

М. Лифшиц, Г. Лукач и теория эстетического отражения*

В. М. Камнев, Л. С. Камнева

Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9

Для цитирования: Камнев В. М., Камнева Л. С. М. Лифшиц, Г. Лукач и теория эстетического отражения // Вестник Санкт-Петербургского университета. Философия и конфликтология. 2020. Т. 36. Вып. 4. С. 721–730. <https://doi.org/10.21638/spbu17.2020.410>

М. Лифшиц и Г. Лукач известны как авторы абсолютно оригинальной концепции познавательной силы искусства. В основе этой концепции лежала теория отражения, у которой со временем сложилась репутация одного из наиболее косных и догматических аспектов философии марксизма в целом. Нередко такая негативная репутация теории отражения сказывается и на общем отрицательном отношении к эстетике М. Лифшица и Г. Лукача. Однако на самом деле эта теория получила у них весьма оригинальную интерпретацию. Во-первых, они всегда подчеркивали тот факт, что теория отражения является не марксистским изобретением, а представляет собой итог длительного развития классической традиции философского и эстетического мышления. Во-вторых, само отражение ни в коей мере нельзя понимать как фотографическое копирование реальности. Важное значение имеет то обстоятельство, что теория эстетического отражения является обоснованием объективного характера искусства, обоснованием реализма как высшего художественного метода познания реальности. В то же самое время эта теория выступает как методологический инструмент критики модернизма в искусстве. Внимательное изучение теории эстетического отражения М. Лифшица и Г. Лукача позволяет выявить определенные следствия, которые в силу различных причин остались только подразумеваемыми в их текстах. Так, например, утверждение, что реализм является высшим методом художественного познания, позволяет понять отрицательное отношение М. Лифшица и Г. Лукача к искусству социалистического реализма. Весьма любопытной может оказаться историко-эстетическая реконструкция квалификации такого феномена искусства XX в., как магический реализм, и его диспозиции в ключевом для эстетики М. Лифшица и Г. Лукача противопоставлении реализма и модернизма.

Ключевые слова: эстетическое отражение, реализм, модернизм, социалистический реализм, магический реализм.

Одним из следствий многолетнего сотрудничества Михаила Лифшица и Георга Лукача (как и деятельности «течения»¹ в целом) стало появление абсолютно оригинальной концепции познавательной мощи искусства. Разумеется, тот факт, что эта

* Работа выполнена при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований, проект № 18-011-01042 «Консервативные идеи в советской философии и литературе (круг М. А. Лифшица)».

¹ Под «течением» принято понимать ряд философов и литературоведов, объединившихся в 30-е годы XX в. вокруг журнала «Литературный критик» (М. А. Лифшиц, Г. Лукач, В. Гриб, В. Александров, Е. Усиевич, А. Платонов и др.). Взгляды М. Лифшица и Г. Лукача на феномен эстетического отражения и природу реализма в это время фактически совпадают, и поэтому в тексте статьи их имена упоминаются вместе.

