Гараж». 2018

произведение Лифшица). Уточнение о болезненном таланте Кафки напоминает про навязчивый культ здорового, молодого организма 1930-х, про «молоко с кровью», как назвала его в своем гениальном «Прочерке» Лидия Чуковская. И, разумеется, это требование света, это «Больше света» — предсмертные слова Гете — звучит клятвой верности Просвещению, Истине, гегельянству, которые, как известно, ставит с головы на ноги марксизм-ленинизм. И повеление восстать из гроба в памфлете строгого ленинца — побудительная интонация, восходящая то ли к христианскому чуду, то ли к ницшеанской воле к власти, то ли к событиям рубежа советских 1920-х — 1930-х. Истина о темноте модернизма должна явиться в акте критики собственной



Илл. 2. Читальный зал. Выставка «Если бы наша консервная банка заговорила... Михаил Лифшиц и советские шестидесятые» // Музей современного искусства «Гараж». 2018

темноты. На советском языке это называлось «пройти чистку» (вспомним «я себя под Лениным чищу»). А эту процедуру проходили далеко не все, и Лифшица Гутов с Риффом очень точно показывают в первой комнате именно таким страдающим пациентом советского общества, где все элитарные интеллектуалы были несчастны по-своему. Комната эта напоминает инсталляцию Ильи Кабакова «Нома» в гамбургском Кунстхалле. Неслучайно Анна Толстова говорит о том, что Лифшиц представлен как персонаж Кабакова [2], то есть как всегда униженный советский человек, что, конечно же, не могло соответствовать интенциям Гутова и Риффа, как и реальному самопониманию Лифшица, но объективно произошло. Это случилось потому, что инсталляции-па-

рафикции Кабакова о выдуманных персонажах сделались моделью представления советского и в этом качестве действуют в подсознании московской и мировой художественной традиции.

Знакомство с историей Лифшица, не вписавшегося в апогей сталинского тридцатилетия, исторически логично продолжается переходом в 1960-е — рассказом о двух его печально знаменитых публикациях против модернизма: «Почему я не модернист» и «Кризис безобразия», которые превратили философа в идейного маргинала хрущевской оттепели. В первом зале кураторы детально реконструируют с помощью фотокопий и книг интеллектуальный контекст публикаций Лифшица: и все советское информационное поле новейшего искусства 1960-х (для этого они собрали бесценную библиотеку изданий того времени о модернизме, доступных в СССР, превратив зал выставки в читальный на весь период действия проекта), и весь спектр читательских реакций — от протестов Д. Лихачева, Г. Померанца и Л. Копелева до писем подписчиков «Литературной газеты».

Следующие три зала непосредственно погружают зрителя в атмосферу западного искусства XX века, которое Лифшиц критикует за приверженность примитиву, «культ силы и вкус к разрушению», релятивизм, «мышиную возню рефлексии». Сначала идет эффектная инсталляция о кубизме: отсылка к «Кубистическому дому» Раймона Дюшана-Вийона. Здесь он напоминает салон ар-деко где-нибудь на ярмарке BRAFA, украшенный камином и наполненный реконструкциями авангардных картин, которые мы видим с оборотов, заклеенных тщательно воссозданными ярлыками музеев и галерей (собрание MoMA). На диванных подушках элегантно мебели вышиты по спецзаказу Гутова и Риффа «Музыка» и «Танец» Анри Матисса.

Эту невыносимую буржуазную роскошь со стен салона мрачно обозревают черно-белые фотокопии кубистических картин — разогнанные в натуральную величину оригиналов иллюстрации «Кризиса безобразия». Переход в поп-арт логично происходит через реконструкцию ганноверской стены «Мерцбау» Курта Швиттерса — дадаистский монумент критике общества потребления и в гораздо более глубоком смысле — предметному мусору человеческой жизни эпохи обеих мировых войн. Фанера «Мерцбау» отражается в сильно пострадавшем от времени зеркале над камином. Третья глава «Кризиса», много лет служившая повсюду в Советском Союзе основным источником



Илл. 3. Дом Р. Дюшана-Вийона. Выставка «Если бы наша консервная банка заговорила... Михаил Лифшиц и советские шестидесятые» // Музей современного искусства «Гараж». 2018

знаний о поп-арте, представлена инсталляцией на тему «Серебряной фабрики», в которую включены три подлинные произведения Энди Уорхола и Роя Лихтенштейна. Амфетаминовый нью-йоркский драйв разворачивает зрителя по времени вспять: в темный коридор, где сияют сине-золотые проекции Ива Кляйна, а оттуда — к истоку духовного развития Лифшица в спорах о модернизме — в зал ВХУТЕИН 1920-х годов. Этот флешбэк, собственно, и позволяет представить «исток художественного творения» Лифшица.

