



Приглашение к размышлению

СМЫСЛ ИСКУССТВА И БЫТИЯ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ  
ФИЛОСОФИИ ИСТОРИИ

В.Г. Арсланов Теория и история искусствознания / уч. пособие.  
В 5 т. – М.: Академический проект, 2015.

Т. 1. Античность. Средние века. Возрождение. – 436 с.; Т. 2. Просвещение.  
Ф. Шеллинг и Г. Гегель. – 435 с.; Т. 3. XX век. Формальная школа. – 344 с.;  
Т. 4. XX век. Духовно-исторический метод. Социология искусства. Иконо-  
логия. – 275 с.; Т. 5. XX век. Постмодернизм. – 285 с.

А.С. ЛАГУРЕВ

Отчего под ношей крестной,  
Весь в крови, влачится правый?  
Г. Гейне. К Лазарю

Можно ли придумать нечто скучнее, чем писать и уж тем более читать отзыв о том особом роде современной литературы, что именуется учебным пособием? Впрочем, любой, кто захочет всерьез присмотреться к пятитомной «Теории и истории искусствознания» В.Г. Арсланова учебником вряд ли ее назовет. И хотя каждый из этих пяти томов, строго составленных в соответствии с учебной программой, излагает историю идей об изобразительном искусстве от Платона и Аристотеля вплоть до современного постмодернизма, все же что-то не позволяет человеку, набившему руку на перелистывании современной учебной литературы, прибавить к ее поистине неисчерпаемым рутинным запасам и это издание. Быть может, дело в том, что сила привычки, как и всегда, дает о себе знать – все мы привыкли к чему-то иному.

Когда-то Н.Г. Чернышевский, говоря о героях своего романа «Что делать?», подчеркивая их обыкновенность, *нормальность*, писал о том, что если читающей публике они кажутся какими-то сверхлюдьми, то причина не столько в их нравственной высоте, сколько в низости самой публики. *Mutatis mutandis* это уместно и в отношении данной работы – она оставляет впечатление той особой обыкновенности, той замечательной нормальности, присущей лишь *настоящему* учебнику, или учебнику, отвечающему своему *понятию*, выражаясь уже гегелевским языком.

Содержание пятитомника разворачивается перед читателем уже в первых строках предисловия, где автор замечает, что двум книгам, поведующим о классическом искусствознании, должно предшествовать знакомство с содержанием тех трех, где речь идет об истории и теории

науки об искусстве XX века: «Читателям предлагается пройти путь от Гильдебранда, Вельфлина и Панофского до классической философии изобразительного искусства, включая и средневековых теологов, таких, как Дамаскин и Студит. Дело в том, — продолжает В.Г. Арсланов, — что Винкельман становится понятнее на фоне Вельфлина, а Лессинг — Ригля»<sup>1</sup>. Таким образом, смысловой центр «Теории и истории искусствознания» образует философская классика.

Мих. Лифшиц писал, что главная проблема всех гуманитарных наук состоит в том, чтобы «объяснить человеку смысл его собственной, исторической и личной жизни. Это задача самопознания и вытекающей отсюда возможности контроля над самим собой»<sup>2</sup>. История знает немало попыток бросить хотя бы слабый, но настоящий луч света на трагический ход человеческой истории. Смысл существования искусства отзывается на страницах «Теории и истории искусствознания» именно смыслом жизни самого человека, и даже шире — смыслом *бытия*, раскрывающего перед нами свое бесконечное богатство в чувственной, идеально-реальной природе классических художественных произведений.

В одной из своих статей Э.В. Ильенков заметил, что очень часто самые важные как для отдельного человека, так и для человечества в целом вопросы излагаются непременно суконным, тяжеловесно-академическим языком, «вещающим абсолютные истины высшего ранга»<sup>3</sup>. В отличие от пустого умствования, сложный философский язык Спинозы или Гегеля, требующий для своего усвоения множества усилий мыслящей головы все же завораживает поэзией мира, отразившегося в его, языка, титанических формах.

«Теория и история искусствознания» В.Г. Арсланова, повествуя о самых трудных вопросах, с первых страниц убеждает, что сложные проблемы можно изложить, как этого и требует жанр учебника, простым и понятным языком.

