

УДК 18(091)
ББК 87.8г
DOI: 10.46726/Н.2021.4.18

Н. А. Татаренко

ГЕГЕЛЕВСКАЯ ДИАЛЕКТИКА В СОВЕТСКОЙ ЭСТЕТИКЕ: КОНЦЕПТЫ И ПЕРСОНАЛИИ

В статье анализируется история возникновения интереса к гегелевскому творчеству в России, начиная с 20-х гг. XIX века. Показано, что изучение философии Гегеля, согласно, в первую очередь, известному исследованию Д. И. Чижевского, зарождалось на пересечении потребности в осмыслении истории и социальной жизни в России и интереса непосредственно к идеям Гегеля. Это способствовало тому, что гегелевская философия, в основном, первое время распространялась в устной форме. Гегелевская эстетика не являлась исключением. Несмотря на то, что эта часть философской системы Гегеля стала первым доступным на русском языке текстом философа, сам перевод по многим причинам не соответствовал критериям научного издания. Только в XX веке начинается изучение гегелевского наследия философами-профессионалами. Среди тех, кто сфокусировал свой интерес именно на эстетике Гегеля, были Михаил Лифшиц и Михаил Овсянников — совершенно разные по стилю и характеру текстов мыслители, но одновременно чрезвычайно важные фигуры в отечественном гегелеведении и в процессе осмысления значения гегелевской философии.

Ключевые слова: Гегель, философия Гегеля в России, эстетика, Михаил Лифшиц, Михаил Овсянников, история искусства.

N. A. Tatarenko

HEGEL'S DIALECTICS IN SOVIET AESTHETICS: CONCEPTS AND PERSONALITIES

The article analyzes the history of the emergence of interest in Hegelian philosophy in Russia, starting from the 1820s of the XIX century. It is shown that the study of Hegel's philosophy, according to the famous study of D. I. Chizhevsky, arose at the intersection of the need to comprehend history and social life in Russia and interest directly in Hegel's ideas. This contributed to the fact that Hegel's philosophy at first was mainly spread orally. Hegel's aesthetics was no exception. Despite the fact that this part of Hegel's philosophical system became the first text of a philosopher available in Russian, the translation itself, for many reasons, did not meet the criteria for a scientific publication. Only in the XX century did the study of the Hegel's heritage by professional philosophers begin. Among those who focused their interest specifically on Hegel's aesthetics were Mikhail Lifshits and Mikhail Ovsyannikov — thinkers completely different in style and character of their texts, but at the same time extremely important figures in Russian Hegel studies and in the process of interpretation of Hegel's philosophy.

Key words: Hegel, aesthetics, Hegel's Philosophy in Russia, Mikhail Lifshits, Mikhail Ovsyannikov, art history.

© Татаренко Н. А., 2021

Влияние гегелевской философии на развитие русской общественной жизни сложно переоценить. Как отмечает в своем труде «Гегель в России» Дмитрий Иванович Чижевский, есть «какая-то символически значительная случайность» [17, с. 25] в том факте, что первым учеником Гегеля, о котором до нас дошли сведения, был, если и не этнически русский, то, по крайней мере, происходивший из России человек. Эстляндский барон Борис фон Икскуль после войны с Наполеоном уехал в Гейдельберг учиться в университете, где ему и довелось слушать гегелевские лекции. Через некоторое время Гегель и фон Икскуль познакомились лично и на протяжении нескольких лет (мы не знаем точно, как долго) состояли в переписке. К сожалению, нам пока известно только одно письмо из их переписки — письмо Гегеля к Борису фон Иксюлю, датированное 1821 годом. Остальные письма Гегеля сгорели во время пожара в имении барона. Письма же, адресованные фон Иксюлем немецкому философу, до сих пор не найдены и уже вряд ли будут обнаружены. В единственном известном нам письме философ выражает радость за своего бывшего студента, подданного Российской Империи, в связи с тем, что Россия, по мысли Гегеля, имеет великое предназначение и особенное будущее: «Остальные современные государства, как может показаться, уже более или менее достигли цели своего развития; быть может, у многих кульминационная точка уже оставлена позади и положение их стало статическим, Россия же, уже теперь, может быть, сильнейшая держава среди всех прочих, в лоне своем скрывает небывалые возможности развития своей интенсивной природы» [1, с. 407], — пишет Гегель. Хотел того Гегель или нет, однако он в некотором смысле предсказал возросшее влияние России на мировой исторической арене следующего столетия. Но что еще более удивительно, так это то, что сам же немецкий философ сыграл в этом процессе, хоть и весьма опосредованно, далеко не последнюю роль. Преемственность же эстетики, являющейся одной из ступеней системы абсолютного духа Гегеля, и теории Маркса о принципах развития общества, достаточно хорошо продемонстрировали в своих работах Михаил Александрович Лифшиц и Михаил Федотович Овсянников.

