

Ангел Валентинов Ангелов
Институт за литература, Българска академия на науките
valentangel@abv.bg

Класицистични критики срещу модерната литература и изкуство в Цюрих, Мюнхен и Москва в 1966 година

Angel Valentinov Angelov
Institute for Literature, BAS

Classicistic Critique against Modern Literature and Art in Zürich, München, and Moscow in 1966

Abstract

I discuss three publications, which reject modern art and Modernity in general and which address an audience, broader than literature and art specialists. Two of the publications are in high-circulation newspapers, and the other is the text of a delivered speech. The time is October–December 1966. The authors are Emil Staiger, Robert Scholz, Michail Lifshitz.

The three of them have Classicistic-oriented conceptions; their aesthetic models are in the past. They equally criticize modern art and literature as decadent. For all their three positions, what is determinant is the works' subject matter; the art experiment is not a notion for them to discuss. Modernism in art is a demolition of the classical criteria for good, beauty, and truth; modernism does not elevate but degrades what is human. For Scholz and Lifshitz, Picasso, and cubism in general, creates formlessness, monstrosity, and deceit. I discuss the use of medical metaphors regarding art and society.

A contra-factual speculation is suggested what the impact of Heinrich Lützel's and Kenneth Clark's TV series in Bulgaria would be if the series of both the authors were broadcasted, and not only „The Civilisation” of K. Clark.

An interpretation is given of Votier's performances „Regardez moi cela suffit”, which Lifshitz entirely rejects. The reception of Lifshitz in Bulgaria is considered in Alexander Atanassov's work „About a Modern Realism against Modernism”.

I draw the conclusion, based also on some other investigations of mine, that both rightist conservative positions to the west of the Iron Curtain and Marxist positions in the East defend similar or the same aesthetic and social values.

Keywords: Classicism; classic; antimodernism; realism; decadent; Emil Staiger; Heinrich Lützelzer; Michail Lifshitz; Benjamin Votier

Обсъждам три публикации, които отхвърлят модерното изкуство и по-общо – модерността и които се обръщат към публика, по-широка от специалистите по литература и изкуство; две от публикациите са във високотиражни вестници, едната от е текст на произнесена реч. Местата са Цюрих, Мюнхен и Москва. Времето е октомври – декември 1966.

I. Антимодерност и критикуването ѝ в Цюрих

В 1966 Щайгер получава литературната награда на град Цюрих. Речта „Литература и общественост“, предвидена от регламента, която носителят на наградата произнася на 17. XII. 1966 в Градския театър, става повод за дебат, който продължава две години в Швейцария и във ФРГ. Публикациите са събрани от Валтер Хьолерер в сп. „Езикът в техническата епоха“. (Höllerer 1967: 83-206; Höllerer 1968: 87-179). Проблемите, които се разискват са: за социалната роля на съвременната литература и за ценностите ѝ, за отговорността на писателя, за отношението към класическа литература.

Проблемът, който Щайгер поставя, е: какво е отношението между литература и обществен (той казва - общностен) морал; трябва ли писателят да има отношение към морала на една общност? Днес, казва Щайгер, обществеността е заела мястото на някогашния владетел, от когото писателят е бил зависим. Ето защо той искал да защити обществеността и да се запита дали владеещите словото се чувстват отговорни спрямо нея. Отговорност и нравственост са основни ценности, които Щайгер прилага към изкуството. Дълг на историка, смята Щайгер, е да преценява сегашното чрез миналото; миналото е, което задава мярката, естетическа и морална. Обръщайки се към миналото, Щайгер вижда двете ценности въплътени в класическите произведения на Омир, на Хораций и най-вече – в творчеството на Шилер.¹

Концепцията на Щайгер е класицистично антимодерна. При подобна постановка някаква минала епоха се издига в образец и то не цялата епоха, а отделни нейни характеристики; достига се до заключението, че сегашното не съответства на образа, поради което то бива критикувано. За Щайгер образцовата епоха за немската литература е

¹ Творчеството на Шилер е личното евангелие на Щайгер през целия му живот. За монографията си „Фридрих Шилер“ Щайгер получава наградата за научна проза „Зигмунд Фройд“.

между 1770 и 1830, чийто център са годините 1795 – 1805 във Ваймар. Епохата на Омировите поеми между VIII и VII в. пр. Хр. също може да изпълнява ролята на образец в отношението между изпълнител, произведение и общност.

Ще приведа по-дълъг цитат от речта.

Нека погледнем сюжетите на новите романи и пиеси. Те гъмжат от психопати, от опасни за обществото съществувания, от пищни гнусотии и изкусно измислени вероломства. Те се разиграват в тъмни ъгли и показват във всичко, което е долно, цъфтящо въображение. Но ако някой се опитва да ни внуши, че подобни неща свидетелстват за дълбоко възмущение, униение или все пак за някаква загриженост за цялото, то ние - не винаги, но много често - основателно ще се усъмним. ... Защото ако започнем да се възхищаваме само от необичайното, неповторимото, интересното, пътят неизбежно ще води през неестественото, прециозното до чудатото, гротескното и по-нататък към престъпното и болезненото, към болезненото и престъпното, което не извиква в нашето въображение като своя противоположност едно съразмерно и по-издигнато съществуване, а което по-скоро ще се вкуси заради собствената му примаамливост... Но аз забравям онова, което пръснатият днес по целия западен свят легион от писатели, чиято житейска професия е да се ровят в отвратителното и гнусното, изтъква за свое оправдание. Те казват, че предпочитат неумолимата, зла действителност пред хубавата, утешителна измама. И ето че дори им вярват. ... Щом такива писатели твърдят, че помийната яма е образът на истинския свят, а сутеньори, проститутки и пияници са представителите на истинското, негримирано човечество, то аз се питам: С какви среди общуват те? Нима днес не съществуват вече достойнството и приличието, високият смисъл на живот с всеотдайна и безкористна дейност, майка, безшумно и тихо отдадена на своя дълг, рискът на голямата любов или мълчаливата вярност на приятели. Всичко това съществува, както и преди. ... В изненадващо много случаи nihilизмът е луксозен артикул. Хората, които не само в литературната игра, а сериозно, истински са в нужда, ..., които гладуват и търпят физически страдания ... не са nihilисти. Те не могат да си го позволят.“ „Свършена е онази индивидуалност, чиито мисли и стремежи, ум и сърце са в съгласие със законите, които гарантират ред и трайност.“² (Höllerer/Staiger 1967: 93-95; 92)³

² Преводът основно е взет от сп. ЛИК, бр. 19, 9. V. 1969, с. 7, но на места направих промени.

³ Първо поставям името на съставителя - Хьолелер, след него - името на

Авторът обвинява съвременната западна литература, че тя не служи на добродетелите справедливост, истина и мярка, които създават една общност; не предлага на общността морални образци за наподобяване. Съвременната литература не възвисява, а принизява човешкото; тя е нихилистична, а нихилизмът се явява във времена на благоденствие и спокойствие, докато в трудни времена хората не са нихилисти, защото не могат да си го позволят; те имат други, насъщни грижи. Така наречената „ангажирана литература“ е всъщност израждане на волята за общност, която воля е въодушевявала поетите в предишни епохи. Промяната, към която Щайгер призовава, е връщане към непреходните ценности, както ги вижда самият той. „Емил Щайгер беше толкова уверен в себе си и в своето начинание и защото знаеше, че не само той споделя тези възгледи.“ (Bucheli 2016)⁴

Обществеността, второто понятие в заглавието, за Щайгер не е абстрактна величина. Концепцията на речта предполага реално съществуваща, макар и неголяма, общност (*eine kleine Schar* - Höllerer/Staiger 1967: 116) от съмишленици, които познавайки немската класическа литература, ще могат да разберат основанията на речта и да споделят ценностите ѝ. Обществеността на Щайгер е образованото бюргерство, чието преобладаващо социално и културно присъствие в средата на 1960-те обаче е в миналото. В предговора към късната си книга „Пред три картини“, Щайгер казва ясно, че се обръща към онези кръгове, които някога обичайно били наричани „познавачи и любители“ (Staiger 1983: 8). Когато Щайгер използва „ние“ (напр. в навярно най-прочутото си съчинение „Изкуството на тълкуването“), това не е само обичайното в такива случаи използване на множествено число. Той говори от името на колективен субект, който заявява и утвърждава ценностите на общността, художествени и морални. Съществено е, че Щайгер използва в съчиненията си само понятието за общност, но не и за общество.

Речта предизвиква много критични и малко подкрепящи реакции в немскоезичната преса; на Щайгер обаче са изпратени лични писма, които одобряват позицията му. Ще представя малка част от реакциите към речта.

Според Август Холер речта на Щайгер „е предизвикала дискусия, която засяга основополагащи въпроси на съвременното общество“ и че „спорът, отвъд литературата, се отнася до нашите политически и

автора, от чийто текст цитирам.

⁴ И в двете статии в „Нойе Цюрхер Цайтунг“, посветени на „Цюрихският литературен спор“, Роман Бухели цитира изказвания от швейцарски интелектуалци, чиято позиция съвпада с тази на Щайгер. (Bucheli 2008; Bucheli 2016)

социални възгледи и най-общо - до нашия светоглед.“ (Höllerer/Hohler 1967: 133)⁵ С чувство за хумор Хуго Лебер озаглавява репликата си „В търсене на поучителния герой“. Определението „поучителен герой“ може да се възприеме и като шарж на основно понятие от теорията на социалистическия реализъм - „положителен герой“. Лебер посочва, че в концепцията на Щайгер за литературата изобщо отсъства комедията, хуморът, отсъства смехът. Смехът наистина няма място в една обвинителна реч. Затова и Макс Фриш оприличава Щайгер на Савонарола. (Frisch 1976: 455) В „Най-после можем отново да го кажем“ Фриш с проникателност описва как и от кого речта на Щайгер, произнесена в Москва, е щяла да бъде приета с одобрение: „Твоята фундаментална реч, произнесена в Москва, би била официално приета с не по-малко одобрение, отколкото в Цюрих ... повярвай ми, от членове на правителството и от ръководители на образованието, както и от носители на държавни награди на Съветския съюз.“ Но също и от кого е нямало да бъде приета - от приятели на Фриш, прекарвали при Сталин години в затвора, както и от редакцията на сп. „Новый мир“. (Frisch 1976: 459-460).⁶ В сравнението на Фриш има очевидна критика и към част от публиката, присъствала на тържеството, както и изобщо към литературния вкус в Цюрих.