концепция зарождалась и формировалась в условиях господства догматической версии марксизма, приводил к тому, что, во-первых, авторы этой концепции не могли заявить о своем авторстве открыто, а во-вторых, саму эту концепцию можно было представить публике, только приписав ее главным положениям классикам марксизма. Но сейчас, ретроспективно, эта концепция выглядит несомненно оригинальной. Возможно, почувствовать эту оригинальность поможет следующая метафора: «...подлинный художник оказывается “медиумом наоборот”»: если медиум на спиритических сеансах открывает для других участников доступ в мир духов, то художник открывает публике мир реальности, к которому она, в силу влияния классовой или групповой идеологии и психологии, не может обратиться непосредственно. В обыденной жизни публика пребывает в плену у “духов”, рожденных спецификой своей классовой “психоидеологии”, и лишь художник-медиум предоставляет ей благодаря силе художественного произведения возможность увидеть мир таким, каков он есть на самом деле» [1, с. 297]. Искусство дает объективное, а в высших своих образцах и абсолютное знание о действительности, причем сам характер этого знания, способ, каким оно было получено, его содержание — все это радикально отличается от форм знания и методов его получения в науке и в философии. Конечно, многие существенные моменты концепции познавательной мощи искусства остались нераскрытыми, например проблема институционализации истины, полученной великим художником, проблема возможности ее проверки и использования и т. д. Но в данном случае все эти проблемы следует рассматривать как побудительный мотив для дальнейших, более глубоких и всесторонних исследований, и в рамках данной статьи авторы ограничиваются лишь одним конкретным аспектом этой концепции. Известно, что фундаментом философии искусства М. Лифшица и Г. Лукача была небезызвестная теория отражения, которая постепенно стала восприниматься как один из наиболее косных и догматических аспектов философии марксизма в целом. Иногда эта негативная репутация теории отражения сказывается и на общем отрицательном отношении к эстетическим воззрениям М. Лифшица и Г. Лукача. Но, на наш взгляд, в этих воззрениях мы имеем дело с довольно оригинальной интерпретацией этой теории, и данная статья может рассматриваться как своего рода апологетический опыт.

С тех пор как вклад участников «течения», и в первую очередь М. Лифшица и Г. Лукача, в марксистскую эстетику становится систематическим (с первой половины 30-х годов), теория отражения выдвигается на первый план. Последующие четыре десятилетия работы М. Лифшица и Г. Лукача включают в себя бесчисленные примеры, иллюстрации, разъяснения, критические рефлексии, ссылки на работы классиков марксизма и т. д., но так и не приходят к окончательному определению того, что же следует понимать под теорией эстетического отражения. Это можно объяснить при помощи одного довода, хорошо известного в марксистской риторике: диалектика не допускает окончательных определений, так как сам предмет, которому следует дать дефиницию, пребывает в процессе непрерывных изменений и в каждую следующую единицу времени он уже не тот, что был прежде. Можно заметить, что и в таком фундаментальном и пространном сочинении, как «Своеобразие эстетического» Г. Лукача, особенно во втором томе, полностью посвященном проблеме мимезиса [2], определение специфики эстетического отражения отсутствует, хотя, казалось бы, сама концепция отражения является довольно простой.

Но поскольку связь этой простой концепции с другими разделами эстетики, с иными проблемами эстетической теории постоянно усложнялась, то абстрактное изложение самой сути теории эстетического отражения является довольно затруднительной задачей. Тем не менее все же следует предпринять попытку выявить самые общие характеристики этой концепции, так как теория эстетического отражения составляет, бесспорно, основу эстетики, художественной критики и философии искусства М. Лифшица и Г. Лукача.