В мир Москвы 1920-х юноша Лифшиц приехал из Мелитополя, вооруженный «Материализмом и эмпириокритицизмом» и верящий в победу коммунизма как в реальное торжество абсолютного духа разума. Духом разума в изобразительном искусстве для него являлся итальянский Ренессанс, в особенности — кватроченто, живописи



Илл. 4. Зал ВХУТЕИН // Музей современного искусства «Гараж». 2018

которого он сам тогда старательно подражал и, разумеется, опять-таки не вписался в нормативы постконструктивистского ВХУТЕИН середины 1920-х сначала как художник, потом как преподаватель общественных наук. Гутов и Рифф создали абсолютно убедительную контаминацию конструктивизма и кватроченто, воспроизведя в фанере интерьер кельи Св. Иеронима, изображенной на картине Антонелло да Мессина из Лондонской национальной галереи. Тут на пюпитре-аналог лежит журнал «Наука и техника», на обложке которого под луной высятся башенные краны. Посетитель кельи, воссев на место святого, может почитать труды Лифшица на планшете или посмотреть по телевизору художественный фильм 1960-х о том, как Ленин посетил ВХУТЕМАС. А на стене зала экспонируется первое свидетельство жестокой борьбы в жизни Лифшица — стенгазета

ВХУТЕИН, где в резолюции пленума бюро ВЛКСМ от 10.12.1929 от него требуют признать вину в правом уклоне.

Следующий зал посвящен главному этапу публичной деятельности Лифшица в 1930-е годы — его преподаванию в Коммунистической Академии, работе редактором издательства Academia и в Третьяковской галерее. Пространство реконструирует библиотеку Комакадемии, где на столе лежат интеллектуальные шедевры всех времен и народов, изданные Academia, а на аутентичной деревянной информационной вертушке экспонируются погромные статьи В. Кеменова, в частности «О художниках-пачкунах», с публикации которой в «Правде» в 1936-м планомерно возобновились репрессии против многих замечательных художников. Эта тяжелая, под красное дерево, вертушка — воплощение советского колеса судьбы и колесования, которому подверглись в 1930-е лучшие поэты, музыканты, одним словом, мыслители, в том числе и сам Лифшиц, когда его исследование эстетических взглядов Маркса было объявлено троцкистским. Здесь можно прочитать фотокопии любопытных документов из архива Лифшица, например, описание его сна об уничтожении янычар, увиденного в самый разгар большого террора, который он, разумеется, объяснял эффектами классовой борьбы. Тогда, как и позднее в 1940-м, 1949–1953 годах он избежал ареста, не прячась от судьбы и неизменно проявляя храбрость в противостоянии ей.

Из бурных и трагических 1930-х кураторы переносят зрителя к началу эпохи застоя, ставят лицом к рубежу брежневских 1960–1970-х, когда Лифшиц еще раз публично выступил в прессе со статьей «На верном пути» о молодежной выставке к XXV съезду КПСС. Эта *петля времени* также по смыслу проложена кураторами с абсолютной исторической точностью, позволяющей сопоставить идейный мир СССР на подъеме и перед закатом, в частности культурный плюрализм 1920-х, инерционно действовавший в практике Academia, и квазипостмодернистский коллаж советской культуры 1970-х. Представление 1970-х состоит из нескольких компонентов: блока статей в советской прессе об изгнании Солженицына — знаковом событии 1974 года (именно Лифшиц написал Твардовскому, что было бы преступлением не издать «Один день Ивана Денисовича» и «Матренин двор»); картин Ларисы Кирилловой, Олега Филатчева и Валерия Хабарова, которых Лифшиц похвально отметил в своей публикации; инстал-