Норберт Милер свързва конкретната реч с общата концепция на Щайгер за литературата, като изтъквай неисторичната ѝ страна. „Ако историята ... е превърната в макар безусловна, но акциденция, то разбирането за литературата и за изкуството трябва ... да е неподвижно, враждебно на историята.“ (Höllerer/Miller 1968: 168) Ако една литературна антропология, каквато е тази на Щайгер, се стреми да установи трайното и неизменното в промяната на времената, то тя, следвайки своята логика, трябва да обяви за случайност всяка социална, а това ще рече - историческа обусловеност на литературата и на социалните ценности. И не на последно място, от канона, който Щайгер определя, трябва да отпаднат всички големи хумористи, защото те, макар и в границите на своето време, неуморно са показвали на своите съвременници проблематичността на възприеманите като вечни норми. (Miller 1968: 167-170)

⁵ Че наистина спорът предизвиква реакции, които надхвърлят областта на художествената литература показва и удостояването на Щайгер с „Орден за заслуги за науките и изкуствата“ (Pour le mérite für Wissenschaften und Künste) на ФРГ през следващата 1967.

⁶ За историята на сп. „Новый мир“ и за съдбата на гл. редактор Ал. Твардовский 1950-1970 разказва Борис Германович Закс, отговорен редактор на списанието до 1967. - https://www.youtube.com/watch?v=xx5SHj7-qKg&feature=emb_logo

Вернер Воленбергер и Макс Фриш настояват, че позицията на Щайгер е близка до тоталитарен тип идеология. Воленбергер напомня, че разделянето на литературата на здрава и болна или определянето ѝ като „престъпна“ води до кладбища, на които се горят книги и до понятие като „изродено изкуство“. Четейки и слушайки речта, се питам наистина ли Щайгер не е знаел или не е искал да знае, че в държави с тоталитарно управление, затварянето в психиатрични болници и в трудови лагери е извършвано въз основа на подобни обвинения? Фриш обсъжда в своето открито писмо до Щайгер и след това в „Постскриптим“ именно наивността на аполитичния учен, който несъзнавано застава близо до хора, с които не би искал да има нищо общо, както и възможността за злоупотреба с подобна позиция, каквато е тази на Щайгер. (Frisch 1976: 461, 464) Най-острата критика към социалната функция на този класицизъм и класицистична история на литературата е на Ханс-Хайнц Холц: „Консерватизмът ѝ [на подобна литературна история] е репресивен, тъй като потиска всички жизненоважни сили, които действат за промяна на съществуващото.“ (Höllerer / Holz 1967: 150) Той е ретроутопия за органична общност, чиито характеристики са простота на социалните отношения, справедливост и мярка. Тъй като образът на подобна общност липсвала в съвременната му литература, Щайгер изговаря присъда. „Съществуват държави, които не ценят особено демократичната традиция и в които от подобни мисли са изтегляни ужасяващи реални следствия.“ (Höllerer/Holz 1967: 148)

Заглавието на Макс Фриш „Най-после можем отново да го кажем“ (Höllerer/Frisch 1967: 104-09) се отнася за т. нар. изродено или извратено изкуство (entartete Kunst). Това определение легитимира конфискуването или унищожаването на произведения на изкуството и на литературата; но също така и продаването на част от конфискуваните произведения на изобразителното изкуство. Идеологията не изключва незаконна печалба. Определението „изроден“ е използвано от Щайгер, за да противопостави „волята за общност, която окриля поетите от предишни времена“, на ангажираната литература, която служи на предварителни идеи и остава свързана с деня, вместо да използва език, който ще надживее промените на времето. (Höllerer/Staiger 1967: 91) Защищавайки Щайгер, Ервин Йекле смята, че изкуството има общо с нравствеността, която му дава мярката, така както нравствеността дава мярката и на живота. „Да се поставят наравно осъдената [от Щайгер] безнравственост и националсоциалистическото понятие за изродено изкуство, е опростено и злонамерено.“ (Höllerer/Jaeckle 1967: 197)

В заключителните думи към спора, Щайгер резюмира класиче-

ското си разбиране за нравствената убеденост като характеристика на поета, който се стреми творчеството му да устои на промяната на вековете. (Höllerer / Staiger 1967: 206)

Отхвърлянето на модерната литература, изкуство и музика от 1890-те до края на 1960-те е общо място за антимодерните позиции - на Запад и на Изток.⁷ То е предизвикано както от различното, спрямо модерното, понятие за изкуство, така и от съчетанието между враждебност и нежелание за разбиране. Ще посоча допирни точки между речта на Щайгер и концепцията за социалистическия реализъм.

И за двете позиции художествените образци са в миналото. Щайгер настоява на съдържанието на литературните произведения, то е за него определящо. Понятието за форма, Щайгер не използва. В края на речта Щайгер говори за красота, чиято ведрост не изключвала най-дълбоката сериозност. (Höllerer/Staiger 1967: 97) За класически ориентирани позиции, красотата е както естетическа, така и морална категория. Обвинението му срещу съвременната литература, както и изобщо срещу литературата на модернизма е, че тя подкупва читателя с „формална виртуозност“ или с дръзки мотиви. Понятието за художествен експеримент отсъства не само от тази реч на Щайгер, но и изобщо от критическото му творчество. Основното понятие за Щайгер е „стил“. За теоретиците на социалистическия реализъм съдържанието също е определящото, то по-лесно се контролира, докато формата и изобщо художественият експеримент са потенциално опасни. Задачата на изкуството, е да представя въздействащ образ на обществото, каквото то трябва да е, да създаде онзи хармоничен и идеален свят на красота, ред и почтеност, който недостига или не съществува в социалните отношения, смята Щайгер. Сходна твърдения има и по отношение на социалистическия реализъм. Литературните образи, които трябва да служат за пример (vorbildliche Gestalten), да са възплъщение на моралните, на образцовите ценности, при социалистическия реализъм се наричат „положителен герой“.⁸ Тези образи могат, с известна промяна, да се нарекат и екземплум, ако искаме да се върнем в епохите преди модерността.

Обвинението, че както в литературата, така и в съвременното западно общество липсват ценности, е също общо за Щайгер (Höllerer/Staiger 1967: 95) и за идеолозите на социалистическия реализъм. В източната част на Европа смятат, че модерната буржоазна култура

⁷ Ирина Генова посочва сходни случаи на неразбиране спрямо съвременно визуално и изобразително изкуство от страна на официалната българска критика през първата половина на 1960-те. (Genova 2017)

⁸ Идеолозите на класицизма отреждат на изкуството задачата да прославя съществуването, смята Холц. (Höllerer/Holz 1967: 148)

е ниҳилистична и упадъчна; на литературата и на изкуството липсва вяра в човека, както и положителен обществен идеал, за разлика от идеала, предлаган от социализма.⁹ Валтер Хьолелер предлага на Щайгер да има последната дума в спора, с която да завърши документацията в „Sprache im technischen Zeitalter“. Последното изречение в послеслова е: „... полемичните изречения ... се отнасят само за онази мощна група живи писатели, които се възползват от неоспоримата голяма художествена нищета на съвременното, за да я превърнат в порок.“ (Höllerer/Staiger 1967: 206) Порок е дума близка по значение до думата упадъчен. Защитниците на „класическото реалистично изкуство“ и на социалистическия реализъм виждат модерното изкуство като израз на моралния упадък на буржоазното общество.

Изискването изкуството да е близко и да изобразява обикновения човек (Höllerer/Staiger 1967: 95), е също общо за двете концепции. Религиозната лексика - за царството на милостта и на любовта (Höllerer/Staiger 1967: 94) отсъства в атеистичната концепция за социалистическия реализъм, но бъдещото царство или общество на свободата присъства и в двете позиции. За Щайгер мярката за бъдещето е в миналото: „... да призовем подкрепата на поетите от миналите времена и нека те да ни кажат какво е човекът и какво той може, което той и днес още може, стига да го желае силно и съкровено.“ (Höllerer/Staiger 1967: 96). За теоретиците на социалистическия реализъм естетическите образци също са в миналото, в XVIII и в XIX в., а „светлото бъдеще на комунизма“, към което върви социалистическото общество, с други думи - омаловажаването на сегашното заради обещанието за бъдеща социална хармония е религиозно мислене, макар и представено в светски понятия.

И една съществена разлика: Щайгер успява, чрез проникателните си тълкувания, да предаде любовта си към литературни и изобразителни произведения, които обича. За теоретиците на социалистическия реализъм, чиито съчинения познавам, само по изключение може да се разбере кои художествени произведения обичат; тяхното красноречие е по-силно в отрицанието.

Разбирането за литературата и за обществото в речта от 1966 не е принципно различно от това, което Щайгер защитава в много свои критически съчинения. Речта е както морална и естетическа присъда над съвременната литература, така и апел за връщане към класиче-

⁹ „Секс, резигнация и безнадеждност“ владеели съвременната западна младеж, казваше моята учителка по литература в VIII-и клас. Какво означаваше резигнация, не знаех, безнадеждност не стигаше съвсем до съзнанието ми, но значението на първата дума ми се струваше кристално ясно и то предизвикваше чувство на завист към тази младеж.

ските ценности, докато критическите реакции показват, че ценностите на европейската модерност, от която класическото е конститутивен елемент, са престанали да бъдат актуални във ФРГ и в Швейцария.