«Может быть, — пишет Арсланов, обращаясь к наследию советского философско-эстетического «течения» и его духовному лидеру Мих. Лифшицу, — только в XX веке открывается тайна искусства». Но открывается она не подобно язве на теле больного духа современности, а как спасительный шанс, как выход из умственного тупика. Человечество не сможет разрешить своих практических проблем, пока не вернется к самому себе, пока люди не станут людьми, но что это значит — быть человеком *по-человечески*? И будут ли правы те, кто вслед за Фуко, Деррида и Делёзом скажет, что человек — это опасная химера, возвращающая нас ко временам теперь уже мертвой метафизики, страшное заблуждение, обернувшееся крахом и забвением бытия?

Допустим, что человек сегодня исчез, что умер и Бог, как это было провозглашено уже задолго до нас, но какими глазами должны мы смотреть на опустевший мир, чтобы ответить на поставленные постмодернизмом действительно серьезные вопросы — будут ли это глаза зверя, должны ли это быть глаза уроды или недочеловека? Или же именно теперь нам необходимо *по-человечески* увидеть мир перед собой, увидеть его в определенной перспективе. Вот задача нашего времени — но как же ее разрешить?

Подробно рассказывая об истории развития живописи Возрождения, В.Г. Арсланов раскрывает перед нами ту удивительную ситуацию в истории мира, когда из попыток ответить на трагические, неразрешимые вопросы времени, стоявшие перед Савонаролой, Макиавелли, Леонардо, Альберти, рождалась линейная перспектива. «При всей своей математичности» она во главу угла ставит человека. «Она исходит из того, *как* вот этот конкретный человек видит мир: лучи, исходящие от всех вещей, сходятся в одной точке, а эта точка — глаз человека, находящегося в определенном месте пространства и времени, в определенном психическом состоянии — радостном или печальном, и в зависимости от этого состояния видимый мир окрашен в разные цвета и тона, он ясен или более смутен»<sup>4</sup>. При этом, в отличие от современного субъективизма, взгляд на мир с точки зрения человека оказывается вместе с тем и взглядом мира на самого себя глазами человека. Бог, Абсолют, природа, бесконечное посредством перспективы соединяются с конечным человеком. Великое открытие живописи Возрождения заключается в нахождении «реальной формы движения вещей», позволяющей показать, как происходит «соединение несоединимого». Абстрактная идея Абсолюта, противостоящего конечному субъекту, наполняется плотью и кровью в явлении актуальной бесконечности, благодаря перспективе — «верно найденной грани между человеком (субъектом) и миром (объектом), найденной благодаря тому, что абсолютное предстало не в абстракции, а в конкретных способах своего существования: пространстве и времени»<sup>5</sup>.

Мы можем видеть, как «в классике живописи грань, где осуществляется переход расчлененного в единое, конечного в бесконечное, субъективного в объективное, покоя в движение, речи в молчание — и наоборот, есть не программа, не намерение, не слова, а форма, и эта форма — перспектива. [...] И мало кому приходит в голову, что презренная “природная иллюзия” может быть свойством бытия, доросшего до того, чтобы стать бытием зеркальным, т.е. самоотражаемым; бытия, достигшего в человеке и благодаря человеку свойства самосознания — иначе, бытия, которое, говоря языком Дионисия Ареопагита, Григория Паламы и Данте, способно являть Бога, Абсолют»<sup>6</sup>.

Двигаясь далее по найденной ими дороге, художники, мыслители эпохи Возрождения затем совершали как бы переворачивание своей первоначальной точки зрения: «Уходя от человеческого, соприкасаясь с безмолвным, страшным миром вне нас (объект естественных наук), мы, кажется, уже полностью потеряв себя в бездонных глубинах нечеловеческого бытия, приходим к себе. Движение к человеку и движение от человека здесь как систола и диастола, как вдох и выдох — два противоположных движения, поднимающих зрителя на тот гребень волны, что в философии именуется гармонией субъекта и объекта. Поднявшись на гребень этой волны, мы опускаемся к себе, конечному, маленькому комочку живой материи, но таким образом, что становимся homo universalis, человеком-микрокосмом, не имеющим дна»<sup>7</sup>, т.е. действительным человеком, смотрящим на мир *по-человечески*.