Отметим вначале тот факт, что очень часто при обсуждении теории эстетического отражения М. Лифшиц и Г. Лукач начинают с утверждения, что эта теория не является марксистским изобретением и что она была известна в философии задолго до появления марксизма. «Несмотря на сложные условия времени, философия искусства тридцатых годов восстановила классическую традицию общественной мысли, имеющую за собой великие имена от Аристотеля до Маркса и Энгельса, от Гегеля и Белинского до Ленина. Само собой разумеется, что это восстановление касается не только искусства. Нет, ставка более велика. Если хотите, здесь речь идет о противоречии между всей идеологической линией, которая привела к Октябрьской революции, и отречением от нее в духе модернизированной буржуазной идеологии двадцатого века...» [3, с. 513]. Хотя вместо отражения могли использоваться такие понятия, как «мимезис», «подражание», «репрезентация» и др., тем не менее речь всегда шла об одном и том же феномене, и очень многие теоретики искусства, начиная с Аристотеля, считали эту теорию единственной объясняющей специфику и сущность художественного творчества. М. Лифшиц и Г. Лукач всегда подчеркивали, что в случае с теорией отражения марксистская философия была наследницей лучших интеллектуальных традиций прошлого. Как и во многих других случаях, риторический пафос «течения», особенно в 1930-е годы, был направлен против распространенных представлений об абсолютной новизне марксистского учения. Революционный характер марксистской эстетики заключается не в тотальном отрицании всего предшествующего наследия, а в продолжении прогрессивных и гуманистических традиций прошлых эпох. Подчеркивалось, что в вопросе об эстетическом отражении марксистская философия не претендует на радикальные новшества, и это утверждение было направлено в первую очередь против тех эстетических теорий, которые связывали господствующее положение пролетарского сознания в социалистическом обществе с теориями и практиками художественного авангарда, приверженцы которых (а их в 20–30-е годы было довольно много) были убеждены, что в сфере культуры освобождение рабочего класса и других угнетенных классов было связано с полным разрывом с классическим наследием прошлого. Таким образом, теория эстетического отражения в работах М. Лифшица и Г. Лукача оказывается инструментом защиты классицизма в искусстве и борьбы с модернистскими экспериментами. М. Лифшиц и Г. Лукач, как и другие представители «течения», отличались от многих марксистов своего времени твердой верой в то, что новая социалистическая культура, созданная освобожденным пролетариатом, будет основана на тысячелетних традициях классического искусства. И в этом культурном созидании теории эстетического отражения уготована центральная роль. Ее противниками являются представители «буржуазного» субъективизма и иррационализма, чьи концепции фактически лишают искусство объективного и разумного содержания. Они связывают художественное творче-

ство либо с безграничной субъективностью творца, либо с иррациональной интуицией, инстинктами и бессознательными влечениями. В этих теориях выражается своеобразный протест носителей буржуазного эстетического сознания против неминуемого хода самой истории, не оставляющей никакого будущего субъективизму и иррационализму.

Термин «отражение» ассоциируется с зеркалом и, как следствие, с фотографически достоверным изображением жизни, а также с характерной для второй половины XIX столетия натуралистической тенденцией в искусстве, приверженцами которой были многие художники и авторы эстетических теорий XX в. Но М. Лифшиц и Г. Лукач используют этот термин не в его натуралистическом значении. Они выступали скорее критиками натурализма в искусстве, а в его более поздних разновидностях видели явные модернистские и авангардистские тенденции с характерной для них апологетикой инстинктов и грубой физиологии. Тем не менее данные тенденции, нацеленность на изображение «грубой правды жизни» не препятствуют М. Лифшицу и Г. Лукачу использовать термин «отражение», хотя оба философа, безусловно, понимали, что у многих этот термин будет вызывать неизбежные ассоциации с натурализмом. В ответ на такие ассоциации и соответствующие упреки они нередко утверждали, что, во-первых, отражение в его классическом понимании вовсе не означает зеркального воспроизведения, а во-вторых, этот термин лучше, чем какой-либо иной, указывает на ту фундаментальную истину, что искусство отражает реальность, которая существует независимо от сознания. И у Лифшица, и у Лукача теория эстетического отражения является обоснованием объективного характера искусства, но вместе с тем речь вовсе не идет о пассивном, механическом отражении жизни и искусство нельзя уподоблять фотографии или иным методам натуралистического копирования реальности.

Такое понимание феномена отражения было связано с представлениями о человеческом восприятии, и сегодня, оценивая теорию эстетического отражения М. Лифшица и Г. Лукача, следует отдавать себе отчет в том, что, во-первых, эти представления о восприятии были характерны для психологии и физиологии конца XIX — начала XX в. и в наши дни не без оснований могут считаться устаревшими, а во-вторых, и в 30-е годы они поддерживались лишь некоторыми научными школами и, следовательно, не были общепринятыми. Но для М. Лифшица и Г. Лукача эти психофизиологические концепции восприятия являлись основательным аргументом в споре материалистического и идеалистического мировоззрений, так как предоставляли конкретный ответ на вопрос о том, каким образом картина мира, существующая в сознании, связана с объективной реальностью. С точки зрения М. Лифшица и Г. Лукача, человека ни в коем случае не следует рассматривать как некое измерительное устройство, регистрирующее все воздействия со стороны объективно существующих вещей, достигающие человеческого мозга посредством органов чувств. Помимо этого объективного воздействия на органы чувств, следует учитывать и субъективную человеческую реакцию на каждое такое воздействие, а главный признак этой реакции — способность к отбору, разделению существенного и несущественного, необходимого и случайного. И такая субъективная реакция не является произвольным отбором, так как отбор всегда определяется субъективными и объективными компонентами ситуации в целом. Субъективная реакция — это отбор из бесконечной сложности и разнообразия явления тех эле-