По отношение на литературознанието, речта на Щайгер отбелязва края на иманентното тълкуване и изобщо на стилистичната критика, чийто предмет са художествените качества на автономните литературни творби. Същевременно одобрителните реакции по време на речта, за които Роман Бухели споменава (Bucheli 2008), свидетелстват, че Щайгер е имал подкрепата на онази част от публиката, която навярно не се е занимавала специализирано с художествена литература.

Речта на Щайгер и част от дебата имат симптоматично и почти съвременно възприемане в България.¹⁰

II. Срещу модерното изкуство, създавано във Франция

На 1. VIII. 1966 образователната програма на Баварското радио и телевизия в Мюнхен започва да излъчва серия от 13 предавания по 30 мин. върху творчеството на Пабло Пикасо. Автор и водещ е Хайнрих Лютцелер, професор по история на изкуството в Университета в Бон.

В 1967 Атанас Стойков публикува рецензия за книгата на Лютцелер „Абстрактната живопис: значение и граници“, публикувана през същата година.

Две неща особено подкупват читателя На първо място това е неговата разностранна ерудиция и компетентност (не само в областта на историята на изкуството, където той се чувства съвсем свободно, при това във всичките нейни периоди и етапи още от най-дълбока древност ...) и стремехът му да разглежда фактите и явленията в изкуството не изолирано, не сами по себе си. На второ място това е способността му да прави тънки и подробни анализи на отделни произведения на по-новата живопис ... (Стойков 1973: 404-405)

Впечатлението ми от книгите на Лютцелер, които познавам, е същото.

„Да бъде предоставено толкова програмно време на един единствен художник беше до този момент ... немислимо. Нито един от томовете, посветен на Пикасо, дори нито една от големите изложби бяха представяли сравнимо число от негови работи.“ (Lützelер 1969: 32) Това казва д-р Валтер Флемер от Баварското радио в реч, произнесена през януари 1967 в Бон. Валтер Флемер има основание да се гордее, защото

¹⁰ А. Ангелов, Нежелание за разбиране: Цюрихският литературен спор в списание „ЛИК“ 1967-1969 - www.academia.edu. Речта на Щайгер е достъпна като аудиофайл в интернет.

то огромната ретроспектива, посветена на 85-годишнината на Пикасо в Гран, в Пти Пале и в Националната библиотека в Париж се открива през ноември 1966, три месеца след първото от 13-те телевизионни предавания. „Във Франция през втората половина на 1960-те започва да се усеща значителна промяна в отношението на обществото към модерното изкуство. Никой не е забравил дългите опашки пред входа на ретроспективата на Пикасо ... през 1966. Повече от 400 000 посетители се блъскат пред картините, които за всеки един символизируют самото израждане (курсивът мой – А.А.) на изкуството; не се ли казваше (и не се ли казва още) пред лошо направена рисунка, че „това е от Пикасо“? (Мийе 1993: 8)¹¹ Употребата на „израждане“ в цитата едва ли е предизвикало недоволства; отбелязвам го, защото преценяването и възприемането на модерното изкуство като заболяване, като проява на болно съзнание, не се ограничава само до няколко идеолози по времето на националсоциализма. Но също така едва ли всичките 400 хиляди посетители са смятали, че творчеството на Пикасо „символизира самото израждане на изкуството“. Това е тип журналистическо преувеличение.

Една от причините да се активизира съпротивата срещу модерното изкуство е именно „промяната в отношението на обществото“ в западната част на Европа. Но отношението се променя и в Източна Европа, макар това да се отнася повече за занимаващите се професионално с изкуство.

В броя за м. ноември 1966 „Deutsche Studenten-Anzeiger“ публикува статия, озаглавена: „Кубистичен паноптикум. Телевизията в служба на модернистичното упадъчно изкуство“. (Scholz 1966: 4) На прицел са както образователната програма на Баварското радио и телевизия, така и авторът на предаванията; причината е положителното отношение към изкуството на XX в. Тази реакция, макар и единична, е представителна, смята Флемер, за дух, който е характеризирал Германия в миналото. „С изискването за по-чисто изкуство и за изкуство, изобразяващо несломимия човек, колко близко бихме били до един идеал за изкуство, чиито празни мраморни образи, слава Богу, изчезнаха от нашите музеи. „... Forderung nach einer sauberen Kunst, nach einer Kunst des ungebrochenen Menschen ...“ (Flemmer 1969: 32)

Самата статия, чийто автор е Роберт Шолц, се състои от две части: първата е против „...отчетливата пропагандистка тенденция, отново и отново да се показва, че единствено и само Париж е рожденото място на цялото значимо световно изкуство в миналото и днес.“ (Scholz 1966: 4) Тази представа създавал френският документален филм „Звездните часове на Монпарнас“, прославящ кубистичната худо-

¹¹ Книгата е публикувана във Франция в 1987.

жествена революция, която е разрушила основите на европейската художествена традиция. Клика от художници, скулптури и занимаващи се с литература (авторът не казва писатели или поети - б.м. А.А.) от всякакви страни (Русия, Испания, Полша, Португалия, Югославия) се събират в ателиетата на Монпарнас след 1900; те се преживяват като художествени и политически анархисти и измислят новия стил на кубистичното разтрошаване на формата (Formzertrümmerung). Зрителят, стига да не се подаде на реториката на телевизионното предаване, „...се чувства пренесен в призрачния паноптикум на едно художествено направление, което днес след шестдесет и дори повече години, има дързостта да твърди за себе си, че представя модерния дух на епохата.“ (Scholz 1966: 4)

Общият тон на статията е пренебрежителен, с елемент на национализъм, а историческата прецизност в поднасянето на материала не е силната страна на автора. Целта не е аналитична критика на кубизма и на сюрреализма, напълно възможна, а злепоставянето както на двете направления, така и на представителите им. „Само един изтощен дух и болестни спекулации могат да родят подобни отблъскващи образи, каквито бяха измислени от кубизма и от сюрреализма.“ (Scholz 1966: 4) От сюрреализма не е споменат нито един художник или писател. Основният прицел е Пикасо. Честването на 85-ия рожден ден на художника (в 1966 - б.м. А.А.) във ФРГ чрез книги, чрез статии във вестници, чрез предавания по радиото и по телевизията е лишено от основание. Едно възможно обяснение за произведенията на Пикасо, смята Шолц, е зависимостта на художника от опиума, която предизвиква комплекс за унищожение и довежда до накълцването на предметите в картините му, до поставянето на три очи и два носа върху лицата, както и до безформените части на телата на фигурите.

Втората част на статията обсъжда телевизионната поредица на Лютцелер. Възраженията са: няма основание отблъскващите деформации на Пикасо да бъдат съпоставяни с класически художествени произведения. Вместо научен анализ, основан на ясни и всеобщи естетически критерии, Лютцелер предлага въздействащ патос. „Той проектира върху произведенията на Пикасо и на кубизма идеи и духовни тенденции, които обективно не съществуват в действителната художествена субстанция на показваните произведения.“ На това трябвало да бъде противопоставено мнението на проф. Ханс Зедълмайр, според когото Пикасо представлял описания от философа Киркегор тип на интересния човек на залязващо време. Изкуството на Пикасо е подвеждаща игра с възможностите на иронията.¹² Телевизионната публика е планомерно подмамвана от Лютцелер да изпитва възхита от

¹² За изобретателната постановка на Зедълмайр: „Киркегор за Пикасо“

упадъчното изкуство. (Scholz 1966: 4) Заключителната част на статията е насочена срещу купуването, заплащано с огромни, но публични средства, както и срещу „издигането до музейна стойност“ на произведения от Пикасо и от представители на кубизма. Това се дължи на погрешни, следващи модата на времето, преценки за изкуството.

Изкуството на Пикасо е преценено като упадъчно. Роберт Шолц смята, че съществуват общовалидни естетически критерии и европейска традиция в изкуството, чиито основи кубизмът разрушава. Измерван с тях, Пикасо създава отблъскваща грозота и безформеност. Шолц не уточнява кои са тези естетически критерии, но от хода на мисълта му мога да предположа, че това са класическите, чиито защитници настояват, че те са неизменни и следователно общовалидни.

Допълнение pro domo nostra

През 1960-те доходите на по-голямата част от населението в страните от Западна Европа се повишават. Телевизионните приемници в домовете стават обичайна вещ, а телевизионна техника се усъвършенства; става възможно да се премине от черно-бяло към цветно изображение. Характеристиките достъпност на уреда и технически напредък са подтикът телевизията да се използва за образователни предавания така, както до този момент се използва радиото. В 1965 и в 1966 образователната програма на Баварското радио и телевизия излъчва две поредици - върху изкуството на Азия и върху западноевропейското рококо, чиито автор и водещ е Хайнрих Лютцелер.

Питам се какво би било въздействието на тези предавания, както и на 13-те предавания за Пикасо, ако те бяха излъчени и в България? Щяха ли да променят или пък не съществуващи представи за изкуство? Въздействието на поредицата на ББС „Цивилизацията. Едно лично гледище“, 1969, с автор Кенет Кларк, излъчена по Националната телевизия в 1972-1973¹³, трябва да е било значително, ако се съди по последвалите наподобяващи предавания от български изкуствоведи, както и по двете издания на едноименната книга (1977, 1989). По-късно са преведени и други книги от К. Кларк. Концепцията на

вж. Ангелов 2020: 110-111. На страницата, на която е статията на Шолц, е поместена и друга статия: „Хамелеонът на изкуството. Мисли за 85-ия рожден ден на Пабло Пикасо“, с автор Ханс В. Хаген. Определението „хамелеон“ идва именно от тълкуването на Зедълмайр за творчеството на Пикасо чрез философията на Киркегор. Статията полемично представя живота на Пикасо.

¹³ Не успях да открия годината и месеците, в които е излъчена „Цивилизацията“. Посочените години са по мои записки.