Величайшие сокровища нашей культуры таят в себе именно этот взгляд. Их абсолютность есть абсолютность самого мира, взглянувшего на себя глазами художника, мира, ставшего доступным человеку в своей истине. Оживая на полотне, субъективизируясь, бытие заговаривает с нами, повествуя о том, чего не знал и сам художник, сотворивший это полотно. Рождение такого произведения искусства всегда есть нечто большее, чем формальный навык или умственная сноровка, его содержание не «задано» заранее, но обнаруживает себя как нечто реальное, обладающее свойством отражаемости. Будучи чувственным явлением истины, оно раскрывает перед нами бесконечную полноту действительности в ее актуальном состоянии.

Классическая теория мимезиса, восходящая ко временам Платона, уже знала это: «Важно понять, что для Платона художник отличается от пифии (хотя имеет с ней немало общего), которая изрекает то, чего не знает. Художник у него — и медиум, и не медиум, ибо он сам создает искусство, и создает вполне сознательно, целенаправленно, подобно тому, как мастер создает триеры. Однако его искусство в то же время отлично от обычного ремесла, ибо вдохновленный художник часто создает и то, чего не знает, что не было им запрограммировано, к тому же он не всегда адекватно сознает то, что создал, его создание, как правило, выше создателя. Какое же понятие будет наиболее соответствовать такому особому виду сознательного человеческого творчества? — Только «подражание», мимезис: подражание как род человеческого искусства, умения, заключающегося в том, чтобы *уподобиться* богу, не будучи богом — *на время*, а именно во время *вдохновения* стать богом»<sup>8</sup>. Но, став особого рода *умением*, подражание все же подвергается опасности оказаться простой хитростью человеческого рассудка, овладевшего человеком. Вот почему Платон, говоря о поэтах, замечает, что «поэт — это существо легкое, крылатое и священное; он может творить не ранее, чем сделается вдохновенным и исступленным и не будет в нем более рассудка; а пока у человека есть это достояние, никто не способен творить и вещать»<sup>9</sup>. Именно «сделанность», искусственность угрожает всякому искусству, подлинным содержанием которого должна являться божественная правда.

Но каким образом оказывается возможным разговорить бытие, дать ему сказать свое слово? Античность не дает нам ответа, Платон вынужден изгнать поэтов из своего идеального государства, хоть и «умастив им главу благовониями и увенчав шерстяной повязкой».

Классический марксизм показал, как в процессе разделения труда духовный труд отделяется от материального, как благодаря закабалению рабочих рук большинства освобождается голова немногих. Картина этой трагедии должна открывать вход в обитель человеческой истории (или, точнее, ее предыстории). «С этого момента, — писал Маркс, — сознание может действительно вообразить себе, что оно нечто иное, чем осознание существующей практики, что оно может действительно представлять себе что-нибудь, не представляя себе чего-нибудь действительного, — с этого момента сознание в состоянии эмансипироваться от мира»<sup>10</sup>. Именно с

момента этой эмансипации начинает разрастаться пропасть, пролегающая между миром высокой культуры верхов и грубой, стихийной темнотой низов. И тут мы сталкиваемся с вопросом, составляющим нерв работы В.Г. Арсланова: почему величайшая человечность в истории всегда покупалась ценой самого страшного обесчеловечивания?

Кант писал, что для того чтобы мыслить, нужно мужество. На всемирно-исторический вопрос о человеке, поставленный античной классикой, грозным ответом явилось христианство. Невероятное напряжение самой жизни, сжавшееся в один миг в одном месте — древней Иудее — подобно удару молнии осветило выход из ситуации, когда «исчерпал себя вовсе не ложный, а как раз истинный путь развития»<sup>11</sup>. Для того, чтобы выдержать этот ответ, человечеству потребовалось приложить нечеловеческие усилия. Или — подлинно человеческие?

В одной из своих последних статей Ф. Энгельс заметил, что история современного коммунистического движения в известном смысле переключается с историей первоначального христианства. А Мих. Лифшиц писал, что настоящих христианских мучеников следует искать среди марксистов. При всей громадности дистанции между этими противоположными явлениями есть нечто, объединяющее их гораздо глубже всех формальных параллелей или словесных совпадений, которые с давних времен взяла себе на вооружение темная реакция, это нечто есть непоколебимая убежденность в том, что истина существует, а обыкновенный земной человек, живущий в обстоятельствах, которые он не выбирал, в самых страшных или, наоборот, в самых великолепных условиях, способен к этой истине примкнуть. Примкнуть посредством действия, *настоящего* действия в земном мире — *праведной жизни*.