Появление гегелевской философии в России. Как известно, становление русской философии началось гораздо позже европейской. По словам прот. Георгия Флоровского, «философское пробуждение» России приходится на рубеж 20—30-х гг. XIX века и связано, в первую очередь, с появившейся потребностью русских людей осознать свое место в мире и постичь назначение России в историческом процессе: «И именно «из нашей жизни», из господствующих вопросов и интересов родной жизни, рождается в те годы русская философия. Рождается из историософического изумления, почти испуга, в болезненном процессе национально-исторического самонахождения и раздумья. И рождается именно русская философия, не только — философия в России» [16, с. 301], — так поэтически характеризует Флоровский в своей работе «Пути русского богословия» импульс для зарождения истинно национальной, характерной именно для русского мыслителя, философской традиции. Однако большое значение для возникновения потребности в философском осмыслении действительности имела к тому времени уже значительно развитая и влиятельная на тот момент в Европе немецкая философия. Русская мыслящая общественность не была исключением: лучшие умы России с жадностью впитывали сначала идеи романтизма и шеллингизма, а затем познакомилась с гегельянством. Гегелевские идеи историзма, объективности познания, проявления Абсолютного духа оказались очень близки

русским искателям смысла истории и истины бытия. Началось страстное и повсеместное увлечение гегелевской философией. В 1845 году Иван Киреевский, слушавший за 15 лет до этого лекции Гегеля, так пишет о состоянии современного ему образованного общества в России: «...философские понятия распространились у нас весьма сильно. Нет почти человека, который бы не говорил философскими терминами; нет юноши, который бы не рассуждал о Гегеле; нет почти книги, нет журнальной статьи, где незаметно бы было влияние Немецкого мышления; десятилетние мальчики говорят о конкретной объективности» [5, с. 222]. И, тем не менее, сам же Киреевский отмечает, что в действительности мало кто читал непосредственно Гегеля. В лучшем случае знакомство с немецким идеалистом ограничивалось чтением предисловий, отрывков или заключительных страниц гегелевских трудов, и при этом его философия принималась за «высшую и за единственно возможную» [5, с. 223] только на основании веры в слова «образованных людей», а не самостоятельного логического анализа. Таким образом, гегелевская философия распространялась, главным образом, устно, активно обсуждалась, но происходило это зачастую не из научного интереса к гегелевской философии как таковой и не в результате профессиональных научных дискуссий, а из желания попытаться как бы применить принципы гегелевской философской системы к развитию русской культуры, к судьбе России и русского народа, о чем еще будет сказано.

Пик интереса к гегелевской философии в России XIX века приходится на 30—40-е гг., когда образуются гегельянские кружки. Одним из первых был кружок Николая Станкевича, выросший из группы университетских друзей, сплотившихся вокруг своего организатора во многом благодаря его личным качествам, способности создавать добросердечную и творческую атмосферу, пробуждать интерес товарищей к вопросам искусства и эстетики. Помимо самого Станкевича к членам кружка принадлежали В. Белинский, К. Аксаков, Т. Грановский, позже у них присоединился и будущий революционер М. Бакунин. Будучи поначалу преданным последователем философии Шеллинга, Станкевич в конце 1835 г. знакомится с гегелевской философией, и состоящие в кружке молодые люди начинают вслед за своим лидером изучение гегелевских текстов. Главным знатоком философии Гегеля в кружке считался Михаил Бакунин. Однако фокус его интересов к гегелевской философии приходился, разумеется, на практически-ориентированную, политическую составляющую. Большинство же соратников Станкевича интересовалось проблемами философии истории, общекультурными, эстетическими и духовными нюансами философии Гегеля и их приложением к российской действительности.

Герцен, автор обширного труда «Былое и думы», также во время своего пребывания в Москве в первой половине 1840-х гг. относился к числу русских гегельянцев. Его дом был основным местом, где единомышленники собирались за ужином и активно обсуждали прочитанные главы из гегелевских произведений. Противопоставляя себя кружку Станкевича, где идеи немецкого философа рассматривались лишь умозрительно, а основное внимание уделялось эстетическим вопросам, Герцен отмечал, что философия Гегеля не только вполне применима в действительной жизни и имеет практическое значение, но и оказалась гораздо ближе русским последователям философа, нежели немецким [4].

Примерно в это же время в Московском университете начинается чтение лекций по философии Гегеля. Студенты и преподаватели крайне заинтересованы

немецким идеалистом, но большинство обсуждаемых тем сводилось, как отмечает Чижевский, к таким абстрактным и общим вопросам, как, например, отношение разумности к бытию. Аполлон Григорьев, учившийся в то время в университете и получивший первое представление о гегелевских идеях на студенческой скамье, позже организовывает очередной гегелевский кружок, занимавшийся, прежде всего, философско-эстетическими проблемами. Некоторое время его участники даже издавали литературный журнал.

