МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ

ДРОГОБИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ІМЕНІ ІВАНА ФРАНА

**МАРʼЯНА МАРКОВА**

***ЛІТЕРАТУРА ЄВРОПЕЙСЬКОГО РОМАНТИЗМУ:***

***ПОГЛЯД КРІЗЬ ПРИЗМУ НАТУРФІЛОСОФСЬКОЇ КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ***

МОНОГРАФІЯ

**ДРОГОБИЧ**

**2011**

*Рекомендовано до друку вченою радою*

*Дрогобицького державного педагогічного університету*

*імені Івана Франка (протокол № 10 від 27.10.2011 р.)*

**УДК 82.02(4)**

**ББК 83.3(4)**

**М 25**

**Маркова М.** Література європейського романтизму : погляд крізь призму натурфілософської концептуалізації : монографія / Марʼяна Маркова. – Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2011. – 200 с.

**ISBN 978-966-384-220-2**

Рецензенти:

**Людмила Мироненко** – доктор філологічних наук, професор Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара;

**Олексій Панич** – доктор філософських наук, кандидат філологічних наук, професор Державного університету інформатики і штучного інтелекту;

**Микола Зимомря** – доктор філологічних наук, професор Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

У монографії досліджується та інтерпретується натурфілософська складова творчості європейських романтиків. Авторка виділяє засадничі концепти романтичної філософії природи та пропонує послідовну проекцію восьми центральних концептів на художньо-естетичну творчість таких митців європейського романтичного руху, як С. Т. Колридж, Новаліс, М. Лермонтов, О. Пушкін, Ф. Тютчев, Т. Шевченко.

Видання призначене для широкого кола читачів: студентів, аспірантів, вчителів, а також усіх, хто цікавиться проблемами теорії та історії літератури.

**ЗМІСТ**

**Вступ**………………………………………………………………………………………..4

1. **Ідейна свідомість романтичної доби та її філософське підґрунтя**……………...8
2. **Ґенеза та ідейна парадигма романтичної натурфілософії**………………………39
3. **Художня реалізація натурфілософських концептів у літературних творах європейських романтиків**………………………………………………………..….71
	1. Semper in motu: концепт метаморфози………………………………………..…72
	2. Primum vivere: концепт одухотвореності (анімованості) природи………….....89
	3. In herbis et lapidibus: концепт символічності флори………………………...…107

**Висновки**…………………………………………………………………………..……..127

**Бібліографія**……………………………………………………………………………...131

**ВСТУП**

Розвиток українського літературознавства в останнє десятиліття ознаменований стійкою тенденцією до переосмислення класичної літературної спадщини. Одне з центральних місць у цьому процесі належить оновленому дослідженню епохи європейського романтизму, що трактується літературознавцями як визначальний для вітчизняної словесності час, адже саме в цей період молода українська література остаточно оформлюється як повноцінне явище світового літературного процесу. Зазначимо, що протягом 1995 – 2011 рр. українська наука про літературу збагатилася як фундаментальними розвідками, присвяченими вивченню феномену романтизму загалом, так і вагомими дослідженнями, зосередженими навколо окремих питань романтичної поетики й естетики та індивідуальної художньої творчості українських і світових письменників-романтиків. Однак незважаючи на посилену зацікавленість вітчизняних теоретиків та істориків літератури проблемами романтичного мистецтва слова, а також його інтенсивне наукове освоєння, ще й досі «в українському літературознавстві до кінця не ліквідована інертність у тлумаченні романтизму»[[1]](#footnote-1). А тому перед сучасними дослідниками цього літературного напряму постає широкий спектр питань, які все ще потребують ґрунтовного аналізу. До них слід, очевидно, віднести і явище впливу романтичної натурфілософії на творчість митців європейського романтичного руху.

На безпосередньому зв’язку філософії природи та літератури європейського романтизму наголошував ще Віктор Жирмунський у відомій праці 1914 р. під назвою «Немецкий романтизм и современная мистика». Детально проаналізувавши художній спадок членів єнського гуртка, дослідник зробив висновок, що в основі німецького романтичного руху лежала особлива світоглядна риса – «позитивне почуття присутності Бога у світі <…>, що бачить у всьому конечному безконечне»[[2]](#footnote-2). Визначаючи романтизм як своєрідну «форму містичної свідомості»[[3]](#footnote-3), В. Жирмунський називає натурфілософію хронологічно першим етапом розвитку цієї свідомості. У романтичній літературі вона вилилася, на думку літературознавця, в «обожування життя, одухотворення та поетизацію природи»[[4]](#footnote-4).

Першим із радянських літературознавців, хто звернув увагу на нагальну необхідність вивчення впливу романтичної натурфілософії на художню творчість романтиків, був Наум Берковський. Таку потребу він арґументував двома тезами: 1) основоположним витвором раннього романтизму була не мистецька чи естетична творчість романтиків, а філософія природи Ф. В. Й. Шеллінґа, тоді як романтична естетика та поетика постали на її ґрунті та були похідними від неї явищами; 2) саме Шеллінґова натурфілософія розробила фундаментальні для романтизму мотиви[[5]](#footnote-5). Щоправда, безпосереднього аналізу порушеної Н. Берковським проблеми у його широковідомій праці «Романтизм в Германии» (1973), як і в роботах інших російських та українських дослідників романтизму, ми не знаходимо.

Серед праць західних науковців, присвячених досліджуваному нами питанню, слід насамперед виділити монографію Джозефа Біча «Концепт природи в англійській поезії ХІХ ст.» («The Concept of Nature in Nineteenth-Century English Poetry», 1936). Американський літературознавець зосереджує увагу головно на вивченні творів ранніх романтиків, оскільки саме для них особливо характерним було спрямування на художню розробку широкого кола питань, пов’язаних із принципами функціонування природного середовища, закономірностями його процесів та явищ, місцем людини у природному світі тощо. Вчений вважає, що ранній романтизм репрезентує абсолютно унікальну концепцію природи. Своє твердження він пояснює так. Узагальнене уявлення про натуру в літературі того чи іншого хронологічного періоду – «концепт природи» – утворюється поєднанням ідей, що беруть свій початок із двох основних культурних джерел: науки та релігії. Проте зважаючи на те, що наукові та релігійні погляди на природу часто є принципово несумісними, у творчості кожного конкретного письменника чи групи письменників, об’єднаних на основі спільності художнього методу, переважно домінує один із зазначених компонентів: «наукове поняття впорядкованості та всесвітніх законів чи релігійне уявлення про священне провидіння»[[6]](#footnote-6). На противагу сказаному, ранні романтичні уявлення про навколишнє середовище, акцентує Дж. В. Біч, формуються поза згаданим протистоянням релігійності й науковості – на основі натурфілософії, що поєднала їх в єдине ціле за допомогою «метафізичних понять, які підтримувалися рівною мірою сучасною релігією та наукою»[[7]](#footnote-7). Ранні європейські романтики «розглядали Бога як священний «принцип», іманентний всесвіту»[[8]](#footnote-8), а тому мистецький доробок навіть тих із них, для кого властивими були тверді наукові переконання, дещо «забарвлений релігійними припущеннями»[[9]](#footnote-9).

Надзвичайно вагомою у контексті нашої розвідки є й праця угорського літературознавця К. Хорвата «Романтические воззрения на природу» (1973), присвячена, як і праця Дж. Біча, вивченню романтичної концепції природи. Не залишаючи поза увагою другорядні джерела її (концепції природи) формування, поміж яких філософія платонізму, Спінозівський пантеїзм, вчення Жан-Жака Руссо, дослідник наголошує, що основну роль у процесі становлення романтичного погляду на природу відіграли ті зміни в людському мисленні кінця XVIII – початку XIX ст., які замість ньютонівського механістично-раціоналістичного розуміння природи породили шеллінґіанське розуміння її як живого організму[[10]](#footnote-10). У європейській літературі доби романтизму найбільш поширеним способом художньої реалізації такого трактування натури є, на думку К. Хорвата, антропоморфізація явищ природи, коли «природі в цілому – і як космосу, і як пейзажу, і як одиничній деталі пейзажу – приписуються почуття, характерні для людської душі»[[11]](#footnote-11).

Важливою також є думка згаданого науковця про те, що значення натурфілософських ідей у романтизмі різних європейських країн далеко не однакове. Так, абсолютно встановленим у науці про літературу вважається вплив філософії Ф. В. Й. Шеллінґа на ранніх німецьких романтиків та С. Т. Колриджа. Натурфілософська парадигма німецького мислителя, припускає К. Хорват, могла бути відома і французьким романтикам, оскільки Жермена де Сталь детально розглядає питання німецької ідеалістичної філософії у книзі «Про Німеччину» («De l’Allemagne»), тоді як для польського романтичного руху думки Ф. В. Й. Шеллінґа особливого значення не мали, а на угорський романтизм його вплив узагалі не доведено. Водночас незалежно від більшої чи меншої поширеності у кожній з національних культур натурфілософського погляду на природу як організм, свідомий чи несвідомий вияв його, на глибоке переконання дослідника, «відчувається у європейських романтиків повсюди»[[12]](#footnote-12).

На противагу К. Хорвату, відома польська дослідниця Марія Яніон не заперечує зв’язку польського романтичного руху з німецькою натурфілософією. Так, у розвідці під назвою «Студія про романтичні ідеї. Естетика і природа» («Studia o romantycznych ideach. Estetyka i natura», 2001) вчена констатує, що такі риси природи, як єдність та гармонійність, «наділення натури особливими атрибутами глибокої, повної екзистенції»[[13]](#footnote-13), репрезентовані творами польських романтиків, ґрунтуються саме на принципах романтичної філософії природи загалом та ідеях Ф. В. Й. Шеллінґа зокрема[[14]](#footnote-14). Вплив останнього особливо відчутний, на думку М. Яніон, у творчості відомого польського романтика Мавриція Мохнацького, який у праці «Про польську літературу ХІХ ст.» («O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym») присвячує цілий розділ натурфілософським роздумам. Дослідниця наголошує на тому, що для польського критика та літератора «немає поняття літератури без поняття природи»[[15]](#footnote-15). Останню М. Мохнацький розглядає у процесі розвитку та взаємозв’язках із людиною. Як і Новаліс (справжнє ім’я – Фрідріх фон Ґарденберґ), він виділяє три основні етапи, через які натура проходить історично: 1) «природний етап», коли людина ще живе спільним життям із природою. Це період згоди, гармонії і неподільної єдності всесвіту; 2) «культурний етап», коли людина ідентифікує себе як відмінну, самостійну від природного середовища істоту. Це, за М. Мохнацьким, час фантазії та меланхолії; 3) «етап повернення до природи через культуру», коли відбувається глибоке усвідомлення людиною самої себе та навколишнього світу. Це пік егоїзму, роздумів та філософії. Саме цей період, на думку польського романтика, переживало і сучасне йому людство[[16]](#footnote-16).

Праця М. Яніон також торкається таких важливих у контексті вивчення романтичної концепції природи питань, як вплив поглядів Ф. Шиллера на романтичне розуміння натури, феномен оссіанічної поезії з його культом похмурої, грізної природи, романтичне протиставлення природи та культури тощо.

Окремі аспекти проблеми впливу романтичної філософії природи на художню літературу й естетику романтизму висвітлені також у роботах таких європейських та американських літературознавців, як Ростіна Бервік[[17]](#footnote-17), Фергюс Гендерсон[[18]](#footnote-18), Джон Ньюбавер[[19]](#footnote-19), Річард Олсон[[20]](#footnote-20), Ніколас Сол[[21]](#footnote-21), Тім Фулфорд, Дебі Лі та Пітер Кітсон[[22]](#footnote-22).

Пропонована розвідка присвячена осмисленню концептуального універсалізму мислення німецьких романтиків та його впливу на формування нового типу художності, характерного для європейського романтизму. Ми виділяємо вісім центральних концептів романтичної філософії природи, що формують натурфілософську концептосферу епохи романтизму та пропонуємо їх послідовну проекцію на художньо-естетичну творчість митців європейського романтичного руху. Переконані, що нова інтерпретація взаємозв’язків осмислення природи в натурфілософії та літературі доби романтизму є актуальною проблемою, розв’язання якої дозволяє осмислити класичну спадщину у нових вимірах.

**РОЗДІЛ І**

**ІДЕЙНА СВІДОМІСТЬ РОМАНТИЧНОЇ ДОБИ ТА ЇЇ ФІЛОСОФСЬКЕ ПІДҐРУНТЯ**

Через прагнення романтиків до всеохопності світу, синтезування різного роду інтелектуально-практичних діяльностей літературознавці традиційно називають романтизм «енциклопедичним», «синтетичним», «універсальним» напрямом. Втілившись не лише у літературі, але й у філософії, природознавстві, історії, економіці, психології, медицині, він реалізовувався у них не менш широко та багатогранно, ніж у мистецтві. Саме це, на думку дослідників, забезпечило романтизму виняткову потужність та «живучість»: «він тримався у Німеччині, в Європі півстоліття, а, може, й більше <…> Помирав у природознавстві і зберігався у науках гуманітарних, зникав із живопису і доживав у книжковій ілюстрації, сходив зі сцени драматичних театрів і воскресав до життя на сцені музичній…»[[23]](#footnote-23). Об’єднавши під своїми гаслами найрізноманітніші галузі людської активності, романтичний рух одночасно забезпечив їх плідну взаємодію. У Німеччині, за влучним висловом Н. Берковського, «фізики і геологи дружили з поетами, пізніше почалася дружба з музикантами, живописцями, з біологами, з істориками, з медиками»[[24]](#footnote-24). Відомий український літературознавець Д. Наливайко з цього приводу зазначає: «в основі романтизму – глибинний і потужний духовний рух, спільні світоглядні структури, принципи й моделі мислення, які поширювалися на різні сфери духовно-практичної діяльності людини. Цим пояснюється активний зв’язок і взаємодія названих сфер, зокрема літературного романтизму не тільки з музикальним чи живописним, а й з філософським та історіографічним»[[25]](#footnote-25).

Вважається, що найпотужніше в добу романтизму «співпрацювали» література, передусім поезія та філософія. Німецький дослідник Вільгельм Віндельбанд стверджував, що зближення між ними розпочалося у XVIII ст. Протягом цього століття поезія та філософська наука ще, так би мовити, перебували у пошуку, а вже у часи романтизму[[26]](#footnote-26) «находят друг друга в общении с ранее неизвестной интенсивностью и интимностью»[[27]](#footnote-27). Найбільш плідною взаємодія між ними була у ранній період розвитку романтичного руху, особливо це стосується творчості представників так званого «єнського гуртка». Знаємо, що в це об’єднання входили митці та вчені з найрізноманітнішими зацікавленнями та поглядами: брати Фрідріх та Август Шлегелі, котрі були філологами й теоретиками мистецтва; поети та літературні критики Людвіґ Тік і Вільгельм Вакенродер; натурфілософ, письменник, геолог та математик Новаліс; філософи Ф. В. Й. Шеллінґ та Фрідріх Шляєрмахер, котрий, щоправда, був насамперед теологом; фізики Карл Риттер та Генріх Стеффенс. Тісне спілкування між представниками найрізноманітніших інтелектуальних сфер у межах гуртка сприяло виробленню показової тенденції до широти охоплення дійсності їхньою творчістю. Філософія у цьому процесі відігравала чи не найважливішу роль. Дехто з єнців спеціально ґрунтовно та всебічно вивчав її, як, наприклад, Новаліс і Ф. Шлегель, інші цікавилися лише окремими філософськими проблемами.

У літературознавчій науці непересічну зацікавленість німецьких романтиків філософією прийнято пояснювати специфічними суспільно-історичними умовами, на фоні яких складався та розвивався німецький романтичний рух. Як відомо, на кінець XVIII – початок XIX ст. Німеччина перебувала в складному економічному та політичному становищі. Територія її була поділена на більш, ніж 300 дрібних князівств. Феодальний характер ведення господарства у них стримував розвиток економіки. Зовнішнє життя німців було в цей період надзвичайно убогим, але водночас відбувається чи не найпотужніше піднесення духовної діяльності представників інтелектуальної та мистецької еліти, адже «так как в сфере общественной жизни не было для их деятельности ни предмета, ни арены свободного развития, эта деятельность обратилась со всей своей интенсивностью вовнутрь»[[28]](#footnote-28). Філософія та поезія стали за таких обставин найважливішими складовими внутрішнього життя німецької інтеліґенції.

Витоки філософування єнців дослідники романтизму традиційно виводять із «науковчення» Йогана Ґотліба Фіхте та значною мірою – філософії Іммануїла Канта. При цьому хоча діяльність членів єнського гуртка і полягала швидше у подоланні філософських систем названих мислителів, аніж у їхньому засвоєнні, романтизм завдячує їм низкою принципових постулатів. Через захоплення філософією Й. Ґ. Фіхте пройшли більшість ранніх романтиків. Нагадаємо, що центральною категорією його філософського вчення була категорія «Я», яка трактується двояко: 1) як «Я» кожної окремої особистості, здатної до самоусвідомлення, тобто індивідуальне «Я» та 2) як «Я» абсолютне, універсальне, тобто тотожність усіх окремих «Я». Основний принцип «Я» – діяльність. У процесі цієї діяльності «Я» проходить три етапи. На першому етапі «Я» із себе самого породжує «Я». Це етап виявлення самототожності «Я». Тут, простішими словами, відбувається його самостворення. Це момент усвідомлення суб’єктом самого себе. На другому етапі «Я» продукує «не-Я», під яким розуміється все, що не є «Я». При цьому «не-Я» визначається як цілком залежне від «Я», позбавлене будь-якої самостійності та самоцінності. Так з’являється зовнішня щодо суб’єкта дійсність. Третій етап – це стадія синтезу, виявлення вищого «неподільного Я», яке охоплює собою і «Я», і «не-Я». Завдяки цим етапам виникає світ, у якому все є результатом творчих зусиль «Я»[[29]](#footnote-29). Реальність, отже, твориться у Й. Ґ. Фіхте кожним окремим суб’єктом відповідно до власних індивідуальних законів і принципів.

Важливість філософії Й. Ґ. Фіхте для романтиків розкрив свого часу Ф. Шлегель, котрий поряд із Французькою революцією та «Вільгельмом Майстером» Й. В. Ґете називав її «величайшей тенденцией нашего времени»[[30]](#footnote-30). Із «науковчення» романтики перейняли передусім ідею іманентної творчої активності суб’єкта, адже Й. Ґ. Фіхте «утверджував право людини оновлювати й перебудовувати світ відповідно до власного ідеалу»[[31]](#footnote-31). Крім того, як зазначає російський літературознавець Віктор Хрульов, його вчення «стверджувало вільний, не обмежений ніякими рамками розвиток особистості. Оскільки людина, за Фіхте, в самій собі носить світ і його закони, вона володіє світом»[[32]](#footnote-32). Зрозуміло, що такі уявлення обґрунтовували не лише принципи вільної та необмеженої творчої діяльності романтиків, але й притаманний їм індивідуалізм у поєднанні з духовним аристократизмом, що знайшов своє втілення в романтичному культі генія.

Значний вплив на романтизм мала й філософія І. Канта. Його філософські ідеї, як вважають дослідники, спричинилися насамперед до формування однієї з центральних властивостей романтичного світогляду – спрямованості внутрішнього життя романтиків у безконечне та мрії пізнати його. Адже саме І. Кант, незважаючи на усвідомлення принципової неможливості пізнання ідеального, вбачав у прагненні до його осягнення основну рису теоретичного розуму[[33]](#footnote-33). Найбільшу ж цінність для романтиків мали, на наш погляд, естетичні ідеї мислителя, сформульовані у завершальній праці Кантового критичного циклу – «Критиці сили судження» (1790), зокрема вчення про творчий характер людського мислення, що не просто фотографічно відтворює дійсність, а доповнює її ментальний образ рисами індивідуальності самого мислителя; думки філософа про культуру як витвір людського духу, уяву, геніальність, роль мистецтва у структурі суспільної свідомості тощо.

Духовне життя ранніх німецьких романтиків характеризувалося постійними філософськими пошуками. Про це свідчать, зокрема, їхні мемуари, щоденники та епістолярій. Так, у своєму листі до брата Ф. Шлегель пише: «философия является душой моей жизни, ключом к самому во мне сокровенному. Со времени этого знакомства (с философией – М. М.) я весь погружен в эти занятия»[[34]](#footnote-34). На його глибоке переконання, поет не може бути лише митцем, він зобов’язаний бути також і філософом, по-філософськи осмислювати власну художню творчість: «если художник должен обладать основательными сведениями о своих средствах и целях, о препятствиях к их достижению и об их направленности, то поэт по поводу своего искусства должен философствовать»[[35]](#footnote-35). При цьому Ф. Шлегель наголошує, що митець не повинен надавати переваги жодній з існуючих філософських систем, бо жодна з них не є досконалою. Для поета не може бути корисною система, «противоречащая принципам чувства и духу общественности; или превращающая действительность в явление; или воздерживающаяся от всякого определенного решения; или ограничивающая порывы к сверхчувственному; или же нищенским образом выводящая идею человека из внешних явлений»[[36]](#footnote-36). Тому ні евдемонізм, ні фаталізм, ні ідеалізм, ні скептицизм, ні матеріалізм, ні емпіризм не можуть задовольнити його духовних запитів, виняток становить лише «творческая философия, исходящая из идеи свободы и веры в нее и показывающая, что человеческий дух диктует свои законы всему сущему и что мир есть произведение искусства»[[37]](#footnote-37). Як бачимо, впливи Й. Ґ. Фіхте тут безсумнівні.

Справжня поезія, на думку Ф. Шлегеля, неодмінно є філософською. Більше того, вона лише й починається там, де закінчується філософія та загалом є «непрерывный комментарий к краткому тексту философии»[[38]](#footnote-38). Тому основне завдання романтичного митця, за Ф. Шлегелем, – синтезування художньої творчості та філософської науки: «искусство должно стать наукой; и наука должна стать искусством; поэзия и философия должны объединиться»[[39]](#footnote-39). Досягнувши ж більш широкого синтезу, ніж поєднання поезії й філософії, та долучивши до них елементи інших аспектів людської діяльності, романтична література, переконаний Ф. Шлегель, здатна стати грандіозним відображенням своєї великої епохи: «Она должна также частью смешать, частью соединить поэзию и прозу, гениальность и критику, Kunstpoesie і Naturpoesie, придавать поэзии жизненность и дух общительности, а жизни и обществу – поэтический характер, наполнить и насытить формы искусства самородным познавательным материалом и оживить колебаниями юмора»[[40]](#footnote-40). Характерно, що сучасне йому поетичне мистецтво у загальній масі Ф. Шлегель вважав таким, що не відповідає зазначеним вимогам та вбачав у ньому лише недосконале перехідне явище до поезії істинно романтичної, універсальної.

Будучи більше теоретиком мистецтва, ніж, власне, митцем, Ф. Шлегель розглядав літературу та філософію радше як рівноправні духовні сфери. На відміну від нього, решта членів єнського гуртка, зокрема Новаліс, Л. Тік та В. Вакенродер, вважали, що поезія займає набагато вищу позицію в ієрархії діяльностей людського духу, ніж філософія. Адже незважаючи на те, що між ними є багато спільного (як перша, так і друга прагне до осягнення універсальних сутностей, обидві здатні піднести людину над повсякденністю, обидві спрямовані на розв’язання найвагоміших для людства питань), поезія має перед філософією суттєву перевагу в тому, що вона позбавлена штучної дискурсивності. Саме це робить її досконалим засобом пізнання світу у його цілісності й неподільності, що було особливо важливим для ранніх романтиків, світогляд котрих формувався як противага механістично-атомістичному світорозумінню, притаманному добі Просвітництва.

Виходячи з цього, більшість єнців взаємодію між поезією та філософією розуміли швидше як односторонній процес: «Философия есть теория поэзии. Она показывает нам, что есть поэзия, – поэзия есть все и вся»[[41]](#footnote-41). Відомо, що поетична творчість у них набуває виразних ознак сакральності, культової діяльності, поет же сприймається як геній, здатний пізнати підвалини світобудови, як пророк, для якого у світі немає нічого прихованого. Така позиція була особливо характерною для Новаліса, котрому і належать процитовані вище слова. Романтик був твердо переконаний у тому, що поет – це не просто митець, а «чарівник». Він здатен не лише проникати у таємниці всесвіту, а навіть керувати ним. Адже слово – це репрезентант Ідеального, тому для мови характерний безпосередній зв’язок із ним. Поет же, створюючи художній твір через маніпуляції словами, може впливати на ідеальну сутність.

Згодом, намагаючись деталізувати та поглибити свої погляди на аналізовану проблему, Новаліс створює оригінальне вчення про «поезію поезії». На його думку, світова реальність має тричленну структуру, що включає історію, філософію й поезію. Історія, за Новалісом, лише породжує, створює факти, філософія – їх впорядковує та пояснює, поезія ж – співвідносить кожен окремий факт із цілим, виявляє ціле в окремому та окреме в цілому, у зв’язку з чим постає, по-перше, вищою формою філософського пізнання, тобто поетичною філософією або філософуючою поезією (поезія як метафізика) та, по-друге, єдиною можливою формою універсального характеру знання, тобто енциклопедією «опоетизованих» наук.

Найбільше ж уваги проблемі взаємодії мистецтва та філософії присвятив, за нашими спостереженнями, Ф. В. Й. Шеллінґ. На основі його міркувань стосовно зазначеного питання можна чітко прослідкувати еволюцію теоретичних поглядів мислителя впродовж роботи над створенням цілісної філософської системи. Так, в естетичній частині праці «Система трансцендентального ідеалізму» (1800) Ф. В. Й. Шеллінґ однозначно ставить мистецтво вище від філософії. Філософське споглядання – дар обраних, естетичне ж – притаманне кожному, «философия достигает, правда, наивысшего, но она приводит к этой точке как бы частицу человека. Искусство же приводит туда, а именно к познанию наивысшего, всего человека, каков он есть…»[[42]](#footnote-42). Тому філософія не має всезагальної значимості. Універсальністю характеризується лише мистецтво, що дає йому підстави претендувати навіть на осмислення самої філософії. Більше того, лише мистецтво і може бути, за Ф. В. Й. Шеллінґом, справді дієвим органоном філософської науки: «в искусстве мы имеем как документ философии, так и ее единственный извечный и подлинный органон, беспрестанно и неуклонно все наново свидетельствующие о том, чему философия не в силах подыскать внешнего выражения…»[[43]](#footnote-43).