ментов, которые имеют существенное значение для наличной ситуации. Эта субъективность, с одной стороны, представляет собой нечто самоочевидное в любой жизненной ситуации, и субъект выбора всегда воспринимает сам этот выбор как зависящий в конечном счете от его собственной воли; но, с другой стороны, не менее очевидно, что этот выбор всегда основан на интересах и потребностях человека, которые ни в коей мере не являются случайными и имеют фундаментальное значение для человеческого существования. И одного только признания наличия субъективных и объективных компонентов в любой ситуации выбора еще недостаточно; необходимо признать, что выбор будет успешным и эффективным только в том случае, если субъект выбора сможет в содержании представшего перед ним феномена определить свойственные последнему объективные основы. Успешный выбор субъективно существенных факторов зависит от понимания человеком объективно существенных факторов. Таким образом, концепция восприятия, которой в своей эстетике придерживались М. Лифшиц и Г. Лукач, выходит за рамки эмпиризма и механистического материализма, за рамки концепций, основанных на утверждении, что существенно только явление и что роль разума заключается только в наименовании конкретных явлений. Но в равной мере такая концепция выходит за рамки и идеализма, т. е. наделения сущности метафизическим существованием, отделенным от явлений.

Все эти принципы — существенно не только явление, но и сущность, роль разума не сводится к именованию явлений, сущность не обладает метафизическим существованием — применимы не только к концепции восприятия, но и к теории эстетического отражения. Выбор существенного означает в искусстве изображение типического, в обобщенной степени, но не создание пустых абстракций. Человечество никогда не изображается в качестве независимой сущности, отделенной от своих индивидуальных членов; оно всегда изображается в виде индивидов и индивидуальных судеб. В той же мере и художник, каким его понимают М. Лифшиц и Г. Лукач, не является независимой сущностью, он не выполняет свою работу, руководствуясь только своими личными целями, фантазиями, прихотями и предрассудками. Художник как субъект выбора — это не только индивид со своими специфическими переживаниями, но и представитель, если угодно, агент человеческого рода. Широта и глубина того, каким образом он выражает свои переживания, зависят не только от его индивидуальной одаренности, но и от широты и глубины мира, в котором он живет, мира, который является материалом отражения, накопленным в его субъективном опыте.

Особенностью эстетического отражения, помимо его антропоцентрических качеств и степени представленности самого мира, является способность достижения гармоничного единства противоречивых элементов реальности. Цель великого искусства — создание такой картины мира, в которой противоречия явления и сущности, субъекта и объекта, внутреннего и внешнего, формы и содержания разрешаются таким образом, что создается спонтанное неразделимое единство художественного произведения. Великий художник способен воспринимать это единство в своем непосредственном опыте. Таким образом, подлинное произведение искусства может превзойти реальность, которую человек воспринимает в своем повседневном опыте, и предоставить ему более точное, полное, динамичное отражение той же самой реальности, отражение, которое было бы ему недоступ-

но, если бы границы собственного опыта были бы для него абсолютно непреодолимыми.