Но надо отметить, что влияние Гегеля нашло свое выражение не только в Москве и Санкт-Петербурге, но также и в более отдаленных от центра страны городах. Гегелевская философия была по-настоящему в моде [17, с. 47—279]. Это время исканий и усиленной попытки русского человека не только найти свое место в мире, но и попробовать разобраться в непреходящих жизненных вопросах при помощи философии. Система же гегелевской философии как нельзя лучше подходила для решения этих задач: она включала в себя все сферы духовности, весь мировой исторический процесс. Каждый мог найти для себя в ней место для размышлений и отправную точку для дальнейшего согласия или спора с немецким идеалистом.

Наряду с произведениями, написанными непосредственно Гегелем и вышедшими при его жизни, значительной популярностью в России пользовались гегелевские «Лекции по эстетике», изданные после его смерти под редакцией верного ученика Г. Г. Гото. Как отмечает Н. С. Плотников, гегелевская эстетика в XIX веке была, скорее, подчинена вопросам публицистики, что препятствовало научному изучению искусства на основе ее принципов [15, с. 71]. В связи с этим интересной выглядит история с переводами гегелевских «Лекций по эстетике» на русский язык. Примечательно, что именно «Эстетика» была первым произведением Гегеля, переведенным на русский: первые 2 части вышли в Санкт-Петербурге в 1847 г., третья — в Москве в 1859—60 гг. Название опубликованного перевода отличалось от оригинального текста: «Курс эстетики или наука изящного». При этом стоит учесть, что данный перевод был выполнен В. Модестовым не с немецкого текста, а с французского перевода Бенара и представлял собой сокращенное изложение лекций по эстетике Гегеля. Только в 1938—1958 гг. в собрании сочинений Гегеля появился первый научный перевод лекций с немецкого, выполненный Б. Г. Столпнером. Спустя 10 лет (в 1968—1973 гг.) вышел четырехтомник «Эстетика», представляющий собой исправленный вариант перевода лекций с немецкого под редакцией и с предисловием Михаила Лифшица. Написанная им вступительная статья не просто вводит читателя в круг проблем гегелевской эстетики, но, что не менее важно, особенно для историков философии, дает необходимые источниковедческие знания и напоминает о важности всегда принимать во внимание историю создания данного текста, не являющегося написанным непосредственно Гегелем произведением и даже собственноручно им не отредактированным.

Истинное искусство и истинный марксизм: М. А. Лифшиц. Михаил Александрович Лифшиц — фигура неоднозначная, для своего времени даже одиозная, но вызывающая в последние годы большой интерес не только среди философов, но и среди художественных критиков и специалистов в области искусства. По воспоминаниям тех, кому довелось с ним работать, он был человеком невероятной эрудиции и обладал блестящим публицистическим талантом, проявлявшимся не только в письменной, но и в устной речи. Острота языка, граничившая порой с язвительностью, и верность собственным философским взглядам, идущим вразрез с официально принятой советской

идеологией, приводили совсем не к лучшим для него последствиям не только в профессиональной, но и в обыденной жизни. «Так не говорили, не писали, и такого мы не слышали» [12, с. 80], — характеризует неординарность стиля и обсуждаемых Лифшицем проблем российский философ Лев Науменко. Лифшиц, чье детство пришлось на годы революций и постоянной смены власти, как будто впитал в себя бунтарский дух того времени, и всю жизнь был ему верен, не боясь отстаивать свою позицию открыто и громко, критикуя неприемлемые для него явления в советской культуре, подвергаясь при этом всем опасностям и лишениям этого непростого времени. Но еще одно характерно для Лифшица: он всю жизнь считал себя истинным марксистом и боролся с теми, для кого учение Маркса превращалось, по его мнению, в пустую бессмысленную идеологию.

Михаил Лифшиц родился в 1905 г. в Мелитополе, входящем сейчас в состав Украины. Уже в 15 лет он познакомился с работами Ленина и Плеханова. В 1922 г. приехал в Москву для поступления во ВХУТЕМАС (Высшие художественно-технические мастерские), однако уже спустя 3 года разошелся во взглядах на искусство со своими преподавателями, поставив классическое искусство выше советского авангарда. Это послужило причиной его ухода из Мастерских, правда, на некоторое время он еще оставался там в качестве преподавателя марксистской философии. Уже это событие и позиция Лифшица в отношении популярного тогда «левого» искусства СССР во многом определяют его дальнейшее творчество. В это же время Лифшиц всерьез заинтересовался немецкой философией, самостоятельно начал изучать немецкий язык, поставив перед собой задачу изложить эстетическую теорию Маркса на основании его высказываний об искусстве. Для этого он приступил к исследованию неопубликованных рукописей Маркса, внимательно вчитываясь в тексты одного из основоположников коммунизма, параллельно занимаясь редакторской и издательской деятельностью. В качестве результата проделанной работы вышла брошюра под названием «К вопросу о взглядах Маркса на искусство» [8].