ляции «мастерская художника». Владелец мастерской — художник утопический: он держит на подоконнике гипсовую голову Антиноя, стены заклеены репродукциями мировой живописи и скульптуры с преобладанием сурового стиля, а за стеклом книжного шкафа плакат с Лениным расположен между «Св. Себастьяном» и «Весной» Боттичелли. Скорее, это не студия художника, а материализованный коллаж сознания читателя журнала «Огонек», который в годы перестройки выйдет в лидеры отечественного медиарынка. Выход из мастерской ведет в привычный посетителям западных галерей «белый куб» с одним экспонатом — типичной самодельной советской книжной полкой — здесь отсылкой к Хаиму Стейнбаху, уставленной посмертными изданиями Лифшица. На стене — прощальная цитата: «Должно быть, этот печальный опыт необходим искусству». И она, если не знать контекста, позволяет задуматься о неоднозначности пройденного зрелища, явившейся результатом кураторских намерений, выраженных Гутовым в словах *«реконструкция подлинной мысли автора, которая не совпадает с ее внешним проявлением»* [7].

Выставка представляет множество исторических сюжетов, из которого выделяются два. Первый — с него начинается экспозиция — это реальная история XX века как цепь погромов: националистических, политических, эстетических. Второй — им экспозиция заканчивается — это неустанный поиск идеального духа трагической реальности, которым от начала до конца своей жизни обуреваем Лифшиц. Идеальный дух — единственное искупление трагедии революций, войн, террора. Любопытно, как эти два аспекта Гутов и Рифф воссоздают, являясь художниками экспозиции. Очевидно, что главное в ней — отсутствие визуальных воплощений эстетического идеала соцреализма, который Лифшиц философски формировал. Функция идеального препровождается самим текстом Лифшица, нацеленным на оборону идеала от разрушительного воздействия модернизма. Именно от книжной полки Лифшица исходит финальное сияние вечности. Невозможно же всерьез рассматривать в качестве эталонов идеального картины Кирилловой или Филатчева.

Намеренно или случайно, но реконструкция Антонелло да Мессина в зале ВХУТЕИН оказывается не способной быть средоточием прекрасного духа. Изъятая из огромного пространства готического собора, в котором она располагается на картине, оснащенная среднего



Илл. 5. Мастерская. Зал 1970-х. Выставка «Если бы наша консервная банка заговорила... Михаил Лифшиц и советские шестидесятые» // Музей современного искусства «Гараж». 2018

качества советским фильмом и нарочитой расходной фактурой, что Швиттерса, что ВХУТЕМАС, глядя на которую, вспоминаешь выражение Михаила Кузмина «тесовый мрамор» (признак быта американских пионеров), она явно рассчитана на мгновенный эффект, но долгого разглядывания и изучения не выдерживает, в отличие от затейливых фанерных объектов выставки ОБМОХУ, даже реконструированных. А вот с репрезентацией модернизма Гутов и Рифф справляются идеально, причем тот антигуманизм, в котором обвиняет модернистов Лифшиц, собственно, и звучит высокой трагической нотой XX века. Даже черно-белые увеличенные репродукции кубистических картин, не говоря уже о подлинных Уорхолах, транслируют отчаянное желание Марины Цветаевой «творцу вернуть билет». Лифшиц понимал трагедию своего мира по-другому: он билет не возвращал, проявляя

поразительную сопротивляемость и живучесть «оптимистической трагедии», воплощенную в образе другого советского героя — Николая Островского. Хотя в литературе продвигал он именно тех авторов, которые не грешили нормативным советским оптимизмом, за что и получили запрет на профессию: Андрея Платонова, Василия Гроссмана, Александра Солженицына. Гутов и Рифф демонстрируют парадоксальную монолитность и вместе с тем *неорганичность мировоззрения* Лифшица: синтез, возможный в плоскости утопии, но существовавший на практике; и оставляют зрителя перед выбором решения, какую же трагедию они показали — советскую оптимистическую или настоящую человеческую. На то, что скорее вторую, указывает читальный зал 1960-х, оформленный в бордово мрачные тона картины Соломона Никритина «Суд народа» и называющийся «залом трибунала».

Выставка, значение и грандиозность которой признали все, естественно вызвала критику и справа и слева. Критики справа сразу же отметили противоречие между антикапиталистической позицией Лифшица и образом музея «Гараж». Как сформулировал Валентин Дьяконов на круглом столе «Арт-гида», «пространство критикует Лифшица», имея в виду пространство победившего капитализма. Действительно, элемент буржуазного гламура в инсталляциях дает о себе знать, но, заметим, подлинных большевиков никогда не смущало использование капиталистических мощностей для пропаганды своих идей и расширения подконтрольных территорий.