„Цивилизацията“ е консервативна и западно-евроцентрична. Авторът обосновава защо това е така в предговора и в послеслова.¹⁴ Независимо от обосновката, като зрител и читател аз започвам да възприемам понятията цивилизация и Западна Европа като тъждествени. За този резултат допринася както концепцията, така и изключителното красноречие на автора. К. Кларк също така е преценил, че трябва да спре своя разказ за западноевропейската цивилизация в 1910 г. Това е времето, когато се формират художествените авангарди в Европа.

Ирина Генова посочва, че глави от книгата са публикувани първоначално в сп. „ЛИК“ в края на 1960-те. „Поредицата статии от знаменитата „Цивилизация“ ... у нас възприемам като защита на „вечното“, „истинско“ изкуство. Първият план сякаш убеждава читателите, че един високо ерудирани съвременен историк на изкуството на Запад, какъвто безспорно е сър Кенет Кларк, намира достойно занимание в областта на класическото изкуство, а не на съвременните художествени практики.“ (Генова 2019: 370) Именно заради това тълкуване на авторската концепция телевизионната поредица е излъчена в България и е публикувана книгата. Другите преведени книги на Кенет Кларк защитават същата концепция и са написани със същия въздействен стил. Предаванията на Лютцелер за Пикасо не биха съответствали на желанието да се говори за вече приетото и в този смисъл безопасно изкуство и за безопасно за обсъждане исторически събития.

Чрез предаванията на Лютцелер, посветени на изкуството в Азия, зрителите в България навярно щяха да разширят своето разбиране за изкуството, а чрез предаванията за Пикасо – щяха да добавят и модерното изкуство в Европа към разнообразието, не на последно място и поради връзката между модерно изкуство и извъневропейски култури. Зрителите в България щяха да могат да съпоставят два различни, но добре обосновани подхода към изкуството. Питам се също какво би било въздействието ако заедно с преведените книги на Кенет Кларк, би се появил и един от трите тома на „Пътища към изкуството“ на Лютцелер? (Lützelер 1967) При Лютцелер става дума за въведение в историческото и жанрово разнообразие на изкуството. Цитираната по-горе рецензия на чл.-кор. Ат. Стойков удостоверява защо това не е било възможно.

¹⁴ Ако човек се запознае с изследователските и колекционерски интереси на лорд Кларк, ще научи, че напр. той не само познава, но и колекционира японско изкуство. – От послеслова са отпаднали две изречения, които рецензентът и издателството са преценили като опасни; те се отнасят до идеологията и до марксизма. За К. Кларк вж. кратката, но много информативна статия на Петев (2006).

III. Класическата и антимодернистката позиция на Михаил Лифшиц

В „Литературная газета“, 8. X. 1966, е отпечатана статията „Защо не съм модернист?“, с автор Михаил Лившиц. Написана в 1963, статията е публикувана най-напред в Чехословакия, а по-късно и в ГДР. (Estetika, 1964, № 4; Forum, 1966, № 6.) В 1968 излиза като последна глава от книгата на Лифшиц и Лидия Рейнгардт „Криза на безобразието“. Книгата е критика на модернизма в изкуството (от кубизма до поп-арта) и на обществото, в което това изкуство е възможно. Заглавието „Криза на безобразието“ заявява, че модернизмът е криза на нравствеността и криза на изобразяването. Модернизмът е насилие над естетическото и над моралното. Безобразното не е лишено от образ, а от правилен образ, то е разкривено, неговият образ е безнравствен.¹⁵ В целостта на книгата „Защо не съм модернист?“ изпълнява функцията на кредо. Между отделните публикации на статията има малки разлики, което показва, че авторът е посветил повече усилия на този текст, искал е да аргументира по-добре тезата си, че: „... модернизмът е свързан с най-мрачните психологически характеристики на нашето време. ... култът на силата, радостта на унищожението, любовта към жестокостта, жаждата за безгрижен живот, сляпото подчинение.“ Модернизмът е „евангелие на новото варварство, доброволно мракобесие, съвременна мистика“. (Лифшиц 1968: 149)

За Лившиц модернизмът е обществено движение, което включва не само изкуството, но и политически движения и събития, социални нагласи, рефлексията върху обществото, изкуството, историята. „Тук става дума за съдбата на идеите, която е независима от желанията на личността, дори на най-надарената и честната ... модернизмът е обществено движение ...“ (Лифшиц 1966: 2)

Именно затова Лифшиц смята, че философията на Анри Бергсон е обвързана с жизнения край на философа. „Анри Бергсон беше лидер на ново философско направление, което в началото на века извърши далеч отиваща преоценка на ценностите. По-рано от всички той ... постави въпроса за отричането на разума от неговите наследствени права. От това време много неща се промениха в царството на идеите. На преден план излязоха бароните на виталната сила и на жизнената активност. Цената на страданието падна, жестокостта стана признак на благородство.“ (Лифшиц 1968: 151)

¹⁵ Немският преводач превежда заглавието като „Криза на грозното“ (Krise des Hässlichen). Заглавието препраща и към областта от естетиката, отнасяща се до грозното в изкуството и природата. Сходен, но не същият, превод на заглавието „Криза на грозотата“ предпочита и Ал. Атанасов.

В 1940 г. 81-годишният Бергсон се отказва от всички получени до този момент отличия, членства и титли и се регистрира като евреин, когато режимът на Виши започва законово да дискриминира евреите.

„Безчислените поклонници на Бергсон и Джеймс още преди Първата световна война съзряха за идеалите на насилието.“ (Лифшиц 1968: 151) Откъде Лифшиц знае, че Бергсон и Джеймс са имали поклонници, а не, да кажем, привърженици, които са възприемали критично постановките на философа и на психолога, без да им се покланят, както внушава Лифшиц. И откъде знае, че тези поклонници са безчислени. Написана в подобен стил, статията предпочита реторически да въздейства, вместо да обосновава.

Лифшиц наистина не казва, че философията на Бергсон (или концепцията за историята на Теодор Лесинг) са сред интелектуалните източници на националсоциализма, но реториката му внушава този извод. „Вие искахте витална сила, вие се преситихте от цивилизация, вие бягахте от разума в тъмния свят на инстинктите ... Е, какво, получете напълно всичко, което ви се полага.“ (Лифшиц 1968:150) Преди този пасаж има друг - за Шпенглер и за Ницше, изтълкуван по начин, удобен за концепцията на автора. Принципната нагласа на автора към проблематиката, която обсъжда, е враждебна; тя се проявява като желание да произнесе присъда над модернизма.¹⁶ Към съдбата на Теодор Лесинг и на Анри Бергсон обаче, смятам, че Лифшиц изпитва съчувствие. Изглежда той е размишлявал чрез жизнения път на двамата в един по-личен план за връзката между концепцията на мислителя и неговата съдба. Но за войнолюбивата авторова позиция, съчувствието, проявено открито, би било признак на слабост; то би могло да е път към разбиране. Затова съчувствието бива потиснато: „Сред модернистите има хора с необикновена вътрешна чистота, мъченици, даже герои. С една дума, има добри модернисти, но няма добър модернизъм.“ (Лифшиц 1968:152)

Второто изречение е афористично и ефектно, но издига преграда пред желанието за разбиране. Същевременно в начина, по който обсъжда Бергсон и Лесинг се проявява склонността в мисленето на Лифшиц да опростява чуждите концепции, за да ги направи удобни за изводите, до които иска да достигне. „Защо не съм модернист“ е памфлетно написан текст; подробният тип аргументиране не е в логиката на памфлета, но и в останалите негови текстове на тема „модер-

¹⁶ Валерий Подорога смята, че движещата сила („стършелът, който подгонва бика“) при Лифшиц е желанието за критическо разобличаване. Този стремеж се дължал на неговия марксистки утопизъм, чийто регулатив е именно разобличението. Тази разрушителна сила се съчетавала при Лифшиц с любовта му към изкуството. (Подорога 2016)

низъм в изкуството“ начинът на аргументиране е същият.¹⁷

Лифшиц има основание, когато посочва връзката между култа към силата, прославянето на насилието и на първични неиндивидуални чувства у представители на модернизма от една страна и от друга - превръщането на насилието в действителност в диктаторските режими, което е подпомогнато от масовото „омагьосване“ от силната личност. С основание пише и за опасността от „разтваряне на индивидуалното самосъзнание в сляпа колективна воля“. Но тъй като той не уточнява какво включва в модернизма, изглежда така, сякаш цялото изкуство (извън изкуството при социализма) от началото на XX век нататък в Европа е модернизъм. Лифшиц не използва термина авангард и съответно - не определя какво е отношението между модернизъм и авангард; за него те са едно и също. В неговата класицистична концепция няма място и за двете.

Авангардите от първите две десетилетия на XX в. отхвърлят традицията, често и цялото предишно изкуство, но същевременно пропагандират новото, което те създават - един изцяло нов свят, както смятат те. Лифшиц вижда в модернизма желание за разрушаване на цялата култура, желание да се унищожа съществуващите ценности, без да се предложи нищо в замяна. Модернизмът за Лифшиц е nihilism, а произведенията и собствената рефлексия на авангардите са „пустинно дихание“. „... стихия, носеща в себе си великото Нищо, диханието на пустинята“. (Лифшиц 1968: 154) Сходна, но по-сложна, позиция защитава религиозният историк на изкуството и също яростен критик, не само на модернизма, а и на цялата модерност - Ханс Зедълмайр. Той анализира какво се случва, когато естетическата форма бива разделена от справедливото и от истинното и как се достига до поетическия и до екзистенциалния nihilism. Изводът на Зедълмайр е: „Саморазрушаващото се на принципа е в това, че той ... разрушава накрая и самите стойности на изкуството в полза на висшата ценност - всемогъществото на абсолютно свободния художник.“ (Sedlmaier 1955: 98)¹⁸ „... демоническата работа (на лидерите на новите модернистки течения), водеща крачка след крачка изобразителното изкуство към самоунищожение, се върши все повече и повече под знака минус.“ (Лифшиц 1968: 46)

За Лифшиц руският модернизъм също е образ на насилието: „В годините на моята младост модернистите бяха много силни в революционна Русия и охотно пускаха в ход пръчката, без да подозират

¹⁷ Работите на Лифшиц, които познавам, са написани есеистично и най-често са насочени против идея, концепция, художествени произведения.