Этой же тематике была посвящена его более ранняя статья «К вопросу об эстетических взглядах Маркса» [9, с. 214—222] 1927 г. В ней Лифшиц обращается к размышлению Маркса о том, что развитие искусства не соответствует развитию общества и его материальных благ. Так, искусство древних греков или творчество Шекспира существовали в гораздо менее развитую в материальном отношении эпоху. Лифшиц ставит перед собой задачу найти закон, связывающий развитие искусства с развитием экономики. И такой закон, основанный на принципах диалектики, существует: это закон отрицания форм, присущий любому развивающемуся явлению. Развиваясь, общество меняется не только с точки зрения материального и технического оснащения, но также происходит и смена форм выражения духовного мира людей: «С каждой новой исторической эпохой исчезает какой-то особенный тип художественного творчества... Греческое искусство, живопись Возрождения, шекспировская драматургия — все эти особенные формы цветущего искусства более не возродимы, и в этом нет решительно ничего таинственного» [9, с. 215—216]. При этом Лифшиц выводит еще один закон развития искусства, ставящий успех художественной деятельности в зависимость от развития и расширения окружающего нас произведенного предметного мира. Данное условие двулико: во-первых, речь идет о большем появлении различных средств, благодаря которым мы лучше постигаем смысл искусства (средства

живописи, музыкальные инструменты и т. д.), а, во-вторых, занятия творчеством не могут обладать утилитарным характером, и для того, чтобы художник имел возможность творить, необходимо создать ему определенные материальные условия для существования. Каково же будущее искусства? В 1927 г., когда в СССР в почете еще авангард, а на западе активно развивается модернизм, Лифшиц не дает однозначно оптимистического прогноза для будущего мирового искусства.

В 1954 г., через некоторое время после смерти Сталина, Лифшиц написал один из своих ключевых текстов — памфлет «Дневник Мариэтты Шагинян» [7], посвященный вышедшей незадолго до этого книге советской писательницы, лауреата Сталинской премии Мариэтты Шагинян [18]. Текст был опубликован в журнале «Новый мир». В нем автор критикует советскую писательницу и журналистку не только за ее мнимую разностороннюю образованность, но и за бессмысленную «писанину», которая не только не может ничему научить начинающих журналистов и писателей, но и намеренно искажает факты и события. Стиль и содержание памфлета не просто ироничны — текст Лифшица камня на камне не оставляет от советско-патриотического произведения Шагинян. После выхода памфлета редактора журнала, писателя Твардовского, отстранили от должности, Лифшиц же приобрел небывалую популярность среди читателей, став при этом для кого-то кумиром, а для кого-то — заклятым врагом.

Начиная с 1950-х гг. Лифшиц в разное время работал в Институте истории, Институте философии АН СССР, в МИФЛИ (Институт, который позже станет философским факультетом МГУ), в Институте искусствознания АН СССР. В 60-х гг. он обратился к теме, начало которой было положено еще во время его учебы во ВХУТЕМАСе: теме борьбы с модернизмом. В одном из пражских журналов появилась его работа «Почему я не модернист?» (название своему эссе Лифшиц сформулировал в духе расселовского заголовка «Почему я не христианин?») [11, с. 40]), затем в 1968 г. вышла книга под названием «Кризис безобразия». Для советских людей, совершенно не знакомых в то время с западным искусством, данный труд стал источником абсолютно новых знаний. Здесь впервые представлена информация о работах Дюшана, Поллока, Уорхола, Раушенберга и других значимых фигур современного искусства, дано представление о перформансе как о новом виде искусства. Для советских искусствоведов и художников это был колоссально важный труд, приоткрывший окно в мир современного искусства западных стран.

Итак, почему Лифшиц не считает себя модернистом? В начале статьи он дает краткий ответ: потому что модернизм связан с культом силы, радостью уничтожения, любовью к жестокости, жаждой бездумной жизни, слепого повиновения. Модернизм — это новое суеверие наподобие позднеримских верований, пропагандирующее главенство силы над разумом, искусство неуправляемой толпы [11, с. 52—53]. Автор связывает появление фашизма и других националистических движений с деградацией искусства и принятием модернизма в качестве основного направления в культуре разных стран. При этом понятие модернизма по Лифшицу не ограничивается лишь авангардом, кубизмом, сюрреализмом и т. д. В него же он включает и псевдоклассику как стремление воссоздать элементы викторианского стиля, возвращение образов первобытного искусства в виде примитивизма. Модернизм часто воссоздает фальшивые формы классического реализма ушедших эпох. Модернизм «изменчив и многолик», но все его проявления стремятся к одной