Критика слева представлена статьей Арсения Жилиева, которую мы подробно процитируем: «вместо четкого образа теории / жизни / позиции по отношению к искусству Михаила Лифшица выставка становится довольно сумбурным набором фрагментов, упакованных в очень эффектную, можно сказать, почти аттракционную оболочку. С точки зрения популяризации идей мыслителя она могла бы быть оправдана и в целом добивается своей цели. А вот в деле формирования понимания того, чем важен советский марксизм 1930-х и как сегодня можно работать с его наследием, не преуспевает. <...> Траектория развития искусства, предложенная Лифшицем, до сих пор выглядит слишком радикальной. Она не понята / не принята и продолжает находиться в двойном зажиме со стороны нерелексивных апологетов совриска и не менее наивных ура-патриотов миметиче-

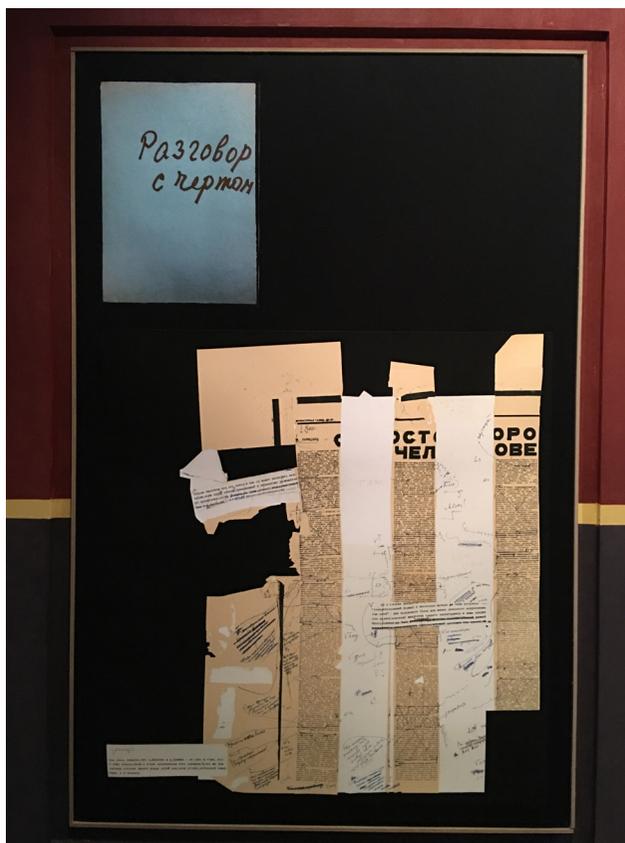
ского реализма. Кроме того, в выставке уделяется особое внимание болевым точкам лифшицианства — доказывается готовность философа принимать авторов, считающихся модернистскими <...>, отсутствие цензорских амбиций <...>, дистанцированность / критическая рефлексивность в отношении сталинизма и неприятие конформистской позиции по отношению к генеральной линии партии. <...> „Если бы наша консервная банка заговорила... Михаил Лифшиц и советские шестидесятые“ в некотором смысле разделяет судьбу своего главного героя. Ей пока что не хватило места и/или времени для того, чтобы точно выразить все свои интуиции. Экспозиционные спецэффекты вместе с ретроспективной направленностью материала, а также спецификой сегодняшнего исторического момента делают проект несвоевременным, out of date, как говорят на Западе. Но это тот тип несвоевременности, тот тип ретроспективности, который в гораздо большей степени завязан на потенциальное будущее, чем на нашу истощенную современность / пыльное прошлое» [1].