Такая теория отражения в том, что касается особенностей индивидуального художественного творчества, очень далека от натурализма и весьма близка Аристотелю. Даже если художественное произведение состоит из совокупности самых точных, фотографически достоверных деталей, в целом оно может быть наиболее субъективным и произвольным искажением реальности, так как огромное количество случайностей, взятых вместе, еще не приводит к необходимости. В то же время возможно существование и такого художественного произведения, в котором ни один из элементов, взятый отдельно от целого, не имеет никакого сходства ни с одним конкретным аспектом реальности, но взятые в целом эти элементы дают тем не менее подлинное произведение искусства. Именно взаимосвязь целостности собственного мира художественного творения с объективной реальностью и есть тот решающий фактор, который делает художественное произведение великим и подлинным. И эту взаимосвязь следует понимать не в смысле буквального сходства, а в смысле художественно точного отражения целостного процесса развития объективной реальности. Следовательно, любая конкретная деталь художественного произведения, взятая из непосредственного наблюдения, из опыта художника или его фантазии, должна оцениваться с точки зрения ее художественной верности или неверности только на основе того, насколько она содействует этому целостному эстетическому отражению.

Фактически там, где М. Лифшиц и Г. Лукач говорят о «реализме», речь идет именно о такой концепции эстетического отражения. Представление о том, что реализм является одним из направлений в искусстве наряду со многими другими, рассматривается ими как в корне неверное. Только реалистическое искусство достойно того, чтобы его называли искусством. Соответственно и отклонения от реализма характерны не только для XX столетия; историей искусства такие отклонения обнаруживаются в любую историческую эпоху. Разумеется, и М. Лифшиц, и Г. Лукач известны как критики различных направлений современного искусства, которые в их классификациях подпадают под термин «модернизм». Искусство модернизма противостоит реализму, и основные антиреалистические и антигуманистические характеристики модернизма — это радикальная и опирающаяся на произвол субъективность; искажение реальности, не имеющее ясного ориентира; изображение абстрактных «сущностей», не обладающих связью с реальностью; мистификация объективной действительности; неполное и даже намеренно «искаленное» изображение человека. Этот перечень вынуждает предположить, что подвергаемое критике в качестве антиреалистического искусство должно включать в себя не только такие течения современного искусства, как, например, дадаизм или сюрреализм, но и такие выходящие за рамки эфемерной современности направления, как натурализм, экспрессионизм или так называемая литература (и театр) абсурда. И натурализм с его вниманием к деталям непосредственно воспринимаемого мира, и давно известное искусство ради искусства, провозглашающее противоположный лозунг полной независимости от реальности, в равной мере не соответствуют требованиям подлинного эстетического отражения. Проблема художников-модернистов заключается в том, что они не могут понять связь сущности и явления и рассматривают их только как противоположности, исключая

щие друг друга или вступающие друг с другом в острое противоречие. Признание художником того факта, что связь между ними является диалектической и что и явление, и сущность представляют собой стороны объективной реальности, а не продукты деятельности человеческого сознания, — это главная предпосылка реалистического искусства.

Модернистская литература начала XX в., в первую очередь произведения Ф. Кафки («...я не против Кафки, я чувствую симпатию к нему, к его честности, даже, если угодно, к его “реализму”. Но едва ли в этом роде возможна целая литература, она произвела бы тошнотворное впечатление уже у ближайших подражателей... В качестве знамени Кафка не годится» [4, с. 42]), Дж. Джойса, С. Беккета, служит образцом стремления к крайнему субъективизму, неконтролируемому выражению внутреннего мира писателей. В их произведениях царит атмосфера свободного эксперимента, и авторы произвольно вмешиваются в жизнь персонажей. Персонажи не ведут автономной жизни, независимой от автора. Такая субъективная атмосфера несет с собой искажение, являющееся следствием искажающих воздействий социального устройства на внутренний мир автора, искажающих до такой степени, что автор чувствует: его собственные искажения являются необходимым условием каждой отдельной жизни. И М. Лифшиц, и Г. Лукач считают, что в литературе, как и в искусстве вообще, должно быть понятие нормы, при помощи которого любое искажение можно было бы поместить на подобающем ему месте, т. е. видеть в нем именно искажение, а не что-либо иное. Художник обязан иметь способность верно оценивать качество действия, характера, ясно видеть противоречия и крайности. Модернистская литература в большинстве случаев противопоставляет один вид искажения другому и неизбежно приходит к универсальному искажению. Это чистый релятивизм, который в рамках концепции эстетического отражения отвергается столь же решительно, как и эмпиризм натуралистического искусства.