Як і Ф. Шлегель, Ф. В. Й. Шеллінґ наголошує на тому, що справжній поет переплавляє мистецтво й філософію в єдине ціле. Він пише: «от подлинно поэтических образов требуется не меньше всеобщности и необходимости, нежели от философских понятий. Впрочем, если иметь перед глазами новейшее время, то тут лишь очень немногим, редкостным мастерам удавалось вдохнуть общее и непреходящее значение в образы <…>, но вот эти немногие и есть подлинные поэты, а остальных просто называют так»[[44]](#footnote-44). Якщо Ф. Шлегель до таких поетів відносив передусім Й. В. Ґете, то Ф. В. Й. Шеллінґ називає ім’я Данте. Він також прагне обґрунтувати необхідність двовекторності взаємодії між літературою та філософією й намагається довести, що не лише художні образи мають бути філософськими, але й філософські категорії повинні бути свого роду артефактами: «В свою очередь философские понятия не должны быть просто всеобщими категориями, они должны быть настоящими, определенными сущностями, а чем больше они таковы, чем больше придает им философ реальную, особенную жизнь, тем больше, кажется, сближаются они с поэтическими образами…»[[45]](#footnote-45).

Як відомо, такою «поетичною філософією» було вчення самого Ф. В. Й. Шеллінґа. Дослідники його творчості не раз відзначали образний характер мови мислителя, наявність у ній поетичних конструкцій, а іноді навіть і ритміки. Крім того, також встановлено, що Ф. В. Й. Шеллінґ був автором низки віршів, де у поетичній формі висловив основні положення своєї філософської системи («Тварина і рослина» («Their und Pflanze»), «Скам’янілі груди землі лежать закриті…» («Die starre Brust der Erde liegt verschloßen…» тощо). Слід при цьому підкреслити, що поетичний «стиль» Шеллінґового філософування значною мірою відбивав характерну рису романтичної філософії загалом, зумовлену тією обставиною, що романтизм як ідеологічний рух найпотужніше втілився в мистецтві, а тому у філософському світогляді романтиків не могли не домінувати художні принципи світовідчуття й світовідношення. Романтики прагнули перенести у філософію універсальний життєвий досвід поетів саме у тій специфічно художній формі, в якій він існував у сфері мистецтва, звідси – філософії епохи романтизму властива форма поетичних і напівпоетичних філософем, фрагментів, висловлювань, афоризмів. Такий спосіб філософування, за словами Рими Габітової, «дав змогу романтикам осягнути повноту і конкретність життя, дійсності й виразити її у згорнутому, скороченому, зашифрованому вигляді, який недоступний дискурсивному мисленню»[[46]](#footnote-46).

Водночас уже сама назва лекційного курсу Ф. В. Й. Шеллінґа, що був прочитаний ним протягом 1802 – 1803 рр. у Відні, а згодом, 1804 – 1805 рр. у Вюрцбурзі, – «Філософія мистецтва» – свідчить про кардинальну зміну настроїв мислителя. Якщо раніше він закликав осягати філософські проблеми через мистецтво, то в цей період постулює цілковито протилежні думки. Філософія і мистецтво тепер співвідносяться у нього як прообраз і відображення, оскільки філософія є цілком ідеальною діяльністю, а мистецтво – реальною. Саме це – причина того, «что в недра искусства в научном смысле глубже философского понимания не может проникнуть никакое другое и что философ яснее видит саму сущность искусства, чем даже сам художник»[[47]](#footnote-47). Мислитель переконаний: «помимо философии и иначе, чем через философию, об искусстве вообще ничего нельзя знать абсолютным образом»[[48]](#footnote-48). Процитований уривок демонструє, як бачимо, певний відхід Ф. В. Й. Шеллінґа від романтичних естетичних ідей, що, однак, не означало розриву його тісних стосунків з ранніми німецькими романтиками та не виключало подальшого впливу філософа на їхню художньо-естетичну творчість.

Сказане вище про зацікавлення німецьких романтиків основними філософськими парадигмами епохи романтизму (фіхтеанська, кантіанська, шеллінґіанська), рівною мірою стосується і натурфілософії як органічної складової частини кожної з них. Адже як І. Кант, так і Й. Фіхте, а тим більше Ф. В. Й. Шеллінґ звертаються у своїх філософських працях до проблем ґенези природи та законів її функціонування, хоча й розв’язують їх кожен у власній теоретичній площині.

Тут слід, очевидно, нагадати, що термін «натурфілософія» (лат. «philоsоphia naturalis») був уведений у науковий обіг Сенекою, котрий розумів її як науку, що «пізнає причини явищ, які відбуваються у природі»[[49]](#footnote-49). Сучасні філософські словники та енциклопедії пропонують різні дефініції цього поняття, кожна з яких актуалізує ті чи інші ознаки натурфілософських учень: їхню умоглядність[[50]](#footnote-50), прагнення розглядати природу як цілісність[[51]](#footnote-51), намагання розкривати першопричини природних явищ[[52]](#footnote-52), а також їх зв’язки та закономірності[[53]](#footnote-53) тощо. На нашу ж думку, найбільш вдалим є таке визначення натурфілософії: «Натурфілософія – у широкому значенні те саме, що філософія природи, тобто пояснення фізичного світу, виходячи з певних розумово-мислительних передумов; у вузькому значенні термін натурфілософія вживається для означення того напрямку німецької ідеалістичної філософії, що мав своїм основним представником Ф. В. Й. Шеллінґа і полягав у підведенні явищ і процесів природи під різноманітні апріорні схеми (так зване конструювання природи)»[[54]](#footnote-54). У своїй розвідці ми будемо використовувати це поняття в обох із наведених значень, при цьому, якщо говоритимемо про нього у широкому розумінні, вживатимемо термін «натурфілософія», у вузькому – «натурфілософія романтизму».

Натурфілософія романтизму була одним із найпопулярніших теоретичних учень свого часу. Вона втілила у собі такі провідні тенденції романтичної епохи, як бурхливий розвиток наукового природознавства і водночас стійку недовіру до розуму й прагнення до осмислення різного роду ірраціональних явищ. Ідеями романтичних натурфілософів захоплювалися не лише вчені-природознавці, але й освічене дворянство, широкі кола інтеліґенції тощо; для митців же вона набувала виняткової вагомості через посилену актуалізацію у романтизмі предмета її вивчення – природи. Як слушно зазначає російський літературознавець Віктор Ванслов, «у природі романтик завжди бачить дзеркало, відображення або свого душевного суму, або ідеального життя, що є предметом його мрій. Тому природа наділяється змістом, іноді навіть більш красномовним, ніж зміст слів»[[55]](#footnote-55). У зв’язку з особливим ідейним значенням природи «романтики віднаходять для її змалювання небувалі до того в мистецтві найтонші та найрізноманітніші кольори»[[56]](#footnote-56).

Палітра романтичної «природної» образності характеризується надзвичайним багатством та оригінальністю: пейзажні картини обрамляють твори романтиків, природа слугує тлом для подій, зображених у них, надає матеріал для мотивів, аналогій і безконечного числа символів. Одну зі спроб систематизувати всю цю різноманітність знаходимо у розвідці К. Хорвата, котрий виділяв такі аспекти художньої реалізації теми природи у європейському романтичному мистецтві:

1. Мотив утечі героя від суспільних проблем, бід, розчарувань, внутрішньої напруги у природу. Внутрішній зв’язок з натурою дарує йому полегшення, свіжість, надає нових сил[[57]](#footnote-57). Названий мотив зустрічаємо у творах «Тінтернське аббатство» («Tintern Abbey») В. Вордсворта, «Пісня» («Song») П. Б. Шеллі, «Паломництво Чайльд Гарольда» («Childe Harold's Pilgrimage») Дж. Н. Ґ. Байрона, «Мцыри» М. Лермонтова, «Небо» М. Петренка та інших.
2. Образи персоніфікованих, олюднених об’єктів природи, в яких вона постає як жива істота, що співчуває та співпереживає людині[[58]](#footnote-58). Яскраві приклади таких образів презентують вірші «Озеро» («Le lac») А. де Ламартіна, «Прометей розкутий» («Prometheus Unbound») П. Б. Шеллі, «Меланхолія» («Melancholia») В. Гюго, «Молятся звезды, мерцают и рдеют» А. Фета, «Розставання» Л. Боровиковського тощо.
3. Образи байдужої та навіть ворожої до людини природи[[59]](#footnote-59), що характерні, зокрема, для таких поезій, як «Хижина пастуха» («La Maison du Berger») А. де Віньї, «Сила речей» («La Force des choses») В. Гюго, «Брожу ли я вдоль улиц шумных…» О. Пушкіна, «Фарис» Л. Боровиковського, «Мечты» О. Афанасьєва-Чужбинського.
4. Змалювання природи як таємничої, загадкової стихії, що часто супроводжується зображенням демонічного начала, присутнього в ній, трансформацією природного космосу в хаос[[60]](#footnote-60). Такий характер має натура у «Повісті про Старого Мореплавця» («The Rime of the Ancient Mariner») С. Т. Колриджа, «Руненбергу» («Der Runenberg») Л. Тіка, «Лорелеї» («Loreley») Г. Гайне, «Світлані» та «Людмилі» В. Жуковського, «Бесах» О. Пушкіна.
5. Мотиви ідеалізації рідної землі, що пов’язані зі спогадами про щасливе дитинство на лоні рідної природи та поетизацією сільських ландшафтів і нерідко набувають глибокого патріотичного пафосу[[61]](#footnote-61). Прикладами можуть слугувати «Прелюдія» («The Prelude») В. Вордсворта, «Міллі, чи рідна земля» («Milly ou la terre natale») А. де Ламартіна, «Пан Тадеуш» («Pan Tadeusz») А. Міцкевича, «Есть милая страна, есть угол на земле…» Є. Баратинського, «Українські ночі» А. Метлинського тощо.

Водночас літературна практика романтизму дає підстави й для іншого розв’язання питання про актуалізацію у ньому «природної» тематики. Так, В. Жирмунський виділяє в художньому осмисленні романтиками натури лише два фундаментальні аспекти: 1) обожнення природи, поклоніння їй та 2) змалювання природного середовища як закритої системи, відокремленої від людини. На думку літературознавця, перший із них був притаманний головно раннім романтикам, погляди та художня творчість яких тією чи іншою мірою виявляли риси пантеїстичного світогляду. Для таких митців раннього романтизму, як, наприклад, Л. Тік, Й. Гельдерлін, В. Вордсворт вся природа, переконує В. Жирмунський, «одухотворена; всі частини її – члени одного велетенського тіла; все гармонійно в ній пов’язане, тому що одна душа оживлює це тіло, одне життя проявляється у всіх його рухах, і в усій природі ми бачимо єдиного вічного Бога»[[62]](#footnote-62). Вони сприймали матеріальну дійсність як суцільну божественну плоть, вбачали у кожному об’єкті природного світу божественне начало, а тому намагалися долучитися до нього шляхом «злиття» з натурою.

Однак якщо на зорі романтичного мистецтва всесвіт, зважаючи на свій одухотворений характер, сприймається романтиками як ідеал, «для них немає протилежності світу і Бога, але все в світі божественне»[[63]](#footnote-63), то вже невдовзі після поразки Великої Французької революції такий погляд починає суперечити дійсним обставинам та породжує обґрунтовані сумніви. Адже якщо все навколо святе, а світ наповнений Богом, то як тоді пояснити факт присутності у ньому насильства, утисків, різного роду несправедливості тощо. Трагічні наслідки великої історичної події зумовлюють еволюцію раннього романтичного пантеїзму у напрямі «заперечення сенсу та значення світу видимого»[[64]](#footnote-64) й утвердження традиційної християнської віри у надсвітового Бога. Тепер ідеальний світ лежить для романтиків поза межами матеріального існування, «только в потустороннем мире встала заря истинного существования»[[65]](#footnote-65). Кардинально змінюється й сприйняття довкілля: якщо раніше природа була відкритою, спрямованою назустріч людині, то тепер вона перетворюється на таємницю, містерію: «Для нового мира природа оказалась закрытой книгой, ввиду того, что он мыслил ее не самое по себе, как таковую, но как подобие невидимого и духовного мира»[[66]](#footnote-66). За таких умов з’являється погляд на природу як сферу абсолютно чужу для людини, нездатну задовольнити її щирі пориви до возз’єднання з нею, характерний для романтизму більш пізнього періоду, як, наприклад, для творчості Ахіма фон Арніма чи Євгена Баратинського.

Повертаючись до проблеми взаємодії романтичних філософії природи та літератури, зауважимо, що хоча твори митців європейських країн і виявляють різну ступінь зацікавленості їхніх авторів натурфілософськими ідеями, всіх їх об’єднує вияв специфічно натурфілософського способу світобачення, що формувався як під безпосереднім впливом натурфілософських теорій, так і стихійно – як данина духові часу, специфічно романтичному погляду на світ.

Як відомо, батьківщиною романтичної філософії природи була Німеччина, де протягом кількох років кінця XVIII – початку ХІХ ст. зусиллями Й. В. Ґете, а також Ф. В. Й. Шеллінґа та його учнів Л. Окена, К. Риттера, Г. Стеффенса, Ґ. Шуберта й інших був створений основний корпус натурфілософських робіт, у зв’язку з чим саме німецька романтична література характеризується найвищою інтенсивністю засвоєння натурфілософських елементів. Яскравим зразком літературної творчості, майже цілковито зосередженої довкола ідей романтичної філософії природи, є, на наш погляд, художній спадок Новаліса, насамперед його твори «Учні в Саїсі» та «Генріх фон Офтердінген».

Російська дослідниця Л. Дудова називає повість Новаліса «Учні у Саїсі» «одним з перших творів (світової літератури – М. М. ), де гостро ставляться екологічні проблеми»[[67]](#footnote-67). Твір побудований як своєрідний полілог: у ньому звучать різні думки стосовно того, чим є натура для людини, як людина має її пізнавати та з нею поводитися. Дійовими особами цього полілогу є шеллінґіанець, фіхтеанець та поет. Перший детально розробляє методологію дослідження природи, що ґрунтується на умогляді й творчому спогляданні. На його переконання, *«чтобы понимать природу, необходимо заставить ее возникать внутренне во всей ее последовательности»*[[68]](#footnote-68), а *«описание этой внутренней вселенской истории и есть истинная теория природы»*[[69]](#footnote-69). Фіхтеанець протестує проти спроб шеллінґіанця *«составить природу из ее внешних сил и явлений и выдавать ее то за чудовищный огонь, то за волшебной формы шар, то за двойственность или тройственность, или же за какую-нибудь иную необычайную силу»*[[70]](#footnote-70), для нього натура – чисте породження Я, гра інтелекту. Поет натомість розглядає природу передусім як резонатор внутрішнього світу людини, його натура максимально суб’єктизована та одухотворена. Він розмірковує: *«Ветер есть движение воздуха, могущее иметь некоторые внешние причины, но не есть ли он для одинокого истомленного сердца нечто большее, когда он мимо идет шумя, веет из любимых стран <…>? Не становится ли скала своеобразным Ты, как только я начинаю с ней говорить. И что я иное, как не поток, когда гляжу я печально в его волны и теряю мысли в его плавном течении?»*[[71]](#footnote-71). Природно припустити, що думки поета перегукуються тут із поглядами самого Новаліса.

Окремої уваги у повісті заслуговує епізод бунту музейних речей. Речі повстають, бо відмовляються коритися природознавцям, котрі жорстокими експериментами руйнують їхню цілісність та, вириваючи їх з природного середовища, порушують його загальні зв’язки: *«Они стремились вернуться к своей свободе, к своим первоначальным отношениям <…>, жаловались на ужасные муки и страдания, и оплакивали древнюю, величественную жизнь на лоне природы, где их единила общая свобода, и где все, что им было нужно получалось само собой. – О, если бы человек, говорили они, понимал внутреннюю музыку природы, и обладал чувством внешней гармонии. Но он ведь почти не знает, что мы принадлежим каждая друг другу, и что ничто не может существовать одно без другого»*[[72]](#footnote-72). Через своє нерозуміння сутності натури природознавці-експериментатори, переконує автор, приречені на марне блукання лабіринтами хибних думок, тоді як зрозуміти природу можна зовсім легко – повернутися до союзу з нею, навчитися її відчувати.

Головний герой іншого твору Новаліса – роману «Генріх фон Офтердінген» – покликаний встановити гармонію між натурою та людиною. Новаліс називає його месією природи. Функція цього образу в романі багатозначна, оскільки сам твір є гіпералегоричним і містить величезну кількість символічних нашарувань, які важко однозначно проінтерпретувати, а також і тому, що роман залишився незакінченим. Очевидно, відповідно до уявлень Новаліса про магічні здібності поета, Офтердінген мав подолати у природі все руйнівне: *«необходимость боли, скорби и всякого зла на земле»*[[73]](#footnote-73), а також смерть. При цьому він мусив цілковито підкорити природу своїй волі. Ствердження такого насилля над природою виглядає у Новаліса дещо дивним, адже сам пафос підпорядкування натури людині був цілковито чужий раннім романтикам. Мабуть, як припускає Н. Берковський, Новаліс «владу над природою хотів поєднати із відданістю природі, з любов’ю і ніжністю, із найбільш дружнім перебуванням у її середовищі»[[74]](#footnote-74). Записи Л. Тіка, котрий зі слів Новаліса переказав план другої частини роману, свідчать, що у задумі автора Генріх все-таки зміг виконати своє завдання: наприкінці роману у всесвіті відбуваються зміни космічного масштабу – пори року одружуються, *«люди, животные, растения, камни и звезды, стихии, звуки, краски сходятся, как одна семья»*[[75]](#footnote-75) і настає епоха, вільна від влади часу.

Поряд із німецькою, цікаві явища натурфілософської поетичної творчості дала, на наш погляд, і російська література епохи романтизму. У цьому контексті слід насамперед згадати художні твори «поетів-любомудрів», котрі започаткували в Росії мистецький рух за створення «поезії думки», філософської літератури. Як відомо, свою назву любомудри отримали від назви гуртка, що об’єднав молодих митців та філософів, в основному студентів Московського університету – «Товариство любомудрія» («Общество любомудрия»). Серед найбільш відомих його членів були Дмитро Веневітінов, князь Володимир Одоєвський, Іван Кірієвський, Олександр Кошелєв, Микола Мельгунов, Михайло Погодін, Володимир Титов, Олексій Хомяков, Степан Шевирьов. Вважається, що всі вони перебували під сильним впливом філософії Ф. В. Й. Шеллінґа, яку засвоювали переважно через його російських інтерпретаторів – викладачів Московського університету та Благородного пансіону М. Павлова й І. Давидова. Любомудри були також знайомі з окремими працями самого Ф. В. Й. Шеллінґа, зокрема «Системою трансцендентального ідеалізму», розвідкою «Про відношення зображальних мистецтв до природи», лекціями, що лягли в основу «Філософії мистецтва»[[76]](#footnote-76).

Після філософії другою пристрастю любомудрів, як стверджує російський літературознавець Дмитро Благой, був «народжений на ґрунті Шеллінґової метафізики культ мистецтва, поезії взагалі – зокрема, творчості Ґете і німецьких романтиків, котрі дали у своїх творах своєрідний переклад на мову поетичних образів основних положень натурфілософії Шеллінґа»[[77]](#footnote-77). При цьому Ф. В. Й. Шеллінґ і його метафізична система були для молодих філософів та митців тим началом, що якраз і пов’язувало філософію з лірикою. Поети, що прагнули стати філософами, знайшли в його особі мислителя, котрий не тільки хотів бути поетом, а й був ним насправді[[78]](#footnote-78).

Нагадаємо, що програмним виданням любомудрів був журнал «Мнемозина», який виходив протягом 1824 – 1825 рр. Тут друкувалися поезії самих любомудрів, передусім Д. Веневітінова, О. Хомякова та С. Шевирьова, а також осіб, наближених до гуртка. З художньої точки зору ці твори далеко не завжди були досконалими. Філософія у них часто переважала поезію, теоретичні за своїм характером думки не знаходили відповідного образного втілення й виражалися занадто прямолінійно, оголено. Водночас великою заслугою любомудрів стало, на нашу думку, суттєве розширення тематики тогочасної російської літератури, створення новаторського поетичного стилю, що спирався, зокрема, на специфічну філософськи марковану лексику.

Поетична тематика молодих митців охоплювала передусім проблеми естетики, а вже потім – гносеології, філософії історії, етики, натурфілософії. Остання слугувала для любомудрів практично невичерпним джерелом художніх образів, а запозичені з філософії природи мотиви та метафори стали основою їхнього поетичного мислення[[79]](#footnote-79). При цьому кожен із митців знаходив у натурфілософських теоріях щось своє, індивідуально-вартісне, наприклад, С. Хомяков на перший план висував релігійні аспекти, а творчість Д. Веневітінова демонструє цікаве взаємопроникнення натурфілософської та естетичної проблематики[[80]](#footnote-80).

Після повстання декабристів 1825 р. гурток любомудрія був змушений припинити свою діяльність, не проіснувавши й двох років. Проте «той художній сплав поетичного стилю та філософської думки, котрий запропонували любомудри у своїй ліриці, виявився не тільки цінним, новаторським, але й досить стійким, багато визначив у подальшій долі російської поезії»[[81]](#footnote-81).

Естетичні постулати любомудрів значною мірою були продовжені зусиллями Ф. Тютчева – одного із найбільших натурфілософських поетів європейської романтичної літератури загалом. Відомо, що Ф. Тютчев, як і члени «гуртка любомудрія», захоплювався німецькою ідеалістичною філософією, особливо натурфілософією Ф. В. Й. Шеллінґа. За свідченнями дослідників, під час дипломатичної служби російського поета у Мюнхені він неодноразово зустрічався з німецьким мислителем, котрий своєю чергою в одній із розмов з І. Кірієвським відгукнувся про Ф. Тютчева з глибокою повагою[[82]](#footnote-82).

Поезія Ф. Тютчева – це практично сконденсований виклад натурфілософської системи Ф. В. Й. Шеллінґа в образній формі. Приблизно п’ять шостих творчого спадку письменника становлять вірші, присвячені натурфілософській тематиці[[83]](#footnote-83). Вірменський дослідник творчості Ф. Тютчева М. Балоян слушно зауважує, що в фундамент своєї художньої творчості російський поет поклав два основні принципи Шеллінґової філософії природи: 1) принцип розвитку природи, її руху, постійних метаморфоз та 2) принцип боротьби і єдності протилежностей[[84]](#footnote-84). Справді, у природі митця приваблювали передусім її динамічні стани. Вона зображується поетом у процесі розгортання в часі та найрізноманітніших перетворень. Загалом, як помічає дослідниця творчості Ф. Тютчева В. Касаткіна, у природі він виділяв дві «спіралі руху»: через пори року та через періоди доби[[85]](#footnote-85). При цьому найзагадковішими, оточеними своєрідним містичним ореолом виступають у його творах нетривкі моменти безпосереднього переходу одного природного явища в інше, як, наприклад, ночі в день (світання) і навпаки (вечір, сутінки) чи природного буяння літа – у зимову меланхолію. У цьому відношенні яскраво вирізняється, на нашу думку, поезія «Осенний вечер», де Ф. Тютчевим змальовуються одразу два плани змін та відбувається перехрещення обидвох «спіралей руху», у зв’язку з чим картину осіннього вечора супроводжують особливо інтенсивні відчуття таємничості, божественності, ірраціональні передчуття чогось незвіданого. У постійному русі перебуває у письменника і людина. В містерії буття Ф. Тютчева їй відведена роль блукача. Життя людини подібне до подорожі, сама ж людина – подорожній[[86]](#footnote-86).

Другий натурфілософський принцип найповніше розгортається у поезії Ф. Тютчева через опозицію дня і ночі. Дослідники творчості митця неодноразово відзначали його особливу любов до нічної частини доби, що переросла у самобутньо-тютчевську «філософію ночі». За підрахунками авторитетного українського діаспорного літературознавця Дмитра Чижевського, з 275 поезій Ф. Тютчева 57 так чи інакше пов’язані з ніччю[[87]](#footnote-87). За його ж припущеннями, творчий інтерес до нічної тематики міг пробудитися у російського митця під впливом знайомства зі збіркою німецького поета Фрідріха Франца фон Мальтіца «Вірші», що вийшла 1817 р. у Карлсбаді та була наскрізь пройнята «нічним настроєм»[[88]](#footnote-88).

Ніч для Ф. Тютчева – особливий час. Коли зникає денне світло, оголюється глибина нічного неба і всесвіт, до того прикритий «блискучим покривалом дня», стає доступний людському погляду:

*И бездна нам обнажена*

*С своими страхами и мглами,*

*И нет преград меж ей и нами*[[89]](#footnote-89).

Ніч у російського романтика – це одночасно і час таємничого, і той період, коли це таємниче дає можливість доторкнутися до себе, заглянути у священну світову безодню. Відбувається це через долучення до першооснови всесвіту, повернення до витоків життя, адже саме вночі з людиною мовою стихій розмовляє хаос – начало всього буття, в тому числі й природи. Відзначимо, що хаос має у поезії Ф. Тютчева амбівалентний характер: з одного боку, він лякає ліричного героя, бо виводить назовні цілий сонм страхіть і жахів, з іншого ж – митець називає хаос «родимым»[[90]](#footnote-90), тобто стверджує свою близькість до нього, навіть спорідненість з ним. Хаос знаходить глибокий відгомін у його душі, адже вона також має у собі нічний бік. Зачувши дивний голос вітру, душа ліричного героя Ф. Тютчева прагне до злиття із сакральним, нескінченним:

*Как жадно мир души ночной*

*Внимает повести любимой!*

*Из смертной рвется он груди,*

*Он с беспредельным жаждет слиться!..*[[91]](#footnote-91).

До двох виділених вище центральних принципів романтичної натурфілософії, що найповніше репрезентовані поезією Ф. Тютчева, ми додали б іще один: постулат про анімованість природи, сповненість її духовним началом. Цю душу природи Ф. Тютчев, за словами відомого російського поета-символіста Валерія Брюсова, «прагне вловити, зрозуміти і пояснити в усіх проявах»[[92]](#footnote-92). Природа у поета відчуває, дихає, радіє і сумує, як свідома, мисляча істота: «Весенний гром грохочет в небе, «резвясь и играя», вешние воды «бегут и будят сонный брег», а майские дни «толпятся» веселым хороводом. Уступая дорогу весне, зима «злится», «хлопочет», «ворчит», «бесится». Темно-зеленый сад «сладко дремлет», «лазурь небесная смеется», «полураздетый лес грустит», в бурю вершины деревьев «тревожно ропщут», «как совещаясь меж собой», с высоты небес глядят «чуткие звезды» тощо[[93]](#footnote-93).

