

## МИСТЕЦЬКИЙ КОНТЕКСТ ФІЛОСОФІЇ РОМАНТИЗМУ

*У статті розглянуто зв'язки філософії романтизму з мистецтвом Англії цієї епохи (ближній контекст), Середньовіччям, епохою Просвітництва, філософією і мистецтвом XIX – поч. XX століття (дальній контекст). Виокремлено такі ознаки, як милування природою, культ дитини, захопленість готикою, іронія, бунт, містика.*

**Ключові слова:** романтизм, мистецтво Англії, дальній і ближній контекст.

*В статье рассмотрены связи философии романтизма с искусством Англии этой эпохи (ближний контекст), Средневековьем, эпохой Просвещения, философией и искусством XIX – начала XX века (дальний контекст). Выделены такие признаки, как любование природой, культ ребенка, увлеченность готикой, ирония, бунт, мистика.*

**Ключевые слова:** романтизм, искусство Англии, дальний и ближний контекст.

*The article deals with the connections of the philosophy of Romanticism with English art of this epoch (short context), Middle Ages, the Age of Enlightenment's philosophy and art of the XIX – beginning of the XX<sup>th</sup> (distant context). Such indications as nature's admiration, child's cult, gothic's passion, irony, riot and mystic have been underlined.*

**Keywords:** romanticism, English art, short and distant context.

Після епохи Просвітництва, що зародилася в Англії і поширилась у Франції та Німеччині, філософія переживає революцію, що замінила прагматичні стандарти естетичними, стверджуючи науково-фіксований напрям думки, моралізаторство, надання преференції спостереженню фактів та ідеалізацію античності. Романтизм заступив раціоналізм – філософський напрям, що «прагнув визволити людську особистість із кайданів суспільних умовностей та громадської моралі»<sup>1</sup>.

Першим щодо кайданів висловився Ж.-Ж. Руссо, з ім'ям якого пов'язане зародження філософії романтизму: «Людина народжена вільною, а між тим усюди вона в кайданах. Дехто вважає себе володарем інших, а сам не перестає бути рабом ще більше, ніж вона <...> Відмовитися від своєї свободи означає відмовитися від своєї людської гідності, від права людини... Така відмова несумісна з людською природою»<sup>2</sup>. Народ як суспільна особистість народжується саме з вільних людей, з окреможностей, вважав філософ.

Р. Габітова визначає три періоди існування філософії романтизму: річище німецького ідеалізму (1795–1801 рр.), серед представників якого –

Ф. Шлегель і Новалис; 1801–1807 – «поховання» романтизму Гегелем у «Феноменології духу». Далі переродження в художній інтуїтивізм, релігійну містику та ірраціоналізм, у філософському романтизмі починає домінувати притаманна йому схильність до алогізму<sup>3</sup>.

Спіраючись на пантеїзм, романтизм відкрив принципово нове світовідчуття людини, яка протистоїть натовпу, якій чуже системобудівництво як зв'язок між «Я» і світом та загальна нормативність. Насамперед це торкнулося безпосередньо природи, її чистоти і виразності в нештучному судоустрої. В Англії народжується стиль, який відкриває природу, – *пейзажний сад*. Це – найвпливовіша інновація з усіх інновацій англійського мистецтва. Сер Генрі Вортон, перший автор історії архітектури, написаної англійською мовою, зауважив: «Так само, як промислові об'єкти мають відповідати прийнятим нормам, сади – *не мають*»<sup>4</sup>. І на противагу симетрично підрізанім гілкам дерев і «правильно насадженим квітникам на континенті», Англія презентує пейзажний сад (*picturesque garden*). Його основні риси: асиметричність, неформальність, різноманітність, наяв-

ність серпантинного озера, звивисті алеї та доріжки, стихійно згруповані дерева й однорідний газон зі скиртою або вівцею, яка скубе цей газон. «Rus in urbe». Пізніше романтичний сад трохи змінить свій вигляд – вітер колихатиме нестрижені віти, сад сповниться звуків – води і птахів.