«Классическая античная философия в лице Платона и Аристотеля учила прежде всего мыслить по-другому. Христианство, продолжая традиции стоиков, учило жить по-другому, ибо только так можно научиться и мыслить по-другому. Эту идею поздней Античности оно довело до экстремальности, до отрицания ума. Но в подобной крайности была и своя мудрость, и своя необходимость. Ибо Бог, как сказано в Евангелии, “избрал немудрое мира, чтобы посрамить мудрых, и немощное мира избрал Бог, чтобы посрамить сильное...”»<sup>12</sup>

Но почему Бог должен был избрать именно немудрое и немощное? Почему великая античная классика не могла развиваться дальше, почему ситуация, в какой оказалось античное искусство, до сих пор служащее нам, по словам Маркса, недостижимым образцом, была безвыходной? Иными словами, почему сам идеал, «сама истина, сам абсолют может — и даже должен — потерпеть поражение, причем унижительное и позорное?»<sup>13</sup> Как и всегда — во имя полноты! Во имя еще большей истины — вот ответ мировой истории. «Гибель правды есть ее победа»<sup>14</sup> — так формулирует его Мих. Лифшиц. И именно так звучит и центральная идея христианства.

Всякая вещь, по словам древних, приходя в мир, должна заплатить некоторую цену, и даже сам идеал не освобожден от этой необходимости. Величайшие достижения Античности были куплены страшной ценой.

Расцвет классической культуры, прошедший в шель между двумя механизмами подавления — мертвенным покоем архаики и нарождающимся миром товарно-денежных отношений, — действительной, материальной основой своего существования был обязан рабству большинства. И эта реальная ограниченность истины, ее неполнота повлекла за собой удар «обратной волны», что прекрасно понимали и сами греки, — образ Немезиды, несущей возмездие, кару за нарушение божественной правды, еще и теперь красноречивее всех слов говорит нам о часто бесчеловечной справедливости всемирной истории, да и частной жизни тоже.

За ограниченность, неполноту всякой истины приходится платить, и чем дольше оттягивается решение объективного вопроса, тем страшнее будет это решение и тем иррациональнее, загадочнее — путь истории.

Нельзя быть свободным в мире, где существуют рабы: классическая античная культура, не теряя той своей абсолютности, о которой писал Маркс, исчерпала себя прежде всего как культура господ. Чудесная *щель* (на языке онтогносеологии Мих. Лифшица) греческой классики смыкалась, высокая культура зашла в тупик — так прервался *прямой* путь истины. Огромное большинство человечества заявило о своих правах, и это заявление прозвучало как приговор, оно карой обрушилось на мир, который его поначалу даже не заметил<sup>15</sup>.

Мих. Лифшиц писал: «Средние века были страшной карой, громадным подъемом реакционной демократии. Земля против городов etc. [...] Все здесь развивается именно по этому закону, человек освобождается от ограниченности античного представления о нем, и, в то же время, он с самого начала темное орудие в руках карающей силы провидения, искупающий своими страданиями, свою смертью грехи человечества, грехи виновных»<sup>16</sup>.

Всякое великое произведение искусства рождалось в момент, когда художник умел поставить себя в истинное положение по отношению к действительности, вслушивался в голос бытия. Только это и позволяет избежать опасности превращения своего творения во что-то искусственное. Подлинное примыкание — сознательное примыкание, однако лишённое пустой рефлексивности. Так достигается абсолютная истина, которая, как писал Мих. Лифшиц, *абсолютна в силу того, что сознает свою относительность*.

Но всегда ли необходимы зигзаги истории, всегда ли она должна идти какофонически, через обратное? Ответить на этот вопрос, значит понять права не только сложившегося так, а не иначе, но и *возможного* — право первого наброска, того самого, который может быть ближе к сердцу истины, чем уже законченное полотно. Эта *возможность* также имела и имеет свою реальность.