Потужна натурфілософська спрямованість художньої творчості Ф. Тютчева зумовила і певні композиційні особливості його поетичних текстів. Йдеться передусім про двочленність композиції більшості віршів митця, суть якої полягає у послідовному зіставленні світу природи і внутрішнього світу людини за принципом образно-психологічного паралелізму, вираженому через поділ віршового тексту на дві строфи. Однак слід особливо наголосити на тому, що такий строфічний поділ є лише найбільш видимим, поверховим виявом двочленності натурфілософської композиції, бо у творах Ф. Тютчева паралелізм проявляється і в характері зв’язків між висловлюваннями тексту, і у послідовності зміни образів, і навіть у ритмічній схемі віршування. Розглянемо для прикладу поезію «Когда в кругу убийственных забот…».

Перша строфа тексту відтворює нюанси психологічного стану людини, пригніченої повсякденними турботами, буденною одноманітністю. Друга – малює сумний осінній пейзаж, суголосний за своєю тональністю з настроями, висловленими у першій. Цікаво, що в аналізованому вірші Ф. Тютчев інверсує традиційний для образно-психологічного паралелізму порядок зіставлення елементів («природне – людське»). Його думка рухається у даному випадку не у напрямі інтеріоризації зображуваного (термін Михайла Гаспарова, що означає «рух погляду від зовнішнього до внутрішнього»[[94]](#footnote-94)), а навпаки – екстеріоризації, що порушує автоматизм читацького сприймання і сприяє глибшому проникненню у ліричну канву тексту:

*Когда в кругу убийственных забот*

*Нам все мерзит – и жизнь, как камней груда,*

*Лежит на нас, – вдруг, знает бог откуда,*

*Нам на душу отрадное дохнет,*

*Минувшим нас обвеет и обнимет*

*И страшный груз минутно приподнимет.*

*Так иногда, осеннею порой,*

*Когда поля уж пусты, рощи голы,*

*Бледнее небо, пасмурнее долы,*

*Вдруг ветр подует, теплый и сырой,*

*Опавший лист погонит пред собою*

*И душу нам обдаст как бы весною...*[[95]](#footnote-95).

Визначимо ритмічну композицію поезії:

|  |  |
| --- | --- |
| І строфа:1. U – U – U – U U U –2. U – U – U – U – U – U3. U – U – – – U – U – U4. U – U – U – U U U –5. U – U – U – U U U – U6. U – U – U – U U U – U | ІІ строфа:1. U U U – U – U U U –2. U – U – U – U – U – U3. U – U – U U U – U – U4. U – U – U – U U U –5. U – U – U – U U U – U6. U – U – U – U U U – U |

Не важко помітити, що смисловий паралелізм ліричного сюжету чітко повторений Ф. Тютчевим на ритмічному рівні вірша. Метрична схема першої строфи майже ідеально збігається з метричною схемою другої. Виняток становлять лише треті рядки кожної зі строф, де в одному випадку маємо елемент спондею, у другому – пірихію, проте в обох випадках метричний перебій припадає на третю стопу, тому така відмінність не порушує, на наш погляд, загальної ритмічної симетричності тексту. Ще один метричний збій маємо на самому початку другої строфи, саме у тому місці, де відбувається семантичний перехід від однієї одиниці паралельного зіставлення до іншої, від людської душі – до природи. Поява тут надсистемного наголосу – це, за глибоким спостереженням дослідниці творчості Ф. Тютчева Оксани Орлової, «відображення особливої значущості *межі* (курсив автора цитати – М. М.) між двома сферами єдиного світу»[[96]](#footnote-96).

Окрім ритму, абсолютно ідентичним є і характер римування обох строф (аББаВВ, з точними чоловічими римами у першому і четвертому рядку та жіночими у другому, третьому, п’ятому і шостому), а також синтаксичне оформлення авторської думки у кожній з них (і перша, і друга строфа складається з одного складнопідрядного речення з кількома паралельними підрядними частинами часу, що передують головній).

Отож, в аналізованій поезії натурфілософський паралелізм, висловлюючись словами відомого російського теоретика літератури Юрія Тинянова, «не залишився лише матеріалом і стилем, але зумовив собою всю організацію поетичного матеріалу»[[97]](#footnote-97).

Завершуючи побіжний розгляд натурфілософських аспектів творчості Ф. Тютчева, зазначимо також, що налаштованість на філософську узагальненість спонукала російського поета відмовитися від надмірної деталізації відтворюваних ним природних явищ. Його лірика у зв’язку з цим набуває такого універсального змісту, що, на переконання Є. Майміна, може бути потрактована не просто як натурфілософська поезія, а рівнозначно і як поетична натурфілософія[[98]](#footnote-98).

Порівняно з аналізованими вище німецькою та російською, англійська й українська літератури епохи романтизму видаються дещо менш насиченими натурфілософськими думками та ідеями. Щодо Англії, то причиною цього, припускаємо, була відносно незначна поширеність натурфілософських систем як таких у її романтичному культурному просторі. Що ж стосується української романтичної літератури, то, очевидно, в силу складних історичних та політичних обставин, увагу митців привертала передусім гостра соціальна й національна проблематика. Однак незважаючи на те, що англійський романтизм розвивався на ґрунті традиційного сенсуалістичного емпіризму, ідейно несумісного з натурфілософськими парадигмами[[99]](#footnote-99), а український був значною мірою заанґажований на питаннях національної ідентичності, творчість таких відомих романтиків, як, наприклад, Вільям Вордсворт, Джордж Байрон, Персі Біші Шеллі, Джон Кітс в Англії, чи Микола Костомаров, Пантелеймон Куліш, Маркіян Шашкевич в Україні демонструє перманентне звернення до натурфілософських тем та мотивів.

Можемо, таким чином, зробити висновок, що тяжіння європейського літературного романтизму до тісної взаємодії з найрізноманітнішими сферами культури, намагання поєднати їх у всеохопну універсальну цілісність зумовило широке проникнення позалітературних, передусім філософських (включно з натурфілософськими) елементів у художню творчість європейських романтиків. Тим механізмом, який забезпечив їхнє «входження» у канву літературних текстів романтизму, був, на наш погляд, процес концептуалізації.

Тут необхідно наголосити на тому, що в українській науці про літературу терміни «концепт» та «концептуалізація» вживаються сьогодні у різних за характером теоретичних дискурсах та із найрізноманітнішими значеннями, що часто утруднює порозуміння між дослідниками, котрі їх використовують, а тому необхідним є обґрунтування смислового наповнення цих понять у літературознавчій площині й вироблення робочих для нашого дослідження термінологічних визначень.

Насамперед зазначимо, що термін «концепт» прийшов у науку про літературу з філософії. Традиційно вважається, що його осмислене вживання в науковому дискурсі вперше можемо спостерігати в епоху Середньовіччя. Його витоки знаходимо у філософському вченні, що носило назву концептуалізму та зародилося в процесі дискусії так званих реалістів і номіналістів. Нагадаємо: реалісти приписували існування лише загальним поняттям, ідеям – універсаліям, що функціонують у сфері розуму та передують конкретним речам, номіналісти ж існування загального цілком заперечували, визнаючи лише конкретні речі. Концептуалізм об’єднав погляди перших і других. Його засновник П’єр Абеляр вважав, що універсалії реально існують у свідомості людей як імена відповідних об’єктів. При цьому імена не входять у позначуваний ними об’єкт, а виникають внаслідок «накладання» їх на речі людьми. Концепт П. Абеляр визначав як закріплене у людській свідомості «ім’я речі», яким люди послуговуються при спілкуванні між собою і з Богом[[100]](#footnote-100). У такому розумінні цей термін вживався і в усій післяабелярівській філософії аж до І. Канта, котрий звертався до нього у контексті власної теорії конструювання світу свідомістю людини. Як відомо, в процесі мисленої побудови об’єктів кеніґсберзький філософ розрізняв поняття емпіричні (conceptus) та чисті (notiones). Останні, за І. Кантом, «мають свій першопочаток виключно у розсудку», тобто «виходять за межі можливого досвіду» – мислитель називає їх ідеями, або «поняттями розуму», перші ж – лежать у проміжку між емпіричним спогляданням, що не має сили узагальнення, й ідеями, що в якості узагальнювальної інстанції повністю відділені від емпіричного феномену[[101]](#footnote-101). Таке проміжне становище концептів надає їм певної наочної конкретності й у рівній мірі – абстрактності.

Кардинальне переосмислення терміна «концепт» припадає вже на кінець ХХ століття. Найбільш поширеним його значенням у сьогоденному філософському узусі є таке: «Концепт – це зміст поняття, його змістовне наповнення безвідносно до конкретно-мовної форми його вираження»[[102]](#footnote-102). Таке розуміння концептуальної одиниці акцентує її всеохопний, глобальний, характер, адже будучи незалежною від мови змістовною складовою поняття, концепт тим самим виявляється універсальним елементом, що об’єднує абсолютно всіх носіїв логічного мислення.

Дослідники концепту сходяться на переконанні, що центральною його функцією є когнітивна (під когніцією розуміються «процеси, пов’язані з одержанням, переробкою, зберіганням та використанням інформації»[[103]](#footnote-103)). Вона полягає у здатності концепту акумулювати, нести та передавати певні об’єми знань. При цьому вважається, що змістовним наповненням концептуальних одиниць служать передусім уявлення концептоносіїв про реальність. Дуже важливим у цьому контексті є, на наш погляд, твердження російської дослідниці Олени Кубрякової про те, що концепт містить у собі уявлення не лише про об’єктивний стан речей у світі, але й дані про вигадані світи та стан речей у них[[104]](#footnote-104). Будучи носіями інформації про реальність, концепти є водночас засобами її конституювання та організації її бачення[[105]](#footnote-105).

Формуються концептуальні одиниці кількома основними способами: 1) у результаті сприйняття навколишнього світу за допомогою органів чуттів; 2) як результат практичної діяльності людини, її взаємодії з різними предметами; 3) на основі експериментально-пізнавальної діяльності; 4) внаслідок мисленнєвої діяльності, як результат роздумів, висновків або взаємодії з іншими концептами; 5) на основі вербального та невербального спілкування між людьми[[106]](#footnote-106).

Більшість лінгвістів дотримуються думки, що концепт має складну структуру[[107]](#footnote-107). Його ядро становлять загальні уявлення, притаманні більшій чи меншій кількості концептоносіїв певної епохи та культури. Крім цього, він містить периферійні сенси, властиві лише певному конкретному концептоносієві, чи групі концептоносіїв, в тому числі й різноманітні суб’єктивні конотації. Таке поєднання у концепті особистісних та надособистісних компонентів, як справедливо зауважує українська дослідниця Віра Сулима, зближує його з художнім образом, «що містить у собі узагальнювальні й конкретно-тілесні моменти»[[108]](#footnote-108). Загалом же, дослідники концепту відзначають, що суб’єктивне начало у його формуванні є надзвичайно вагомим. На відміну від понять, концепти не просто мисляться – вони переживаються, є предметом емоцій, симпатій і антипатій, а іноді навіть і зіткнень[[109]](#footnote-109).

Концепти у свідомості людини не існують ізольовано. Об’єднані у відповідним чином організовану єдність, вони утворюють концептуальну систему, чи концептосферу (термін Дмитра Ліхачова), яка містить мінімально необхідний набір концептів, що дає змогу створити уявлення про той чи інший фрагмент дійсності. Існують особисті, групові, класові та національні концептосфери. Більше того, дехто з дослідників стверджує, що є всі підстави говорити про загальносвітову концептосферу. Її утворюють концептуальні одиниці найбільш загального, універсального характеру, такі, як, наприклад, час – простір, рух – спокій, життя – смерть, чоловіче – жіноче, праве – ліве, холодне – тепле, вертикаль – горизонталь, верх – низ. Характерною рисою таких концептів є мінімальний вміст індивідуальних асоціацій і максимальна наповненість абстрактними ознаками та моделями[[110]](#footnote-110).

Психологи та лінгвісти стверджують, що концепт має двоїсту сутність – психічну та мовну[[111]](#footnote-111). До цього моменту йшлося про функціонування концептів винятково у площині людської свідомості, про концепти як ідеальні утворення, тоді як, окрім ментальної форми, концепти можуть набувати цілком реального втілення через актуалізацію у мовній сфері, зокрема в художніх текстах.

Перші згадки про концепт уже як про явище художньої літератури належать до доби бароко. В цей час концептами («кончетто») називали особливого роду стилістичні фігури, які ґрунтувалися на парадоксальному поєднанні різнорідних елементів, ексцентричному зіставленні антиномічних за своєю суттю понять, на оксюморонності. Метою таких фігур було викликати у читача здивування та задоволення від того, чого він не очікував[[112]](#footnote-112). Цікаво, що теорія барокового кончетто виникла під впливом натурфілософського знання того часу. Вважається, що вона була розроблена й вперше викладена відомим італійським філософом та природознавцем Джордано Бруно. Т. Красавченко з цього приводу зазначає: «Згідно з пантеїстичним вченням Бруно, всесвіт – «єдина многолика істота», де всі розбіжності у кінцевому рахунку – властивості єдиного Божественного начала та існує глибокий первісний зв’язок між протилежностями; поет схоплює єдність багатоманітності феноменів всесвіту й виражає його у своїй творчості»[[113]](#footnote-113). Будучи основою не лише образотворення, але й барокового способу мислення загалом, характерними властивостями якого були дотепність, парадоксальність, контрастність, концепт у літературі цього періоду «поєднував майстерність віршування та ingenium поета з максимальними інтелектуальними труднощами, що вимагали від читача найвищих зусиль у «розшифровуванні», а тому давав доступ до максимуму таємниць»[[114]](#footnote-114).

У літературі українського бароко, на переконання Д. Чижевського, найбільшим майстром кончетто був Стефан Яворський. Працюючи головно у жанрі релігійної проповіді, автор використовував кончетто для того, щоб «розворушити увагу (слухачів – М. М.), і для того, щоб цю увагу утримати: слухач у ці неспокійні часи був зайнятий іншими, нецерковними інтересами, мав уже досить широку сферу світського життя, що не перебувала під контролем церкви»[[115]](#footnote-115). Посеред численних прикладів письменникових кончетто Д. Чижевський наводить, зокрема, фрагмент тексту, де С. Яворський так звертається до Бога: *«О аптикарю небесний, коль дивна у Тебя алхимія, коль чудесна у Тебя аптека, которая і самиє яди в лікарства претворяєть і самую львовую лютість в сладість проміняеть і самую жовч манною творить»*[[116]](#footnote-116); про Ноя ж говорить: *«Ной єсть первим адмиралом і водного пути із’явителем. О Ноє! О преславний адмирале!»*[[117]](#footnote-117).

Загалом же, польські літературознавці виділяють у художніх творах митців бароко такі основні типи кончетто: 1) так звані «петрарківські» (від імені італійського поета доби Ренесансу Франческо Петрарки), що ґрунтуються на зіставленні рис зовнішності жінки з квітами, плодами, променями сонця, снігом, вогнем тощо; 2) метафізичні, у яких елементи, пов’язані зі сферою духовності та містики, поєднуються з елементами сенсуалізму й еротики; 3) емблематично-геральдичні, елогіарні, основною рисою яких є гранична лаконічність та відсутність контекстної експлікації; 4) етимологічні, тавтологічні, евфонічні, графічні, що утворюються через гру значеннями, словами, звуками, а також за допомогою нетрадиційних способів графічного оформлення художнього тексту[[118]](#footnote-118). Однак слід особливо наголосити на тому, що з художніми концептами у їхньому сьогоденному тлумаченні перераховані барокові кончетто нічого спільного, окрім назви, не мають.

Уперше про художній концепт у його сучасному розумінні заговорив російський літературознавець С. Аскольдов у статті під назвою «Концепт и слово» (1928). Окрім художніх, передусім літературних, вчений виділяв пізнавальні концепти, суть яких полягає у здатності заміщувати предмети чи конкретні уявлення в процесі мислення. По-суті, саме з пізнавальними концептами має справу філософія, проте вони якнайтісніше пов’язані з художньою творчістю, бо «ніби підземним корінням живлять своїми смисловими значеннями ірраціональну й невизначену стихію поетичних слів та прийомів»[[119]](#footnote-119). Визначальною характеристикою художніх концептів, на противагу пізнавальним, С. Аскольдов уважав їх діалогічність, тобто явище взаємодії між концептосферою творця та реципієнта. Художній концепт, втілений у літературному тексті, не просто сприймається реципієнтом, а породжується заново. Створення і сприйняття концептів – двосторонній комунікативний процес. Автор художнього твору – творець художньої концептуальної одиниці – надає їй певного смислового наповнення, реципієнт же приймає та засвоює цей продукт, але при цьому у його свідомості виникає абсолютно відмінний від авторського концепт, щоправда «твориться він не згідно з особистими воліннями кожного читача, а за «програмою», вкладеною в його структуру» автором[[120]](#footnote-120). Іншими важливими якостями художніх концептів є, за С. Аскольдовим, образність, символічність, а також «невластива логіці та реальній прагматиці художня асоціативність»[[121]](#footnote-121). Їхнім «тілом», тим матеріалом, через який концептуальні одиниці реалізуються в літературних текстах, є теми, мотиви а найчастіше – символи, адже, як і у випадку символу, «те, що вони (концепти – М. М.) позначають, є більшим від даного у них змісту і міститься за їхніми межами»[[122]](#footnote-122). Саме тому, висловлюючись словами Романа Мниха, «для їхнього істинного розуміння потрібне зусилля думки та спеціальна компетенція, що виходить за межі сучасності та виводить читача у світ культурної традиції»[[123]](#footnote-123).

У сучасній науці про літературу термін «концепт» з’являється переважно там, де літературознавчі дослідження зміщуються у сфери культури чи мови. Більшість із них виявляють розуміння концепту як «елементу концептуальної картини світу»[[124]](#footnote-124), тобто трактують його як одиницю системи уявлень окремої людини чи певної спільноти про реальність. Дещо відмінне тлумачення концепту пропонують автори «Літературознавчого словника-довідника» за редакцією Романа Гром’яка та Юрія Коваліва: «Термін концепт вживається і для позначення головного задуму, провідної ідеї наукової праці, художнього твору»[[125]](#footnote-125). Як і філософський, художній концепт не є за такого погляду ідеєю в чистому вигляді, а несе у собі певні емоційні відтінки, тому деякі літературознавці визначають його як «ідейний пафос» літературного твору[[126]](#footnote-126). Щоправда, трапляється також вживання терміна «концепт» як абсолютного синоніма терміна «поняття»[[127]](#footnote-127), що є, на наше переконання, цілком неправомірним. Адже, як наголошує російський мовознавець Валерій Дем’янков, «поняття і концепт, які обов’язково присутні в науковому дискурсі – історичні дублети, російське поняття калькує латинське conceptus. Однак у сучасному (науковому і ненауковому) узусі ці терміни розходяться у вживанні»[[128]](#footnote-128). Вважаємо, що найбільш вдало різницю між ними окреслив Ю. Степанов, котрий зазначає, що поняття охоплює «найзагальніші і водночас найсуттєвіші властивості досліджуваного об’єкта; «поняття» – предмет науки логіки»[[129]](#footnote-129), тоді як концепт утворює «сукупність ознак, що лише спираються на «поняття» в його актуальному, реальному переживанні, не обов’язково науковому; у концепті порівняно з поняттям може бракувати якихось суттєвих ознак і, навпаки, окремі ознаки, навіть несуттєві, можуть домінувати <…> «концепт», якщо його науково обговорювати, в жодному разі не є предметом науки логіки, а іншої науки – культурології чи – в останні роки – семіотики»[[130]](#footnote-130). Зважаючи на сучасний стан розвитку теорії концепту в межах гуманітарних наук, необхідним видається додати до названих Ю. Степановим наукових напрямів ще й лінгвістику та літературознавство.

Для останнього принципово важливе значення, на думку В. Зусмана – одного з найвідоміших дослідників концепту в російському літературознавстві, – має структура концепту. Більшість дослідників погоджуються із твердженням, що її складають три компоненти або шари: 1) основна, актуальна ознака; 2) додаткова чи кілька додаткових, пасивних ознак; 3) внутрішня форма[[131]](#footnote-131). Основна ознака концепту, за Ю. Степановим, є знайомою та значимою для кожного носія культури, пасивні ознаки – актуальні лише всередині певних груп людей, а внутрішня форма відома лише спеціалістам, котрі навмисне вивчають структуру конкретних концептів. Названі шари концептуальної одиниці формуються поступово. Базовий, середній шар концепту виникає дещо пізніше від внутрішньої форми, його ще називають історичним. Актуальна ж ознака є хронологічно наймолодшою. Цей шар концепту є найбільш активним у культурі певного часу.

В. Зусман також говорить про три структурні шари концептуальної одиниці. У нього це: 1) внутрішня форма; 2) ядро та 3) актуальний шар[[132]](#footnote-132). Внутрішня форма трактується згаданим дослідником як шар, що детермінує зовнішню, знакову форму вираження концепту. Ядро концептуальної одиниці є, за В. Зусманом, найближчим до поняття. Актуальний же шар пов’язаний з індивідуальними особливостями свідомості кожного окремого концептоносія: це безпосередня і часто мимовільна його реакція на поняття, репрезентоване концептом. Саме у цьому шарі відбувається творення нових сенсів концепту, його постійне оновлення, адаптація до мінливої дійсності.

Таку структуру концептуальної одиниці В. Зусман вважає прямою мікромоделлю системи «література», де можна виділити наступне співвідношення елементів:

*внутрішня форма – ядро – актуальний шар: автор – текст – читач*[[133]](#footnote-133).

Презентована вище схема має цілком обґрунтоване пояснення, адже, справді, єдиною константою у системі літератури є текст, що чітко співвідноситься з ядром концепту та містить вкладений автором у власне творіння зміст. Читач у цій системі виступає не пасивним реципієнтом, а співавтором. Від нього бере початок потік сугубо індивідуальних динамічних сенсів, не закладених у текст автором, що в структурі концепту відповідають актуальному шару. Потік цей спрямований у напрямі від реципієнта до артефакту, так між ними відбувається зворотний зв’язок.

Спираючись на фундаментальні ознаки концептуальних одиниць, виділені ще С. Аскольдовим, В. Зусман дає власне визначення художнього концепту. На його думку, це: «такий образ, символ чи мотив, котрий має «вихід» на геополітичні, історичні, етнопсихологічні моменти, що лежать поза художнім твором та відкривають одночасну можливість множинності трактування з різних точок зору й виявляють розходження між значенням (йдеться про усталене лексичне значення мовних одиниць – М. М.) та сенсом словесно-художніх елементів, котрі його виражають»[[134]](#footnote-134).

Літературознавча інтерпретація художніх концептів носить назву концептуального аналізу та, за нашим спостереженням, відбувається сьогодні у чотирьох основних напрямах.

1. У світовій науці поняття концептуального аналізу найчастіше пов’язується із когнітивним напрямом літературознавства. Як відомо, когнітивне літературознавство є частиною більш широкої наукової дисципліни – когнітивістики, що зародилася на межі психології, штучного інтелекту, лінгвістики, нейробіології, антропології й філософії у середині 50-х років минулого століття. Когнітивістику цікавлять передусім механізми репрезентації знань у людській свідомості, концепти ж, власне, і розглядаються нею як їх (знань) представники. Основою для когнітивного вивчення літератури є уявлення про неї як про ментальну діяльність, метою такого вивчення – «виявлення зв’язків між структурами думки і структурами вираження»[[135]](#footnote-135). Варто, щоправда, відзначити, що на даний момент загальноприйнятої цілісної когнітивної теорії літератури не існує, можна виділити лише окремі її риси: 1) емпіризм наукової методології; 2) пошук змістових аналогій між явищами літератури та даними сучасних природничих наук про людину, зокрема, нейробіології, фізіології, психології; 3) відмова від ессенціалістських трактувань культури, її матеріалістичне розуміння; 4) інтерпретаційний підхід; 5) твердження, що біологічний тілесний досвід визначає форми мислення та накладає на нього певні обмеження[[136]](#footnote-136). Когнітивні дослідження художньої літератури є надзвичайно популярними за кордоном[[137]](#footnote-137), натомість в Україні цей напрям літературознавчої науки поки молодий та не надто розвинений. У річищі українського когнітивного літературознавства працюють Т. Бовсунівська[[138]](#footnote-138), В. Ніконова[[139]](#footnote-139), І. Постолова[[140]](#footnote-140), Л. Присяжнюк[[141]](#footnote-141).

2. Найбільш поширеним в українській науці про літературу є дослідження концептів як носіїв національної ментальності, сукупність яких, оформлена у концептуальну систему, дає національну картину світу. Як відомо, ідея зв’язку мови та характеру її творця, особливостей його світосприйняття була вперше висунута німецьким філософом-романтиком Вільгельмом Гумбольдтом і бере початок ще з кінця XVIII ст. Мова кожного народу, за В. Гумбольдтом, є тим дзеркалом, що найповніше відображає реалії його життя: у ній знаходять відбиток як кліматичні умови проживання народності, суспільний устрій, історія, економічні відносини, так і її культура та менталітет. Оскільки ж у кожного народу вони різні, то, відповідно, різняться й уявлення народів про світ, втілені (концептуалізовані) у мові. Первісно зародившись у мовознавстві, вивчення концептів з метою реконструкції національної картини світу поступово поширилося й на сферу дослідження літературних творів, де, за висновками болгарської дослідниці Дечки Чавдарової, може здійснюватися на двох рівнях: 1) тематології, оскільки концепти у художньому творі трансформуються на його тему чи мотив та 2) системи персонажів, оскільки їх можна осмислювати як вираження національного характеру[[142]](#footnote-142). Такий напрям концептуального аналізу в українській науці репрезентований працями О. Єременко[[143]](#footnote-143), Л. Іванової[[144]](#footnote-144), Н. Кудрявцевої[[145]](#footnote-145) та інших.

3. Близько до окресленого вище різновиду дослідження концептуальних одиниць лежить так званий літературно-культурологічний напрям концептуального аналізу, що спирається на теорію концепту, розроблену Ю.  Степановим. Останній визначає концепт як «згусток культури у свідомості людини; те, у вигляді чого культура входить у ментальний світ людини. І, з іншого боку, концепт – це те, за допомогою чого людина – рядова, звичайна людина, не «творець культурних цінностей» – сама входить у культуру, а в деяких випадках і впливає на неї»[[146]](#footnote-146). У межах цього підходу концепти розглядаються дослідниками літератури як «агенти інших рядів культури у художньому творі (тексті)»[[147]](#footnote-147), її репрезентанти. Специфіку способів концептуального аналізу, здійснюваного представниками літературно-культурологічного напряму, російська дослідниця літератури Людмила Грузберг визначає через протиставлення концепта слову. Вчена підкреслює: аналіз концептуальних одиниць передбачає опору на контексти зовсім іншого роду, ніж семантичний аналіз, адже «слово реалізує себе у мовленнєвих контекстах, концепт же формується в «текстах культури»[[148]](#footnote-148). У зв’язку з цим матеріалами для дослідження концептів, джерельною базою літературно-культурологічного різновиду концептуального аналізу слугують «прецедентні тексти, прислів’я, приказки, афоризми, усталені словосполучення, назви відомих творів духовної культури, *розповсюдженні наукові теорії* (курсив наш – М. М.) і т. д.»[[149]](#footnote-149). У сучасному вітчизняному літературознавстві такий спосіб розгляду концептуальних одиниць зустрічаємо, зокрема, у працях Т. Кременя[[150]](#footnote-150).