Особливі парки кінця XVIII – початку XIX ст. були закладені на території Шотландії: гармонійне поєднання скель, водограїв, дубів, сосон та ялинок. Ефект пейзажного парку відчутний у всьому світі, зокрема, і в Україні. Під впливом саме цих парків епохи романтизму побудовано Воронцовський парк в Алушті, Софіївку в Умані, дендропарк «Олександрія» в Білій Церкві, композиції яких базуються на природному ландшафті і природних насадженнях.

Такий судоустрій кореспондується з принципами натурфілософії Ф. Шеллінга:

Природа – саме буття, або сама продуктивність.

Природа перебуває в стані нескінченної еволюції.

Еволюція стає об'єктом споглядання.

Те, що в природі щось стає постійним, може бути пояснено тільки самою боротьбою природи, скерованою *проти будь-якої сталості*. Продукти були б лише крапками, якби природа своїм натиском не надавала їм об'єм і глибину, і тривали б вони лише мить, якби природа щохвилини не тиснула на них...

Отже, продукт має бути кінечним і безкінечним одночасно, тільки за подобою кінечним, але таким, що перебуває в нескінченному розвитку<sup>5</sup>.

Засобом проникнення в таємниці природи, не порушивши її гармонії, суголосно з означеним вище принципом філософії романтизму, перебувалося і мистецтво. Зупинимось на мистецькому світі Англії, який втілює ідейний зміст філософських текстів епохи романтизму і мав такі ознаки: милування природою та інтимність щодо неї, культ дитини, захопленість готикою, іронія, вічне поривання – «Streben», конфлікт з реальністю, містицизм, зацікавленість міфами. І всі ці риси базуються на постулатах попередників, романтики ніколи не вважали попередню фазу розвитку вичерпною.

Символічних постатей митців-романтиків чимало серед англійських поетів, прозаїків, художників, архітекторів.

Саме природа надихала англійських художників на прискіпливість у її спогляданні й дала змогу розкривати такі її якості, котрі раніше не фіксувалися. Так малював Дж. Констебль, вивчаючи одні

й ті самі об'єкти своєї рідної сільської місцевості не лише в різні пори року, а й у години дня. Відомо, що Дж. Констебль пропонував розглядати живопис як галузь натурфілософії, експериментальною частиною якої він є. Художник першим у світовій історії пейзажу став писати просто неба, вважаючи небо основою пейзажу. Про його споглядання неба свідчить такий запис: «Вересень, 5, 1822 р., десята година, ранок, дивлюся на Саус Уест, свіжий вітер в Уесті, свіжі хмарини біжать над річкою»<sup>6</sup>. Це кореспондується з епохою Середньовіччя в Англії, архівні джерела якої «на противагу іншим країнам характеризуються найочевиднішим описом, де трапляються і критичний аналіз, і жарт»<sup>7</sup>.

Інші країни до появи у 1860 – 1870 рр. імпресіоністів такого феномена не мали.

Парафраз природного – це і творчість видатного дизайнера Англії В. Морріса. Його геній – романтична віра в перетворення дерев і квітів після їх споглядання у досконалі зразки утилітарних речей, призначених для щоденного хатнього використання (ситцеві та шовкові шпалерні тканини, оббивні матеріали тощо). Належну шану митцеві віддав Б. Шоу, третя дія п'єси якого «Пігмаліон» відбувається у вітальні місис Хіггінс, вишуканість якої створена, наголошує драматург, завдяки текстильному дизайну В. Морріса – провісника стилю модерн. Англія – батьківщина цього стилю, виразним проявом стилістики якого стала серпантинна лінія, що об'єднала різні види мистецтва і мала надзвичайно широкі географічні рубежі. Цю ламану лінію розвинув англійський художник і поет В. Блейк. Він відродив у XIX столітті книжковий аркуш Середньовіччя (знову дальній контекст), який укерував естетичний принцип – принцип взаємної узгодженості елемента. На сторінках будь-якої його книжки фігури, дерева і рукописний шрифт – все намальовано разом, по всій сторінці, як це було в готичних ілюстрованих манускриптах. Фігури, нарисовані художником, насамперед демонструють не тіла, вони є частиною каліграфії. Типовим для Блейка є дуже часте розміщення тонких і подовжених фігур у ряд, багато подовжених паралелей, вертикальних ламаних ліній, драпірувань, дуже подібних до витіюватих вертикальних ілюстрацій 1120–1300 років.