«Гегель был прав, назвав Сократа и Христа революционерами, но революция Христа была *действительной, массовой революцией*»<sup>17</sup>. Таковыми были и крестьянская война в Германии, и Великая французская революция, и, несомненно, Октябрьская революция в России. Каждое по-настоящему массовое движение, а значит и по-настоящему историческое, открывало миру новую, до того не виданную перспективу. «Разве

не стало видно далеко во все концы света благодаря муке и страданиям человечества во время Французской революции»<sup>18</sup>? «Революция — писал Мих. Лифшиц, — есть удар молнии, прерывающий чисто количественный, потенциальный ряд явлением актуальной бесконечности. Она сталкивает обычное сознание с тем, что далеко превышает его границы и, освежая человеческий взгляд, дает ему понимание относительности его малых дел»<sup>19</sup>. Эта перспектива, как качество действительности, раскрывала область *возможности*. Возможности чего-то лучшего (или более истинного, более полного) в истории. Конечно, правда всегда была слаба, а ложь сильна, и даже прогресс напоминал «отвратительного языческого идола, который не желал пить нектар иначе, как из черепа убитого»<sup>20</sup>. Вальтер Беньямин писал, что ангел истории, несомый ветром, лицом своим обращен в прошлое, но оставляет за собой лишь «сплошную катастрофу, непрестанно громоздящую руины над руинами и сваливающую все это к его ногам»<sup>21</sup>. И все же история, при всей противоречивости, — это не сказка, рассказанная идиотом, а результат общественной борьбы, побед и поражений. Между ее страшными жерновами, кажется перемалывающими все, проглядывает как бы некая *щель*, в которую проходят великие, гениальные достижения человечества. Конечно, мы помним, что за этот приход в мир вещей абсолютное должно заплатить определенную цену, но побороться за *минимум* этой цены, за минимум накладных расходов можно и нужно!

Классическое искусство — продукт борьбы «на два фронта», потому что великие художники спрашивали: какой ценой куплен прогресс? Если — непомерно высокой, то они предпочитали быть критиками такого прогресса, т.е. консерваторами, такими как Пушкин и Гете, Шекспир и Аристофан, Платон и Гегель. Но «великие консерваторы человечества», в отличие от обыкновенных консерваторов, никогда не порывали с народом, с его всемирно-историческими движениями, подобными первоначальному христианству или революциям Нового времени. И пусть подчас невидимая нить, связывающая высокое искусство и народ, бывает разорвана (соединить ее концы всегда есть дело истории, и, кажется, истории будущей), пусть эта связь принимает парадоксальный характер, все же нет сомнения — она существует!

В глубоком, мужественном описании того, каким образом в самой действительности, в ее, казалось бы, слепом и механическом ходе, сопровождаемом приступами бессмыслицы и отчаяния, прокладывало себе дорогу разумное, *сознательное* сознание, и как это сознание и свобода духа обретали себя в объективных художественных формах, и благодаря формам искусства раскрывается история великих классических произведений и науки об их развитии, представленная в пятитомнике В.Г. Арсланова.

На его страницах мы встречаем множество имен и сюжетов. Каждый персонаж представляет собой целостный самодостаточный образ, живую историю — будь то Платон или Винкельман, Лессинг или Леонардо да Винчи, Дидро, Шеллинг, Григорий Палама, Иоанн Дамаскин и многие, многие другие. Соединяясь в историческом движении материала в органическое целое, они образуют историю мысли об искусстве, не только содержащую



в себе все необходимые атрибуты научной строгости, но и согревающую душу читателя картинами прекрасного — и ужасного! — бытия, в объективном разуме которого, однако, человек может найти себе опору и защиту.

«Постигая развитие форм искусства, мы тем самым постигаем великую драму бытия: историю того, как человек, жалкое и двойственное существо, самым своим существованием соединяет и гармонизирует два полюса бесконечного превосходящего его мира — идеальное и реальное»<sup>22</sup>, — в этих словах, звучащих в замечательной главе о Гегеле, отражается напряжение нерва жизни, ее драма, трагедия, о которой сказано без прикрас, — и, наряду с трагедией, великая возможность счастья и свободы, а без них нет ни истории искусства, ни истории человечества в целом.

Кажется, не будет преувеличением заметить, что эта работа — реальный ответ на вопрос: что делать, когда ничего сделать нельзя? Она сама — источник «дифференциального оптимизма»<sup>23</sup>, она позволяет человеку обнаружить тот путь к сердцу мира, что открывает перед нами все богатство настоящей, классической культуры и позволяет увидеть, что «даже в тех случаях, когда делать совершенно нечего, когда события фатально идут в известном направлении, как это было, например, в эпоху Римской империи, понимание того, что происходит с нами в жизни, ставит сознательного человека выше немыслящей стихии». «“Все может надоесть, кроме понимания”». Эти слова приписывают римскому поэту Вергилию<sup>24</sup>.