4. Останній із виділених нами підходів до вивчення концептуальних одиниць зумовлений тим, що будучи індивідуальними психічними утвореннями, вони несуть на собі відбиток особистості кожного окремого концептоносія. На цьому особливо наголошує відомий російський літературознавець Д. Ліхачов. Він пише: «Розглядаючи, як сприймається слово, значення і концепт, ми не повинні виключати людину <…> У кожної людини є свій, індивідуальний культурний досвід, запас знань і навичок (останнє не менш важливо), котрими визначається багатство значень слова і багатство концептів цих значень, а іноді, взагалі-то, і їх бідність, однозначність»[[151]](#footnote-151). Так само зв’язки між концептами визначаються «рівнем культури людини, її приналежністю до певної спільноти людей, її індивідуальністю»[[152]](#footnote-152). У науці про літературу властивість концепту бути виразником індивідуальності концептоносія виступає підставою для вивчення концептів з метою дослідження ідіостилю письменника та індивідуально-авторської картини світу. Такий спосіб розгляду концептуальних одиниць в українському літературознавстві знайшов вираження у роботах І. Каменської[[153]](#footnote-153), В. Саєнка[[154]](#footnote-154) та інших. До згаданої властивості концепту апелюють також літературознавчі дослідження, здійснювані у руслі рецептивної естетики.

Звісно, всю різноспрямованість досліджень концептів у площині літературознавчої науки нашого часу неможливо обмежити рамками окреслених напрямів. Проте вже такий лаконічний огляд найпріоритетніших підходів до їх вивчення в літературознавстві, а також проведений аналіз характеристик самого концепту дає нам можливість сформулювати власне визначення художньої концептуальної одиниці. На наш погляд, художнім концептом є елемент свідомості автора, наповнений національно зумовленими знаннями про світ і культурним змістом, що отримує втілення у літературному творі на різних рівнях його цілісності. Основними характеристиками такого концепту є асоціативна природа, естетична сутність, діалогічність, а також здатність до вираження через образно-символічні засоби[[155]](#footnote-155). Що ж стосується терміна «концептуалізація», то в сучасній науці йому притаманне більш-менш одностайне тлумачення як «процесу формування концептів у результаті пізнавальної діяльності людини – осмислення інформації, котра до неї надходить»[[156]](#footnote-156), через що ми не зупиняємося на аналізі його значення окремо. Відповідно, натурфілософськими ми вважаємо концептуальні одиниці, утворені шляхом концептуалізації думок та положень філософії природи. Під концептуалізацією ж розуміємо двоетапний процес, що охоплює явище формування пізнавальних концептів у свідомості романтиків та їхнє перетворення на художні через реалізацію у літературному творі на різних рівнях його художньо-естетичної цілісності.

У зв’язку з таким розумінням зазначених термінів, пропоноване дослідження концептуалізації натурфілософських елементів у творах європейського романтизму ґрунтуватиметься трьох основних моментах: 1) описі натурфілософської концептуальної одиниці, а насамперед її ядра, тобто тих ідей та положень романтичної філософії природи, що лежать в основі концепту; 2) виділенні одиниць тексту, які репрезентують відповідний концепт та 3) інтерпретації цих одиниць під кутом зору їхньої функціональної ролі у цілісному образно-символічному світі художнього твору. При цьому особлива увага приділятиметься виявленню різного роду асиметрїі, тобто явищ, коли один і той самий концепт втілюється на різних рівнях художньо-естетичної цілісності літературного твору, або коли один і той самий смислозначущий елемент тексту є носієм різних натурфілософських концептів.

**РОЗДІЛ ІІ**

**ҐЕНЕЗА ТА ІДЕЙНА ПАРАДИГМА РОМАНТИЧНОЇ НАТУРФІЛОСОФІЇ**

Зрозуміло, що вивчення шляхів та способів концептуалізації натурфілософських елементів у творчості романтиків неможливе без попереднього детального ознайомлення з центральними ідеями романтичної філософії природи. Необхідним також є короткий огляд основних етапів розвитку натурфілософської науки, починаючи з часів античності та закінчуючи епохою романтизму.

Уже з самого моменту виникнення у Стародавній Греції натурфілософія склалася як наука умоглядна (спекулятивна), тобто як така, що передусім вдається до теоретичних міркувань та узагальнень. Основними її функціями щодо натури, на думку російської дослідниці В. Коваленко, були: 1) відображувальна, 2) пояснювальна та 3) прогностична[[157]](#footnote-157). Вся антична філософія аж до Сократа не переходила, по суті, меж натурфілософської проблематики. Філософією природи займалися «мілетці» (Фалес, Анаксимен, Анаксимандр), Анаксагор, Геракліт, Демокрит, Емпедокл, Епікур, Зенон Елейський, Парменід, інші. Вони сприймали природу (космос) як досконалий витвір мистецтва, що є вічним, живим, пластичним, мислячим та гармонійним. При цьому особливо наголошувалося на принциповій єдності людини та природи, характерній для архаїчних уявлень про світ. Тут варто згадати, що саме міфу належать перші спроби пояснювати і тлумачити природні процеси та явища, проте міфологічний світогляд є синкретичним, у ньому – «все єдине», тобто злите в одну естетичну цілісність, а тому їхнє осмислення ще не відбувається на рівні власне філософії.

Видатними натурфілософами були також Піфагор, Платон та Аристотель. Ними було висунуто цілу низку принципово важливих гіпотез про будову всесвіту, структуру матерії тощо. Відзначимо, що зважаючи на слабку диференційованість образного й абстрактного мислення давніх греків, натурфілософські роздуми часто вкладалися ними у поетичну форму, прикладом чого можуть слугувати, зокрема, поеми «Про природу» Ксенофана, «Про природу» Парменіда, «Про природу» та «Очищення» Емпедокла тощо. Своєрідним підсумком «поетичної» натурфілософії античності, що ввібрав у себе найбільш плідні її ідеї та концепції, стала поема римського філософа й поета Лукреція «Про природу речей». Основні думки Лукрецієвого твору зводяться до таких тез: а) закони природи вічні й непорушні; б) основу природи складає матерія, що не зникає і не виникає, лише одна її форма переходить в іншу; в) матерія складається з атомів – «першопричин речей», які перебувають у безперервному русі; г) космічні простори сповнені сонячними системами, схожими до нашої і рухаються за відповідними законами; ґ) душа й тіло людини смертні і вмирають одночасно[[158]](#footnote-158).

В епоху Середньовіччя натурфілософія практично припиняє свій розвиток. У християнській культурі того часу філософське знання розвивалося переважно в рамках теології, природа ж вважалася продуктом священної творчості Всевишнього, в основі якого лежать незбагненні для людини божественні закони.

Нове піднесення філософія природи переживає у період Ренесансу. В цей час вона стає складовою частиною могутнього містичного руху, що отримав назву «герметизм». Як відомо, герметизм в основному продовжував традиції філософії неоплатонізму, проте також включав елементи алхімії, демонології, кабали тощо. Специфічною його рисою було поєднання елементів інтелектуальної класичної філософії та народної магії. Російський дослідник натурфілософії Анатолій Ахутін виділяє такі характерні ідеї герметизму щодо розуміння природи: 1) космос замикається у собі, всі його частини – зорі, планети, земля, тварини, мінерали – набувають однакового значення, тому що Natura est Deus in rebus – Природа є Бог у речах; 2) людина розглядається як реальний мікрокосм, не просто аналогія світу, а універсальний посередник усіх сфер, який пов’язує всі космічні сили та впливи; 3) активне, творче начало переноситься у саму природу[[159]](#footnote-159). Представниками герметичної традиції були Джордано Бруно, Ніколай Копернік, Парацельс, Франческо Патріці, П’єтро Помпонацці, інші. У їхніх працях народилася нова картина світу, в якій природа, хоч ще і не отримала самостійної й самоцінної значущості, проте прирівнялася до Бога, що, зрештою, підготувало ґрунт для подальшого усунення Бога з природи і надання їй статусу суверенності та самодостатності. У ренесансному мистецтві такий погляд на природу вилився у заклики до наслідування прекрасних та довершених природних форм, повернення до античного залюбування натурою, пейзажем, красою людського тіла.

На формування натурфілософських концепцій романтиків серйозний вплив мала також ренесансна філософія Якоба Беме. Бог і природа для нього – одне й те ж. При цьому у Я. Беме не Бог поглинається світом природи, а природа міститься в Бозі. Людина ж одночасно – і «малий світ» (мікрокосмос) і «малий Бог», вона втілює в собі і природне, і божественне начала.

У Новий час (приблизно в XVI ст.) із надр натурфілософії виокремлюється сучасна наука про природу – експериментальне природознавство. Певний період природознавство та натурфілософія розвиваються паралельно, взаємодоповнюючи одне одного та спільно формуючи наукову картину світу. Так, зокрема, під впливом природознавства філософія природи вдосконалює свій науковий метод: натурфілософська спекуляція опирається тепер не лише на «голе» спостереження, але й бере до уваги дані експериментальних наук. Однак поступово шляхи природознавства та натурфілософії розходяться, протистояння між ними стає все драматичнішим. Засноване на експерименті та математичних науках, наукове природознавство не схвалює спроб натурфілософії пізнавати природу «зсередини», більше того – вважає їх шкідливими.

Позитивна природознавча наука Нового часу витворює абсолютно специфічну картину світу, що отримала назву «механістичної»: все у світі є або механізмом, або його частиною, а тому діє за законами класичної механіки, сформульованими Ісааком  Ньютоном. Вірменський філософ Карен Свасьян виділяє такі характерні риси механістичного світогляду: 1) перевага кількісного методу дослідження природи над якісним, а звідси – утвердження математики як єдиної істинної науки; 2) обмеження досвіду винятково чуттєвою сферою; 3) підпорядкування експерименту передумовленим поняттям; 4) трактування цілого як сукупності частин і, відповідно, заміна його загальним; 5) втрата ейдетичного, тобто сутнісного бачення; 6) вироблення єдиного розсудкового стереотипу, під який «підганяються» всі без винятку явища (механістична модель як ключ не лише до мертвих тіл, а й до живої природи, моралі, економіки тощо); 7) а звідси – «закабалення» явища авторитетом формули[[160]](#footnote-160). Проте дуже швидко такий підхід до вивчення світу виявив свою обмеженість. Переломною у цьому сенсі стала середина XVIII ст. – епоха цілковитого перевороту в уявленнях про всесвіт та природу. В цей час були здійснені найфундаментальніші зрушення у природничих науках, зокрема фізиці та хімії: відкрито електричний струм, вивчаються його магнітні, теплові та хімічні властивості, висунуто хвильову та корпускулярну теорії світла, Антуан Лавуазьє відкриває кисень, Джон Дальтон висловлює глибокі ідеї у сфері атомістики, Фрідріх Велер уперше шляхом синтезу одержує із неорганічної речовини органічну, фізики Ґеорґ Ом, Йозеф Фравнґофер та інші проводять важливі експериментальні дослідження магнітних та оптичних явищ, далеко вперед просувається біологія, розроблено численні теорії еволюції, Каспар Вольф закладає основи ембріології. Таке глибоке вивчення хімічних, електричних, магнітних процесів виявляє небачену досі активність та унікальність так званої живої природи.

І. Кант першим заговорив про те, що неможливо підпорядкувати законам механіки живий організм. Механістично пояснити явище – це розкласти його на складові частини і, прослідкувавши їхній взаємозв’язок, узагальнити у понятті. Натомість у живому організмі все зовсім по-іншому. Його частини неможливо ніяким чином узагальнити, адже «принцип живого не загальне, а єдине, тобто не сукупність частин, а їх особлива організованість і рухоме взаємопроникнення»[[161]](#footnote-161). Механістична частина завжди менша від сукупності своїх складових, в організмі ж – кожна частина по-своєму дорівнює цілому. Тому І. Кант пише: «…пусть не покажется странным, если я позволю себе сказать, что легче понять образование всех небесных тел и причину их движений, короче говоря, происхождение всего современного устройства мироздания, чем точно выяснить на основании механики возникновение одной только былинки или гусеницы»[[162]](#footnote-162). Проте йому так і не вдалося вийти за рамки своєї епохи: теоретичне природознавство, за І. Кантом, можливе лише в межах механістичного способу дослідження, тому, незважаючи на завідому хибність механістичного пояснення органічної природи, вчені повинні все-таки пояснювати її механістично, як цього вимагає сувора науковість. З іншого ж боку, оскільки такий підхід неадекватний живому явищу, залишається лише ввести у гру «резерви розуму» та шукати вихід із зазначеної ситуації. Як бачимо, філософія природи І. Канта була спробою подолати обмеженість механістичного природознавства, однак спробою гранично обережною і не досить послідовною.

Природно, що набуті обширні знання про натуру, які давно вже перестали вкладатися у рамки механістичної картини світу, змусили засумніватися у самій можливості раціонального пізнання дійсності як такій. Саме розвиток науки того часу, переконаний В. Жирмунський, спричинив звернення до європейського ірраціональної традиції, що пропонувала кардинально відмінний погляд на природні процеси, стверджуючи єдність природи і людини, фізичного і духовного світу: «Такі наукові відкриття, як відкриття кисню, гальванізм, явище гіпнозу, що перевернули наукове знання, у своїй первісній незрозумілості, здавалось, накреслювали шлях до виявлення зв’язку між духовним та тілесним світом, до спіритуалізації буття»[[163]](#footnote-163). Зважаючи на це, у другій половині XVIII ст. все більшого впливу в країнах Європи набувають різноманітні гуртки алхіміків, магів, духовидців тощо. Вони виникають переважно при дворах європейських монархів і приймають у свої лави практично всю тогочасну інтелектуальну еліту, включаючи навіть таких відомих науковців, як, наприклад, Роберт Бойль та Ісаак Ньютон.

До слова відзначимо, що в цей же час розгортають широку діяльність такі легендарні особистості, як Фрідріх Месмер і граф Каліостро. Як відомо, будучи лікарем, австрієць Ф. А. Месмер відкрив явище гіпнозу, що ввійшло в науку того часу під назвою «месмеризму» чи «тваринного магнетизму». Під час сеансів гіпнозу Ф. А. Месмер вводив своїх пацієнтів у стан зміненої свідомості: вони плакали та сміялися, засинали чи впадали в екстаз, були навіть випадки, коли під час магнетичного стану пацієнти помирали. Подібні сеанси практикував і Джузеппе Бальзамо, більш відомий як граф Каліостро. Під час їхнього проведення в Нідерландах, Німеччині, Польщі, Росії відбувалися численні загадкові зцілення, з’являлися та матеріалізовувалися духи, звучали страшні передбачення. Прикметно, що феномен «тваринного магнетизму» залишив помітний слід у романтичній літературі. Так, під впливом ідей магнетизму написана повість Едгара Аллана По під назвою «Месмеричне одкровення» («Mesmeric Revelation»), в якій американський романтик пише: *«Как бы сомнительны ни оставались пока попытки дать месмеризму научное объяснение, поразительность его результатов признана безоговорочно. Упорствуют лишь записные скептики, не верящие ни во что из принципа»*[[164]](#footnote-164). Явищами гіпнотичних станів активно цікавилася також і Жорж Санд, що, як вважає Н. Литвиненко, найяскравіше проявилося в художній концепції образу графа Альберта – одного з головних героїв дилогії «Консуело»[[165]](#footnote-165).

Розквіт містичних течій наприкінці ХVIII ст. – на початку ХІХ ст. значною мірою підтримувався сильним зацікавленням їхніми практиками у колах масонства, яке у цей час переживає період своєї найбільшої могутності. Тісний зв’язок масонського руху та окультних вчень, на думку французького історика Поля Нодона, котрий початок масонства пов’язує із діяльністю перших будівельних колегій у Єгипті, Греції та Стародавньому Римі, зароджується ще в часи Середньовіччя, коли «вільні каменярі» почали допускати у свої кола філософів-містиків та алхіміків[[166]](#footnote-166). Характерно, що й згадані вище Ф. А. Месмер та Дж. Бальзамо, за свідченнями Олени Блаватської, були членами так званої ложі Філалета, заснованої у Парижі 1773 р.[[167]](#footnote-167).

 Езотеричне знання, хранителями та носіями якого вважали себе члени масонських лож, значною мірою ґрунтувалося на ідеях герметизму, а тому в поле зору «вільних каменярів» потрапляє і багатовікова натурфілософська традиція. Місце натурфілософії у системі масонського світогляду визначалося, на наш погляд, двома основними моментами. По-перше, природа трактувалася «вільними каменярами» як сукупність символів, особливого різновиду божественних знаків, прочитання яких за допомогою різного роду спеціальних методик може наблизити людину до Бога – Великого Архітектора Всесвіту. Філософія природи вважалася при цьому одним із могутніх засобів пізнання таємниць світу. По-друге, масонському світосприйняттю властивий значний антропоцентричний ухил, «натура виступає в масонському світогляді не просто як макрокосм, а як макроантропос, як дещо залежне і таке, що визначається кінцевими шляхами і цілями розвитку людини»[[168]](#footnote-168), виходячи з чого натурфілософія стає для масонів цінним джерелом глибинного знання не лише про природу й Бога, але й про людину.

Цілком можливо, що саме у надрах масонства десь у вісімдесятих роках XVIII ст. народжується власне романтична натурфілософія, втілена у природознавчі розвідки Й. В. Ґете, котрий, переконані дослідники масонського руху, як і Ф. В. Й. Шеллінґ, був членом однієї з масонських лож Німеччини[[169]](#footnote-169). Поставши на ґрунті багатовікової традиції європейських містичних доктрин, романтична філософія природи, за словами Олексія Михайлова, «підбивала підсумки всієї тієї традиції, що сягала корінням сивої давнини, обробляла її почасти вже новими прийомами і починала переводити в коло специфічного наукового знання <…> все раціональне, що несла у собі традиція»[[170]](#footnote-170). Водночас надзвичайно вагомим у натурфілософії романтизму залишився й ірраціональний компонент. Так, зокрема, свій засадничий метод – аналогій – вона запозичує із герметичних вчень, що визначали три основні причини наявності аналогій між зовнішнім і внутрішнім світом: по-перше, спільне походження обидвох світів; по-друге, вплив духовного світу на фізичний; по-третє, вплив фізичного світу на духовний[[171]](#footnote-171). Метод аналогій давав, таким чином, можливість знаходити всезагальні зв’язки, що об’єднують матеріальний та духовний світи, проводити паралелі між їхніми явищами, знаходити відповідники об’єктам однієї сфери в іншій, на що методи суворої природознавчої науки того часу були нездатні, тому й «не дивно, що традиція містичної філософії була настільки важливою для натурфілософії на межі століть»[[172]](#footnote-172).

Підтримуючи та стимулюючи розвиток філософії природи, масонський рух став одним із основних джерел натурфілософських ідей для митців романтизму, адже багато із них або самі були «вільними каменярами», або тісно спілкувалися із членами масонських лож. Назвемо, зокрема, імена таких відомих митців, як В. Гюго, В. Скотт, Ж. де Сталь. Очевидно, цей ряд можна продовжити й іменем О. Пушкіна, адже, як достовірно встановлено біографами поета, 4 травня 1821 р. під час заслання у Кишинів він вступив до місцевої ложі під назвою «Овідій»[[173]](#footnote-173). Відомо, що масонський епізод життя О. Пушкіна тривав зовсім недовго (ложа була закрита імператором Олександром І вже за кілька місяців після вступу до неї поета), проте цього часу, як переконує західний русист Лорен Лейтон, було цілком достатньо, аби письменник встиг ознайомитися з основними обрядами масонів та оволодіти бодай засадами трьох обов’язкових для кожного масона мистецтв: алхімії, кабали та нумерології[[174]](#footnote-174). Загалом, дослідники творчості О. Пушкіна відзначають, що він був абсолютно байдужим до метафізичних систем свого часу[[175]](#footnote-175) й ніколи не намагався осмислювати дійсність філософськи[[176]](#footnote-176), а тому саме езотерика, з якою О. Пушкін знайомиться у масонських колах, значною мірою компенсує йому брак серйозного філософського знання. Вона «назавжди залишається для нього більш естетично привабливою, ніж будь-які філософські роздуми, вникати у які у нього, взагалі-то, й не було великого бажання»[[177]](#footnote-177) та відіграє роль своєрідного містка, що поєднує письменника з європейськими містично-філософськими вченнями, в тому числі й натурфілософськими.

Перші успіхи романтичної філософії природи пов’язані, як вже відзначалося, з іменем Й. В. Ґете. Цього геніального мислителя традиційно вважають предтечею романтизму. Для самих романтиків він був живою літературною легендою, а «поки романтизм формувався, багатьом його прихильникам Ґете здавався готовим його зразком»[[178]](#footnote-178). Проте в міру того, як німецький романтичний рух набував зрілості, розбіжності між Й. В. Ґете та представниками нової літературної школи ставали все більш очевидними, хоча й слід наголосити на тому, що стосувалися вони головно літературної творчості та її естетичних засад, у той час як натурфілософія Й. В. Ґете, яка постала на тому самому пантеїстично-містичному ґрунті, що й натурфілософія романтиків, практично всіма своїми основними принципами перегукується з філософією природи головного теоретика романтичного руху – Ф. В. Й. Шеллінґа. Більше того, є всі підстави говорити про значний вплив ідей Й. В. Ґете на молодого Ф. В. Й. Шеллінґа та пізніший зворотний вплив Ф. В. Й. Шеллінґа на Й. В. Ґете. Відомо, що вчені вперше зустрілися 28 травня 1798 р. у будинку Ф. Шиллера та з цього часу не припиняли тісного спілкування. Вони навіть мали намір спільно написати натурфілософську поему у стилі Лукрецієвої «Про природу речей», але з певних причин не здійснили цього задуму[[179]](#footnote-179). З огляду на все сказане, цілком виправданим, на нашу думку, видається вивчення натурфілософських поглядів Й. В. Ґете як частини саме романтичної філософії природи.

Й. В. Ґете все своє життя присвятив справі дослідження таємниць натури. Його природознавчі праці охоплюють мінералогію, геологію, метеорологію, фізіологію, оптику, хімію, ботаніку, анатомію та багато іншого. Великий митець вважав, що найбільше значення має саме ця частина його творчого доробку та не раз із сумом говорив, що на батьківщині не сприймають та не розуміють його наукових досягнень, а знають лише як поета.

У сучасній науці питання про приналежність Й. В. Ґете до натурфілософів залишається дискусійним. Сам мислитель неоднозначно висловлювався про філософію природи свого часу та ніколи прямо не називав себе натурфілософом, як, зрештою, і філософом взагалі. Проте незаперечним є, на наше переконання, той факт, що за методами свого дослідження Й. В. Ґете стояв набагато ближче до натурфілософів, ніж до природознавців. У своїй діяльності він дійсно широко використовував експеримент, але водночас заперечував його самоцінність та трактував лише як спосіб здобуття фактичного матеріалу для подальшого теоретичного осмислення й побудови умоглядних тверджень, «он никогда не укладывал результаты (эксперимента – М. М.) в числовые формулы, а насыщал их толкованиями, вытекавшими из его собственных основополагающих принципов…»[[180]](#footnote-180). Експеримент, на думку Й. В. Ґете, – дуже недосконалий метод дослідження. Основним його недоліком вчений вважав те, що в процесі експерименту явища природи розглядаються ізольовано, тоді як у природних умовах нічого відокремленого не існує. Крім того, застосування експерименту до живих тіл дає дуже сумнівні результати. Звідси ж – цілковите несприйняття Й. В. Ґете математики. На цій рисі світогляду німецького мислителя особливо наголошував видатний український натурфілософ ХХ ст. Володимир Вернадський: «Числові дані, – писав він, – одержують шляхом розкладу природних проблем на більш прості; їх одержують шляхом аналізу природних явищ. Ґете ж <…> вважав, що не можна поділити природні явища на незалежні одна від одної частини без шкоди для одержаного висновку»[[181]](#footnote-181). Тому натурфілософ використовував власний спосіб вивчення природи – «оволодіння цілим через споглядання»[[182]](#footnote-182), тобто спостереження.

Серед джерел, що мали найбільший вплив на формування натурфілософських поглядів Й. В. Ґете, – філософія таких мислителів, як Іммануїл Кант, Ґотфрід Ляйбніц, Жан-Жак Руссо і, особливо, Бендикт Спіноза. Крім того, перебуваючи деякий час під впливом пієтичних поглядів Сюзанни фон Клеттенберґ, Й. В. Ґете інтенсивно цікавився алхімією, тому до кола його читання органічно ввійшли численні праці містиків. У автобіографії «Поезія і правда» вчений називає два трактати, за якими він вивчав магічне природознавство, – це «Opus Mago Cabbalisticum et Theosophicum» Ґеорґа фон Веллінґа та анонімна праця «Aurea catena Homeri»[[183]](#footnote-183).

Натурфілософія Й. В. Ґете – пантеїстична. Більше того, як стверджує В. Вернадський, «у західноєвропейському середовищі 1760 – 1830 рр. Ґете був самотньою фігурою віруючого пантеїста, а не сухого послідовника раціоналістичного філософського пантеїзму»[[184]](#footnote-184). Тобто пантеїзм для Й. В. Ґете був більше, ніж філософська теорія, пантеїзм для нього – релігія життя і творчості. Кредо мислителя, за словами німецького філософа Отто Конраді, зводилося до наступного: можна прийняти на віру існування вищої істоти, абсолютної та безконечної, проте її не слід персоніфіковувати та неможливо ні безпосередньо осягнути, ні назвати. Водночас людина може відчути божественне начало у всьому сущому, адже у животворящій натурі діяльне божество присутнє завжди[[185]](#footnote-185). Бог Й. В. Ґете, таким чином, – цілковито іманентний природі, Його неможливо відділити від світу: «кто рассматривает дух, – говорить натурфілософ, – пусть исходит из природы; кто говорит о природе, пусть предполагает дух или молча соглашается с этим»[[186]](#footnote-186).