Фігури художника часто ніби ширяють у хмарах, нагадуючи самі хмари, або потік, або полум'я. І все це зроблено лінією, що зображує і блаженство, і жахи людей, обличчя яких на диво безпристрасні. Ламана лінія відповідає настрою

сцени – вона то інтенсивна, то тендітна, вибухова або плавна, але обов'язково одухотворена.

Значущим стимулом, на думку англійського історика мистецтва Н. Певснера, стало вивчення В. Блейком готичної скульптури, яку він споглядав і вивчав у Вестмінстерському абатстві, роблячи замальовки. Художник писав: «Грецька форма є математичною формою. Готика є живою формою»<sup>8</sup>. Його уважний інтерес – до життя лінії, насамперед ламаної, що виражає шаленство і наснагу.

Дальній контекст романтизму (враховується дистанція, що віддаляє філософсько-мистецькі інтеракції від історичної реальності його виникнення та функціонування<sup>9</sup>) розкриється в українських художників-авангардистів. Використання абстрактної геометрії, плинної чи «палаючої» лінії, або, як зауважує Д. Горбачов щодо творчості Д. Богомазова, схвильованих ліній<sup>10</sup>, які дають напрям рухові та формі, власноручне оформлення книжок Д. Бурлюком, де велику роль відіграла «магія почерку, автентичність <...> самописьма»<sup>11</sup> – як протест проти безликого типографського набору <...> – все це було притаманне новій художній реальності, що дуже тісно взаємодіяла і наслідувала загальні тенденції романтизму. Цей «безособистісний» жанр намагався схопити швидкоплинність руху людського існування шляхом «непрямої лінійності» й фарби: «У природи лінія відсутня – в природі є хаос кольорових плям, доторків, об'єктів, рухів тіла, «предметів», ефектів світла, тіней, повітряності, матеріальності... З усієї цієї численності художник виокремлює лінію: пряму, криву. Прямих ліній у чистому вигляді також немає, але їх людина обчислила, «вгадала»; з прямих – будує дім, стовп, колону; з кривих – купол (символ неба над головою), досвід «освоєння» (світобудова), колесо, коло (символ Безкінечності)»<sup>12</sup>.

Рисунок авангардистів не копіював, а трансформував видиме, створюючи нове в мистецтві засобами взаємодії ритмів ліній і форм, пов'язаних із навколишнім предметним світом, концентруючись на ідеї, а не на сюжеті-події (наративі). І знову паралель уже з абстрактною геометрією В. Блейка. Наприклад, його робота «Патріархи днів», що зображує в колі уклінну людину, волосся і борода якої розвіюються строго горизонтально, одна нога розміщена точно вертикально, а інша утворює трикутник, руки простягнуті додолу, що виражає ніби циркуль, який утворює прямий кут.

Пізній романтизм змінить тремтливу лінію В. Блейка оголеною натурою Етті Вільямса, який після начерків пейзажів перейшов на теми

давньогрецької міфології («Купідон і Психея», «Геро і Леандр»), та міфологічними сюжетами Дж. В. Вотергауса.

По-новому сприймається в мистецтві романтизму *культ дитини і дитинства*. Якщо, зауважує Н. Берковський, просвітництво сприймало дитину як дорослого, навіть одяг дітей був дорослим – перуки, камзоли, шпаги<sup>13</sup>, то саме з англійських романтиків починаються «дитячі діти». Вони з'явилися у віршах В. Блейка:

I have no name  
I am but two days old  
What shall I call thee?  
I happy am  
Joy is my name.

(«Пісні невинності»)

Пізніше поет і художник також писатиме про дітей, але це вже буде тема не радісного, а жебрацького і безпритульного дитинства, подібно до діккенсівських «романів виховання».