¹⁸ За критиката на модерността при Зедълмайр – Ангелов 2020: 108-123; Аврамов 1993: 435-438.

как всичко ще се обърне впоследствие срещу тях.“ (Лифшиц 1968: 154) В приведения цитат той има пред вид съветския авангард, който между 1917 и 1929 се стреми безогледно да заличи ценностите на предишната Русия и да превърне населението в материал, от който ще се извае новият революционен свят. Дали населението на Съветска Русия е желало да бъде материал за авангардисткото инженерство? Предполагам, че дори е изгаряло от нетърпение. Но не целият руски модернизъм е съветският авангард. Лифшиц, разбира се, знае това. Опростявайки явлението обаче, той потвърждава тезата си, че модернизъмът е свързан с насилие и разрушение - както в изкуството, така и в реалността. Така той наистина и улеснява обосноваването на своята теза, и намалява достоверността ѝ. Определението „анархически култ към новото заради новото“ (Лифшиц 1988)¹⁹ назовава съществена характеристика не само на съветския, но изобщо на авангардите. С думата „анархисти“ по отношение на авангардни художници си служи и Шолц (вж. по-горе). Не всеки стремеж към нова художествена техника или тематика в модерността обаче следва да бъде дисквалифициран като „анархически“.

Личните преживявания въздействат върху оформянето на концепциите; смятам, че и при Лифшиц концептуалното отношение към съветския авангард става по-ясно, ако вземем пред вид, че в 1923-1929 той първоначално следва, а по-късно преподава във ВХУТЕМАС, Висши художествено-технически работилници (преименуван в 1926 във ВХУТЕИН, Висш художествено-технически институт). Декемврийският брой на „Вестник на студентите и работниците на ВХУТЕИН“ излиза със заглавие „Бием десния уклон на практика“ и с подзаглавие „Няма да позволим да се жонглира с думите на Ленин в полза на идеализма“. Заглавията са насочени против публикации и постановки на Лифшиц. Лифшиц е на 24 г.

В статията „Модернизъмът като явление на съвременната буржоазна идеология“²⁰ Лифшиц противопоставя модернизма на цялото предишно изкуство и на предисторическата религиозна образност. Възраженията, че модернизъмът не е единен и че авторът извършва редукция и подмяна, той отхвърля като логически несъстоятелни. Лифшиц забелязва новите явления в изкуството от 1960-те, но само за да ги отрече. В добавка, озаглавена „Художникът вместо изкуството“. Към статията „Модернизъмът като явление на съвременната буржоазна идеология“ Лифшиц посочва, че при модернизма художникът е станал по-важен от произведението, за да се достигне до момента, ко-

¹⁹ В 1959 Харолд Розенбърг публикува книга с въздействащото заглавие „Традицията на новото“; определението се отнася за изкуството на ХХ в. до края на 1950-те.

²⁰ Сп. „Коммунист“, 1969, бр. 1. Статията е включена в сборника „Искусство и современный мир“, 87-108, 219-220.

гато художникът вече е произведението. Примерът, който привежда, е: неодадаистът Бенжамен Вотие държи надпис „Гледайте ме, това е достатъчно („Regardez moi cela suffit“)“. Това е логическият завършек, според Лифшиц, на отказа да се изобразява действителността и на желанието да се постави „субективната художествена воля“ вместо изображението. (Лифшиц 1978: 219-220) Изложбата в галерия „Даниел Тамплон“, октомври 1970 Лифшиц нарича нов обрат на колективно бълнуване. (Лифшиц 1978: 219-220) Подтикът за това определение е изложбата:

Бен Вотие, Гледайте ме, това е достатъчно (Regardez moi cela suffit), 1962 – 1977, мастило върху хартия, различни размери (напр. 48 x 32 см)²¹

„Обратът“ не е съвсем нов, защото Вотие представя себе си с този надпис от 1962 натам в различни пространства и в няколко града – Ница, Ню Йорк, Париж. В бележката си Лифшиц пише, че светлосянката, рисунъкът и колоритът са вече в миналото. С просто око се вижда, че не е прав. На фотографията, която Лифшиц използва, ясно се редуват бял и черен цвят –бял картон и черни букви, тъмното облекло на живия портрет и белия картон, да не забравяме и светлите части от тялото – лицето и ръцете, най-сетне - върху портрета пада светлина. При всички акции надписът е с черно мастило на бял фон или с бяло мастило на черен фон. Вотие би могъл да избере и други цветове, но той произвежда себе си като художествено произведение и чрез цвят това аскетичност; аскетична или не, но цветност има.

На фотография от 1962 Вотие е облечен в черно и бяло, пред него на статив и в същите цветове е надписът: „Regardez moi cela suffit“. При известно въображение можем да видим пространството на галерията като рамка на жив портрет, на онази натура, която западноевропейското изкуство толкова дълго се стреми да възпроизвежда и да надминава. Накратко: характеристики като светлина, пространство, обем, рамкиране са налице; към тях добавям и графичната строгост на самопредставянето. Смятам, че протестът на Лифшиц, макар фактично неоснователен, концептуално има своите основания. А характеристиката „колективно бълнуване“ изглежда като израз на недоволство, че някой си позволява да инсценира себе си така неупорядено и не само, че никой не го санкционира, но получава и одобрение.

Когато Вотие разполага сцената във външна среда, то и в тези случаи налице е всичко, което едно класическо съзнание би желало –

²¹ Не прилагам изображение, защото не намерих нито едно с добра резолюция.

триизмерно пространство, обемност на фигурата, перспективни скъсявания според това откъде се приближаваме към обекта и, разбира се, светлини, сенки и цветове. Самопредставянето на художникът²² дава възможност на всеки да стане част от артефакта „Regardez moi cela suffit“, който именно чрез реакциите на минувачите, чрез взаимодействието между зрител/участник и артефакт, се превръща в художествено произведение. Ако съм минувач, мога да задам въпрос на художника, да изразя почудата си, да одобря художническия жест, да протестирам срещу подмяната на „истинското“ изкуство, включително прочитайки с подходяща дикция пред произведението (и ставайки част от него) критиката на самия Лифшиц и др. Част от документацията показва групови портрети с Вотие и с надписа в центъра.²³ Изглежда, че всичко може да се превърне в изкуство, както смята и иска Вотие (и не само той през 1960-те). Желанието е нереално, но е демократично. Защо след като всички условия за едно класическо художествено произведение са изпълнени, а към тях са добавени и неklasически такива, Михаил Лифшиц е против?²⁴

Предмодернистки нихилизъм и склонност към абстракция Лифшиц открива и в изкуството от епохата на Френската революция. (Лифшиц 1978: 42) И в тези случаи той би намерил подкрепа в разгърнатите обосновавания на Зедълмайр против част от архитектурата по времето на Френската революция и против „новото строителство“ от 1920-те. (Sedlmayr 1939: 278-310; Sedlmayr 1965: 95-99)

„От 1880-те нищото около и в човека се разпространява все повече и повече, в началото на ХХ в. се появяват направления [в изкуството], които изобщо не могат или не желаят да представят неизкривен образ на човека. ... нараства способността да се изобразява извънчовешкото и извънприродното и достига неподозирани области на ужасяващото.“ Цитатът е от Ханс Зедълмайр (Sedlmayr 1965: 154), но би могъл да е и от Михаил Лифшиц.

Изобщо между марксистката концепция на Лифшиц и близки по време консервативни и религиозни концепции за изкуството и за културата (Вячеслав Иванов, Николай Бердяев, Ханс Зедълмайр) съществува близост.²⁵ Политическите им възгледи са различни, но

²² Днес са в употреба термини като инсталационист и визуален артист. Предпочитам „художник“, защото думата означава както живописец и график, така и изобщо човек, който/която създава изкуство.

²³ Benjamin Vautier, *Regardez moi cela suffit*, акрил и фотографии върху дърво, 1963 (1973), 76 x 76 см, частно притежание.

²⁴ Много полезна за запознаване с творчеството на Вотие беше за мен дисертацията, достъпна в интернет - Roosen 2007.

²⁵ Илья Доронченков скицира руска генеалогия на антимодеернизма на

естетическите им ценности са почти едни и същи. Обясненията им за упадък на изкуството през XX век също са различни, но за всички тях този упадък е несъмнен. Изброените трима мислители са религиозни, което въздейства върху концепциите им. Лифшиц е религиозен по различен начин - неговото божество е Владимир Илич Ленин, а написаното и казаното от Ленин е свещен текст.²⁶ „Нека наше знаме да остане учението на Ленин.“ (Лифшиц 1968: 158)

II. Естетическите ценности на Михаил Лифшиц

Лифшиц започва да формира концепцията си в средата на 1920-те, усвоявайки постановки на немската класическа естетика и най-вече – на Хегеловата естетическа рефлексия. През 1930-те той я развива и завършва. В предговора към аудиозаписите на разговори с Лифшиц се казва, че записите съдържат „фрагменти от размишления за главните етапи на идейното развитие и духовния опит на учения, отнасящи се, по неговото убеждение, към 1930-те.“ (Лифшиц 1988) Лукач и Лифшиц формулират през 1930-те разбирането си за упадък на изкуството, чиято проява е модернизмът, за социалистическия реализъм, за враждебността на капитализма към изкуството. Естетическите им ценности следват от определен прочит на Хегеловата естетика и на ранния Хегел.²⁷ Лифшиц възприема тезата на Плеханов,

Лифшиц – Л. Н. Толстой, Василий Стасов, Константин Н. Михайловски, Георгий Плеханов, др. (Доронченков 2019)