Лучшие авторы произведений реалистического искусства избегают релятивизма, так как он обедняет характеры персонажей и все творение в целом. В каждом реалистическом произведении имеется нравственное содержание, основанное на предположении, что в любом человеческом действии есть внутреннее значение (по меньшей мере, для самого деятеля). Отсутствие же такого внутреннего значения приводит к насмешке над действием и сводит искусство к натуралистическому описанию. В реалистическом искусстве существует стандарт ценностей, который художник полностью осознает; ориентируясь на этот стандарт, он не стирает граней между собственным субъективным миром и независимым существованием своих характеров. Достижение такого этического содержания невозможно до тех пор, пока художники не рассматривают человека как «социальное животное» в аристотелевском смысле. Для художников-модернистов, особенно находившихся под влиянием философии экзистенциализма (для уже упомянутых Джойса, Кафки, Беккета и др.), человек по своей природе одинок, асоциален, неспособен вступить в отношения с другими человеческими существами. В то же время для художников-реалистов онтологическое бытие характеров, их индивидуальное существование не могут быть отделены от их социальной и исторической среды. Их человеческое достоинство, специфическая индивидуальность не могут быть отделены от контекста, в котором они живут и действуют. Но эта среда, этот социальный контекст

изображается в реалистическом искусстве не ради самого себя; он важен только в той мере, в какой помогает раскрыть характер персонажа. Эта особенность еще раз подтверждает возможность изображения самых невероятных, фантастических деталей в реалистическом произведении, так как фантастический контекст имеет ценность не сам по себе, а как средство реалистического отражения характера персонажа.

Описанные детали концепции реализма и эстетического отражения М. Лифшица и Г. Лукача позволяют понять, почему они, как и другие участники «течения», не принимали искусство социалистического реализма. В одной из многочисленных кляуз на Г. Лукача не без оснований сообщается: «В книге “Против неправильно понятого реализма” (1958 г.) Лукач свел социалистический реализм к натурализму, революционную романтику — к волюнтаризму и апологетике, не увидел в советском искусстве ничего, кроме извращений, связанных с обстановкой культа личности. Те же взгляды проводятся в интервью Лукача корреспонденту чехословацкой газеты “Литерарни новини” (1964 г.), где 30-е и 40-е годы объявляются эпохой “спада социалистической литературы”, социалистический реализм именуется “казенным натурализмом”» [5, с. 168]. Но дело, разумеется, было не в субъективных предпочтениях, не в неразвитости художественного вкуса, не позволявшего обнаружить, например, хорошую реалистическую литературу, написанную в социалистических странах. Дело в том, что сам факт существования социалистического реализма возвращает литературную критику к представлениям о том, что реализм является одним из многих направлений в искусстве. И если даже не следовать той догматической формуле, что социалистический реализм является высшей формой реалистического искусства, то все равно признание такого направления будет косвенным образом приравнивать реализм к другим возможным течениям. Но для М. Лифшица и Г. Лукача высшей возможной формой искусства является именно реализм, и любое его отрицание, даже с позиций социалистического реализма, который эту высшую форму якобы преодолевает, неизбежно оборачивается апологетикой модернизма. И хотя по понятным причинам участники «течения» не могли открыто приравнивать социалистический реализм к модернизму, это неизбежно следовало из логики их эстетической концепции. Тот факт, что характерное для 1920-х годов сближение социалистического искусства с авангардом осталось в прошлом, для М. Лифшица и Г. Лукача вовсе не означал окончательной победы над модернизмом. Неслучайно они видели чуть ли не единственный пример реалистической литературы в повести А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича».