Ну, і, звісно, апогей культу дитинства у поєднанні з іронією – повісті Л. Керрола про дівчинку Алісу, яка потрапляє у світи, де «життя навпаки», де правлять погляди, протилежні раціональному розумові, й відсутнє почуття лінійного часу. Своєрідно бунтуючи своєю творчістю проти одноманітності, характерної для дидактичних казок, Л. Керрол грав у «нонсенс», блискуче вибудовуючи монологи і діалоги, що складаються з пародій, запозичень, обробок тощо. У часи вікторіанської респектабельності письменник заперечував її святенництво, ставлячи все «з ніг на голову», що було започатковано в епоху Просвітництва лімериками Е. Ліра (близький контекст). Дослідниця жанру нонсенсу Е. С'юел пише, що подібний вид творчості – «певна інтелектуальна діяльність (або система), що вимагає для своєї побудови принаймні одного гравця, а також певної кількості предметів (або одного предмета), з яким він міг би грати. Такою низкою предметів в нонсенсі стають слова»<sup>14</sup>.

(Нормальні діти з'являються через 40 років у Бельгії. Тільтіль і Мітіль вирушать за птахом щастя, щоб допомогти хворій дівчинці).

Звідси легко перейти до такої риси романтизму, як *іронія*, – спроба виразити діалектичність мислення, де все має бути жартом, і все має бути всерйоз.

В Англії цієї доби було над чим іронізувати. Саме вікторіанська епоха на тлі соціального спокою скасувала знатність походження її ж продажністю, коли «нужденні нащадки вельмишановного панства продають себе дочкам багатих купців

із Сіті, а багаті сноби із Сіті купують благородних дівичь»<sup>15</sup>.

Визначення слова «джентльмен» серед інших ознак передусім передбачало родовитість – «gentility», але ця родовитість почала продаватися і купуватися. Торгівля знатністю була притаманна не лише англійському суспільству. Відомо, що Бальзак створив свою фіктивну генеалогію і наказував малювати герби на дверцятах своєї карети.

Власна родовитість стає статтею доходів: титуловані особи не гребували брати гроші за присутність на світському прийомі або за представлення королеві чоловіків – не джентльменів. В. Теккерей був одним із найяскравішої літературної плеяди романтиків Англії XIX ст., хто в художніх образах у гротескно-сатиричній формі засвідчив ці риси вищого світу. І знову звернімося до близького мистецького контексту – епохи Просвітництва, оскільки література XIX століття продовжила тему, яку почав розробляти у живописі В. Хогарт. Його гравюри «Модне весілля», «Вулиця пива», «Сплячі парафіяни», «Легковірність», «Забобони і Фанатизм» розказують, як люди визначають для себе поняття «життя». Саме він першим в Англії своєю живописною манерою *brio* створив змієподібну лінію як у композиції, так і в зображенні індивідуальних проявів, оповідаючи історії, які можна було побачити щодня. І лише ім'я Хогарта як яскравого виразника мізерності дійсності та морального каліцтва у вступі до «Пригод Олівера Твіста» згадує Ч. Діккенс.

Захоплення *готикою* (наступна ознака романтизму) роз'єднало інтер'єр та екстер'єр архітектурних споруд, і будинки «одяглися» в одяг, не зовсім для них призначений. Готичними ставали заміські будинки, літні будиночки, клуби і навіть в'язниці. І це відбувалося на тлі символу англійськості – перпендикулярного стилю, де чітко переплетені горизонталі та вертикалі, а вікна нагадують суцільні ґрати. Але головне, що готика дала англійському романтизмові, – це появу такого літературного явища, як готичний роман, або роман-таємниця, чи роман жаху, що відбивав ідею «романтичного несприйняття дійсності, фатального панування зла»<sup>16</sup> і був річчю нестримною.

Любов до готики пов'язана з темою вічного поривання і походить від німецьких романтиків Г. Гейне, Е. Гофмана, Ф. Шіллера. В Англії опис конфлікту людини з реальністю, який дуже часто виявляється руйнівним, почався від «Поєми про старого моряка» Семюела Т. Колріджа, а у вікторіанську епоху був відображений у поетичній твор-

чості Дж. Байрона, П. Б. Шеллі, які використовували, крім своїх героїв, образ міфологічного Прометея як символ непокори і тираноборства.