²⁶ Гостувайки на Лидия Рейнгардт и на Михаил Лифшиц, Нина Дмитриева „неблагоразумно отбелязва“: „Ленин е разстрелвал с пълна сила“. Реакцията на Лифшиц, който не допуска каквото и да е изказване, което не е житиеписно, Дмитриева тълкува така: „... най-малката хула към Ленин за него означаваше хула към светия дух“. (Дмитриева 2009)

²⁷ Йост Херманд съпоставя „консервативния култ“ към немската класика и специално към Гьоте и съпроводената с този култ враждебност (*Verachtung*) към модерността в двете части на Германия след Втората световна война. Кулминацията, смята Херманд, е честването на 200 г. от рождението на Гьоте в 1949 във Франкфурт и във Ваймар. На Лукач (в „Скица към една история на по-новата немска литература“) принадлежат теоретичните основания срещу модерността, както и за възхвала на „литературата на класическото десетилетие“. „Скицата“ е написана в Москва през 1930-те и носи антимеритен дух на тези години. Изводът на Херманд е, че и в ГДР „модерността като епоха на упадък, дори на декадентството, остава до голяма степен във вниманието и бива открито оклеветявана“. Предпоставките обаче за сходното отношение към модерността и към класиката в двете немски държави са различни. В ГДР векът на класическата литература трябва да стане достъпен и на онзи слой от обществото, който до този момент не е бил запознат с прогресивното буржоазно изкуство от края на XVIII и първата половина на XIX

че „изкуството от времето на упадъка е длъжно да бъде упадъчно (декадентско)“ и я поддържа с някои уговорки и през 1960-те. (Лифшиц 1968: 46)²⁸ Разбирането на Плеханов е консервативно, насочено против модерното изкуство след импресионизма.

В тази концепция той не внася принципи промени до края на живота си. „С времето и под влияние на времето хората преразглеждат своите нагласи, това е повече от естествено. Неестествено е положението, когато е забранено да се променят възгледите. Но М. Ал. Лифшиц дали поради своя забележителен интелект, дали независимо от него, не беше склонен да се променя.“ (Дмитриева 2009) По отношение на изкуството Лифшиц формира един марксистки класицизъм. През 1930-те има и други мислители марксисти, които обаче са на страната на художествения експеримент и на авангарда, както е Ернст Блох напр.²⁹ Класицизмът от марксистки, хегелиански или от друг вид се отнася с подозрение към експериментите с художествената форма: „съществено е не как, а какво се изобразява, тъй като достойнството на художествената форма произтича от достойнството на съдържанието“. (Дмитриева 2009) Уместен въпрос е: как концепциите, които предпочитат съдържанието пред формата, разделят едното от другото?³⁰

Разбирането му за това какво е художествена литература „спира“ в края на 1880-те; образецът му за изобразително изкуство са

в. (Hermant 2009: 358-359) Друг въпрос е как и доколко се осъществява тази цел. Към концепцията на Херманд, която споделям, добавям, че в Съветския съюз и в България отношението между общество и класическо художествено произведение е подчинено на предпоставено идеологическо тълкуване.

²⁸ „Аз не казвам, че съвременните художници са „длъжни“ да се вдъхновяват от освободителните стремежи на пролетариата. Не, ако ябълковото дърво е длъжно да ражда ябълки, а крушовото да дава круши, то художници, които имат буржоазна гледна точка, са длъжни да въстанат против посочените стремежи. Изкуството от времето на упадъка е длъжно да бъде упадъчно (декадентско)“ (Лифшиц 1968: 45-46) Плеханов вижда в едно сложно социално отношение природна закономерност. Този извод би подходдал на определен тип консервативни мислители, привързани към непроменими и вечни ценности.

²⁹ Гудрун Клат проследява подробно как се формира естетическата концепция на Лифшиц: полемизирайки с буржоазните философски и културно-исторически концепции от първите десетилетия на XX в., Лифшиц обосновава своята позиция, връщайки се към хуманистичните и класически ценности от края на XVIII в. и началото на XIX в. (Klatt 1984: 27- 43)

³⁰ За своята привързаност към „традициите на реалистичната класика“ и към „високия реализъм“ Лифшиц говори в беседите, в които оглежда своя идеен път. (Лифшиц 1988)

старогръцката класика от V-IV в. пр. Хр. и Ренесансът от XV и първото десетилетие на XVI в. Една европоцентристка привързаност, бихме казали днес. „Аз разбрах живата връзка на комунистическия идеал с всички велики периоди от разцвета на изкуството и, по-общо – с това, което Хегел нарече царство на прекрасната нравственост.“ (Лифшиц 1984: 26) Периодите на разцвет на изкуството са създали класическо изкуство, чието възраждане Лифшиц смята за възможно. „... аз достигнах до самостоятелни възгледи, оцветени в общия тон на възраждане на художествената класика на почвата на новия, създаден от революцията обществен строй.“ (Лифшиц 1988) „Цялото модернистко изкуство, независимо от политическата позиция на едни и ли други негови адепти, е протест срещу истината, доброто и красотата, превърнати в общи шаблонни общи места, в които вече не вярват. ... Изход има. Трябва да освободим красивото от вулгарното и от шаблонизирането му...“ (Лифшиц 1978: 70-71)

Лифшиц цитира интервю на Кристиан Зервос с Пикасо от 1935, в което художникът се пита: „Не разбирам защо в страните на революцията има повече предразсъдъци спрямо изкуството, отколкото в упадъчните страни!“ (Лифшиц 1968: 152). В страните на социализма в Европа, официалната естетическа линия е антимодернистка. Художествените образци са различни за всяка страна, но те без изключение са в XIX век.

Но тъй като човешкото не е нито чугунена отливка, нито гранитен блок, Лифшиц защитава художествени общества или художници, които само с усилие могат да се определят като реалистични, но в които той вижда стремеж към „възраждане на истинската красота“ („Мир искусства“, Михаил В. Нестеров) (Лифшиц 1978: 39, 43) Но и в този случай художествените ценности са от XIX в. Също така известна е неговата привързаност към изображения на руското средновековно изкуство, което той възприема извън религиозността на това изкуство.

„Защо не съм модернист?“ е публикувана в „Литературная газета“ в рубриката „предконгресна трибуна“. Статията е поканена обсъждане на модернизма в изкуството, в скромните рамки, в които това е възможно при социализма в СССР през 1960-те. Освен да заяви позицията на автора, статията има и друга - перформативна страна, която ми се струва еднакво важна - да въздейства върху бъдещия конгрес на КПСС да вземе решения в „правилната“ посока. Решенията трябва да направят невъзможни експериментите в изкуството, близки до или в посоката на някое от модернистките течения, също така желателно е да преустановят съществуващите вече експерименти. Статията е

косвено насочена и срещу модернистки художествени произведения, както и срещу диференцираното отношение и частично усвояване на модернизма както в Съветския съюз, така и в останалите страни от социалистическия лагер. Книгата „Криза на безобразието“ е публикувана в България в същата година, в която е публикувана в Съветския съюз; книгата има две издания в ГДР, в Чехословакия излиза в 1975, но преди това на чешки са публикувани глави от книгата.³¹

В края на статията Лифшиц заявява своя идеал: „... на комуниста гълпа, ослепена от мита, не е нужна. Нему е нужен народ, състоящ се от съзнателни личности. Освобождението на всеки е условие за освобождението на всички е казано в „Комунистическия манифест“. Ето защо аз съм против така наречената нова естетика, носеща на масите под външния облик на новото стари, жестоки идеи. Нека наше знаме да остане учението на Ленин. ... Ние сме за съчетаването на живия народен ентузиазъм с ясната светлина на науката, с разбирането на реалната действителност, достъпно за всеки грамотен човек, с всички елементи на артистически развитата култура, добита от хората във времето, когато личността излезе от сляпото подчинение на наследствените форми на живот.“ (Лифшиц 1968: 158)

Изказът на автора е тържествен - той се обръща към голяма аудитория (към бъдещия конгрес на Комунистическата партия?). Навярно затова Лифшиц изоставя в този абзац първото лице ед. ч., в което е писал досега и вместо него използва „ние“. „Ние“ са комунистите, на които е нужен народ от съзнателни личности. Народ пише авторът, а не нация. За кой народ в полиетническият Съветски съюз мисли Лифшиц? Народът обаче може да бъде мислен като хомогенно цяло, докато нацията - не. Именно за такава хомогенност, и то съзнателно ентузиазизирана, мисли Лифшиц. Ентузиазмът, който Лифшиц има предвид, би следвало да е различен от този на първичните ентузиазми на 1930-те. Дали? Що се отнася до „ясната светлина на науката“, това отново е твърдение от XIX в., безкритично спрямо развитието на науката, включително в Съветския съюз, до средата на 1960-те. Такова е разбирането му и за обективната истина, за реалната човешка фигура и за прекия достъп до реалността. Авторът пише така, сякаш XVIII век току-що е приключил и се е открила несъществуващата до този момент възможност народът да придобие свобода от наследените, съсловни форми на социален живот. В средата на 1960-те това е анахронизъм; съсловните прегради за

³¹ От библиографията на Лифшиц може да се разбере, че негови съчинения присъстват често на страниците на академични списания в Чехословакия, в ГДР и в Унгария.

Европа не са неактуални. Възможно е да е предпочитал да живее в XVIII век; концептуално би му подходило. „Не зная защо ... ми се струваше, че той би бил изцяло на мястото си някъде сред френските енциклопедисти от XVIII век, Дидро или Монтескьо, моралисти и остроумци, аристократи и свободомислещи. Може би дори с напудрена перука, но с небрежно разтворена яка.“ (Дмитриева 2009)

Ценностите, които защитава Лифшиц са както естетически, така и социални и политически. Целта на „Защо не сам модернист?“ е противопоставяне, лично и по възможност, институционално на динамиката, социална и естетическа, на 1960-те чрез концепция, близка до определен тип мислене от началото и средата на XIX в. 1880-те са времето, в което започва втората индустриална революция. Художествените направления и произведения предлагат незаменимо осмисляне на извършващите се социални промени, използвайки нови художествени похвати. За Лифшиц обаче именно през последното десетилетие на XIX в. започва упадъкът на изкуството, наречен модернизъм.