Така природа, об’єднана присутністю єдиного духовного начала, є неподільною цілісністю як загалом, так і в окремих своїх частинах, всі її створіння пов’язані між собою й існують одні задля інших. «Все царство растений <…> так же необходимо для обусловленого существования насекомых, как моря и реки для обусловленого существования рыб <…>; больше того, мы в конце концов будем рассматривать и весь животный мир также лишь как одну великую стихию, где один род на другом и через другой, если не возникает, то все же поддерживается», – пише Й. В. Ґете[[187]](#footnote-187). Найчіткіше ж ідея єдності природи сформульована натурфілософом у вченні про тип. Досліджуючи рослинне царство, він дійшов думки, що різні рослини – це лише варіації однієї моделі, єдиного типу. Згодом це ж твердження він повторив стосовно тварин. Видозмінюючи різні частини цієї моделі, але залишаючи незмінною саму її сутність, природа створює всю різноманітність своїх об’єктів. Вчений намагався відшукати у природі таку рослину, яка була би типом у його чистому, невидозміненому вигляді та таку ж тваринуинуом ланцюжок аналогій стаєалогом всього існуючого. Тому буття завжди уявляється нам одночасно і розділеним, і об' – прафеномени рослин та тварин, проте дійшов висновку, що окремо від кожного конкретного втілення тип існувати не може.

У царстві природи, на думку Й. В. Ґете, господарюють рух і активність: «нигде нет ничего устойчивого, ничего покоящегося, законченого <…> Все образовавшееся сейчас же снова преобразуется…»[[188]](#footnote-188). Задовго до Ф. В. Й. Шеллінґа Й. В. Ґете висловив думку, що цей рух у природі породжений взаємодією протилежностей, а тому «все являющееся нам, представляющееся в виде феноменов, должно обнаруживать либо первоначальное раздвоение, способное к соединению, либо первоначальное единство, которое может стать раздвоением…»[[189]](#footnote-189). Принцип полярності Й. В. Ґете кладе в основу своїх досліджень природи. Виходячи з нього, на думку мислителя, можна пояснювати не лише такі процеси, як магнетизм чи електричний струм, а й будь-яке інше природне явище. Сам Й. В. Ґете застосовує його у найфундаментальнішому дослідженні свого життя – вченні про кольори: колір, згідно з його теорією, утворюється через взаємодію світла й темряви. Очевидно, під впливом цього ж принципу німецький митець створює і один із найдовершеніших образів світової літератури – образ Мефістофеля. Характеризуючи його як силу заперечення, що вічно прагне зла, а творить натомість добро, Й. В. Ґете намагається показати, що для будь-якого поступу та розвитку, а, отже, добра, негативна сила потрібна так само, як і позитивна. Марієтта Шагінян з цього приводу справедливо зазначає: «З першої появи Мефістофеля <…> цей чорт старовинної казки постає перед читачем не як чарівник, не як порушник законів землі, а як виконавець одного з основних законів буття, – заперечення задля утвердження»[[190]](#footnote-190).

 Другою основною силою природи, її «маховим колесом», окрім протиставлення, є, за Й. В. Ґете, вдосконалення, завдяки якому природа здійснює перехід від нижчих до вищих об’єктів: від мінералів до рослин, від рослин до тварин, а в межах тваринного царства – до людини. Причому, на думку мислителя, людина зовсім не обов’язково залишиться у майбутньому найдосконалішим природним створінням. Він розмірковує: «Представьте себе природу, которая как бы стоит у игорного стола и неустанно выкрикивает: вдвое! <…> Камень, животное, растение – все после таких счастливых ходов постоянно снова идет на ставку, и кто знает, не является ли и весь человек, в свою очередь только ставкой для более высокой цели?»[[191]](#footnote-191). Природний розвиток Й. В. Ґете порівнював із драбиною: «она (природа – М. М.) не делает прыжков. Она, например, не могла бы сделать лошадь, если бы ей не предшествовали все другие животные, по которым она, как по лестнице, поднялась до структуры лошади»[[192]](#footnote-192). У зв’язку з цим Й. В. Ґете вважав надзвичайно важливим зроблене ним відкриття міжщелепної кістки у людини. Адже до нього вважалося, що ця кістка присутня лише у тваринному скелеті. Відшукавши людську міжщелепну кістку, Й. В. Ґете органічно вписав людину у безперервний ланцюг природи.

Будучи не лише природознавцем, але й великим митцем, Й. В. Ґете не міг оминути проблеми взаємовідносин природи і мистецтва. Те, що об’єднує мистецтво й натуру, – прекрасне. Воно є виявом таємниць природи, а витвори мистецтва розкривають ці таємниці. Справжній артефакт, за Й. В. Ґете, – це водночас творіння натури, митець же – її своєрідний рупор. У час штюрмерства Й. В. Ґете трактує митця як медіума, котрий лише несвідомо вкладає у свій твір послання природи, через нього вона реалізує свою здатність до творчості, свої креативні потенції. Звідси досить несподівана думка про те, що культура, творіння митців – це зовсім не «друга природа», а природа первинна. Дещо пізніше, у веймарський період творчості, митець трактується Й. В. Ґете вже як такий, що свідомо спрямовує свою творчість відповідно до природних законів.

Як бачимо, хронологічно належачи до просвітницького XVIII століття, Й. В. Ґете ніколи не розглядав природу в характерному для цього часу дусі ньютонівського механіцизму. Завдяки своєму захопленню містикою та алхімією, а також інтересові до власне романтичних натурфілософських концепцій, Й. В. Ґете створив філософію природи, за характером своїм цілком романтичну.

Найвищого ж рівня розвитку романтична натурфілософія досягає у працях Ф. В. Й. Шеллінґа. Російський дослідник Валентин Лазарєв виділяє у його творчості чотири основні періоди: 1) «філософія природи» – друга половина 90-х рр. XVIII ст.; 2) «трансцендентальний ідеалізм» – 1800 р.; 3) «філософія тотожності» – перше десятиліття XIX ст.; 4) «філософія одкровення» – від середини 10-х рр. до 1854 р.[[193]](#footnote-193). Проте ми дозволимо собі дещо не погодитися з автором наведеної періодизації й підкреслити, що Ф. В. Й. Шеллінґ займався натурфілософською проблематикою не лише у перший із виділених В. Лазарєвим періодів, а, по суті, протягом усього життя. Ми б умовно виділили у розвитку його натурфілософії два основні етапи: 1) до смерті мислителевої дружини Кароліни (1809) та 2) після. Якщо на першому етапі Шеллінґова натурфілософія була одним із оригінальних різновидів пантеїзму, то у другий вона набуває яскраво вираженого теософського характеру.

Становлення ранньої натурфілософії Ф. В. Й. Шеллінґа відбувалося у процесі тісного спілкування з представниками єнського гуртка. Величезний вплив на формування його поглядів мала філософія Й. Ґ. Фіхте, проте фіхтеанцем він себе не вважав. Під впливом Й. Ґ. Фіхте написані лише найперші праці Ф. В. Й. Шеллінґа, а вже його натурфілософські роботи були прямим запереченням фіхтеанських поглядів на природу. Ф. В. Й. Шеллінґ не боїться критикувати свого вчителя, вказувати йому на неприпустимі помилки. Головним недоліком філософії Й. Ґ. Фіхте було, на думку Ф. В. Й. Шеллінґа, те, що він позбавив природу права на самостійність. Увесь об’єктивний світ, у тому числі й природа, породжується у Й. Ґ. Фіхте діяльністю абсолютного суб’єкта – «Я» і є від нього повністю залежним. Крім того, натура у Й. Ґ. Фіхте практично позбавлена розвитку, він оминає питання її ґенези. Ф. В. Й. Шеллінґ не міг прийняти такого погляду на природу. Для нього вона не мертва субстанція, а велетенський живий організм, а його натурфілософія – новий метод пізнання та розуміння цього організму.

До ранніх натурфілософських праць Ф. В. Й. Шеллінґа належать: «Ідеї до філософії природи» (1797), «Про світову душу» (1798), «Перший нарис системи натурфілософії» (1799), «Вступ до нарису системи натурфілософії» (1799). Свої філософські роздуми Ф. В. Й. Шеллінґ розпочинає зі встановлення робочої дефініції філософії природи. Під нею він розуміє вчення про тотожність природи зі світом ідей[[194]](#footnote-194). Натурфілософія, на його думку, – це суто спекулятивне пізнання природи чи, інакше кажучи, спекулятивна фізика. Основними методом, застосовуваним філософом до вивчення натури, є конструювання, тобто визначення місця кожного конкретного явища в системі універсуму.

Як і Й. В. Ґете та І. Кант, Ф. В. Й. Шеллінґ насамперед зосереджується на критиці механіцизму. Механізм, розмірковує філософ, побудований на діаді «причина – наслідок», проте як тільки ми переходимо у сферу органічної природи, для нас припиняється будь-який зв’язок між причиною та дією, адже органічний продукт містить основу свого існування, причинність своїх дій у самому собі[[195]](#footnote-195). Таким органічним продуктом є не лише рослини чи тварини, а й природа загалом. В організмі жодна окрема частина не може виникнути інакше, як у цілому, а самé це ціле полягає у взаємодії частин[[196]](#footnote-196). Так само і в природі. Вона не допускає нічого, що могло б існувати само собою і незалежно від цілісного взаємозв’язку речей, все у ній взаємопов’язане та гармонійно збалансоване: «Ничто из того, что есть и что становится, не может быть или становиться без того, чтобы одновременно не было или становилось другое <…> потому внутри природы нет ничего изначального, ничего абсолютного, ничего самостоятельно существующего»[[197]](#footnote-197). Романтики охоче сприйняли ці думки Ф. В. Й. Шеллінґа про органічну будову природи та світу і, як слушно зауважує Борис Шалагінов, спираючись на них, остаточно утвердилися в погляді на мистецтво «як цілком закономірне і необхідне явище в потоці життя, як один з елементів, що забезпечує життєздатність світу в цілому, через що й не може бути виключений з нього без небезпеки зруйнувати весь світ»[[198]](#footnote-198).

Всезагальним принципом природи, тим, що об’єднує всі її сфери, Ф. В. Й. Шеллінґ вважав двоїстість, полярність сил, що у ній діють. Завдяки їх постійній боротьбі природа виявляє, за Ф. В. Й. Шеллінґом, необмежену творчу могутність. Вона є чиста діяльність, безкінечний процес творення, вічне становлення. Ф. В. Й. Шеллінґ переконаний: «Продукт (природы – М. М.) следует мыслить в каждый момент уничтоженным и в каждый момент вновь воспроизведенным. Мы видим, собственно говоря, не пребывание продукта, а только его постоянное воспроизведение»[[199]](#footnote-199). Мислитель намагається прослідкувати розвиток природи, еволюцію її об’єктів. У «Першому нарисі системи натурфілософії» він дотримується думки, що ця еволюція йде від органічної природи до неорганічної, остання трактується ним як труп першої. Проте вже в наступній праці Ф. В. Й. Шеллінґ говорить про цілком протилежний напрям розвитку: «Неорганическая природа – продукт первой потенции, органическая природа – продукт второй <...> Неорганическая природа может начинаться с простых факторов, органическая – только с продуктов, которые в свою очередь становятся факторами»[[200]](#footnote-200).

Оскільки матерія – найпростіший прояв природи, найпершим завданням натурфілософії є її конструювання. Для філософів природи сутність матерії традиційно становлять протилежно спрямовані сили. Ще І. Кант визначав їх як притягування та відштовхування. Ф. В. Й. Шеллінґ же називає їх позитивною та негативною силами. Взаємодіючи, вони викликають в матерії три основні процеси: магнетизм, електричний струм та хімічні зміни. Ці процеси послідовно відображають стадії розвитку неорганічної природи. Дії магнетизму, електричного струму і хімізму об’єднуються у дії гальванізму. Гальванізм Ф. В. Й. Шеллінґ уважав центральним процесом природи, що є перехідним феноменом від неорганічної природи до органічної. В органічному світі названим процесам відповідають рослини (розмноження), тварини (подразливість) і людина (чуттєвість): «Чувствительность есть лишь более высокая потенция магнетизма, раздражимость – лишь более высокая потенция электричества, стремление к формированию – лишь более высокая потенция химического процесса…»[[201]](#footnote-201). Таким чином, неорганічна і органічна природа, за Ф. В. Й. Шеллінґом, утворилися шляхом поступового розвитку єдиної організації.

1800 рік став переломним у житті німецького натурфілософа. Виходить у світ найбільш відома його праця – «Система трансцендентального ідеалізму». Якщо раніше мислитель займався винятково філософією природи, то тут він вписує її у ширший контекст своїх філософських пошуків. У «Системі трансцендентального ідеалізму» Ф. В. Й. Шеллінґ виділяє дві гілки філософського пізнання світу: натурфілософію та трансцендентну філософію. Перша йде, на його думку, в напрямку від природи до духу, друга – виходить із первинності останнього.

Чи не найважливішою тезою, висловленою у «Системі трансцендентального ідеалізму», є, на наш погляд, та, що природа створює людину, аби через людську свідомість пізнавати саму себе: «Высшую свою цель – стать самой себе объектом – природа достигает только посредством высшей и последней рефлексии, которая есть не что иное, как человек, или – в более общей форме – то, что мы называем разумом, посредством котрого природа впервые полностью возвращается в саму себя…»[[202]](#footnote-202)­. Отже, це не людина пізнає природу, як ми звикли думати, а природа через людину мислить і пізнає себе.

Перебуваючи у час створення цієї праці під сильним впливом естетичної теорії романтиків, Ф. В. Й. Шеллінґ вперше говорить у ній про тісний зв’язок природи і мистецтва: «идеальный мир искусства и реальный мир объектов суть продукты одной и той же деятельности; сочетание двух деятельностей (сознательной и бессознательной), будучи бессознательным, создает действительный мир, сознательное – оно создает мир эстетический»[[203]](#footnote-203). Свідома діяльність митця є, на переконання Ф. В. Й. Шеллінґа, аналогом несвідомої творчості природи, тому саме через мистецтво можна пізнати її (природи) правдиву сутність.

Надалі Ф. В. Й. Шеллінґ переходить до створення власної філософської системи, першочерговим завданням якої було поєднати натурфілософію та філософію трансцендентального ідеалізму, об’єктивний світ і свідомість, природу і дух. Робить він це найрадикальнішим способом: стверджуючи їх цілковиту тотожність. Найповніший виклад цілісного філософського вчення німецького мислителя міститься у лекціях, прочитаних ним у Вюрцбурзькому університеті (1803 – 1806). За Ф. В. Й. Шеллінґом, ні матерію, ні дух, ні буття, ні мислення не слід розглядати як першооснову всього сущого. Насправді природа і дух тотожні у єдності Абсолюту. Проте цю тотожність не слід сприймати формально, у тому значенні, що одне неможливо відрізнити від іншого. Йдеться про органічну єдність протилежностей: природа – це видимий дух, а дух – невидима природа.

Уже під час викладання у Вюрцбурзі у Ф. В. Й. Шеллінґові назрівав світоглядний переворот. Як зізнався сам філософ, покинувши Єну, де він думав лише про природу, а не про життя, він зрозумів, що натурфілософія не може розв’язати найважливіших проблем людства. Тому коло його філософських зацікавлень поступово розширюється, включаючи питання добра і зла, свободи і необхідності, життя у суспільстві тощо. Ф. В. Й. Шеллінґ вивчає праці Я. Беме та Сен-Мартена, швабського пієтиста Карла Еттінґера, католицького теософа Франца Баадера та інших мислителів-містиків. Його все менше цікавлять досягнення природознавства, він усе більше говорить про одкровення та магію, так що навіть його вчення про природу набуває релігійного відтінку. Показові в цьому плані Штутгартські бесіди (1810), в яких Ф. В. Й. Шеллінґ багато говорить про Бога.

Раніше, будучи чистим пантеїстом, Ф. В. Й. Шеллінґ писав про те, що «высшее могущество, или истинный Бог, есть то, вне котрого нет природы, так же как истинная природа – та, вне которой нет Бога»[[204]](#footnote-204). Тепер його погляди кардинально змінюються. Під впливом філософії Я. Беме Ф. В. Й. Шеллінґ створює концепцію, за якою Бог – це єдність протилежностей. В Ньому він виділяє дві першосили – егоїзм і любов. Егоїзм – реальне в Богові, любов – ідеальне. Любов – це переборення егоїзму. Долаючи божественний егоїзм, божественна любов, за Ф. В. Й. Шеллінґом, творить світ. Будь-яке живе буття починається із несвідомого стану. Так само і Бог. Темне, несвідоме, те, що Абсолют постійно намагається витіснити зі своєї глибини, є матерія, тобто матерія – це ніщо інше, як несвідома частина Бога. Проте витісняючи її з себе, Бог намагається піднести її, перетворити на вищу сутність, із несвідомого викликати свідомість. Таким чином розвиток природи увінчується виникненням людини, що є зв’язною ланкою між природним і божественним світом[[205]](#footnote-205).

Надалі Ф. В. Й. Шеллінґ майже не торкається натурфілософської проблематики. Він прагне розробити так звану «позитивну філософію», мета якої – пізнати Творця. Визнаючи Бога за найвищу основу всього сущого, Ф. В. Й. Шеллінґ, однак, заперечує звинувачення у свою адресу в містиці та теїзмі. Його позитивна філософія, як говорить сам мислитель, – пряма протилежність теософії, вона заснована на знанні, а не на безпосередньому спілкуванні з Богом. Синові Фрідріхові він висловив своє останнє філософське кредо: «Все – єдине»[[206]](#footnote-206). Ф. В. Й. Шеллінґ пішов із життя пантеїстом.

Натурфілософія, як ми вже зазначали, була важливою складовою частиною світогляду Новаліса. Його філософські погляди, як і філософські погляди Ф. В. Й. Шеллінґа, формувалися під впливом систем Й. Ґ. Фіхте та І. Канта. Проте у своїх працях Новаліс виявляє себе не просто як їхній відданий послідовник, а передусім як талановитий учень, що прагне вийти за межі філософських парадигм своїх учителів з конкретною метою – на ґрунті цих систем в процесі їхнього переосмислення та вдосконалення створити власне оригінальне філософське вчення.

Уперше натурфілософські ідеї Новаліса прозвучали у «Логологічних фрагментах», написаних протягом лютого – травня 1798 р. У них виразно виявляється прагнення розглядати дійсність, природу і людину як єдність. Матеріальне й ідеальне, фізичне і духовне, суб’єкт та об’єкт існують у внутрішній нерозривності й утворюють світ як органічну цілісність, а тому кожну його складову частину, на думку Новаліса, слід розглядати не відокремлено від інших складових, а у нерозривному зв’язку з ними. Саме ця єдність всезагальних світових зв’язків лежить в основі улюбленого натурфілософського принципу Новаліса – аналогії, за яким у будь-якій частині слід бачити прообраз цілого, а пізнання частки є одночасно й пізнанням цілісності. Так, Новаліс переконаний: «Совершенная вещь говорит не только о себе, она говорит о целом мире, родственном ей»[[207]](#footnote-207).

Філософія природи Новаліса тісно пов’язана з його філософією історії. Саме філософія історії є тією ланкою, що об’єднує Новалісову філософію природи та філософію людини. Новаліс розглядає природу в її історичному розвитку, адже вона має минуле, теперішнє й майбутнє. Ствердження того, що природа, як і людина, – частина історії, означає для Новаліса духовність природи. У повісті «Учні в Саїсі» він пише: *«Все божественное имеет историю, природа – это единственное целое, с чем может сравнить себя человек, не должна ли она быть также, как и он, понимаема в истории или, что одно и то же, иметь дух»*[[208]](#footnote-208). Наявність духовності, за словами дослідниці Новалісового філософського спадку Р. Габітової, настільки зближує у Новаліса натуру й людину, що філософія природи виступає у нього одночасно філософією людини, а історія природи – історією людини. Перетворення філософії природи на людську історію спричиняє, з одного боку, олюднення природи, а з іншого – натуралізацію людини, «що, по суті, означає одне й те ж – встановлення прямого, безпосереднього та дуже тісного зв’язку між людиною і природою, коли натура стає людиною, а людина – натурою»[[209]](#footnote-209).

Сконденсований виклад поглядів Новаліса на рух історії міститься у пісні принца Атлантиди («Генріх фон Офтердінген»), який на королівському святі співає *«о начале мира, о происхождении звезд, растений, животных и людей, о всемогущем участии природы, о древнем золотом веке и о властительницах его, любви и поэзии, о возникновении ненависти и варварства и об их распрях с этими добрыми богинями и, наконец, о грядущем торжестве последних, о конце печали, об обновлении природы и о том, что веренется вечный золотой век»*[[210]](#footnote-210).

Увесь історичний розвиток людства письменник, як бачимо, поділяє на три доби. В абстрактній формі вони фігурують як епохи минулого, теперішнього та майбутнього. В більш конкретній формі дві «крайні» доби (минуле та майбутнє) одержують визначення «золотого віку». При цьому введення у філософсько-історичну концепцію ідеї про повернення золотого віку не означає, що історія для Новаліса рухається міфологічним колом. Він мислив історичний розвиток діалектично, тобто як розвиток по спіралі вгору, коли третя доба є не просто поверненням до першої, а поверненням до неї на більш високому рівні досконалості. Так, якщо для першого етапу історії, тобто золотого віку в минулому, характерна єдність людини і природи, для другого (теперішнього) – руйнування цієї єдності, тобто відчуження людини від природи, то третій етап знаменує собою відновлення єдності, але таке відновлення, яке зберігає у собі досвід попередніх етапів. При цьому відродження цієї природно-людської єдності відбувається, на думку Новаліса, винятково завдяки діяльності поетів, адже ніхто, окрім них, не розуміє природу краще: «Поэт постигает природу лучше, нежели разум ученого»[[211]](#footnote-211).

Німецька натурфілософія початку ХІХ ст. набула значного поширення не лише на рідних теренах, але й за кордоном, зокрема в Російській імперії. Як зазначає Захар Каменський, у XVIII – XIX ст. «в Росії слідкували за розвитком західної філософії із надзвичайною увагою, і ті впливи Заходу, які відповідали внутрішнім потребам розвитку філософії в Росії (а німецькі натурфілософські вчення такими, безумовно, й були – М. М.), надавали цій еволюції додаткових імпульсів та поглибленості»[[212]](#footnote-212). Водночас Павло Грабовський пояснює виняткову популярність Шеллінґової філософії у Росії самою ментальністю російського народу: «ні Фіхте з Кантом, ні реалізм французької філософії, ні англійський емпіризм не могли довгий час запанувати серед громади російської, громади – додамо – недіяльної та нерухливої, що не грала ніякої активної ролі в житті політичному, а була до того замала чи мала дозу містицизму та вдавалася в солодкий романтизм; ідея метафізичного абсолюта для такої громади неначе впала з неба, кращого не можна було й вигадати»[[213]](#footnote-213). М. Лермонтов навіть іронізував з приводу такого всезагального захоплення містично-натурфілософськими ідеями в широких колах російської інтеліґенції:

*Вобще я мог в году последнем*

*В девицах наших городских*

*Заметить страсть к воздушным бредням*

*И мистицизму. Бойтесь их!*

*Такая мудрая супруга,*

*В часы любовного досуга,*

*Вам вдруг захочет доказать,*

*Что два и три совсем не пять,*

*Иль вместо пламенных лобзаний*

*Магнетизировать начнет –*

*И счастлив муж, коли заснет!..*[[214]](#footnote-214).

Першим інтерпретатором натурфілософських ідей Ф. В. Й. Шеллінґа на теренах Російської імперії, лідером російської натурфілософії ХІХ ст. був Дмитро Велланський. Українець за походженням (справжнє прізвище – Кавунник), Д. Велланський все життя пропрацював у тодішній столиці Росії Санкт-Петербурзі. Будучи студентом Петербурзької медико-хірургічної академії, Д. Велланський отримав можливість виїхати на навчання за кордон. Так він опиняється спочатку у Берліні, Відні, Парижі і, зрештою, у Вюрцбурзі, де стає студентом Ф. В. Й. Шеллінґа.

Філософія природи Д. Велланського, подібно до натурфілософії Новаліса та пізнього Ф. В. Й. Шеллінґа, ґрунтується на засадничому положенні про визнання об’єктивно існуючої першооснови всього сущого – Абсолюту, котрий трактується у нього як більш-менш близький до ортодоксального православного Бога: «Позитивним усього, що існує, є Абсолютне Буття (Eise), поза яким немає нічого, крім протилежного йому, тобто Небуття (Noneise)»[[215]](#footnote-215). Звідси – єдність усього, що нас оточує, більше того – тотожність, адже «якщо справедливо, що один тільки Абсолютний Універсум існує, який як єдиний і незмінний, поставляє себе під різними видами, то всі об’єкти у Світі, по суті своїй не різняться»[[216]](#footnote-216). Саме Абсолют, позитивне начало є, за Д. Велланським, предметом вивчення натурфілософії, а, оскільки «натура не є ніщо інше, як вияв безмежного у певному вигляді», то завдання цієї науки полягає у «демонстрації законів і способів цього вияву»[[217]](#footnote-217).

Як і у Ф. В. Й. Шеллінґа, процес утворення матеріального світу, постає у Д. Велланського як «динамічний процес», тобто сходження від нижчих до вищих форм природи. Аналогічними є й сходинки цього процесу: магнетизм, електрика, хімізм в неорганічній природі, рослини, тварини та людина – у природі органічній. У Ф. В. Й. Шеллінґа запозичує Д. Велланський також ідею взаємодії полярних сил природи як джерела її руху, еволюційного розвитку органічної природи з неорганічної тощо.