У цьому жанрі існувало багато романів. Серед них особливої уваги заслуговують твори В. Скотта, роман М. Шеллі «Франкенштейн», який Б. Рассел вважав алегоричним пророцтвом про історію романтизму: «Романтики хибили не в психології, а у виявленні стандартів вартості. Вони захоплювалися будь-якими сильними почуттями, байдуже, якими могли б бути їхні соціальні наслідки. Тому й герой, якого палко вихваляли романтики, надто байронічного штибу, – це брутальна антигромадська натура, повстанець-анархіст або тиран-завойовник»<sup>17</sup>.

Особливе місце в цьому жанрі, на наш погляд, належить складному за конструкцією роману Ч. Р. Метьюрина «Мельмот Блукач», де, як і в більшості творів цього жанру, стикаються диявольські сили і беззахисні персонажі. Ч. Р. Метьюрин народився в Дубліні в сім'ї протестантів і пішов із життя, обіймаючи посаду помічника священика собору св. Патрика в Дубліні. Створений у 1820 р., коли романтизм уже трансформувався в релігійні твори та містику, цей твір мав відлуння наприкінці XIX ст. у романі нащадка Метьюрина по материнській лінії О. Вайльда «Портрет Доріана Грея». М. Алексєєв вважає, що твір «Мельмот Блукач» відбився в романі О. Вайльда, своєрідно використавши мотив таємного зв'язку людини з її портретом<sup>18</sup>. У «Мельмоті Блукачі» портрет наводить жах на старого Мельмота, який вмирає від страху, і на Джона Мельмота, який з першої зустрічі побачив, що очі портрета, від яких він не міг відірватися, звернуті на нього, і під час останньої зустрічі, коли, виконавши вимогу вмираючого, він розірвав портрет, обличчя на якому ожило: «... риси обличчя дивно викривились, і на губах наче заграла усмішка»<sup>19</sup>.

Цікаво відзначити, що промовистість портрета в романі на перший погляд не збігається безпосередньо з портретним мистецтвом попередньої і романтичної доби Англії. Адже стримані мовчазні портрети більше приховують, ніж відкривають, а те, що відкривають, демонструють дуже притишено. Наприклад, портрети Райнольдса тяжіють до збільшення «загальної ідеї» за рахунок зміни звичайного одягу на класичний, надання шляхетного виразу обличчю, навіть за рахунок схожості. Це пояснює його портрети міс Морріс, Мері Майєр в образі Гекуби, міс Крю в образі св. Женев'єви, запозичення композиції портрета міс Хертлі у Мікеланджело та ледь вловиму залежність від бі-

блійних робіт Мікеланджело в портреті актриси місіс Сіддоно.

Після мовчання англійського портрета в образотворчому мистецтві, а якщо й оповіді, то тихої, власне так, як англійці спілкуються щоденно, після його стриманості і прихованості, в літературі портрет О. Вайльда «заговорив» досить голосно і темпераментно. Так філософія романтизму увірвалася в мистецтво, принісши поривання, сильні почуття, містику, натиск, який, «якщо він відбувається де-небудь з достатньою силою, вже не зупиниться, зіткнувшись раптово з неможливістю діяти; він не буде вже пригнічуватися вченнями про відчуженість або обрядами екстазу <...> він подібний до вулкана, що раптово виникає»<sup>20</sup>.

У романі О. Вайльда «Портрет Доріана Грея» портрет втілював усі духовні зміни, що відбувалися з Доріаном, кінець кінцем знищивши його. Фінал – кінець юності і краси: «Обличчя в нього було зморщене, змарніле, огидливе. І тільки по обручках на руках слуги впізнали, хто це»<sup>21</sup>. Схожий фінал і в «Мельмоті Блукачі»: «Вони підійшли до нього і з жахом побачили, як за останні декілька годин він змінився. Зловісний блиск його очей померк ще раніше, але і тепер кожна риса обличчя видавала його вік. Волосся його посивіло і було біле як сніг <...> перед ними було втілення німеччини старості»<sup>22</sup>.