Было бы любопытно предположить, какое место в диспозиции «реализм–модернизм» М. Лифшица и Г. Лукача мог бы занять такой любопытный феномен литературной жизни, как магический реализм. «Термины “магический реализм” и “социалистический реализм” формировались в общественном сознании XX в. практически синхронно. Их точкой соприкосновения было общее стремление эпохи выйти из кризиса разброда и иррационализма...» [6, с. 68]. Некоторые признаки магического реализма, такие как, во-первых, существование двойной реальности, ложной поверхностной и истинной скрытой, во-вторых, искажение жизнеподобия, смещающее границы между этими двумя реальностями, в-третьих, мотивировка характеров и сюжетов посредством обращения к национальному историческому опыту [7, с. 275–276] и т. д., вызывают прямые ассоциации с утверждениями

М. Лифшица и Г. Лукача о том, что эстетическое отражение не следует понимать как фотографическое копирование реальности и что возможно такое подлинно реалистическое произведение, в котором ни один из элементов, взятый отдельно от целого, не имеет никакого сходства ни с одним конкретным аспектом реальности. Приведенная выше метафора, уподобляющая художника-реалиста медиуму, проникающему в скрытые от обыденного сознания пласты реальности, также была бы весьма близка магическому реализму. И хотя, в частности, М. Лифшицу был незнаком термин «магический реализм», некоторая историко-эстетическая реконструкция его возможного отношения к этому феномену может быть осуществлена на основе заметок о романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» [8]. Но такая реконструкция требовала бы отдельного исследования, хотя уже сам факт ее возможности говорит о гораздо более глубоком, чем может показаться на первый взгляд, понимании М. Лифшицем и его единомышленниками категорий эстетического отражения и реализма.

Литература

1. Быстров, В. Ю. и Камнев, В. М. (2019), Вульгарный социологизм: история концепта, *Социологическое обозрение*, № 3, с. 286–308.
2. Лукач, Д. (1986), *Своеобразие эстетического*, т. 2, М.: Прогресс.
3. Лифшиц, М. А. (1979), К спорам о реализме, в Лифшиц, М. А., *Мифология древняя и современная*, М.: Искусство, с. 498–545.
4. Лифшиц, М. А. (2011), Письмо В. Досталу. 26 ноября 1963 г., в Лифшиц, М., *Письма В. Досталу, В. Арсланову, М. Михайлову. 1959–1983*, М.: Grundrisse, с. 39–45.
5. XI.1965. Сообщение советского посла в ВНР тов. Денисова Г. А. «О готовящемся юбилее известного литературоведа и эстетика Г. Лукача» (2011), в *Мих. Лифшиц и Д. Лукач. Переписка. 1931–1970 гг.*, М.: Grundrisse, с. 166–169.
6. Гутнин, А. А. (1998), *Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: феномен и некоторые пути его осмысления*, М.: Научный центр славяно-германских исследований ИС РАН.
7. Кислицын, К. Н. (2011), Магический реализм, *Знание. Понимание. Умение*, № 1, с. 274–277.
8. Лифшиц, М. А. (2009), Заметки о романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита», в Лифшиц, М. А., *Почему я не модернист?*, М.: Искусство-XXI век, с. 552–565.

Статья поступила в редакцию 20 апреля 2020 г.;
рекомендована в печать 23 сентября 2020 г.

Контактная информация:

Камнев Владимир Михайлович — д-р филос. наук, проф.; kamnevladimir@yandex.ru
Камнева Лолита Сергеевна — канд. филос. наук, доц.; l.kamneva@spbu.ru

Mikhail Lifshits, György Lukács and theory of aesthetic reflection*

V. M. Kamnev, L. S. Kamneva

St. Petersburg State University,
7–9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

For citation: Kamnev V. M., Kamneva L. S. Mikhail Lifshits, György Lukács and theory of aesthetic reflection. *Vestnik of Saint Petersburg University. Philosophy and Conflict Studies*, 2020, vol. 36, issue 4, pp. 721–730. <https://doi.org/10.21638/spbu17.2020.410> (In Russian)

* The research has been performed within the grant of Russian Foundation for Basic Research no. 18-011-01042 “Conservative ideas in the Soviet philosophy and the literature (M. A. Lifshits’s circle)”.