Повернувшись із Вюрцбурга до Санкт-Петербурга, Д. Велланський публікує свою першу оригінальну працю – «Пролюзія до медицини як ґрунтовної науки» (1805), де прагне застосувати принципи натурфілософії у галузі медицини. Він пояснює можливість такого застосування наступним чином: «Якщо організм людський є мініатюрний образ Всесвіту, де Абсолютний Універсум поданий в абсолютному рефлексі, як єдність суб’єкта з об’єктом, то сутність і стан його в абсолютному Світі з абсолютного тільки й загального пізнання всієї Натури виведені бути можуть»[[218]](#footnote-218). Тому «фізіологія, що викладає органічний світ, не повинна бути відділена від фізики, що показує неорганічну природу, адже перша розглядає внутрішній, а друга досліджує зовнішній зміст одного й того ж універсу»[[219]](#footnote-219). Користуючись методом аналогій, Д. Велланський віднаходить найнесподіваніші зв’язки між процесами неорганічної природи та людським організмом. Він пише: «Що є репродуктивна система, як не експонент часу? Іритабільна – чи не прояв місця? А сенсибельна – цілість їх у конкретному? У найвищій потенції і найповнішій сутності складають вони потенційний Гальванізм, де Магнетизм, який проявляється в анорганічних речах, постає як репродукція, Електризм – у подразливості, Хімізм – у чутливості»[[220]](#footnote-220). Тому Д. Велланський вважав, що всі хвороби людини пов’язані з ураженням або репродуктивності, або подразливості, або чутливості (сходинки динамічного процесу в живій природі). Відповідно він пропонує систему лікування, що ґрунтується на магнітній, електричній чи хімічній (сходинки динамічного процесу «мертвої» природи) дії різних лікувальних засобів. Як бачимо, Д. Велланський виступає не просто переповідачем ідей Ф. В. Й. Шеллінґа в російській філософії. Розвиваючи погляди німецького натурфілософа, український мислитель використовує їх у цілковито новій сфері.

Поряд із Дмитром Велланським ідеї шеллінґіанства на теренах Російської імперії популяризував та розвивав Микола Павлов, погляди якого, як уже відзначалося нами, були особливо популярними серед любомудрів. Також відомо, що М. Павлов був викладачем М. Лермонтова під час навчання останнього спочатку в Московському благородному пансіоні (1828 – 1830), а згодом – у Московському університеті (1830 – 1832) та, як свідчать листи самого російського поета, справив на нього неабиякий вплив.

Для натурфілософської концепції М. Павлова характерним було надзвичайно сильне теософське забарвлення. Вчений твердо вірив у креаціоністську теорію і відверто симпатизував біблійній онтології, хоча при цьому старозавітну притчу про створення світу трактував не зовсім ортодоксально. У нього вона, за влучним спостереженням З. Каменського, трансформується в натурфілософську побудову, оскільки М. Павлов «виявляє співвічне Богові начало, котре саме собою не лише ніде не об’явлене витвором Бога, але, навпаки, вважається вихідним матеріалом усього сущого»[[221]](#footnote-221). Цим матеріалом творіння є у М. Павлова ефір. Визначення першоречовини, що лежить в основі світу, було цілковитим новаторством російського мислителя у тогочасній натурфілософії. Ефір для нього – це єдине і всезагальне начало серед багатоманітності речей, тому, як би речі не відрізнялися між собою, всі вони однорідні у своєму джерелі. Ідея першоелемента дозволила М. Павлову «уявити світ єдиним і впорядкованим цілим, точніше, єдино-роздільним цілим (чи структурою, як прийнято казати), тобто таким цілим, у якому міститься неподільно пов’язане першоначало (єдине, неподільне) і багатоманітність речей (багатоманітне, роздільне)»[[222]](#footnote-222).

Як і більшість натурфілософів, основним завданням своєї наукової діяльності М. Павлов вважав створення теорії матерії. Проаналізувавши численні праці філософів, що стосуються цієї проблеми, натурфілософ стає на позицію, що будь-яка речовина – це сукупність розширювальної та стискувальної сил, взаємно обмежених. Ці основні сили у М. Павлова є такими ж співвічними Богові, як і ефір, тобто не є створеними. Водночас у стан взаємодії вони приведені волею Бога, а до того перебували у стані самостійному, вільному. Сила розширювальна, виведена із вільного стану, прагне, за М. Павловим, до поширення в усіх напрямках. Її природною формою є радіус – лінія, спрямована від центру. Тому ця сила у найчистішому вигляді є світлом. Стискувальна ж сила, навпаки, прагне до концентрації у центрі, тому – це сила тяжіння. Таким чином, світло і сила тяжіння є тими елементами, що лежать в основі подальшого формування довколишнього світу. Їх синтез, за М. Павловим, дає вогонь. Виходячи із вищеописаних побудов, М. Павлов намагався дати вже конкретне визначення матерії. Нею він вважав «світло, згущене та потемнене силою тяжіння»[[223]](#footnote-223). Після створення теорії матерії, конструювання всього іншого, переконував учений, є елементарним, адже все часткове повинно бути відображенням загального. Тому, використовуючи діалектику полярності та метод аналогій, він за чергою виводить теорії часу, руху, форми, тепла тощо.

Однією з найважливіших проблем у філософії природи М. Павлова є питання про те, як із єдиної матерії виникла вся багатоманітність світу, яким чином один матеріал у своїх різноманітних втіленнях набуває абсолютно різних характеристик. При розв’язанні цієї проблеми мислитель наголошує на тому, що багатоманітність матеріальних форм не залежить від самої матерії. Матерія є лише основою явища – масою, з якої породжуються множинні форми. А те, від чого залежить утворення тієї чи іншої форми, – щось зовсім інше. М. Павлов умовно називає це «щось» «протилежним матерії». У ньому, за словами мислителя, проявляється ідеальне, закон же, за яким це ідеальне діє, він називає ідеєю взагалі. Матерія, звідси, набуває тієї чи іншої форми залежно від того, під який ідеальний вплив підпадає.

М. Павлов, на відміну від Д. Велланського, у своїй натурфілософії майже не торкається питань органічної природи. Певні тези, пов’язані з цією проблемою, містяться лише у «Загальному нарисі природи по теорії професора Павлова», що хоча і є анонімним, але більшістю дослідників вважається написаним М. Павловим. Автор цієї праці категорично заперечує твердження, що здатність до організації притаманна винятково «живій» матерії. Ця властивість, на думку натурфілософа, є іманентною рисою усієї матерії загалом, матерії як такої. Щоправда, хоча нею і володіють абсолютно всі матеріальні тіла, вона притаманна їм не однаковою мірою[[224]](#footnote-224). Так, зокрема, у світі мінералів концентрація здатності до організації нижча, ніж у світі рослин, проте у рослинному середовищі вона менша, ніж у тваринному тощо.

Так узагальнено можна передати зміст філософії природи М. Павлова. Віддавши належне впливові Шеллінґової натурфілософії на вченого, мусимо зауважити, що М. Павлов був набагато самостійнішим, ніж Д. Велланський, у питаннях сприйняття та засвоєння ідей цієї науки. Водночас це аж ніяк не применшує вартості натурфілософських робіт останнього, адже теоретичні праці Ф. В. Й. Шеллінґа в Росії практично не публікувалися (чи не єдиний відомий нам випадок – вихід Шеллінґового «Введения в умозрительную физику» 1834 р. в Одесі), тому за таких умов філософська творчість Д. Велланського була одним із основних джерел натурфілософських ідей на території Російської імперії. Так, зокрема, доведено, що його праці знали О. Пушкін[[225]](#footnote-225) та Т. Шевченко, котрий, як припускають дослідники, був навіть особисто знайомий із натурфілософом[[226]](#footnote-226).

На території Великобританії основним послідовником та популяризатором Шеллінґової філософії природи був С. Т. Колридж. Шлях С. Т. Колриджа до натурфілософії був складним. Його філософська освіта розпочалася ще в часи шкільного навчання й охоплювала праці популярних на той момент англійських філософів-матеріалістів Джорджа Берклі, Томаса Гоббса, Девіда Гюма, Джона Локка, а також роботи французьких просвітників, насамперед Рене Декарта й Вольтера. Однак вивчення філософії названих авторів з самого початку супроводжувалося у молодого мислителя критичним підходом до її засвоєння: у концепціях сенсуалістів та матеріалістів йому не подобалися та пасивна роль, яку вони відводили розумові, заперечення будь-яких духовних чинників існування, заміна їх принципами матеріальної причинності. Поразка Французької революції змусила С. Т. Колриджа переглянути свої зацікавлення. Він чітко усвідомив, «що цивілізація зараз повсюди входить у нову фазу; що з’являються такі форми і досвід, яким популярна філософія, репрезентована працями Локка, Гюма і Гартлі, абсолютно нездатна дати будь-яке інтелектуальне пояснення»[[227]](#footnote-227). Остаточно розчарувавшись у матеріалістичних системах, митець звертається до філософії Платона та його послідовників.

Найінтенсивніше вивчення С. Т. Колриджем платонізму припадає на 1795 р.[[228]](#footnote-228). Його увагу привертають передусім ідеї так званої школи «кембриджських неоплатоніків», представленої іменами таких мислителів, як Бенджамен Вічкот, Ральф Кедворт, Генрі Мор, Джон Сміт та інших. Серед філософів Англії погляди представників цієї школи, що поєднували догмати релігійної філософії та герметичних вчень, були чи не єдиною альтернативою матеріалістично-сенсуалістичним системам XVII – XVIII ст. Кембриджські неоплатоніки створили онтологічну концепцію, в якій традиційні закони механіки переосмислювалися в дусі містичного дуалізму. Так, за Г.  Мором, будь-який рух дійсно відбувається згідно із законами причинності, проте вони приводяться в дію нематеріальними сутностями – духами. Філософ намагався відшукати переконливі докази існування таких духів у реальності, результатом чого стала фундаментальна праця під назвою «Протиотрута проти атеїзму», в якій він систематизував дані, отримані через вивчення писемних та усних свідчень очевидців, а також власні спостереження, й створив класифікацію невидимих істот, поділивши їх на злих, добрих та нейтральних[[229]](#footnote-229). Очевидно, вчення Г. Мора справило неабиякий вплив на С. Т. Колриджа, про що яскраво свідчить, зокрема, система образів найвідомішого твору останнього – «Повість про Cтарого Мореплавця».

Паралельно із платонізмом С. Т. Колридж також активно засвоює європейську містичну філософію, зокрема спадок Я. Беме, Талеуса, Дж. Фокса та інших містиків, що, за словами самого письменника, досконало підготувало його до сприйняття німецької ідеалістичної філософії[[230]](#footnote-230). Як відомо, С. Т. Колридж відбуває до Німеччини 1798 р. Метою його поїздки було детальне знайомство з тамтешньою наукою та культурою. В Німеччині романтик насамперед відвідує лекції відомого природознавця, антрополога й анатома Йогана Фрідріха Блуменбаха та студіює філософський доробок І. Канта, а також Й. Ґ. Фіхте. Однак найбільше враження справляє на нього вчення «великого та оригінального генія <…>, засновника філософії природи»[[231]](#footnote-231) Ф. В. Й. Шеллінґа. Митець досконало вивчає його ранні натурфілософські праці, а також перекладає окремі уривки з них англійською. Про правильність та глибину проникнення С. Т. Колриджа у систему німецького філософа свідчать слова самого Ф. В. Й. Шеллінґа, котрий вважав його першим з англійців, «кто понял немецкую поэзию, науку, особенно же философию, и со смыслом воспользовался ими»[[232]](#footnote-232).

Після повернення на батьківщину натурфілософія стає для С. Т. Колриджа «наріжним каменем» його творчості. Свої філософські побудови він ґрунтує на одному із центральних принципів німецької філософії природи – принципі боротьби та синтезу полярностей, який у нього фігурує під назвою «єдності множинності». Нагадаємо, згідно з цим принципом, надзвичайно сильне поле притягування, що утворюється між полярними елементами, спричиняє їх синтез на вищому рівні у єдине ціле – «єдність множинності», що стає прямим носієм характерних властивостей зсинтезованих у ньому компонентів.

Граничними виявами полярностей у всесвіті є, за С. Т. Колриджем, природа та дух, що перебувають на різних його (всесвіту) полюсах, при цьому найповнішим репрезентантом духу виступає людський розум. Характеризуючись протилежною спрямованістю, природа і дух, на його думку, можуть бути зсинтезовані в єдине утворення за допомогою мистецтва: «искусство <…> посредник и примиритель природы и человека. Это возможность очеловечивания природы, возможность внедрения человеческих мыслей и страстей во все явления, которые человек созерцает…»[[233]](#footnote-233). Виходячи із цього, завдання високого мистецтва слід вбачати у взаємопроникненні природи й духу, його мета: «сделать природу мыслью, а мысль природой»[[234]](#footnote-234).

Спираючись на поняття «єдності множинності», С. Т. Колридж намагався створити теорію мистецтва, яка б зосереджувалася навколо натурфілософськи потрактованої категорії прекрасного. У праці «Про принципи істинної критики» англійський митець визначає цю категорію так: «Прекрасное по суте своей, то есть по виду, а не по степени, – это то, в чем многое, сохраняя все свои свойства, становится единым <…> Значит, самым общим определением прекрасного будет <…> Множество в Единстве»[[235]](#footnote-235). При цьому створювати прекрасне, на його переконання, може лише той, хто володіє особливою здібністю – уявою. С. Т. Колридж виділяє два її різновиди – первинну та вторинну. Первинна уява є «живою силою та первинним засобом людського сприймання»[[236]](#footnote-236), основним механізмом несвідомого освоєння світу. Вторинна ж – вносить у це освоєння свідомий елемент та «розчиняє, розкладає, розсіює (явища дійсності – М. М.), аби перетворювати, коли ж цей процес здійснити неможливо, вона прагне будь-яким чином ідеалізовувати та уніфіковувати»[[237]](#footnote-237), а тому виражається в «равновесии или примирении противоположных или противоречивых свойств: тождественности с различием; чувства новизны и свежести со старыми привычными предметами; более чем обыкновенного волнения с более чем обыкновенной упорядоченностью; вечно бодрствующего рассудка и упорного самообладания с энтузиазмом и чувством, глубоким или бурным…»[[238]](#footnote-238). Саме цей тип уяви лежить, за С. Т. Колриджем, в основі художньої творчості, бо тільки з її допомогою можливо «достигнуть той последней вершины человеческой мысли и чувcтва, которая и есть единство»[[239]](#footnote-239).

Подібно до того, як, мистецтво, на думку С. Т. Колриджа, поєднує в «єдність множинності» людину, природу та Абсолют, англійський романтик прагнув поєднати у власну філософську систему етику, натурфілософію, релігію та естетику, але хаотичний характер його філософських студій, важкий стан здоров’я, а зрештою і наступний болючий ідейний перелом у поглядах завадили цим планам. Водночас відсутність цілісних філософських праць у його теоретичному спадку достатньо компенсується, на наш погляд, детальним викладом ідей філософії, головно натуральної, у поезії митця, де кожен мотив та образ має міцне теоретичне натурфілософське підґрунтя та є глибоко осмисленим.

Огляд пантеїстично-алхімічної натурфілософії Й. В. Ґете, наукової – Ф. В. Й. Шеллінґа, містичної філософії природи Новаліса, а також насиченої ідеями Ф. В. Й. Шеллінґа натурфілософії його послідовників поза межами Німеччини дає можливість виділити низку центральних концептів романтичної філософії природи. Спробуємо прослідкувати, які зв’язки поєднують кожен із них зі сферою художньо-естетичної творчості європейських романтиків.

1. *Концепт єдності (тотожності) свідомості та буття, матерії й духу.* Романтичні натурфілософи розуміли природу як видимий дух, а дух – як невидиму природу, вважаючи їх лише різними виявами цілісності Абсолюту. Для них обидва начала єдині, а іноді навіть і тотожні, а тому у світі природи немає жодного матеріального об’єкта, який не містив би в собі духовного елемента.

Найповніше втілення названого концепту в естетичній площині романтизму можна віднайти, на наше переконання, у романтичних поглядах на красу. Для романтиків будь-яка краса, чи то природна, чи то мистецька, не вичерпувалася зовнішнім виміром. Її суть вони шукали не в досконалих пропорціях чи гармонійній впорядкованості компонентів художнього твору, а у відблиску ідеального, відображенні абсолютного, духовній іскрі, тому й знаходили лише у тих випадках, коли крізь конечне, матеріальне проглядало безкінечне, ідеальне. Так, зокрема, Ф. В. Й. Шеллінґ писав, що красу можна побачити вже там, де дух лише торкається матерії, ідеальне – реального[[240]](#footnote-240), коли ж ідеальне повністю переходить у реальне, стає тотожним матерії, «особенное (реальное) в такой мере соответствует своему понятию, что это последнее как бесконечное вступает в конечное и созерцается in concreto»[[241]](#footnote-241), виникає краса найвищого ґатунку.

У зв’язку з таким розумінням краси сформувалися й своєрідні погляди романтиків на природу мистецького твору, що також значною мірою відбивають натурфілософські уявлення про єдність ідеального та реального, суб’єктивного та об’єктивного. Згідно з естетичним вченням Ф. В. Й. Шеллінґа, в кожному артефакті можна виділити два основні компоненти: свідомий та несвідомий. Свідомим філософ вважав інтелектуальне начало, що найчастіше пов’язане з авторським задумом художнього твору та засобами, осмислено вибраними митцем для його втілення: «Сюда входит все, что совершается с полной отчетливостью понимания, сопряжено с размышлением и рассуждением, одним словом, тут заключено все, чему можно научиться, опираясь на традицию или собственное упражнение»[[242]](#footnote-242). На противагу свідомому, несвідомий компонент художнього твору включає індивідуальні авторські емоції та почуття, не підпорядковані розумові. Він з’являється у художньому творі спонтанно, але, незважаючи на це, становить основу його мистецької вартості. Митець, за Ф. В. Й. Шеллінґом, «вкладывает в свое произведение, помимо того, что явно входило в его замысел, словно повинуясь инстинкту, некую бесконечность, в полноте своего раскрытия недоступную ни для какого конечного рассудка»[[243]](#footnote-243). У німецького мислителя «свідоме дає ніби схему, кістяк, скелет твору, а несвідоме дає життя, саморух, кольори. Інтерпретуючи його погляд, можна було б сказати, що свідоме спрямоване на загальне, а несвідоме на індивідуальне…»[[244]](#footnote-244). При цьому жодне із цих начал, переконує Ф. В. Й. Шеллінґ, не має у структурі художнього твору переваги над іншим, лише їх взаємодія та взаємопроникнення забезпечує правдиві мистецькі досягнення.

2. *Концепт єдності явищ природи.* У натурфілософії романтизму природа є цілісною і неподільною єдністю. Це досконала система, в якій усі сили (притягування та відштовхування, стиснення та розширення тощо), процеси (магнетизм, електрика, хімічні зміни), об’єкти не лише пов’язані між собою всезагальними непорушними зв’язками, але й можуть переходити один в одного, бо є, по суті, модифікацією єдиного.

При визначенні основних напрямів утілення названого концепту в художньо-естетичній творчості романтиків, слід передусім звернути увагу на романтичні спроби синтезувати різні види мистецької діяльності. Поєднання різних мистецтв в єдиному артефакті, чи хоча б їх сумісне переживання, сприймалося європейськими романтиками як потужний засіб підсилення інтенсивності естетичної насолоди. Так, Вільгельм Вакенродер переконував, що продукти живопису глибше розкриваються, коли дивитися на них у супроводі музики, адже «когда начинает звучать мелодия, в картине загорается новая жизнь, и более могущественное искусство заговаривает с нами с полотна, и звуки, и линии, и краски проникают друг друга, сливаясь воедино в пламенном союзе»[[245]](#footnote-245). Новаліс же наголошував на тому, що музику слід слухати лише у прекрасно декорованих залах, а поезію – на фоні музики та спільно із живописом: «поэзия <…> сильно впечатляет в красивом театральном зале или в церкви, убранной с высоким вкусом»[[246]](#footnote-246). У контексті сказаного стає зрозумілим, чому багато мислителів та митців романтизму, зокрема Йозеф Ґеррес та Ф. В. Й. Шеллінґ, найдосконалішим видом мистецтва вважали сценічне – органічне злиття музики, пантоміми, літератури, декоративного живопису, іноді ще й танцю.

У цьому контексті слід також звернути увагу на відмову романтиків дотримуватися будь-яких чітких кордонів між родами та видами літератури. Так, Ф. В. Й. Шеллінґ вважав, що кожен із трьох літературних родів «потенційно» містить у собі два інші, а тому кожен літературний твір певною мірою можна віднести і до епосу, і до лірики, і до драми, щоправда із перевагою якогось одного компонента. Руйнують романтики й усталену в класицизмі ієрархію літературних жанрів, наслідком чого стало вільне проникнення елементів одного жанру в інший, що породило такі оригінальні романтичні естетичні явища, як, наприклад, драматизована та ліро-епічна поема («Німеччина. Зимова казка» Г. Гайне, «Гайдамаки» Т. Шевченка), роман у віршах («Дон Жуан» Дж. Н. Ґ. Байрона, «Евгений Онегин» О. Пушкіна) тощо.

3. *Концепт органічності природи.* Природа, на переконання романтичних натурфілософів, – це велетенський живий організм, частинами якого є менші за розміром організми – об’єкти живої та неживої натури. Закони існування та розвитку таких організмів закладені в них самих та не мають нічого спільного із принципами механістичної причинності.

Натурфілософський концепт органічності природи заклав основу фундаментальної для романтизму естетичної концепції – теорії органічності. За Ф. В. Й. Шеллінґом, унікальне поєднання та взаємопроникнення об’єктивного (реального) й суб’єктивного (ідеального), свідомого та інтуїтивного, що є основним джерелом прекрасного, можна спостерігати лише у природі та мистецтві, а тому художній твір є своєрідним аналогом природного. Він зазначає: «Повсюду, где душа и тело положены в вещь тождественно, в ней содержится отражение идеи, и подобно тому, как в абсолюте идея есть бытие и сама сущность, в этом отражении форма есть и субстанция, субстанция – форма. Таков среди реальных вещей организм, среди идеальных – то, что создано искусством и прекрасно»[[247]](#footnote-247).

Зважаючи на те, що організм є найдосконалішим природним об’єктом, мислитель закликає покласти категорію органічності в основу романтичної мистецької творчості. Щоправда, цей маніфест не був власним здобутком Ф. В. Й. Шеллінґа. Зародження та формування «органічної теорії» відбувалося протягом усього XVIII ст.: так, ще І. Кант порівнював художній твір із продуктом органічної природи. Ф. В. Й. Шеллінґ же не просто проводить аналогії між ними, але й встановлює ряд важливих відмінностей: 1) організм народжується цілісним; митець бачить ціле, але творить його частинами; 2) природа починає з несвідомого і лише в кінцевому результаті приходить до свідомості; в мистецтві шлях інший – свідомий початок і несвідоме завершення розпочатої праці; 3) творіння природи не обов’язково прекрасне; твір мистецтва – прекрасний завжди, інакше це не мистецтво[[248]](#footnote-248). Однак ця різниця між ними, переконує Ф. В. Й. Шеллінґ, ніяким чином не має перешкоджати митцеві будувати свої витвори за органічними законами і дбати, аби вони володіли притаманною природному організмові цілісністю та необхідністю. У кожному артефакті має відбутися, за Ф. В. Й. Шеллінґом, те сакральне злиття матерії та духу, яке є характерним для всього живого, тому і сам він має бути в певному сенсі живим. Як свого роду динамічна життєва організація, після породження митцем художній твір має одержати самостійність і підпорядковуватися вже не творцеві, а власним законам, що є головною передумовою можливості його тлумачення та невичерпності його інтерпретаційного потенціалу.

Прийнявши органістичну теорію мистецтва в цілому, європейські романтики основну увагу зосередили довкола одного з її центральних понять – художньої форми. Дискредитувавши себе у класицистичному мистецтві, поняття форми художнього твору в епоху романтизму як ніколи потребувало кардинального переосмислення. Революційним у цьому плані стало вчення А. Шлегеля, котрий визначив два основні типи такої форми: механічну та органічну. За А. Шлегелем, механічною є форма суто зовнішня, яка ніяк не відображає змісту, вкладеного у художній твір, органічною – така, яка необхідно із нього випливає. Він пише: «Механической является та форма, которая путем внешнего воздействия придается какому-либо материалу только как случайное дополнение, без отношения к его сущности <…> Органическая форма, напротив, является прирожденной, она строит материал изнутри и достигает своей определенности одновременно с полным развитием первоначального зачатка»[[249]](#footnote-249). Питання органічності форми художнього твору розробляв також С. Т. Колридж, котрий порівнював її з насінням: подібно до того, як із зернятка виростає дерево з корінням, листям та плодами, з органічної форми постає художній твір у своїй цілісності.

4. *Концепт полярності сил і процесів природи та діалектичної взаємодії протилежностей.* Будь-яка дійсність передбачає в романтичній натурфілософії поділ на протилежно спрямовані сили та їхню взаємодію. Все, що існує у природі та світі, або вже становить собою роздвоєння, або до нього рухається. Полярності, виникнувши з первісної єдності, прагнуть до возз’єднання у нову цілісність уже на вищому рівні, що є основою постійного руху та розвитку.

Якщо натурфілософські концепти єдності свідомості та буття й органічності природи актуалізовувалися романтиками в основному у сфері естетики, то концепт полярності є тим універсальним наскрізним стрижнем, навколо якого вибудувана вся романтична творчість загалом – як філософсько-інтелектуальна, так і мистецька. Передусім, на полярності розпадається сам романтичний космос, адже, як відомо, для світогляду романтиків характерним було так зване «двоєсвіття», «парність» світів. В одному зі світів романтики перебували фізично – це був світ дійсності, реального існування у системі недосконалих суспільних відносин. Інший світ витворювався романтичною уявою та виступав сферою здійснення романтичних ідеалів. У цьому світі непримиренні суперечності, характерні для реальності, зникали, а уявне буття розгорталося в системі координат утопічного хронотопу. Прагнучи всім своїм єством до цього ідеального світу, романтики водночас добре усвідомлювали, що його матеріалізація є неможливою, тому намагалися відшукати хоча б слабке ехо ідеального існування, його уламки в окремих реаліях дійсності. Такі відголоски ідеалу вони вбачали передусім у природі, а також «в історії минулого, точніше в тузі за минулим, в якому особистість відчувала себе ще часткою цілого; в естетичних ілюзіях минулого, в яких люди уявляли собі свою єдність із загальною та вищою долею людства; в екзотичних країнах, ще не зіпсованих сучасною цивілізацією; у визвольних і національно-визвольних рухах, що вимагали консолідації усіх творчих сил народу чи народів; у мрії, у фантастичних уявленнях <…> про майбутню гармонію особистого та суспільного буття»[[250]](#footnote-250).

 Розірваність романтичного світогляду породжує у літературі цього періоду оригінальну поетику контрастів – смислових та жанрово-стильових антиномій. Детально проаналізувавши твори німецького та французького романтизму, В. Ванслов виділяє такі основні її аспекти: 1) розлад між фізичним і духовним, різновидом якого є конфлікт між чуттєвим та платонічним коханням; 2) роздвоєність душі, розірваність свідомості героя; 3) образи двійників та як видозміна двійника – тінь чи відображення у дзеркалі; 4) мотив сну: дійсність сприймається лише як сон, недосконале відображення ідеального світу; 5) переплетення казково-фантастичного та реального, трагічного та комічного, смішного та страшного тощо[[251]](#footnote-251). До перерахованого ми б іще додали випадки концептуалізації натурфілософського принципу полярності на рівні власне поетики – маємо на увазі улюблені поетичні засоби романтиків: антитезу, оксюморон, хіазм, заперечувальне порівняння, гротеск, парадокс тощо.