Як бачимо, є лінія збігу окремих явищ, характеристик, спорідненість у певних феноменах, розмежованих часом. У цьому разі твір О. Вайльда вже був пов'язаний із кінцем вікторіанської епохи, коли у філософії романтичне бунтарство стає песимістичним і трагічним баченням (Шопенгауер, Ніцше). Тому трагічно завершується життя героїв його багатьох творів («Щасливий принц»), або безпосередньо творів мистецтва. Це вже ознака декадентства, що проповідував культ краси і містики. Єдине «просвітлення» дає лише мистецтво, даруючи забуття і зображуючи своїми засобами «найглибиннішу сутність світу, і релігія, яка <...> підносить людину до «вічності», і настає те, що називають *доброчинністю* і *святістю*»<sup>23</sup>, – писав А. Шопенгауер.

«Для природи важливим є тільки наше *існування* (Dasein), а не наше *благополуччя* (Wohlsein)<sup>24</sup>, – проголошує Шопенгауер, наголошуючи демонізм природи. Життя людини – випадкове і трагічне, щастя – химерне, досягти його неможливо, <...> люди пожирають одне одного». Тому оптимізм, на думку Шопенгауера, хибне вчення. Оскільки життя має на меті знищення, не треба ставитися до нього серйозно, інакше воля людини буде роз-

дerta і незадоволена; треба сприймати життя як гру, турнір»<sup>25</sup>.

Ніцше, на противагу Шопенгауеру, наголошував, що цінності тут, на землі: «... не вірте тим, хто вам каже про понадземні надії. То – отруйники»<sup>26</sup>, «просвітлення» йде від самої людини.

Підхопивши думку Паскаля про те, що Бог залишив людину, Ніцше пише: Бог – мертвий, немає ані чорта, ані пекла. Людина мусить бути собою, ким вона є. Не треба вклонятися ані Богові, ані державі. Перше породжує страх і застій у суспільстві, друге – «зайвих людей», які у гонитві за владою та багатством ніколи не живуть «вчасно <...> Зайві люди живуть у “холодній” державі, яка холодно бреше»<sup>27</sup>.

У царстві надлюдини, яке має настати, надлюдина буде вірною землі, земному, сьогоднішньому дню, радітиме полудневі й вечору, як шляху, що веде «до нових світанків»<sup>28</sup>.

Надлюдина – це романтик, який не боїться поривань духу, який не житиме монотонним життям у впевненості, що він точно знає, що є зло, а що добро.

З другої половини XIX ст. виникає потреба використати в мистецтві якісь нові, вже не реалістичні методи.

У російській літературі теж з'являється «особлива людина» – Рахметов з роману «Що робити?» М. Чернишевського (1862 р.). Бунтівник, ідея «нереального реального», «ригорист» з неприхованим синдромом істерії, «спортивно-революційний елемент роману», як назве його В. Набоков<sup>29</sup>, був у чомусь зовсім протилежним романтикам згаданих вище англійських романів, але в головному – схожим: люди для нього нічого не значили. Вразивши «вогняними» промовами вдовичку дев'ятнадцяти років, цей романтик кинув її відразу, коли зрозумів, що його глибоко кохають. М. Чернишевський запитує, що було потім з цією дамою? І дає відповідь: «В ее жизни должен был произойти перелом; по всей вероятности, она и сама сделалась особенным человеком»<sup>30</sup>. «Особенным» – читай божою, навіженою людиною. Такими б стали Сибіла Вейн з роману О. Вайльда, якби не отруїлася, та Ісіда з роману Ч. Р. Метьюрина, коли б не казмати Інквізиції.

Романтичний бунт, що вилився в захоплення сильними, часто руйнівними почуваннями, у XX ст. зазвучав у філософії абсурду. В есе А. Камю «Бунтівна людина» письменник-філософ наголошує, що бунт – царина обізнаної, не наївної людини. У рефлексії, в напруженні думок людина переймається «очевидною безплідністю світу»<sup>31</sup>.

І якщо бунт заражається злостивістю, він заперечує життя, прагне руйнування<sup>32</sup>.

Ці ідеї філософії романтизму були поширені у світі мистецтва (скажімо, творчість Е. По в Америці) і в Україні, яка теж відчула і реалізувала принципи романтизму не лише в образотворчому, а й, наприклад, у театральному мистецтві (театр корифеїв), що вперше затвердив сценічне переживання.