цели: бегству от осознанности, в «немыслящий мир» [11, с. 51]. Данное стремление Лифшиц видит противоположным взглядам Маркса и Ленина, выступавшим за формирование народа, состоящего из сознательных личностей. Язык форм, пишет Лифшиц, это и есть язык духа, язык эпохи, или философия. Стремление подражать формам прежних времен, при этом нагружая их новым, современным содержанием, может, по мнению автора, вызывать лишь жалость. «Да, превосходно искусство подлинных примитивов... Многому можно научиться у старых мастеров нашей старой Европы, у африканцев, народных художников доколумбовой Америки», — пишет Лифшиц. Но «нельзя вернуться обратно в чрево матери», — как сказал Гете. Насколько обаятельно детство, настолько же дико желание взрослого сложить с себя бремя мысли и казаться ребенком» [11, с. 54]. Все это перекликается с гегелевскими рассуждениями о судьбе искусства и о его взгляде на искусство прошедших времен: «Мы можем находить греческие статуи богов превосходными, а изображения бога отца, Христа и Марии достойными и совершенными, — это ничего не изменит: — мы все же не преклоним колен» [3, с. 111—112]. Еще одно противоречие с истинным назначением искусства в современном мире Лифшиц видит в изменении роли личности художника. Если раньше личность художника оставалась позади его творения, то теперь художник идет будто бы впереди своего творчества. На первом месте он как личность, как субъект, и лишь благодаря его личности, тому, что он сам называет себя художником, каждое его действие причисляется к ряду произведений искусства. В этом же кроется причина успеха перформансов и появление в качестве музейных экспонатов совершенно немислимых ранее предметов. У Гегеля мы находим следующее высказывание: «После того как художник сделал предмет всецело своим достоянием, он должен уметь забыть свою субъективную особенность, ее случайные черты и полностью погрузиться в материал, так что он в качестве субъекта будет представлять собой как бы форму для формирования овладевшего им содержания. Вдохновение, при котором субъект рисует и старается проявить себя в качестве субъекта, вместо того, чтобы быть органом и живой деятельностью самого предмета, является дурным вдохновением» [3, с. 229]. Таким образом, и Лифшиц, и Гегель отстаивают объективность искусства в качестве его основополагающей характеристики.

Истинное искусство — это объективное искусство, способное выражать истину, иными словами, согласно Лифшицу, это искусство реализма. Но для Лифшица понятие «реализм» не сводится к одному из художественных направлений. Реализм — это изображение реальных образов действительности. При этом данные образы не всегда были реалистическими, не всегда существовала адекватная способность изображения действительности, говорит Лифшиц гегелевскими словами. Наполнение понятия «реализм» зависит от конкретной исторической эпохи, в каждый момент развития он обладает определенными особенностями. И это не исключение, пишет Лифшиц. Зачастую такое же противоречивое и нелинейное развитие демонстрирует история философской мысли. Что же касается искусства, то «истина в искусстве многообразна и в многообразии ее заключены противоположные тенденции» [10, с. 538]. Не может быть предельно конкретного определения реализма, поскольку его содержание определяется исторической эпохой. Таким образом, реализм — это изображение действительных образов определенной эпохи, осуществленное именно во время существования этой же эпохи. Таково

истинное искусство по Лифшицу, напрямую связанное с гегелевским описанием исторического развития искусства.

Последняя работа Михаила Лифшица, не опубликованная при жизни автора и оставшаяся незавершенной — «Эстетика Гегеля и современность» — также перекликается с темой современного состояния искусства и попытками его осмысления. В ней автор ставит перед собой задачу «оживить» гегелевские понятия, вдохнуть в них смыслы материализма и перевести таким образом на близкий современному человеку язык формул «Лекций по эстетике» Гегеля. Вместе с тем он выводит основные ошибки, на которых строится каркас современного искусства. Такое искусство, пишет Лифшиц, противоречит не только гегелевской теории, но и принципу созидания, принадлежащему самой сути искусства.