Модернизъмът е художествената проява на къснобуржоазната идеология (надстройка), с която Лифшиц ще воюва. Статиите на Лифшиц от 1960-те и 1970-те са образец как изглежда студената война в областта на естетиката и историята на изкуството.

Основна характеристика на статиите и изказванията на Лифшиц против модернизма (в изкуството, в рефлексията за изкуството) е предвидимост на мисловния ход – като тема с вариации се повтаря отрицанието.

По свидетелството на Дмитрий Гутов, Лифшиц е пътувал само веднъж в живота си извън Съветския съюз – в България. Лифшиц никога не е виждал капиталистическата действителност, против която пише цял живот, не е виждал и реален художествен живот в някоя от европейските капиталистически страни, за да прецени дали наистина модернизъмът е най-важната част от този живот. Модернизъмът в изкуството Лифшиц познава чрез колекциите в музеите на Съветския съюз. Навярно е имал достъп до депата, в които са се съхранявали произведения, които не са били в експозициите. И до списанията от Запад, до които не всички специалисти по изкуството на XX в. в Съветския съюз са имали.

Дали обаче е имал желание да пътува извън Съветския съюз, да общува с колеги от други страни; този въпрос е съществен. Реалното запознаване с другостта може да бъде изпитание. Много по-лесно е да критикуваш рязко нещо чуждо, без да напускаш познатата ти среда, която определя, чрез съпротива или подкрепа, но определя твоя познавателен хоризонт.

III. 1. Усвояване на концепцията на Михаил Лифшиц в България³²

Ще представя как бива усвоена концепцията на Лифшиц у нас само при Александър Атанасов. Книгата му „За модерен реализъм против модернизма. Полемични статии“ е отпечатана в 1972. Част от статиите са вече публикувани, пише авторът. Той обаче не посочва кога и къде са били публикувани, както и кои статии се публикуват за първи път.

На трудовете на Михаил Лифшиц и на Сергей Можнягун против модернизма, публикувани през втората половина на 1960-те, е посветена статията „Нови приноси към последователната научна критика на модернизма“ (Атанасов 1972: 141-150). Според автора „критиката на реакционната буржоазна идеология ... се развива успешно в публикациите на множество социалистически автори. Някои от тези автори обаче се открояват сред другите с по-верен и по-проникновен методологически подход, с по-голяма задълбоченост и всестранност на анализа, с по-голяма смелост и мащабност на обобщенията, с по-голяма убедителност и блясък на изложението. В техните публикации класическата марксистко-ленинска традиция намира особено талантливо развитие, ударите, които те нанасят върху най-новите превъплъщени на модернизма, са наистина съкрушителни.“ (Атанасов 1972: 141) Както този пасаж, така и по-голямата част от книгата напомня на доклад на тема „борба с буржоазната идеология“, написан от функционер на комунистическата партия. Като аргумент в подкрепа на своите тези, авторът смята за уместно да използва „отчетния доклад на ЦК пред Деветия конгрес, че марксизмът-ленинизмът отхвърля решително буржоазната платформа на модернизма“³³ или реч на „др. Тодор Живков“. (Атанасов 1972: 119-120) Авторът реферира постановките на Лифшиц и на Можнягун, съгласявайки се с тях, защитава Лифшиц от критики на Можнягун (Атанасов 1972: 148-149), в края заявява, че има „сериозни резерви“ върху оценката, която дава Лифшиц на позициите на Лукач. (Атанасов 1972: 148-149)

„Силни аргументи срещу съвременния модернизъм можем да почерпим още от борбата на мислители като Хегел и Белински срещу реакционния романтизъм и естетическото ретроградство на миналия век.“ (Атанасов 1972: 141) Разбирането на Атанасов за изкуство спо-

³² Не открих в националните електронни каталози нито една статия от български автор, която да обсъжда естетическата или философската концепция на Лифшиц, което затруднява изследването на рецепцията ѝ в България.

³³ Деветият конгрес на Българската Комунистическа Партия се провежда в 1966.

деля концепцията на Лифшиц и подобно на него не „прекраща“ отвъд 1880-те. За това съдя от отношението му към споменаваните или обсъждани литературни произведения, винаги в идеологически ключ. Тъй като не може да разбере произведенията на модерната литература от XX в. и особено създадените след 1945, авторът предпочита да ги отрече. Но има и едно изключение, за което по-долу.

Отричането понякога се проявява чрез медицински тип метафора. Тя се среща и при други защитници на социалистическия реализъм, както и изобщо в антимодерните и антимодернистки концепции. „По сполучливото сравнение на един наш писател, неговите [на модернизма] типични представители критикуват капитализма, както червеят критикува разлагащия се труп. Породени от разложението, те сами стават носители на разложение.“ (Атанасов 1972: 8) „Неопатията, гонитбата за новото – изтъква М. Лифшиц – това е болест на съвременния еснаф ...“ (Атанасов 1972: 148)³⁴

На три места в книгата авторът се позовава на написаното от Лифшиц за връзката между „крайната изтънченост на Адриан Леверкюн и грубата демагогия на новия ред в Германия“ в „Доктор Фаустус“ на Томас Ман. (Атанасов 1972: 129-30) Нито веднъж обаче не предлага тълкуване на романа; на едно място го определя като шедевър.³⁵ Не е нужно да познаваш романа, за да използваш това определение.

Начинът, по който Атанасов резюмира Лифшиц, показва, че реално усвояване не е възможно, защото няма какво да се усвоява освен идеологическата постановка против модернизма. Изглежда, че на няколко места „Защо не съм модернист?“ на Лифшиц е подтикнала Атанасов към почти собствени формулировки; напр.: „... може да има прогресивни модернисти, но не може да има прогресивен модернизъм“. (Атанасов 1972: 8) При Лифшиц: „... има добри модернисти, но няма добър модернизъм“. (Лифшиц 1968: 152)³⁶ Идеята на Атанасов, че модернизмът е изява на модерната еснафска психика също е преформулиране на идея на Лифшиц. (Атанасов 1972: 126-131) Атанасов се позовава неведнъж на „Криза на безобразието“ в пълно съгласие с М. Лифшиц и Л. Рейнгардт.

Основна характеристика на авторския мисловен ход е, че той знае истината; читателят също бързо узнава коя е тя. Съответно изводите до които Атанасов достига, се отличават с почти пълна степен на

³⁴ Не открих това изказване на Лифшиц в статията, към която препраща авторът.

³⁵ Романът „Доктор Фаустус“ е публикуван на български в 1967.

³⁶ Лифшиц отнася тази своя съпоставка и към религията: „Между вярващите има много хора, достойни за уважение. Но добра религия няма ...“ (Лифшиц 1968: 152)

предвидимост.

Най-интересните страници в книгата се отнасят до творчеството на Албер Камю (Атанасов 1972: 183-200; 214-217). Той е компромисното литературно „увлечение“ на автора. Най-малко идеологизираниите мисли на автора се отнасят за творчеството на Камю. В края на статията за Камю е добавено: „Париж - София, 1972“. С това географско уточнение завършва и книгата. Авторът препраща към изследвания върху творчеството на Камю, към спомени за него, публикувани във Франция след смъртта на писателя в 1960. Имената и заглавията са на български, без посочване на заглавията в оригинал, на години и страници. Атанасов е привлечен от творчеството на Камю: „... един неспокоен и търсещ изход от лабиринта на противоречията си художник ... борческия патос на гордите и мъдри „Писма до немския приятел“, страстните изблици на човеколюбие в „Чумата“, ... трудно достижимата артистична простота на изказа в „Чужденецът“, поетичното очарование на много страници и виртуозната композиция на „Падението“. (Атанасов 1972: 216) Атанасов е бил в Париж, старал се е да се ориентира в проблематиката, направил е опит да разшири естетическото си възприятие, започнал е да възприема по-различно написаното от Камю. Одобрението му понякога преминава почти във възхищение, от което авторът в следващия абзац се отдръпва, за да приложи предвидимото идеологическо отричане: „...модернисткия илюстратор на екзистенциалистките постулати, несполучливо философстващия проповедник на ирационализма ... неубедително морализуващия адепт на индивидуалистичния хуманизъм...“ (Атанасов 1972: 216) Би могло да се каже, че това е пример за диалектично мислене, а би могло да е друго: напр., че авторът санкционира своето привличане от прозата на Камю и не си позволява да приеме творчеството му. Не смятам, че авторът се е страхувал от външна инстанция; инстанцията, която не му позволява да чете свободно един автор, чието творчество му е било близко, е собствената му идеология.

Тази последна статия в сборника е разделена на две части – предпазливото одобрение за Камю и инвектива против Солженицин. Ако не е бил престоят на Атанасов в Париж, дали възприемането му на част от творчеството на Камю щеше да е възможно; дали без този престой нямаше да остане при пълното идеологическо отрицание? Престоите с научна цел могат да бъдат важни за разширяване на познавателния хоризонт при дори умерено желание за възприемане.

В края ще приведа и кратката, но точна преценка на Борис Делчев: В „Дневник“ от 24. X. 1966 Борис Делчев пише: „Прочетох статията на Михаил Лившиц - „Почему я не модернист? в „Литературная газете-

та“ (8. X. 1966). Още веднъж се убедих, че този човек е умен доктринер и староверец.“ (Делчев 1995: 91; 97-98) Метафоричното свързване на Лифшиц с фундаменталистки тип религиозност е основателно; с доктринерството – също.

Постановките Щайгер, Шолц и Лифшиц са ценностно близки. Трите позиции са нормативни, което е обичайно за поетики и за рефлексията върху изкуството преди модерността.