5. *Концепт динаміки та історизму природи.* На переконання романтичних натурфілософів, природі первісно притаманний постійний рух, а будь-який спокій є лише видимий та відносний. У динамічному процесі змін перебувають як окремі природні об’єкти (зародження, становлення, відмирання), так і натура як цілісність (еволюція), а тому вона має повноцінну історію власного розвитку.

Переходячи до розгляду питання про вплив згаданого натурфілософського концепту на художньо-естетичну практику європейських романтиків, насамперед звернемося до думок З. Каменського, котрий вважав історизм одним із найважливіших здобутків романтичної естетики та відзначав, що він стосувався передусім проблеми розвитку мистецтва[[252]](#footnote-252). Як відомо, розглядаючи це питання, романтики традиційно виділяли два історичні типи поезії, щоправда, вони фігурують у їхніх естетичних працях під різними назвами: Людвіґ Уланд, наприклад, говорить про об’єктивну та суб’єктивну поезію, Якоб Грімм виділяє поезію природну та штучну, а Фрідріх Шлегель – грецьку та «цікаву». Загалом же, в основі романтичної диференціації світового мистецтва практично завжди лежить класичний поділ мистецтва на наївне й сентиментальне, запроваджений Ф. Шиллером. Нагадаємо, що, за Ф. Шиллером, наївною була художня творчість давніх греків, характерною рисою якої є «наиболее полное изображение действительного мира»[[253]](#footnote-253). На противагу наївному, сентиментальне мистецтво предметом свого зображення обрало ідеал, а тому його можна назвати «мистецтвом безконечного»[[254]](#footnote-254). Серед романтиків найближче до Шиллерового розуміння сутності такого поділу мистецтва наблизився А. Шлегель. Він стверджував: «Греческий идеал человечности состоял в гармоническом равновесии всех сил <…> Новейшие народности пришли к сознанию своего внутреннего раздвоения, которое делает такой идеал недостижимым»[[255]](#footnote-255), звідси – «стремление их поэзии примирить, слить воедино эти два мира – духовный и чувственный, между которыми ми колеблемся»[[256]](#footnote-256). Як і Ф. Шиллер, А. Шлегель наголошував на тому, що антична поезія «прочно стоит на почве действительности»[[257]](#footnote-257), сучасна ж – «колеблется между воспоминанием и предчувствием»[[258]](#footnote-258) та у зв’язку з цим дуже влучно визначав античне мистецтво як мистецтво «обладания», сучасне ж – як мистецтво «томления»[[259]](#footnote-259). Важливо, однак, наголосити, що під сучасним мистецтвом А. Шлегель, як і інші романтики, розумів аж ніяк не романтичне мистецтво у сьогоденному тлумаченні. Його хронологічні початки лежали для романтиків десь у добі пізнього Середньовіччя, а тому до «сучасних» митців зараховувалися як Й. В. Ґете, так і Данте, Ф. Петрарка, М. де Сервантес Сааведра, В. Шекспір, інші.

Звертаючись безпосередньо до художнього спадку романтиків, насамперед слід звернути увагу на те, що динамізм є однією із центральних рис романтизму як художнього напряму. Романтизм, за словами М. Епштейна, – це «чиста динаміка становлення»[[260]](#footnote-260). Він невіддільний від відчуття співпричетності до світу, що постійно розвивається та оновлюється, включеності у стихійно-безупинний потік життя, безперервний історичний процес. Водночас активний рух, видозміни охоплюють не лише романтичний світ, але й романтичного героя, що перебуває у перманентних пошуках ідеалу. Звідси – динаміка романтичних сюжетів та образів, найповніше втілена у творах, присвячених описам мандрівок до близьких та далеких країн, особливо екзотичних (наприклад, «Паломництво Чайльд Гарольда» Д. Н. Ґ. Байрона, «Мандри Франца Штернбальда» Л. Тіка, «Подорожні картини» Г. Гайне тощо). При цьому об’єктом зображення в них часто ставало не лише переміщення героїв у реальному просторі, але й динаміка їхнього внутрішнього життя, душевний поступ, самовдосконалення тощо (наприклад, «Генріх фон Офтердінген» Новаліса). Якщо ж говорити про історизм, то на особливу увагу заслуговує така фундаментальна романтична подія, як народження історичного роману. Новаторські на той час твори В. Скотта вливаються свіжим потоком у світову літературу, привертають увагу до питань національної історії та ідентичності й справляють надзвичайно потужний вплив на літератури практично всіх європейських країн, у тому числі й українську, де історичний роман розвивається головно силами Пантелеймона Куліша («Чорна рада») та Євгена Гребінки («Чайковський»).

Бачимо, отож, що жоден із фундаментальних натурфілософських постулатів не залишився поза увагою представників романтичного мистецтва. Кожен із них був абсорбований передусім романтичною естетикою, що, очевидно, і її зробило для романтиків одним із джерел натурфілософських елементів, щоправда, джерелом непрямим. Зважаючи на це, можемо припустити, що натурфілософські концепти, репрезентовані у творах європейського романтизму, не завжди були результатом їх осмисленого формування та введення у канву літературного тексту автором, а часто з’являлися там через дотримання митцем вироблених на основі натурфілософських ідей загальноприйнятих принципів романтичної художньої творчості.

Окреслені положення, таким чином, дають нам підстави стверджувати, що тим визначальним фактором, який спричинив народження та розвиток романтичної філософії природи, було утвердження й домінування наприкінці XVIII ст. просвітницької раціоналістично-механістичної картини світу, яка засадничо розірвала будь-які зв’язки людини та довкілля, «омертвила» природу, позбавила її найважливішої якості – духовності. Романтична натурфілософія намагалася відновити цей сакральний зв’язок, людина у ній віднайшла власне органічне місце поміж інших створінь природи, відчула гармонію із довкіллям, природа ж повернула собі втрачену одухотвореність.

Для митців романтизму джерелом натурфілософських ідей слугували переважно теоретичні праці німецьких філософів природи та їхніх закордонних інтерпретаторів. З цього джерела черпали натурфілософські мотиви та образи любомудри, С. Т. Колридж, М. Лермонтов, Ф. Тютчев. Водночас не менш важливу роль у поширенні натурфілософських концепцій відігравали й містичні товариства, зокрема масони. Вважаючи, що вивчення філософії природи є необхідним для духовного розвитку та самовдосконалення, «вільні каменярі» не лише популяризували її в межах власної організації, але й підтримували справу видавництва натурфілософської літератури та її розповсюдження у широких колах населення[[261]](#footnote-261). Саме в масонських колах з натурфілософією познайомилися такі відомі романтики, як О. Пушкін та Т. Шевченко. До джерел натурфілософських концептів, реалізованих у художній творчості романтизму, ми також зараховуємо романтичну естетику. Будучи, за словами О. Михайлова, «естетикою натурфілософськи потрактованого організму»[[262]](#footnote-262), вона, безумовно, активно сприяла опосередкованому проникненню натурфілософських елементів у романтичну літературу.

**РОЗДІЛ ІІІ**

**ХУДОЖНЯ РЕАЛІЗАЦІЯ НАТУРФІЛОСОФСЬКИХ КОНЦЕПТІВ У ЛІТЕРАТУРНИХ ТВОРАХ ЄВРОПЕЙСЬКИХ РОМАНТИКІВ**

Для літературознавчого аналізу художньої реалізації натурфілософських концептів у поетичній творчості романтиків ми звернемось до трьох фундаментальних концептуальних одиниць, найбільш повно та яскраво репрезентованих романтичною літературою: 1) концепту метаморфози, 2) концепту одухотвореності (анімованості) природи та 3) концепту символічності природи у широкому значенні, що в контексті нашої розвідки конкретизований як «символічність флори». Неоднорідна природа зазначених концептів, в основі кожного з яких лежить натурфілософська складова, а на периферії – шари, пов’язані зі сферами літературних текстів та свідомості їх авторів, зумовлює відповідний спосіб їхнього вивчення: спочатку доцільно, на нашу думку, детально розглянути натурфілософське ядро кожної з перерахованих концептуальних одиниць, а тоді вже переходити до дослідження специфіки їхньої презентації у системі координат художніх текстів романтизму.

Зазначимо, що вивчення художньої реалізації названих натурфілософських концептів у романтичній літературі відбуватиметься на матеріалі творчості таких поетів, як С. Т. Колридж, М. Лермонтов, О. Пушкін та Т. Шевченко. Апеляція до їхнього художнього спадку зумовлена тим, що, по-перше, всі перераховані митці були добре знайомі з ідеями романтичної натурфілософії, а, по-друге, образи природи займають вагоме місце у їхньому творчому доробку.

Окремо слід зупинитися на проблемі розмежування міфологічних, фольклорних та власне натурфілософських впливів на творчість згаданих авторів. Звісно, як ідея метаморфози, так і уявлення про природу як живий організм, її символічність генетично беруть початок з архаїчних поглядів на світ, проте у синкретичному фольклорно-міфологічному світогляді натурфілософський концепт як такий ще не сформувався. Натомість у поетичних системах названих романтиків перераховані ідеї, незалежно від джерела їхнього походження, виростають до рівня саме концептів, бо переплавляються через горнило індивідуального стилю до рівня натурфілософського осмислення. Оскільки ж нас цікавить насамперед функція концептуу літературних текстах романтизму, залишаємо дослідження конкретних впливів за інтертекстуальністю.

**3.1. Semper in motu: концепт метаморфози**

У романтичній натурфілософії поняття метаморфози пов’язане передусім з іменем Й. В. Ґете та його теорією метаморфози рослин. Хоча термін «метаморфоза» стосовно рослинного світу Й. В. Ґете використовував у не зовсім звичному для нас значенні, огляд його вчення про метаморфозу все ж є надзвичайно важливим для нашого дослідження. Не заглиблюючись у природознавчі деталі, коротко зупинимося на його основних думках.

Насамперед наголосимо, що метаморфоза рослин у Й. В. Ґете не означає перетворення однієї рослини на іншу. Під метаморфозою він розумів розвиток усіх органів рослини з єдиного, тобто перетворення не власне рослини, а одного її органа на інші. Натурфілософ пише: «Скрытое родство различных наружных частей растений, как листьев, чашечки, венчика, тычинок, развивающихся друг за другом и вместе с тем как бы друг из друга, в общем давно известно исследователям и даже специально разрабатывалось, и тот процесс, посредством которого один и тот же орган оказывается многообразно измененным, назвали метаморфозом растений»[[263]](#footnote-263). Той орган рослинного організму, з якого постають усі інші його органи, Й. В. Ґете умовно називає листком, хоча й визнає, що така назва не є вдалою. Саме перетворення листка відбувається, на його думку, через процеси стиснення та розширення: «От семени до высшего развития стеблевого листа мы заметим сначала расширение, затем видели образование чашечки путем сжатия, лепестков венчика через расширение, половых частей путем нового сжатия; и вот скоро мы обнаружим самое большое расширение в виде плода и самую большую концентрацию в семени»[[264]](#footnote-264).

Подібні натурфілософські побудови Й. В. Ґете прагнув здійснити й стосовно тварин. На його переконання, всі тварини, а з ними й людина, також сформовані за єдиним образом, проте у «Метаморфозі тварин» вчений не робить спроб, як у попередній праці, відшукати прафеномен тваринного світу. Напрям його думки дещо інший. Схожість між тваринами й людьми, виявлена природознавцями, пише натурфілософ, настільки вражаюча, що можна навіть припустити можливість перетворення людини на тварину, тварини на людину чи однієї тварини на іншу: «Возможность превращения человека в птиц и зверей, представлявшаяся поэтической фантазии, была также показана нашему рассудку остроумными естествоиспытателями после полного рассмотрения отдельных частей <…> Теперь каждый член какого-нибудь органического тела стали рассматривать не только сам по себе и для себя, но приучились, если не видеть, то все же прозревать в нем образ похожего члена родственной органической натуры»[[265]](#footnote-265).

Дослідники філософії природи сходяться на думці, що найважливішим відкриттям обидвох згаданих праць Й. В. Ґете є те, що метаморфоза тут з одного із процесів, які відбуваються в рослинному чи тваринному світі, поступово переростає в глибинний та чи не найфундаментальніший натурфілософський закон природи. В німецького мислителя вона виражає цілісність світу та є тим явищем, яке дає можливість збагнути принцип «єдності багатоманітності», адже «означає розгортання єдиного у множинність, тобто свободу багатоманітного та у вищому ступені індивідуалізованого формування»[[266]](#footnote-266). Єдність об’єктам природи, за Й. В. Ґете, притаманна з походження, багатоманітність же виникає внаслідок дії на них зовнішніх факторів.

Трактування метаморфози як вияву єдності природи має алхімічне коріння. Як відомо, поняття метаморфози (трансмутації) є центральним в алхімії, мета якої – перетворення неблагородних металів у золото. Таке прагнення має в алхіміків міцне обґрунтування. Всі предмети, що нас оточують, вважали вони, створені з єдиної першоматерії, а тому різниця між ними – лише видима. Вадим Рабінович пише про це так: «Первісна матерія – перша алхімічна даність, образ, що потенційно містить у собі все індивідуально існуюче <…> Породжені в ній індивідуальні тіла вже не зникають, але можуть бути перетворені одне в одне, маючи спільний субстрат – першоматерію»[[267]](#footnote-267).

До поняття метаморфози звертався у своїх натурфілософських працях і Ф. В. Й. Шеллінґ. Переважно він розумів її у традиційному гераклітівському сенсі. Метаморфоза для нього виражала постійну змінність світу, адже природа, за Ф. В. Й. Шеллінґом, ніколи не припиняє діяльності й перебуває у перманентному творчому процесі. Тому кожен природний «продукт являет себя находящимся в процессе бесконечной метаморфозы <…> Множество образов, принимаемых в процессе метаморфозы этим продуктом, объяснялось различием ступеней развития, где каждой ступени развития соответствует особый образ»[[268]](#footnote-268). І водночас у роздумах мислителя над явищем метаморфози знаходимо прямі відголоски ґетевського розуміння її як головного закону природи, що забезпечує єдність світу. Так, Ф. В. Й. Шеллінґ пише: «Метаморфоза не может совершаться беспорядочно <…> (Эта упорядоченность выразится только во внутреннем родстве образов, а это родство в свою очередь немыслимо без некоего основного типа, который лежит в основе всех остальных и который все они с различными отклонениями выражают)»[[269]](#footnote-269).

У літературі романтизму звернення до феномену метаморфози частіше відбувалося, на наш погляд, у контексті першого із зазначених аспектів тлумачення цього поняття. Вихідним принципом романтичної концепції природи, як уже наголошувалося, було бачення її (природи) як єдиного організму, ствердження всезагального зв’язку та взаємозумовленості її об’єктів і явищ. У цьому організмі неорганічна та органічна природа нерозривно взаємопов’язані й навіть можуть переходити одна в одну. Людина ж поєднана з натурою непорушними зв’язками і є її невід’ємною та найдосконалішою часткою, тому різноманітні її перетворення на інші природні об’єкти чи навпаки є виявом цього взаємозв’язку, природної єдності. Перетворення такого роду, за словами дослідника творчості Овідія Андрія Содомори, «передбачають уявне, містичне злиття людини з іншими істотами й речами», у них «стирається межа між світом органічної та неорганічної природи»[[270]](#footnote-270).

Численні приклади художньої концептуалізації подібних уявлень знаходимо у спадку Т. Шевченка. Дослідник творчості українського поета Вадим Пахаренко звертає увагу на те, що письменник «постійно застосовує для світовідображення й аналізи поставлених проблем методу трансформації (сюжету, ситуації, образу, поняття, мотиву)»[[271]](#footnote-271), при цьому найбільш поширеним та найпростішим її різновидом є «перетворення людини в рослину, тварину»[[272]](#footnote-272). У науці про літературу прийнято виділяти два основні типи метаморфози: 1) уявну, коли перетворення одного об’єкта на інший є лише бажаним або надуманим та 2) реальну, коли перетворення дійсно відбувається (звісно, в межах умовно-реального світу художнього твору)[[273]](#footnote-273). Мотив уявного перевтілення зустрічаємо в таких поезіях Т. Шевченка, як «Думка (Вітре буйний, вітре буйний…)», «Причинна», «Марина», «Слепая», «Сон (Комедія)» тощо, реальні ж метаморфози відтворені у віршах «Тополя», «Лілея», «Коло гаю в чистім полі…», «Русалка», «Утоплена». Зрозуміло, що в межах нашої розвідки ми не в змозі охопити всі випадки репрезентації концепту метаморфози в творчості великого українського поета, тому зупинимося на аналізі лише деяких із них.

Основною ознакою натурфілософської метаморфози є те, що вона зводиться до перетворення винятково форми природного об’єкта, але не сутності, яка за будь-яких умов залишається незмінною. У творах Т. Шевченка цей аспект перевтілення чітко акцентується завдяки прямій логічній взаємозалежності, яка існує між «вхідним» та «вихідним» образами метаморфози (терміни Романа Крохмального, котрий першим поняттям позначає суб’єкт, що підлягає перевтіленню, а другим – об’єкт, який утворюється в результаті метаморфози[[274]](#footnote-274)), внаслідок чого вихідний образ перетворення стає символом певних конкретних рис та властивостей характеру чи особливостей поведінки вхідного. Розглянемо для прикладу поезію українського романтика «Мені здається, я не знаю…».

Як зазначають шевченкознавці, композиційно вірш розпадається на три частини. Перша (рядки 1 – 31) становить сатиричну медитацію, предметом якої є інститут самодержавства. Друга частина (рядки 32 – 48) – ліричне звернення українського поета до М. Лермонтова; третя (рядки 49 – 60) – вдячне послання другові Т. Шевченка М. Лазаревському, який надіслав йому твори М. Лермонтова[[275]](#footnote-275). Важливими для нас є перші дві з них, оскільки саме тут можемо спостерігати концептуалізацію принципів перманентної динаміки буття та єдності довкілля, що утворюють ядро натурфілософського концепту метаморфози. В зачині Шевченкового твору його художня реалізація відбувається через звернення до мотиву метемпсихозу, тобто переселення душі після смерті старого тіла у нове. Роздумуючи над темою невпинного коловороту життя, «вічної колісниці» природи, де нічого не з’являється і не зникає, а лише постійно модифікується, митець пише:

*Мені здається, я не знаю,*

*А люде справді не вмирають,*

*А перелізе ще живе*

*В свиню абощо, та й живе,*

*Купається собі в калюжі,*

*Мов перш купалося в гріхах*[[276]](#footnote-276).

Для українських досліджень творчості поета, заснованих на позиціях традиційного шевченкознавства, при інтерпретації цього невеликого за обсягом тексту найскладнішою проблемою завжди було з’ясування ґенези ідеї реінкарнації, що є радше екзотичною для української культури. Так, Ю. Івакін констатує, що й «досі не знайдено конкретних джерел, звідки поет міг запозичити відомості про це вчення»[[277]](#footnote-277). Літературознавець пов’язує неординарний Шевченків мотив із давньогрецьким міфом про Цирцею, але таке його трактування видається нам надто поверховим. Складність пошуку джерела походження мотиву метемпсихозу у поезії «Мені здається, я не знаю…» нерідко спричиняла думку про відсутність цього мотиву у Т. Шевченка взагалі. Наприклад, Володимир Мовчанюк інтерпретує процитований уривок так: «Поет, хоч і не дуже категорично, скоріше в формі сумніву («мені здається, я не знаю…») висловлює думку, що смерть людини можлива ще за її життя, як вигасання в ній людського, – перехід «в свиню, абощо…»[[278]](#footnote-278). А між тим запропонований нами погляд на творчість українського поета під кутом зору натурфілософських впливів дає змогу встановити ґенезу аналізованого мотиву досить точно. Наважимося припустити, що корені його слід шукати у двічі згаданій Т. Шевченком у повісті «Близнецы» праці баварського містика та натурфілософа Карла Еккартсґавзена під назвою «Ключі до таїнств природи», де останній приділяє значну увагу явищу реінкарнації, порівнюючи життя після смерті з метаморфозами метелика[[279]](#footnote-279).

Як відомо, праці згаданого мислителя були дуже популярними серед сучасної поетові містично налаштованої російської інтеліґенції. Значну роль у популяризації цих творів відіграли масони, котрі вважали, що містично-натурфілософські твори Карла Еккартсґавзена, Якоба Беме, Еммануїла Сведенборґа та інших містиків «допомагають розвивати бачення внутрішнього духовного світла»[[280]](#footnote-280). Питання про приналежність Т. Шевченка до масонів не має в українській історичній науці однозначної відповіді, проте доведеною є участь у масонському русі осіб з його найближчого оточення. Масонами, як пише дослідник цього руху в Україні С. Білокінь, були Карл Брюллов, Василь Григорович, Василь Жуковський, Ян Рустем, Федір Толстой, тому малоймовірним видається факт, що Т. Шевченко не належав до однієї з масонських лож[[281]](#footnote-281). А якщо й не належав, то вже безперечно мав можливість ознайомитися з літературою, що входила до кола читання масонів, а тому мусив знати працю К. Еккартсґавзена.

Як і в останнього, форми посмертних перевтілень у тексті українського поета переконливо вмотивовуються. У свині, вважає автор, переходять ті, котрі *«ріками сльози розлили, // А кров морями», «мир палили», «лили <…> моря кроваві»*[[282]](#footnote-282), тобто глибоко ненависні Т. Шевченкові панівні верстви тогочасного суспільства, кати *«господом забутих» «простих сірих сіромах»*[[283]](#footnote-283). Такий важливий для явища натурфілософської метаморфози сутнісний зв’язок між суб’єктом та об’єктом перевтілення найпотужніше розкривається у поезії через останні рядки її першої частини:

*Жили ви лютими звірми,*

*А в свині перейшли!...*[[284]](#footnote-284).

Поєднуючись із першою за принципом романтичного контрасту, друга частина твору художньо репрезентує концепт метаморфози через дещо відмінний від метемпсихозу мотив уявного прижиттєвого перевтілення. Будучи *«великомучеником святим», «пророком божим»*[[285]](#footnote-285), М. Лермонтов у художньому світі Шевченкового твору постає в образі ангела, що витає над ліричним героєм у найважчі хвилини його життя. Сутність перевтілення, отже, напряму визначається в українського митця вчинками людини, її екзистенційним досвідом.

Варто підкреслити, що для Т. Шевченка, як і для більшості європейських романтиків, феномен метаморфози, за слушним твердженням Р. Крохмального, був не лише виявом єдності природи, світу, але й єдності різних світів[[286]](#footnote-286). Як відомо, у романтизмі буття чітко розпадалося на тимчасове та вічне, наявне та бажане, романтики розмежовували світ матеріальний і духовний, видимий і невидимий, проте не бачили між ними нездоланних бар’єрів, не заперечували їхнього взаємозв’язку. Прикладом такого погляду на світ може слугувати балада Т. Шевченка «Чого ти ходиш на могилу…».

Український літературознавець Мирослава Шах-Майстренко стверджує, що у названому вірші «невимовна туга за милим переливається в останню надію нещасної дівчини – побачити милого в образі пташки»[[287]](#footnote-287) й відносить цей твір до розряду тих, де метаморфоза має уявний характер. При цьому дослідниця звертає увагу лише на окремий епізод поезії, де йдеться про те, як дівчина, коханий котрої передчасно загинув, садить на могилі калину з надією, що він прилетить до неї з того світу пташкою. Із поля зору М. Шах-Майстренко, як видається, цілковито випадають останні рядки вірша, які, на наш погляд, варті особливої уваги, адже стосуються подій, що відбулися вже після висадження калини дівчиною і цілковито змінюють подане дослідницею розуміння мотиву метаморфози у творі Т. Шевченка. Посадивши дерево, ще *«три літа на могилу дівчина ходила»*[[288]](#footnote-288), на четверте ж вмерла, при цьому не до кінця зрозумілою є причина її смерті: чи то дівчина померла сама від туги за милим, чи то не витримала самотності і покінчила життя самогубством на могилі, де дожидала коханого. В цей момент над охололим тілом дівчини, на гілках посадженої нею калини нарешті з’являється пташка:

*Вранці-рано на калині*

*Пташка щебетала,*

*Під калиною дівчина*

*Спала, не вставала.*

*Утомилось молодеє,*

*Навіки спочило…*[[289]](#footnote-289).

Образ пташки, змальований у процитованому уривку, – неоднозначний. Нею може бути як хлопець, котрий таки прилетів до коханої, так і сама дівчина. Проте перевтілення чиєїсь душі у пташку все таки відбулося, а, отже, метаморфоза у поезії є реальною, а не уявною. Поява ж душі померлого у світі живих демонструє єдність матеріального та нематеріального, природного та духовного світів, можливість їхнього взаємопроникнення.

Символічними є хронотопні характеристики такого взаємопроникнення: а) як минуло три роки з часу від’їзду юнака, б) на могилі. За глибоким спостереженням Степана Балея, праця котрого під назвою «Трійця в творчості Т. Шевченка» констатує схильність поета до вимірювання часу трійками, «трійця перестає тут бути лише аритметичною орнаментацією, а набирає характеру чогось незвичайного, таємничого магічного. Вона стає неначе ключем, що отвирає ворота до світа чарів, чудес, та взагалі надприродних явищ»[[290]](#footnote-290). Могила ж, на наш погляд, виступає в аналізованій баладі не тільки у традиційній для Шевченкових творів ролі міфологічного центру світобудови, медіатора між світом живих і мертвих, що, безперечно, також є важливим у даному контексті, але і як місце, де відбувається сакральне спілкування між людиною та природними силами. Такий погляд на могилу найповніше розкритий українським поетом у вірші «Перебендя», де старий кобзар – своєрідна варіація Новалісового романтичного пророка, що «розуміє природу краще, ніж розум ученого»[[291]](#footnote-291), – місцем розмови з вітром та сонцем обирає козацьке поховання.