Главный интерес Лифшица связан с тем, чтобы понять, что же именно Гегель имеет в виду под истиной в искусстве. Истина — это краеугольный камень философии искусства Гегеля. Красота, по Гегелю, есть истина, истина в форме созерцания. Искусство раскрывает нам истину в чувственной форме. Но может ли быть прекрасным даже самое лучшее изображение некрасивого объекта или точное описание морально низкого действия? Лифшиц разворачивает этот вопрос в сторону субъекта: дело в том, «как удалось субъекту осуществить свой замысел, передать другим людям идею, выраженную им в образах реальности», а не в объекте искусства. При этом для художника уже не существует деления на прекрасное и безобразное. Соответственно и истина, раскрываемая в таком искусстве, перестает быть обязательным свойством реального, изображаемого объекта. Теперь сам художник решает, что будет истиной для него и для созерцателей его работ. Если же мы обратимся к истине в науке и соотнесем ее с истиной, присущей искусству, мы поймем, пишет Лифшиц, что истина в научном смысле как соответствие наших представлений объектам, является лишь одним из моментов художественной истины. Иначе искусство превратилось бы в голую констатацию фактов. Отчасти современное научно-техническое развитие общества объясняет желание людей уйти в сферу большей свободы и фантазии, присущей искусству авангарда. Но существует и другое понимание истины: «истинное бытие, царство подлинного, благородного, норма свободного человека, истина как добро, идеал будущего», пишет Лифшиц. И именно такой смысл гегелевского понятия истинного в искусстве и видит автор статьи. Более того, он выводит появление этого смыслового содержания у Гегеля из реального исторического события — Французской революции. Когда мы говорим о том, что нечто истинно, мы подразумеваем, что этот объект равен своему понятию. Так, истинный друг, истинное произведение искусства, истинное государство являются истинными в действительности, когда их реальность соответствует их понятиям. Таким образом, пишет Лифшиц, все же не художник решает, что истинно, а что нет — истина существует для Гегеля в реальности. Современное же искусство предполагает противоположное понятие истины, и в этом Лифшиц видит его противоречие гегелевской эстетической теории: «Согласно Гегелю, ложное есть “нечто распадающееся внутри самого себя”, а это и есть принцип так называемого современного искусства — принцип отрицания нормы, идеала, самооправдания жизни. В отличие от гегелевской традиции эстетика этого искусства выдвигает на первый план не прелесть реальных форм, а горечь и сарказм голого отрицания. Именно понятие истины более всего враждебно так называемому современному искусству. Объективный

мир сам по себе лишен для него всякого смысла. Все истины условны, а сила художника измеряется тем, насколько он способен зашифровать свое послание зрителю знаками-иероглифами».

Продолжая исследование истины у Гегеля, Лифшиц отмечает, что для Гегеля истинное имеет всеобщий, субстанциальный характер, а ложное — это нечто мелкое, единичное. Переводя «старомодное», как выражается Лифшиц, слово «субстанция» на современный язык, он определяет его как конкретное историческое существование. Искусство предназначено для достижения именно субстанциальной цели, то есть для того, чтобы явить собою реальное бытие, действительный характер народа и эпохи, а не для морализаторства или простого чувственного удовольствия от его созерцания. Этот принцип — основа всей гегелевской эстетики. Кроме того, и сам художник должен быть действительным выразителем своей эпохи. Только в этом случае искусство сможет стать истинным.

Наконец, нельзя не указать еще одно направление научной работы Лифшица. Он был одним из первых (и все еще немногих) русскоязычных исследователей гегелевской эстетики, кто обратил внимание на проблему достоверности первоисточников по философии Гегеля и представил картину истории издания первого собрания сочинений Гегеля. Как известно, Гегель скоропостижно скончался, так и не успев подготовить к печати лекционные курсы, к которым относились и лекции по эстетике. Образовавшийся после этого печального события «Союз друзей усопшего» поставил перед его членами цель подготовить в максимально короткие сроки собрание сочинений учителя. Редактором «Лекций по эстетике» был Генрих Густав Гото, ученик Гегеля, будущий профессор и специалист по философии культуры. Как показывают современные исследования на базе Гегелевского архива в Бохуме, Гото многое отредактировал исходя из желания представить читателям философию искусства, идеально вписывающуюся в гегелевскую систему. При этом некоторые существенные моменты были упущены, а главное, гегелевская эстетика была представлена как завершенная философская дисциплина. Конечно, Лифшиц не мог иметь в распоряжении лекционных конспектов разных лет, но он очень пронизательно увидел саму проблему и ее важность для научного исследования гегелевской эстетики.

Михаил Лифшиц умер в 1983 г. При его жизни было опубликовано 4 книги и 3 брошюры. Некоторые статьи были напечатаны в периодических изданиях. Остальные многочисленные материалы остались в виде рукописей — всего около 700 папок. Сам Лифшиц так и не успел изложить собственную законченную теорию. В переписке с друзьями он часто сетовал на то, что ему не хватает то времени, то усидчивости для этого, но надеялся, что после него кто-то сможет воссоздать целостную картину его взглядов.

В 1984 г. вышел первый том трехтомного собрания сочинений Лифшица. Конечно, три тома не могут охватить всего написанного этим талантливым и непростым исследователем, но они дают представление о его творческом пути. Одним из рецензентов данного трехтомника был Михаил Федотович Овсянников, преподаватель эстетики МГУ и исследователь гегелевской философии.