Как раз локализация проекта Гутова и Риффа на линии из постсоветского прошлого в настоящее особенно любопытна. И здесь надо вернуться к названию нашего текста, к понятиям «парафикция» и «реконструкция», потому что между ними заключается смысловая историческая дистанция, которую российское искусство прошло в 1970–2010-е годы. И именно на этой дистанции важнейшей остановкой стала выставка Гутова и Риффа. Термин «парафикция» недавно распространился для обозначения произведений искусства, в которых представлена фиктивная реальность, «прикидывающаяся» настоящей для того, чтобы акцентировать актуальное политическое, гендерное и проч. содержание культурно-исторического процесса [6]. В 1990-е и нулевые подобные произведения, разумеется, тоже существовали, и для их описания использовался термин «мокьюментари». Терминологическая эволюция от «мокьюментари» к «парафикции», происходящая в конце 2010-х, позволяет охарактеризовать изменения в художественной идеологии представления истории, которые происходят не только в России, но именно в России по отношению к ресайклингу советского материала выражены особенно ясно. Смысл «мокьюментари» предполагает демонстрацию фиктивной реальности с якобы научной точностью, документальностью, он содержит элемент иронии или пародии, позволяющий проявить реальные исторические

противоречия. В этом плане тотальные инсталляции Кабакова и были образцами «мокьюментари» в 1980–1990-е годы. Слово «парафикция» довольно резко смещает оттенки смысла, удаляя инструмент иронии и оставляя в качестве операционной игру на фиктивности/документальности, в которой благодаря греческой смысловой приставке «пара» фикция оказывается или равной документу, или даже его идеально превосходящей.

Действительно, и претендующие на показ метафизики творчества инсталляции Кабакова конца нулевых — 2010-х, и проект Гугова — Риффа в своем устремлении к демонстрации высшего идеального смысла явлений отказываются от иронии: прошлое теперь уже не деконструируется иронически, но подвергается парафиктивной реконструкции. Это в открытых «мышинной возне рефлексии» метамодернистских музейных проектах, а в массовой культуре с прошлого сдувают пыль в мегапопулярных квазиисторических реконструкциях, претендующих на буквальную историческую истину. Так же на нее претендовали «живые картины» первой волны арт-реконструкций в последнюю треть XIX века, когда культура тотально капиталистически опредмечивалась. Зависнув между парафикцией и реконструкцией, мы переживаем порог опредмечивания советской истории в виде материальных идеологических блоков, функционально пригодных для использования в сегодняшней культурной политике широкого спектра, и квазигосударственной, и квазикоммунистической. Тотальная инсталляция Гугова и Риффа хороша тем, что сопротивляется производству исторических топливных брикетов. Именно в этом несвоевременность данного акта ресайклинга советского культурного наследия на фоне умножающихся выставочных реконструкций российско-советской истории.

Отношению реальности с ее историческим осмыслением посвящен отрывок Лифшица, озаглавленный «Разговор с чертом». Отсылка к искушению подменять своими желаниями реальное и так влиять на него, высказанная в «Братьях Карамазовых», побуждает Лифшица к рефлексивному погружению в собственное прошлое = настоящее как в историю философии: «Многие еще не забыли формулу Гегеля: „Все действительное разумно“. Некоторые помнят даже, что Фридрих Энгельс придал ей материалистическое и революционное истолкование. Менее известна другая, обратная сторона формулы



Илл. 6. Разговор с чертом.
Выставка «Если бы наша консервная банка заговорила... Михаил Лифшиц и советские шестидесятые» // Музей современного искусства «Гараж». 2018

Гегеля: „Все разумное действительно“. Что это значит? Это значит, что всякая мысль невидимой нитью связана с реальным ходом жизни. Голос разума — это голос жизни, диктат действительности. И ничто его не заглушит, не исковеркает страхом или насмешкой — ни птичий нос, ни баранья голова, ни грозный медведь. Как существует закон сохранения материи, так в области мысли ничто действительно мыслимое не пропадет, как бы ни казалось оно слабым, ничтожным, уступающим силе и коварству, и злоупотреблению. Да, мысль не бессильна, вопреки мнению другого немецкого философа, жившего уже в наше время, создателя формулы „бессилие духа“. <...> Как сделать, чтобы меня не зачислили в разряд современных мод-

ников, считающих марксизм устаревшей схоластикой? <...> Значит, боитесь? — Боюсь, но не так, как вы думаете. Кто прожил большую часть жизни в те суровые времена, когда привычка стоять на своем была связана с опасностью часто смертельной, тот не будет жаловаться на подводные камни в наши свободные творческие дни. <...> Я принадлежу к той школе, которая оценивает каждое слово не по его номинальной стоимости, а по действительному значению сказанного. Значение это может зависеть от привходящих обстоятельств» [4].