<sup>1</sup> Рассел Б. Історія західної філософії / Бертран Рассел. – К. : Основи, 1995. – С. 570.

<sup>2</sup> Хрестоматія по філософії : учебн. пособие. – Ростов-на Дону : Феникс, 2007. – С. 258–259.

<sup>3</sup> Габитова Р. М. Філософія німецького романтизму / Р. М. Габитова. – М. : Наука, 1978. – С. 282–283.

<sup>4</sup> Revsner Nikolaus. The Englishness of English Art. – London : Penquin Books, 1993. – P. 176.

<sup>5</sup> Хрестоматія по філософії : учебн. пособие. – Ростов-на Дону : Феникс, 2007. – С. 314–317.

<sup>6</sup> Revsner Nikolaus. The Englishness of English Art. – London : Penquin Books, 1993. – P. 163.

<sup>7</sup> Там само. – С. 39.

<sup>8</sup> Там само. – С. 151.

<sup>9</sup> Голяченко Т. Роздуми довкола сучасної історико-філософської методології: «ідеологія контексту» та її критика в працях І-Ш. Зарка / Тетяна Голяченко // Могилянські історико-філософські студії. – К. : КМА, 2008. – С. 250.

<sup>10</sup> Горбачов Д. Не для грошей народжений, або Логіка краси / Дмитро Горбачов // Хроніка. – 2000. – № 1. – С. 132.

<sup>11</sup> Калаушин Б. М. Рисунок футуристов / Б. М. Калаушин // Альманах «Аполлон». – Бюллетень. – СПб. : Аполлон. – 1997. – № 1. – С. 19.

<sup>12</sup> Там само. – С. 18.

<sup>13</sup> Берковский Н. Я. Романтизм в Германии / Н. Я. Берковский. – СПб. : Азбука-классика, 2001. – С. 31.

<sup>14</sup> Sewell E. The field of nonsense. – London, 1952. – P. 84.

<sup>15</sup> Оссовская М. Рыцарь и буржуа: Исследование по истории морали ; пер. с польск. / Мария Оссовская. – М. : Прогресс, 1987. – С. 449–450.

<sup>16</sup> Метьюрин Ч. Р. Мельмот Скиталец / Ч. Р. Метьюрин. – М. : Наука, 1983. – С. 531.

<sup>17</sup> Рассел Б. Історія західної філософії / Бертран Рассел. – К. : Основи, 1995. – С. 568.

<sup>18</sup> Метьюрин Ч. Р. Мельмот Скиталец / Ч. Р. Метьюрин. – М. : Наука, 1983. – С. 596.

<sup>19</sup> Там само. – С. 56.

<sup>20</sup> Бергсон А. Два источника морали и религии / Анри Бергсон. – М. : Наука, 1994. – С. 244.

<sup>21</sup> Уайльд О. Избранное / Оскар Уайльд. – М. : Просвещение, 1980. – С. 178.

<sup>22</sup> Метьюрин Ч. Р. Мельмот Скиталец / Ч. Р. Метьюрин. – М. : Наука, 1983. – С. 528.

<sup>23</sup> Шопенгауэр А. Введение в философию. Новые паралипомены : Об интересном / А. Шопенгауэр. – Минск : ООО «Попурри», 2000. – С. 230.

<sup>24</sup> Там само. – С. 231.

<sup>25</sup> Там само. – С. 233.

<sup>26</sup> Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Жадання влади. – К. : Основи, 1993. – С. 11.

<sup>27</sup> Там само. – С. 48.

<sup>28</sup> Там само. – С. 196.

<sup>29</sup> Набоков В. Собр. соч. : в 4 т. – М. : Правда, 1990. – Т. 3. – С. 253.

<sup>30</sup> Чернышевский Н. Г. Что делать? / Н. Г. Чернышевский. – Л. : Наука, 1975. – С. 213.

<sup>31</sup> Камю А. Вибрані твори в трьох томах / А. Камю. – Харків : Фоліо, 1997. – Т. 1. – С. 56.

<sup>32</sup> Там само.