Исследование гегелевской эстетики в Московском университете: М. Ф. Овсянников. Профессор Михаил Федотович Овсянников представляет собой одну из ключевых фигур в истории философского факультета Московского университета и советского гегелеведения. По образованию филолог,

но при этом ученик Георга Лукача и Валентина Асмуса, он защитил кандидатскую диссертацию на тему «Судьба искусства в капиталистическом обществе у Гегеля и Бальзака» (отмечу, что оппонентами были Г. Лукач и М. Лифшиц) и после защиты был принят в штат философского факультета МГУ. В 1947 г. был уволен при вмешательстве Белецкого [6, с. 127—129] за распространение гегелевского учения, считавшегося им, наряду с немецкой классической философией в целом, источником фашизма. В 1955 г. его опять пригласили на философский факультет, а с 1968 по 1974 г. он занимал пост декана факультета. Овсянников является одним из наиболее значительных исследователей гегелевской философии и, в частности, его эстетики в России. При этом его деятельность и вклад в науку не сводились только к преподавательской и исследовательской работе. Его огромная заслуга заключается в создании в 1960 г. на философском факультете кафедры этики и эстетики и в дальнейшем — в выделении кафедры эстетики в качестве самостоятельной структуры, которую Овсянников возглавлял до самой смерти [6, с. 135]. Во многом благодаря Михаилу Федоровичу эстетика в нашей стране смогла обрести свое собственное место в структуре философского знания наравне с другими философскими дисциплинами. С 1963 г. Овсянников также возглавлял сектор эстетики Института философии АН СССР.

В знак памяти и признания его заслуг с 2005 г. в МГУ проводится Овсянниковская международная эстетическая конференция, посвященная изучению проблем современной и классической эстетики, а также воспоминаниям о жизни и творческом пути М. Ф. Овсянникова.

В фокусе исследований Овсянникова всегда была гегелевская философия, но особенный интерес у него вызывала эстетика Гегеля. Среди основных трудов можно назвать такие, как «Гегель», «Философия Гегеля», «История эстетической мысли», «Эстетика в прошлом, настоящем и будущем» и др. В своей работе «История эстетической мысли» Овсянников рассматривает развитие эстетических концепций, начиная с эпохи Древней Греции и Древнего Рима и заканчивая взглядами К. Маркса и Ф. Энгельса. Эстетике Гегеля автор уделяет достаточно большое внимание, анализируя основные идеи философии искусства, а также стараясь выстроить историю развития эстетических взглядов немецкого философа. Автор довольно подробно и четко описывает основные понятия философии искусства Гегеля, такие как: идеал, формы искусства, понятие и функции самого искусства. Большим достоинством данного текста является то, что М. Ф. Овсянников делает акцент на принципе историзма Гегеля и связывает его эстетику с развитием философской системы Гегеля в целом. Здесь есть также интересная мысль о том, что Гегель в своей эстетике, пусть и смутно, предсказал развитие искусства начала XX века.

Овсянников придерживался мысли о том, что эстетическое учение Гегеля трансформировалось на протяжении всей его жизни. Очень важно, что при анализе гегелевской философии искусства он использует не только «Лекции по эстетике», но и тексты «Феноменологии» и «Энциклопедии». Если в трудах молодого Гегеля Тюбингенского периода чувствуется преклонение перед античностью и революционный настрой, то в более поздних работах Гегель, по словам Овсянникова, «уже приходит к выводу о невозможности построения современного общества по античному образцу» [14, с. 250].

Овсянников справедливо отмечает, что Гегель ограничивает сферу эстетики искусством, поскольку через творческую деятельность человек познает истинное проявление духа. В результате своей свободной деятельности мы

как бы удваиваем себя, являясь и природными существами, и созидателями, созерцающими и сознающими себя в творчестве, и через это действие мы становимся причастны также и духу. Именно эту мысль о связи эстетического и человеческой деятельности Овсянников ставит выше других положений Гегеля. Человек сам создает внешний мир, при этом практическая деятельность носит определенный характер в зависимости от той или иной эпохи.

Именно по этой причине Гегель выносит за рамки эстетики рассмотрение прекрасного в природе, лишь бегло рассматривая природное и объясняя свою позицию в этом вопросе. Теперь, имея в нашем распоряжении записи гегелевских лекций разных лет, мы можем точно сказать, что довольно большой раздел о прекрасном в природе лекций по эстетике под редакцией Г. Г. Гото был дополнен и расширен не Гегелем, а редактором. Это подробно показывает в своих исследованиях Аннемари Гетманн-Зиферт [19]. Удивительно, что Овсянников, не знакомый с этими источниками, так как на тот момент они еще не были опубликованы, заметил данное несоответствие в «Лекциях по эстетике»: «С одной стороны, он считает, что прекрасное в природе не может быть предметом анализа в науке эстетике. С другой стороны, Гегель все же подвергает разбору прекрасное в природе, которое, согласно ему, опять-таки имеет своим источником идею» [14, с. 253—254].