В общество, в което законите, обществените нагласи, институциите не се противопоставят на едновременното съществуване на повече мнения и позиции, нормативната позиция е една от съществуващите и от възможните. В общество обаче, в което разнообразието и свободата на изразяване са нежелани, подобна позиция, която знае кое е истинското изкуството и истинското социално устройство, заплашва да се превърне в принуда, в естетическа и политическа диктатура, което се е и случвало.

Изискването изкуството да е близко до обикновения човек и да е разбираемо за народните маси е прикриваща се като естетическа, но всъщност политическа концепция; изискването функционира като инструмент за принуда и за разделяне на обществото и на изкуството на здраво и жизнено, болно и упадъчно. Тоталитарни и авторитарни режими използват сходни идеологически доводи, за да се освободят от „упадъчните“ и нездрави елементи. Политическото приложение на класицистични доктрини през XX в. е неотделимо от принудата за хомогенна, етническа или класова общност. Редът, мярката, истината, справедливостта се предписват политически и изкуството получава задачата да поддържа символно установения репресивен ред. А ако не иска да прави това, бива осъдено като враждебно на идеалите на обществото, а срещу произведенията и авторите им биват предприети съответните защитни действия.

Използвана литература

- Ангелов, Ангел 2020: Религиозните основания на концепцията за изкуството на Ханс Зедълмайр (1896-1984) - Християнство и култура, г. XIX (2020), бр. 3 (150), 108-123 [Angelov Angel 2020: Religioznite osnovaniya na kontseptsiyata za izkustvoto na Hans Zedalmayr (1896-1984) - Hristiyanstvo i kultura, g. НИН (2020), br. 3 (150), 108-123]
- Атанасов, Александър 1972: За модерен реализъм против модернизма. Polemichni statii. София: Наука и изкуство [Atanasov Aleksandar 1972 : Za moderen realizam protiv modernizma. Polemichni statii.

Sofiya: Nauka i izkustvo]

Википедия: Лифшиц Михаил Александрович. Биография - https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B8%D1%84%D1%88%D0%B8%D1%86,_%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B8%D0%BB_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 [Vikipediya: Lifshits Mikhail Aleksandrovich. Biografiya]

Генова, Ирина 2019: Изкуството на Запада на страниците на списание ЛИК през 60-те години. / Ирина Генова. – В: Изкуството в Европа – модели и идентичности. Изкуствоведски четения 2018. – София : ИИИЗк. – БАН, 282-296

Делчев, Борис 1995: Дневник. Подбор, предг. и бел. Мариана Фъркова. София: Народна култура [Delchev Boris 1995: Dnevnik. Podbor, predg. i bel. Mariana Farkova. Sofiya: Narodna kultura]

Дмитриева, Нина 2009: В поисках гармонии: Искусствоведческие работы разных лет. Москва - <https://sv-scena.ru/Buki/V-poiskakh-garmonii-Iskusstvovyedchieskiye-raboty-raznykh-lyet.32.html> [Dmitriyeva Nina 2009: V poiskakh garmonii: Iskusstvovedcheskiye raboty raznykh let. Moskva]

Доронченков, Илья 2019: „Дискуссия Оппоненты современного искусства“ 17. 06. 2019 - <https://www.youtube.com/watch?v=VPfWI32DDd8> [Doronchenkov Il'ya 2019: „Diskussiya Opronenty sovremennogo iskusstva“ 17. 06. 2019]

Лифшиц, Михаил 1966: Почему я не модернист? - Литературная газета, 8 октября 1966, №119, с. 2-4 [Lifshits Mikhail 1966: Pochemu ya ne modernist? - Literaturnaya gazeta, 8 oktyabrya 1966, №119, s. 2-4] - <http://www.gutov.ru/lifshitz/texts/krizis/krizis-5.htm>

Лифшиц, Михаил 1978: Искусство и современный мир. 2-е изд., дополненное. Москва: Изобразительное искусство [Lifshits Mikhail 1978: Iskusstvo i sovremennyyu mir. 2-ye izd., dopolnennoye. Moskva: Izobrazitel'noye iskusstvo]

Лифшиц, Михаил 1984: Собрание сочинений в трех томах. Москва: Изобразительное искусство, 1984—1988. Т. I [Lifshits Mikhail 1984: Sobraniye sochineniy v trekh tomakh. Moskva: Izobrazitel'noye iskusstvo, 1984—1988. Т. I]

Лифшиц, Михаил 1988: Из автобиографии идей. Беседы М. А. Лифшица - Контекст 1987. Литературно-теоретические исследования. Москва: Наука - <http://www.gutov.ru/lifshitz/mesotes/avtobiograf.htm> [Lifshits Mikhail 1988: Iz avtobiografii idey. Besedy M. A. Lifshitsa - Kontekst 1987. Literaturno-teoreticheskiye issledovaniya. Moskva: Nauka]

Лифшиц, Михаил 2011: Письма В. Досталу, В. Арсланову, М. Ми-

- хайлову. 1959—1983. Москва: Grundrisse - <http://www.grundrisse.ru/books/pisma/LP.pdf> [Lifshits Mikhail 2011: Pis'ma V. Dostalu, V. Arslanovu, M. Mikhaylovu. 1959—1983. Moskva: Grundrisse]
- Лифшиц, Михаил, Райнхарт Лидия 1968: Криза на безобразието. От кубизма към поп-арт. София: Български художник [Lifshits Mihail, Raynhart Lidiya 1968: Kriza na bezobrazieto. Ot kubizma kam pop-art. Sofiya: Balgarski hudozhnik]
- Мийе, Катрин 1993: Съвременното изкуство във Франция. Превод: Антоний Тодоров, Станка Генова. София [Miye Katrin 1993: Savremennoto izkustvo vav Frantsiya. Prevod: Antoniy Todorov, Stanka Genova. Sofiya]
- Петев, Тодор Т. 2006: **Кенет Кларк (1903-1983)**. Кратка биографична и интелектуална скица - https://liternet.bg/publish17/t_t_petev/kklark.htm [Petev Todor T. 2006: Kenet Klark (1903-1983). Kratka biografichna i intelektualna skitsa - https://liternet.bg/publish17/t_t_petev/kklark.htm]
- Подорога 2016: Лекция Валерия Подороги в Музее „Гараж“. М.А. Лифшиц: *ортодоксалный марксизм против modern art*. 06.04.2016 - https://www.youtube.com/watch?v=fCFpf6Koi4g&feature=emb_logo [Podoroga 2016: Lektsiya Valeriya Podorogi v Muzeye „Garazh“. M.A. Lifshits: ortodoksal'nyu marksizm protiv modern art. 06.04.2016 - https://www.youtube.com/watch?v=fCFpf6Koi4g&feature=emb_logo]
- Стойков, Атанас 1973: Естетически размисления. София, 404-408 [Stoykov Atanas 1973: Yesteticheski razmishleniya. Sofiya, 404-408]
- Bucheli, Roman 2008: „In welchen Kreisen verkehren sie?“. Emil Staigers berühmt-berüchtigte Rede von 1966 als Tondokument - *Neue Zürcher Zeitung*, 10. Juni 2008 - http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/aktuell/in_welchen_kreisen_verkehren_sie_1.754410.html
- Bucheli, Roman 2016: Kehren wir zu Mozart zurück - *Neue Zürcher Zeitung*, 16.12.2016 - <https://www.nzz.ch/feuilleton/der-zuercher-literaturstreit-vor-50-jahren-kehren-wir-zu-mozart-zurueck-ld.134653>
- Flemmer, Walter 1969: Der Fernsehautor - In: Heinrich Lützel. *Vom Beruf des Hochschullehrers*. Bonn: A. Brand., 27-34
- Frisch, Max 1976: *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*. Hrsg. Hans Mayer. B. V. 1964-1967. FaM: Suhrkamp.
- Genova, Irina 2017: The Bulgarian Perspective on Art from beyond the Iron Curtain during the 1960s. An After-History of Art.“ - *CAS Sofia Working Paper Series 9:1-31* - <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=564511>.
- Hermund, Jost 2009: *Fünfzig Jahre Germanistik. Aufsätze, Statements, Polemiken 1959-2009*. Bern: Peter Lang.

- Höllerer, Walter (Hrsg.) 1967: Der Zürcher Literaturstreit. Eine Dokumentation. -*Sprache im technischen Zeitalter*, H. 22, S. 83-206
- Klatt, Gudrun 1984: *Umgang mit der Moderne: ästhetische Konzepte der dreissiger Jahre: Lifschitz, Lukács, Lunnatscharski, Bloch, Benjamin*. Berlin: Akademie Verlag
- Lützeler, Heinrich 1969: Vom Beruf des Hochschullehrers. Bonn: A. Brand. Als Manuskript gedruckt.
- Lifschitz, Michail 1972: *Krise des Hässlichen. Vom Kubismus zur Pop-Art*. Dresden, 1971; 2. veränd. Aufl.
- Roosen, Barbara 2007: *Benjamin Vautier. Einführung in das Werk und Überlegungen zur autothematichen Reflexion des künstlerischen Selbstverständnisses*. Bonn - <https://bonndoc.ulb.uni-bonn.de/xmlui/handle/20.500.11811/2764>
- Scholz, Robert 1966: Kubistisches Panoptikum. Das Fernsehen im Dienste modernistischer Verfallskunst - *Deutsche Studenten-Anzeiger*. November/1966, S. 4.
- Sedlmayr, Hans 1939: Die Kugel als Gebäude: Das Bodenlose – In: *Das Werk des Künstlers*, B. 1 (1939), 278-310.
- Sedlmayr, Hans 1955: *Die Revolution der modernen Kunst*. Hamburg.
- Sedlmayr, Hans 1965 [1948]: *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*. 8. Auflage. Salzburg.
- Staiger, Emil 1983: *Vor drei Bildern. G. F. Kersting, K. D. Friedrich, J. L. Agasse*. Zürich: Artemis.