Здесь в пору переспросить, *всегда ли разумны привходящие обстоятельства*? По этому поводу Лифшиц в другом тексте написал нечто противоположное тому, в чем стремился убедить черта: «В формуле Гегеля „все действительное разумно“ именно и заключалось утверждение о неразумности его» [5, с. 429]. Более ясный ответ на этот вопрос дал И.С. Тургенев в своих «Литературных и житейских воспоминаниях». Тургенев, ученик Карла Фридриха Вердера, ученика Гегеля, писал о пагубном воздействии неправильно понятых современных идей на взгляды В.Г. Белинского: «Много хлопот тогда наделало в Москве известное изречение Гегеля: „Что разумно — то действительно, что действительно — то разумно“. С первой половиной изречения все соглашались, но как было понять вторую? Неужели же нужно было признать все, что тогда существовало в России за разумное? Толковали, толковали, и допустили: вторую половину изречения *не допустить*. Если б кто-нибудь шепнул тогда молодым философам, что Гегель *не все существующее признает за действительное*, ...они увидели бы, что эта знаменитая формула... есть простая тавтология» [8, с. 279]. Идеального реалиста такое объяснение не удовлетворило, а вот для гения критического реализма этого было вполне достаточно.

Список литературы:

- 1 Жилыев А. «Если бы наша консервная банка заговорила...». Критический разбор // URL: http://redmuseum.church/mikhail_lifshitz_exhibition (дата обращения 29.06.2020).
- 2 Круглый стол о выставке «Если бы наша консервная банка заговорила...» // URL: <https://artguide.com/posts/1494> (дата обращения 29.06.2020).
- 3 Лифшиц М. Диалог с Эвальдом Ильенковым. М.: Прогресс-Традиция, 2003. 368 с.
- 4 Лифшиц М. Разговор с чертом // URL: <http://www.gutov.ru/lifshitz/texts/razgovor.htm> (дата обращения 29.06.2020).
- 5 Лифшиц М.А. Что такое классика? М.: Искусство – XXI век, 2004. 495 с.
- 6 Лэмберт-Битти К. Выдумка: парафикция и правдоподобие. М.: V-A-C press, Artguide editions, 2019. 112 с.
- 7 «Мы в этой истории попали на период любви скорпионов». Дмитрий Готов о «Кризисе безобразия» Михаила Лифшица. Интервью А. Толстой // Коммерсантъ. 02.03.2018.
- 8 Тургенев И.С. Литературные и житейские воспоминания / Тургенев И.С. Собрание сочинений. Т. 10. М.: ГИХЛ, 1956. 652 с.

References:

- 1 Zhilyaev A. "Esl' by nasha konservnaya banka zagovorila..." [If our soup can could speak...]. A critical account]. URL: http://redmuseum.church/mikhail_lifshitz_exhibition (accessed 29.06.2020). (In Russ.)
- 2 *Kruglyi stol o vystavke "Esl' by nasha konservnaya banka zagovorila..."* [Round table on the exhibition "If our soup can could speak..."]. URL: <https://artguide.com/posts/1494> (accessed 29.06.2020). (In Russ.)
- 3 Lifshitz M. *Dialog s Eval'dom Il'enkovym* [A Dialog with Evald Ilyenkov]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2003. 368 p. (In Russ.)
- 4 Lifshitz M. *Razgovor s chertom* [Conversation with the Devil]. URL: <http://www.gutov.ru/lifshitz/texts/razgovor.htm> (accessed 29.06.2020). (In Russ.)
- 5 Lifshitz M.A. *Chto takoe klassika?* [What Is Classic?]. Moscow, Art – XXI Vek Publ., 2004. 495 p. (In Russ.)
- 6 Lambert-Beatty C. *Make-Believe: Parafiction and Plausibility*. Moscow, V-A-C press, Artguide editions Publ., 2019. 112 p. (In Russ.)
- 7 "My v etoi istorii popali na period ljubvi skorpionov" ["We in this story fell on a period of love of scorpions"]. Dmitry Gutov about the "The Crisis of Ugliness" by Mikhail Lifshitz. Interview by A. Tolstova. *Kommersant*. 03.02.2018. (In Russ.)
- 8 Turgenev I.S. *Literaturnye i zhitayskie vospominaniya* [Literary and everyday memories]. Turgenev I.S. *Collected works*. Vol. 10. Moscow, GIHL Publ., 1956. 652 p. (In Russ.)