Выход в свет «Теории и истории искусствознания» В.Г. Арсланова убеждает, что идеал все же не так бессилён в подлунном мире, как многим сегодня кажется, что «самозатягивающаяся резина мирового духа» (по выражению Мих. Лифшица), — того объективного духа, что, начиная изысканным и монументальным философским исполином Хайдеггером и заканчивая самым последним мелким гадом и халтурщиком, — все же представляет собой только страшный призрак, «реально существующий, но ложный и осужденный мир»<sup>25</sup>.

Все это — люди-трава, по выражению Герцена, которое часто употреблял Мих. Лифшиц. Но есть, обязательно должны быть и настоящие люди. И они прочтут эту работу. Она поможет им разобраться в непростых ситуациях современности и найти выход из порочного круга — «извилистого круга с изменяющимся центром» Жюль Делёза.

«Высшая похвала, которой может быть удостоен мастер, звучит в изумленном признании: нет, не я это сделал! Не я, но только благодаря мне и моей свободной воле это удивительное создание могло явиться на свет»<sup>26</sup>. Полагаю, эти слова имеет право сказать о себе и автор «Теории и истории искусствознания».

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Арсланов В.Г. Теория и история искусствознания. Т. 1. Античность. Средние века. Возрождение. С. 3.

<sup>2</sup> Лифшиц Мих. «Горе от ума» Грибоедова // Лифшиц Мих. Очерки русской культуры. — М., 2015. С. 150.



- <sup>3</sup> Ильенков Э.В. Почему мне это не нравится // Ильенков Э.В. Искусство и коммунистический идеал. – М., 1984. С. 277.
- <sup>4</sup> Арсланов В.Г. Античность. Средние века. Возрождение. С. 319.
- <sup>5</sup> Там же. С. 323.
- <sup>6</sup> Там же. С. 334–335.
- <sup>7</sup> Там же. С. 335.
- <sup>8</sup> Там же. С. 62.
- <sup>9</sup> Платон. Ион // Платон. Избранные диалоги. – М., 2009. С. 188.
- <sup>10</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Немецкая идеология // Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч. Т. 3. – М., 1955. С. 30.
- <sup>11</sup> Арсланов В.Г. Античность. Средние века. Возрождение. С. 164.
- <sup>12</sup> Там же. С. 166.
- <sup>13</sup> Там же. С. 165.
- <sup>14</sup> Там же.
- <sup>15</sup> «Шел первый век христианской эры. Искренне и глубоко верующий католик Феллини изображает мир, который не заметил, что иной мир не только возможен, он уже есть» (Арсланов В.Г. Античность. Средние века. Возрождение. С. 114).
- <sup>16</sup> Цит. по: Арсланов В.Г. Просвещение. Ф. Шеллинг и Г. Гегель. С. 43–44.
- <sup>17</sup> Арсланов В.Г. Античность. Средние века. Возрождение. С. 178.
- <sup>18</sup> Арсланов В.Г. Просвещение. Ф. Шеллинг и Г. Гегель. С. 255.
- <sup>19</sup> Лифшиц М.А. Античный мир, мифология, эстетическое воспитание // Лифшиц М.А. Мифология древняя и современная. – М. 1980. С. 134.
- <sup>20</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Немецкая идеология // Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч. Т. 9. – М., 1957. С. 230.
- <sup>21</sup> Беньямин В. О понятии истории // Беньямин В. Учение о подобии. – М., 2012. С. 242.
- <sup>22</sup> Арсланов В.Г. Просвещение. Ф. Шеллинг и Г. Гегель. С. 395.
- <sup>23</sup> См. об этом: Лифшиц Мих. Что такое классика? – М., 2004. С. 425.
- <sup>24</sup> Лифшиц Мих. «Горе от ума» Грибоедова // Лифшиц Мих. Очерки русской культуры. С. 150.
- <sup>25</sup> Лифшиц Мих. Диалог с Эвальдом Ильенковым. – М., 2003. С. 213.
- <sup>26</sup> Арсланов В.Г. Просвещение. Ф. Шеллинг и Г. Гегель. С. 411.