Mikhail Lifshits and György Lukács are known as authors of an absolutely original concept of the cognitive force power of art. The theory of reflection which had a reputation of as one of the most inert rigid and dogmatic aspects of the philosophy of Marxism in general was the cornerstone of this concept. Quite often such a negative reputation of the theory of reflection affects also the general negative relation to an attitude towards the aesthetics of Lifshits and Lukács. However, actually this theory was uniquely interpreted by received from Lifshits and Lukács very original interpretation. First, they always emphasized the fact that the theory of reflection is not a Marxist invention, and that but is the it represents a result of a long development of the classical tradition of philosophical and aesthetic thinking. Secondly, reflection itself cannot be understood as a photographic copying of reality at all. Of great importance is the Very important is the circumstance that the theory of aesthetic reflection is justification of the objective nature of art, justification of realism as the highest artistic method of for the knowledge of reality. At the same time, the theory of reflection acts as the methodological tool of for criticism of modernism in art. Attentive Carefully studying of the theory of aesthetic reflection by of Lifshits and Lukács allows makes it possible to reveal identify certain investigations consequences, which owing for to various reasons remained only implied in their texts. FSo, for example, the statement assertion that the realism is the highest method of art istic cognitionknowledge, allows to us to understand the negative relation attitude of Lifshits and Lukács to the art of socialist realism. The Historical and aesthetic reconstruction of the qualification of such a phenomenon of art of the 20th century art as magical realism, and its dispositions in the opposition of realism and modernism which is key essential for an the aesthetics of Mikh Lifshits and G. Lukács, opposition of realism and modernism can appear may turn out to be very interesting.

Keywords: aesthetic reflection, realism, modernism, socialist realism, magic realism.

References

1. Bystrov, V. and Kamnev, V. (2019), Vulgar sociologism: history of concept, *Sociological Review*, no. 3, pp. 286–308. (In Russian)
2. Lukács, G. (1986), *The specific of aesthetic*, vol. 2, Moscow: Progress Publ. (In Russian)
3. Lifshitz, M. (1979), To debates on realism, in Lifshitz, M., *Ancient and modern mythology*, Moscow: Art Publ., pp. 498–545. (In Russian)
4. Lifshitz, M. (2011), Letter to V. Dostal, in Lifshitz, M., *Letters to V. Dostal, V. Arslanov, M. Michailov. 1959–1983*, Moscow: Grundrisse Publ., pp. 39–45. (In Russian)
5. XI.1965. Information of soviet ambassador Denisov G. about the preparing jubilee of famous literary critic and aesthetic G. Lukács (2011), in *Lifshitz M. and Lukács G. Correspondence. 1931–1970*, Moscow: Grundrisse Publ., pp. 166–169. (In Russian)
6. Gugin, A. (1998), *Magical realism in context of literature and art of XX century: phenomenon and some ways of it's comprehension*, Moscow: Scientific centre of Slavic and German researches Publ. (In Russian)
7. Kyslitsin, K. (2011), Magical realism, *Knowledge. Comprehension. Ability*, no. 1, pp. 274–277. (In Russian)
8. Lifshitz, M. (2009), Notes on Mich. Bulgakov novel “The Master and Margarita”, in Lifshitz, M., *Why I am not a modernist?*, Moscow: Art-XXI century Publ., pp. 552–565 (In Russian)

Received: April 20, 2020

Accepted: September 23, 2020

Authors' information:

Vladimir M. Kamnev — Dr. Sci. in Philosophy, Professor; kamnevladimir@yandex.ru
Lolita S. Kamneva — PhD in Philosophy, Associate Professor; l.kamneva@spbu.ru