Гегелевская эстетика опирается в основе своей на социально-историческое развитие общества, состоящего из отдельных народов. Искусство развивается не спонтанно, а последовательно, в зависимости от социального и духовного преобразования людей. Искусство трактуется как самопознание абсолютного духа в форме созерцания. Как пишет М. Ф. Овсянников, «в некотором смысле искусство есть современная ему, то есть искусству, эпоха, постигнутая в конкретно-чувственной форме» [13, с. 56]. Каждая форма искусства связана с определенным образом жизни народа, с государственным устройством, формой правления, с нравственностью, общественной жизнью, наукой и религией. Искусство проникает во все сферы жизни людей. И эти тезисы, взятые в некоей более общей форме выражения, совершенно верны, а с современной точки зрения подчас кажутся тривиальными. Другое дело, что формы их обоснования и конкретного раскрытия весьма разнообразны. В пределах философии Гегеля и его системы главным и здесь является опора на общие предпосылки его философии: в основе всех родственных феноменов — искусства, религии, науки, форм правления и т. д. — лежит, как отмечает Гегель в «Энциклопедии», дух [2, с. 386]. Общие положения такого рода вполне применимы к искусству (даже тогда, когда его произведения кажутся «бездуховными»). Гегель, однако, подчеркивает — и с полным на то основанием: в качестве *основного* выразителя духовного содержания жизни общества искусство пребывает не всегда, а лишь в тот период, когда оно способно максимально выполнить эту задачу.

Несмотря на то, что работы Овсянникова и Лифшица были написаны в эпоху господства марксистско-ленинской идеологии, они все еще актуальны и могут рассматриваться не только как вехи в истории развития гегелеведения в России, но и — с некоторыми оговорками — как важный материал для исследования отдельных вопросов эстетики Гегеля.

Труды как Михаила Лифшица, так и Михаила Овсянникова имеют, на мой взгляд, важное значение для исследования и правильного понимания гегелевской эстетики в русскоязычном пространстве, где не так много трудов посвящено данной тематике. Если Лифшиц, обладавший прекрасным

литературным талантом, всячески демонстрировал свою приверженность взглядам Гегеля и Маркса, завораживая живостью слога, то Овсянников был одним из первых историков философии, кто смог доступным языком изложить гегелевскую эстетическую мысль и для студентов, и для широкого круга читателей.

Список литературы

1. Гегель Г. В. Ф. Гегель — фон Иксюлю. Берлин, 28 ноября 1821 г. // Гегель Г. В. Ф. Работы разных лет: в 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1973. С. 407.
2. Гегель Г. В. Ф. Философия духа // Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук: в 3 т. Т. 3. М.: Мысль, 1977. 472 с.
3. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. Т. 1 / под ред. и с предисл. М. Лифшица. М.: Искусство, 1968. 312 с.
4. Герцен А. И. Былое и думы: в 3 т. Ч. 4—5. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958. 1920 с.
5. Киреевский И. В. «Опыты науки философии» Сочинение Ф. Надеждина // Киреевский И. В. Критика и эстетика / под ред. М. Ф. Овсянникова (пред.) и др. М.: Искусство, 1979. С. 222—224.
6. Корсаков С. Н. Михаил Федотович Овсянников / Корсаков С. Н. Деканы философского факультета МГУ: библиографические очерки // Философский факультет МГУ им. М. В. Ломоносова: страницы истории / под ред. А. П. Козырева. М.: Изд-во Московского университета, 2011. С. 126—153.
7. Лифшиц М. А. Дневник Мариэтты Шагинян // Новый мир. 1954. № 2. С. 206—231.
8. Лифшиц М. А. К вопросу о взглядах Маркса на искусство. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1933. 132 с.
9. Лифшиц М. А. К вопросу об эстетических взглядах Маркса // Лифшиц М. А. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. М.: Изобраз. искусство, 1984. С. 214—222.
10. Лифшиц М. А. К спорам о реализме // Лифшиц М. А. Мифология древняя и современная. М.: Искусство, 1980. С. 497—545.
11. Лифшиц М. А. Почему я не модернист? // Лифшиц М. А. Почему я не модернист? / сост., предисл., коммент. В. Г. Арсланова. М.: «Искусство — XXI век», 2009. С. 40—56.
12. Науменко Л. К. Мифология живая и мертвая // Михаил Александрович Лифшиц / под ред. В. Г. Арсланова. М.: РОССПЭН, 2010. С. 78—173.
13. Овсянников М. Ф. Гегель о методологических проблемах эстетических исследований // Эстетика Гегеля и современность / отв. ред. Мих. Лифшиц. М.: Изобразительное искусство, 1984. С. 52—70.
14. Овсянников М. Ф. История эстетической мысли. М.: Высшая школа, 1984. 336 с.
15. Плотников Н. С. Искусство и действительность. Гегель, Шпет и русская эстетика // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2015. № 4 (32). С. 71—84.
16. Флоровский Г. Пути русского богословия. М.: Институт русской цивилизации, 2009. 848 с.
17. Чижевский Д. И. Гегель в России. СПб.: Наука, 2007. 411 с.
18. Шагинян М. Дневник писателя (1950—1952). М.: Советский писатель, 1953. 512 с.
19. Gethmann-Siefert A. Einführung in Hegels Ästhetik. München: Wilhelm Fink Verlag, 2005. 376 S.