Поряд з видимим та невидимим, земним та потойбічним, метаморфоза у Т. Шевченка поєднує і такі абсолютно реальні світи, як світ природи та суспільства. Якщо детально проаналізувати обставини перевтілення героїв Шевченкових творів, то стає зрозумілим, що практично всі вони є, так би мовити, «соціально забарвленими». Поет протиставляє універсальні природні закони та жорстокі закони, що панують у людському суспільстві, адже «якщо єдність людини з природою мислиться на основі спільної душі, то суспільство ставить людині інші вимоги, висуває свої норми, випробовує людину. Людина в суспільстві живе не стільки за законами своєї природи, як за ускладненими суспільними нормами»[[292]](#footnote-292). Негуманні суспільні відносини, фальшиві норми суспільної поведінки не тільки не дають людині досягнути справжнього щастя, а часто стають причиною особистої душевної трагедії. Тому переважна більшість Шевченкових героїв, котрі пережили досвід перевтілення, – це особи, що не знайшли свого місця у людській спільноті, часто не змогли порозумітися навіть із найближчими людьми. Так, наприклад, у час найбільшого горя подруги головної героїні поезії «Чого ти ходиш на могилу…» відвернулися від неї, насміялися над її тугою: *«Зневажають подруженьки // Подругу свою, // Зневажають червоную // Калину мою»*[[293]](#footnote-293),агіркі сльози нещасливої закоханої дівчини *«славою лукавою // Люде понесли»*[[294]](#footnote-294). Набагато виразніше соціальний аспект Шевченкового концепту метаморфози проступає у баладі «Тополя», героїня якої відважується застосувати небезпечні чари головно тому, що мати не бажає чекати повернення її коханого та змушує вийти заміж за нелюба, адже *«****він багатий****, одинокий – //* ***Будеш панувати****»*[[295]](#footnote-295) (курсив наш – М. М.). І вже винятково соціальними причинами обумовлюється метаморфоза в баладі «Русалка».

Події твору розгортаються навколо традиційної для Т. Шевченка теми покритництва. Зваблена паном молода жінка народжує доньку та топить її у Дніпрі. Оскільки дитина була новонародженою та ще не охрещеною, то вона мусила перетворитися на русалку. Прикметно, що таке перевтілення відбувається для немовляти абсолютно безболісно, видається, ніби дівчинка й не помирала зовсім, а просто перейшла у стан зміненого існування. Перетворившись, дитина разом зі своїми «сестрами» кожної ночі виходить на берег у місці своєї смерті, без жодних перешкод долаючи невидиму межу між ірреальним топосом перебування русалок та людським світом. При цьому русалочка не може перестати думати про свою матір-убивцю. Дівчинці гірко усвідомлювати, що та знову повернулася в панські палати, а про неї *«згадала, як купала // І як примовляла. // Та й байдуже»*[[296]](#footnote-296), тому вона й не намагається врятувати матір, коли та потрапляє до рук старших русалок та помирає насильницькою смертю.

Зрозуміло, що в структурі концепту метаморфози, реалізованого у художній цілісності Шевченкової балади, надзвичайно вагому роль відіграють смислові шари, сформовані під впливом фольклорних уявлень українського народу про русалок. Водночас образи цих істот у поета суттєво розширені та переосмислені. Як відомо, в міфології слов’ян «всі русалки дівчата або невеликі дівчатка, діти-семилітки»[[297]](#footnote-297), митець же допускає можливість перетворення на русалку й самого пана. У його художньому світі подібного перевтілення може зазнати будь-хто, хто вчинив зло (див., напр., «Утоплена»), тому позбавляючи життя свою новонароджену дитину, мати примовляє (курсив у цитаті наш – М. М.):

*Завтра серед ночі,*

*<…> я вийду гуляти з ним,*

*А ти й залоскочеш.*

*Залоскочи, моє серце,*

*Нехай не сміється*

*Надо мною, молодою,*

*Нехай п’є-уп’ється*

*Не моїми кров-сльозами –*

*Синьою водою*

*Дніпровою.* ***Нехай собі***

***Гуляє з дочкою***[[298]](#footnote-298).

Важливо зазначити, що натурфілософський зміст змальованих в аналізованому творі образів русалок не обмежується концептом метаморфози, адже, як відомо, русалки, поряд із дріадами, німфами, наядами тощо належать до групи так званих духів ландшафту, тобто є своєрідно матеріалізованим виявом духовного начала, іманентного природі. Як пише відомий дослідник міфології Мірча Еліаде, «образы этих нептунических божеств не вполне отделились от водной стихии (туловище морских чудовищ, хвост рыбы и т. п.). Они обитают в морских глубинах, являясь их владыками <…> Может быть, их жизнь менее божественна, чем жизнь других богов, зато они ближе к той исконной стихии, которую представляют»[[299]](#footnote-299). Таким чином, на рівні образів Шевченкових русалок відбувається ще й синхронна концептуалізація натурфілософського постулату про одухотвореність, анімованість довкілля.

Неважко помітити, що коли у Т. Шевченка перевтілення відбувається з людьми, які вступили у відкритий конфлікт із суспільством, як, наприклад, у баладах «Русалка» та «Лілея», метаморфоза дещо полегшує їхню долю, а тому є чи не єдиним виходом з критичної ситуації. Щоправда, перетворення не може повністю позбавити героїв балад від страждань, адже, як підкреслювалося вище, їхня трансформація пов’язана лише із зовнішнім виглядом, тому поєднавшись із природним середовищем, вони не втрачають людської здатності думати, відчувати, іноді – говорити. Концепт метаморфози, зважаючи на це, втілюється в українського поета в образи особливого типу природних об’єктів, що матеріальною оболонкою живуть за законами натури, а свідомістю поєднані з людським світом.

Якщо у Т. Шевченка концепт метаморфози підкреслює феномен дифузності, взаємозалежності людини та природи, «показує плотське взаємопроникнення всього, що живе і дихає на землі»[[300]](#footnote-300), то у М. Лермонтова він пов’язаний із цілковито протилежними за своїм характером явищами. Звернімося для прикладу до балади під назвою «Морская царевна». У центрі твору – незвична пригода, що трапилася з царевичем на березі моря. Купаючи коня, він раптом чує з води слова доньки морського царя, яка вабить його в глибини океану та пропонує своє кохання. Услід за загадковим голосом з’являється й сама царівна, сяючи неземною красою. Вражений побаченим, царевич вирішує заволодіти нею, цілковито підкорити її собі, проте як тільки царівна потрапляє на берег, з нею відбувається кардинальна переміна. Якщо у морі царевич бачив прекрасну жінку, то тепер перед ним опинилася потвора:

*Видит, лежит на песке золотом*

*Чудо морское с зеленым хвостом;*

*Хвост чешуёю змеиной покрыт,*

*Весь замирая, свиваясь дрожит.*

*Пена струями сбегает с чела,*

*Очи одела смертельная мгла.*

*Бледные руки хватают песок,*

*Шепчут уста непонятный упрек…*[[301]](#footnote-301).

Глибинний зміст актуалізованого у баладі «Морская царевна» концепту метаморфози, як нам видається, слід шукати у контексті однієї з центральних тем творчості М. Лермонтова та пізнього романтизму загалом – розладу стосунків між довкіллям та людиною. Російський поет належав до тих романтиків, для яких було характерним амбівалентне сприйняття природи. Окремі з його віршів написані в дусі так званого «радісного пантеїзму» (Світлана Семенова) та сповненні щасливими почуттями гармонійного поєднання з довкіллям, резонансу з природними ритмами, як, наприклад, відома поезія «Когда волнуется желтеющая нива…». Проте у більшості творів М. Лермонтова природний та людський світи все ж різко протиставляються як сфери дійсного, недосконалого та бажаного, ідеального (див., наприклад, «Русалка», «Дары Терека», «Три пальмы» та, особливо, «Выхожу один я на дорогу…»). Причини такої амбівалентності приховуються, на думку С. Семенової, у закономірностях самої природи, що постає перед людиною у двох іпостасях. З одного боку, «вона є певною взаємозв’язаною сукупністю всього існуючого, всього живого і неживого: каміння, рослин, тварин, морських хвиль, зірок, гір і т. д. І людина входить у неї…»[[302]](#footnote-302). З такою природою не повинно та й просто не може бути жодного конфлікту, спілкування з нею породжує лише відчуття радості, співпричетності до досконалості. Але з іншого боку, природа «функціонує шляхом безперервного відновлення тих численних частин, з яких вона складається. Смерть – центральний і невід’ємний атрибут природного типу існування, де кожне життя оплачується смертю інших…»[[303]](#footnote-303). Характерно, що людина як єдина істота природного світу, наділена розумом, із неохопною трагічністю усвідомлює власну смертність та звинувачує у ній природні закони. Так і виникає, переконана літературознавець, розлад між людиною та довкіллям, шлях до подолання якого можуть знайти лише найщасливіші представники людства.

Мистецький спадок М. Лермонтова, зокрема ті твори, що демонструють звернення поета до проблеми смерті, частково підтверджує здогадки С. Семенової. Проте згадана амбівалентність митця у плані розуміння природи значною мірою сформована, на нашу думку, також всією долермонтівською романтичною літературною традицією осмислення натури з її контраверсійними мотивами злагоди та непримиренності людини й природи, що, як уже відзначалося, у процесі розвитку романтичного мистецтва хронологічно змінювали один одного. Творчість російського поета, очевидно, синхронно адаптує обидва ці мотиви та поєднує їх в єдиній площині. За словами М. Епштейна, природа у М. Лермонтова «виступає як вищий ідеал, до якого спрямований ліричний герой, як сфера благодаті, в якій гармонійно розв’язуються всі суперечності буття, і душа стає причетною до вічності»[[304]](#footnote-304), проте стати часткою цього ідеального світу людині не під силу, а «природа, будучи завжди бажаною для людини, не відповідає на її муки»[[305]](#footnote-305). Суспільство й довкілля найчастіше розміщені у митця на різних полюсах та є абсолютно самодостатніми. Російський літературознавець В. Коровін з цього приводу слушно зауважує, що у творчості М. Лермонтова людина поставлена віч-на-віч з природою, безпосередньо співвіднесена з нею, але її існування відрізняється від форми буття природи. Вона «може глибоко відчувати й переживати гармонію природи, всесвіту, космосу, сприймаючи її як бажаний ідеальний стан, як відблиск світу, з яким вона прагне злитися, але її буття є принципово відмінним від життя природи, нею не обумовленим і від неї не залежить»[[306]](#footnote-306).

Саме принципова несумісність природного та соціального вимірів стає причиною трагічних подій, описаних у баладі «Морская царевна»: опинившись поза межами сфери свого природного перебування, морська царівна втрачає всю привабливість та силу і, зрештою, гине, адже існування її у ворожому людському середовищі є абсолютно неможливим (у цьому контексті образ морської царівни типологічно близький до образу Мавки з «Лісової пісні» Лесі Українки). Відчуття полярності зазначених вимірів ще більше посилюється завдяки авторським характеристикам головних героїв твору. Якщо при творенні образу морської царівни М. Лермонтов підкреслює насамперед її природну красу та доброзичливість (*«вышла младая потом голова, // В косу вплелася морская трава. // Синие очи любовью горят, // Брызги на шее как жемчуг горят»*[[307]](#footnote-307)), то говорячи про земного царевича, акцентує на його силі й могутності (*«За косу* ***ловко схватил*** *он рукой. // Держит,* ***рука боевая сильна****: // Плачет, и молит, и бьется она, // К берегу* ***витязь отважно*** *плывет…»*[[308]](#footnote-308)), проводячи тим самим пряму паралель між символічними опозиціями природа – суспільство, любов – насилля та привертаючи увагу до натурфілософської проблеми підпорядкування природи людським потребам, місця людини поміж інших природних об’єктів. Домінуючий пафос балади, на наш погляд, полягає у ствердженні згубності, аморальності утилітарного підходу до природного середовища. Як видається, М. Лермонтов закликав до розуміння того факту, що людина не має жодного права ставити себе понад природою, вважати себе її господарем, бо є такою ж ланкою природного ланцюга, як і все, що її оточує. Про це поет пише у поемі «Сашка»:

*Что станет делать гордый царь природы,*

*Который, верно, создан всех умней,*

*Чтоб пожирать растенья и зверей,*

*Хоть между тем (пожалуй, клясться стану)*

*Ужасно сам похож на обезьяну*[[309]](#footnote-309).

 Повертаючись до балади «Морская царевна», відзначимо, що природа у ній наділена прихованою силою, яка може жорстоко покарати за будь-яке зазіхання на свою незалежність. Через це намагання людини проникнути у природний світ насильницьким шляхом закінчується трагедією не лише для природи, а й для самої людини: хоча у баладі помирає саме морська царівна, царевич також не уникає кари – відтепер його переслідуватимуть постійні докори сумління: *«Будет он помнить про царскую дочь!»*[[310]](#footnote-310).

Ще жорстокіше покараними за наругу над природою виявляються герої найвідомішої поеми С. Т. Колриджа – «Повість про Старого Мореплавця» («The Rime of the Ancient Mariner»). Фабула твору складна. Перебуваючи у далекому плаванні, Старий Мореплавець із власної примхи вбиває ні в чому не винного птаха – білого альбатроса, після чого з усім екіпажем починають відбуватися містичні події: спочатку якась невидима сила несе корабель до екватора, де моряки мало не вмирають від спеки та спраги, згодом же до корабля підходить загадкове судно з двома не менш загадковими жінками, котрі вирішують долю моряків за допомогою гри в кості, внаслідок чого всі члени екіпажу помирають. Живим залишається лише вбивця альбатроса, який, зважаючи на щире розкаяння у скоєному, одержує можливість повернутися додому. Характерно при цьому, що особливості побудови сюжету аналізованої поеми, як і багатьох інших творів С. Т. Колриджа, наприклад, «Опівнічний мороз» («Frost at Midnight») чи «В альтанці» («The Lime-Tree Bower My Prison»), є зумовленими, переконані англійські літературознавці, концептуалізацією натурфілософського принципу боротьби та синтезу полярностей. Всі ці твори, за словами Дж. Біра, «розпочинаються фокусуванням на певній близькій картині, яка детально описана; далі вона розгортається, захоплюючи ширший ландшафт, що викликає відповідні роздуми над масштабнішими інтелектуальними проблемами; і остаточно вірш повертається до локальної специфічної сцени, котра у контексті всього, що було сказано у ньому, постає тепер по-новому освітленою»[[311]](#footnote-311).

Справді, у «Повісті про Старого Мореплавця» бачимо, що залишивши рідне село та пройшовши ряд складних випробувань, моряк врешті опиняється вдома, проте тепер перед нами вже зовсім інша людина. Дію згаданого принципу тут можна змалювати так. Поступ головного героя поеми відбувається у двох вимірах: 1) матеріальному – як віддалення від «свого» (перша полярність) та наближення до «чужого» простору (друга полярність) та 2) духовному – як рух від «старого» (перша полярність) до «нового» (друга полярність) способу світобачення й завершується у точці синтезу названих аспектів в умовну єдність, де обидва згадані виміри сходяться – «свій» простір (перша полярність) поєднується з «новим» (друга полярність) станом душі моряка.

Усе, що відбувається з мореплавцями під час фатального плавання, С. Т. Колридж описує дуже детально. Автор відтворює найменші нюанси у поведінці проклятого екіпажу, глибоко проникає у психіку героїв, намагається передати кожен порух думки та змальовує фізичні й духовні страждання моряків із жахаючою натуральністю. Саме тому дослідники поеми переважно інтерпретують «Повість про Старого Мореплавця» в руслі символічного психологізму та, зважаючи на відверто неавтологічний характер образності твору, часто вбачають у пригодах його головного героя лише «одіссею духу», «людську трагедію самотності й мук сумління»[[312]](#footnote-312), «етапи розвитку людської душі, її невідворотні падіння та кінцеву перемогу над темними силами, що живуть в ній»[[313]](#footnote-313). Епізод вбивства птаха за такої інтерпретації розглядається лише як поштовх до розгортання ланцюжка психічних метаморфоз, що відбуваються у сфері внутрішнього світу Старого Мореплавця та пов’язані з відчуттям провини за це вбивство, хоча насправді такі метаморфози мають місце і в цілком матеріальному світі природи, адже своїм вчинком головний герой твору порушує передусім вічні природні закони.

Смислове ядро репрезентованого поемою С. Т. Колриджа «Повість про Старого Мореплавця» концепту метаморфози визначається натурфілософським поглядом на природу як систему непорушних зв’язків, підпорядкованих принципу краси та гармонії. Знищення будь-якого елемента цієї цілісності неминуче спричиняє збій у функціонуванні всіх інших елементів та може призвести до краху всієї системи загалом. Тому така незначна, на перший погляд, подія, як смерть альбатроса, викликає у поемі англійського митця масштабні, по суті космічні, зміни. Спочатку небо набуває зловісного неприродно-кривавого відтінку. Згодом зовсім затихає вітер, а вода навколо корабля, переповнена бридкими морськими зміями, починає загнивати:

*Water, water, everywhere,*

*And all the boards did shrink;*

*Water, water, everywhere,*

*Nor any drop to drink.*

*The very deep did rot: O Christ!*

*That ever this should be!*

*Yea, slimy things did crawl with legs*

*Upon the slimy sea*[[314]](#footnote-314).

Змальований епізод перегукується, на наш погляд, із міфологічними уявленнями про поділ води на живу та мертву, адже, як відомо, вода у міфологічній свідомості є не лише джерелом життєдайної сили (міфи про походження життя з води), але й джерелом смерті (міфи про потоп та кінець світу). Прикметно, що мертвою у наївних віруваннях переважно вважалася морська вода, оскільки вона непридатна для пиття та зрошування полів.

Вночі ж над кораблем з’являються загадкові вогні, а море палає різнокольоровим світлом:

*About, about, in reel and rout*

*The death-fires danced at night;*

*The water, like a witch’s oil,*

*Burnt green, and blue and white*[[315]](#footnote-315).

Відбувається також часткова матеріалізація потойбічного світу – духи природи раптом стають видимими для простого людського ока. Один із них супроводжує корабель Старого Мореплавця на шляху зі сніжної землі до екватора, інші два – під час його повернення додому. Головний герой твору навіть може чути розмову, яку ці істоти ведуть між собою. Цікаво, що у примітках до цього епізоду поеми С. Т. Колридж дає детальний натурфілософський коментар, де пояснює природу змальованих ним духів та пропонує читачеві звернутися до праць давніх *«учених євреїв»*[[316]](#footnote-316), зокрема Йосифа (очевидно, Флавія), де йдеться про проблеми нематеріального світу. За словами поета, ці духи є *«невидимими мешканцями планети, але це не душі померлих і не ангели <…> Вони є численними, і немає ні місця, ні стихії, де б вони не перебували»*[[317]](#footnote-317).

Особливе місце у поемі займають описи перемін небесних світил – сонця та місяця, що, на переконання англійських дослідників творчості С. Т. Колриджа, є центральними образами твору, оскільки символізують Абсолютну Субстанцію, Господа. Таке символічне представлення Бога за допомогою астральних символів має прямий зв’язок із натурфілософським концептом буття Духу у формі світла, що бере свій початок з європейських містичних вчень, зокрема праць Я. Беме. Відповідно до уявлень останнього, повторених згодом постулатами пізнього Ф. В. Й. Шеллінґа, С. Т. Колридж розрізняє у Богові два начала – темне, караюче, чоловіче, репрезентоване у художній цілісності аналізованої поеми образами сонця, що мордує грішників пекельною спекою, а також Полярного Духа та «Першого Голосу» й світле, всепрощаюче, жіноче, втілене в образах місяця, Відлюдника та «Другого голосу». Саме вночі на Старого Мореплавця вперше сходить Божа милість у вигляді живої води – дощу, а також міцного сну, що, очевидно, символізує у даному контексті відновлення душевного спокою головного героя. Коли ж місяць стає повним (*«Тhe Moon was at its edge»*[[318]](#footnote-318)), тобто Бог виявляє максимум своєї любові до людства, прокляття мореплавця руйнується, і він одержує Господнє прощення.

Загадкові перетворення у природі припиняються у поемі лише після того, як Старий Мореплавець опиняється на рідному березі. Проте тепер метаморфоза відбувається вже із самим героєм, адже його життя – трофей таємничих сил – опиняється в руках Життя-у-Смерті, через що він перетворюється на живого мерця. Моряк не може померти, як його товариші, долі та душі котрих отримала Смерть та, подібно до Агасфера, виявляється приреченим на вічне блукання у світі живих і пекельні муки. Коротке полегшення старому приносить лише постійне переповідування своєї життєвої історії стороннім людям. Під час цих розповідей він навчає слухачів любити світ, природу, все, що їх оточує, та шанувати те, що дав людині Бог. Весільний Гість отримує від старого таку настанову:

*…But this I tell*

*To thee, thou Wedding-Guest!*

*He prayeth well, who loveth well*

*Both man and bird and beast.*

*He prayeth best, who loveth best*

*All things both great and small;*

*For the dear God who loveth us,*

*He made and loveth all*[[319]](#footnote-319).

Як бачимо, наприкінці поеми масштабна натурфілософська образність змінюється релігійними мотивами, забарвленими відтінком містики. Зазначимо, що таке зближення філософії природи та релігії було дуже характерним для С. Т. Колриджа, котрий вважав, що релігію неможливо замінити жодною філософією та, як уже відзначалося, протягом усього життя намагався поєднати релігію й філософію в єдину систему. Тому природа у нього є «глибоко релігійною не лише у сенсі платонічному як віра у вищість абстрактного поняття Бога, чи Спінозівському розумінні поглинання Ним всеохопності речей, але у сенсі прагнення до особистісних стосунків із Розумом та Волею»[[320]](#footnote-320).

Фінал «Повісті про Старого Мореплавця» відкритий. Із точки зору натурфілософії це цілком зрозуміло: вічне життя Старого Мореплавця заважає йому логічно завершити природний цикл людського буття, а, отже, необхідні природні процеси так до кінця і не відновилися, природна гармонія все ще залишається зруйнованою. Загалом, поема не дає однозначної, вичерпної відповіді на багато запитань, порушених у ній, а тому й досі зберігає за собою статус одного з найбільш загадкових творів європейського романтизму. Сам же С. Т. Колридж переконував, що твір має винятково дидактичне призначення і вбачав найвагомішу його вартість у розробці моральних аспектів проблеми взаємин між людиною та світом.

Перенесення С. Т. Колриджем акценту зі сфери натурфілософії у сферу християнської моралі відкриває перед нами перспективу узагальнювального погляду на романтичний концепт метаморфози в цілому та дає змогу віднайти у перманентному русі натурфілософських перетворень єдину непорушну константу. Як видається, в площині романтичних трансформацій саме мораль була, за словами відомого діаспорного шевченкознавця Леоніда Плюща, «інваріантним, вічним у плинному й змінному»[[321]](#footnote-321). Аналіз мотивів, які втілюють аналізований концепт у художньо-естетичній цілісності творів європейського романтизму, дозволяє стверджувати, що широкий спектр причин, які зумовлюють «романтичні» перетворення, завжди так чи інакше зводиться до етичних проблем, фактів порушення певних моральних норм та засад, посеред яких насамперед негуманне, жорстоке ставлення до своїх ближніх (Т. Шевченко) та узурпаторське використання природи, свідоме втручання у її гармонійний устрій (С. Т. Колридж, М. Лермонтов). Прямий причинний зв’язок між ігноруванням етичних принципів та фізичною переміною, коли порушення у сфері моралі спричиняє перетворення матеріального тіла, ще раз підкреслює натурфілософський характер репрезентованих творами романтиків метаморфоз, що виявляють здатність поєднувати у цілісність не лише людське та природне, але й матеріальне та духовне загалом. Таке переплетення у феномені перевтілення різних вимірів робить його точкою перебування «всього у всьому», найуніверсальнішим принципом натурфілософського буття, а його концептуалізацію в художніх мотивах та образах – одним із найзручніших способів поетичного осмислення фундаментальних проблем людського існування.

**3.2. Primum vivere: концепт одухотвореності (анімованості) природи**

Характерною особливістю світогляду кожного романтика, а тим більше романтичного натурфілософа, було тверде переконання, що мертвої природи як такої не існує взагалі – абсолютно вся природа є живою. У доромантичній філософії ця думка найґрунтовніше репрезентована у наукових працях Ґ. В. Ляйбніца. Згідно з його вченням, у кожному об’єкті навколишнього світу міститься монада – найменше неподільне духовне начало, тобто кожен з них є одухотвореним. Суто візуальна різниця між об’єктами так званої неорганічної та органічної природи полягає у тому, що перші містять монади, котрі сплять, тоді як у других монади перебувають у стані активної дії.

Високо оцінюючи вчення про монади, лідер романтичної натурфілософії Ф. В. Й. Шеллінґ створює власну теорію життя, що багатьма моментами перегукується з постулатами Г. В. Ляйбніца. Насамперед він категорично заперечує науковість поширених у той час віталістичних теорій, відповідно до яких живим вважався той природний об’єкт, якому була притаманна особлива життєва сила – «vis vitalis». Мислитель переконливо доводить, що зважаючи на свою сутність, сила взагалі не може бути основою життя. Нею може бути лише щось, «что находится совершенно за пределами эмпирического исследования природы»[[322]](#footnote-322). А оскільки «в настоящее время обыденному представлению не известно ничего более высокого, находящегося вне и над природой, чем дух»[[323]](#footnote-323), то саме дух є, за Ф. В. Й. Шеллінґом, безпосереднім чинником будь-якої життєдіяльності, універсальним принципом живого. Цей же дух, але вже як індивідуальний вияв життя у кожному конкретному об’єкті, мислитель називає душею[[324]](#footnote-324).

Прикметно, що подібні думки ще до Ф. В. Й. Шеллінґа висловлював у своїх натурфілософських працях Й. В. Ґете. Він також звертав увагу на те, що центральне поняття віталізму – «життєва сила» – не здатне повністю описати специфіку організму. Органічна сила у Й. В. Ґете, як і у Ф. В. Й. Шеллінґа, має надприродне походження, духовне начало, котре вчений називає Богом, Творцем, Вседержителем: «Дух у Ґете, будучи основою всього живого, скріплює мертвий організм в одне ціле, одухотворює, оживлює його»[[325]](#footnote-325).

Повертаючись до натурфілософії Ф. В. Й. Шеллінґа, підкреслимо, що в основі мислителевої теорії одухотвореності природи лежить фундаментальне твердження, що у всесвіті немає нічого цілковито реального чи цілковито ідеального. Повсюди відбувається їхнє органічне поєднання, злиття, тобто навіть чиста матерія містить у собі духовне, життєве начало, а тому життя – це іманентна риса всього навколишнього середовища. Щоправда, натурфілософ наголошує на тому, що життя неорганічної та органічної природи є відмінним за своєю сутністю. Причина цього – різний рівень їхньої рецептивної здатності стосовно життєвого начала. «Жизнь как таковая присуща всем живым индивидуумам, отличает их друг от друга только характер их жизни, – пише німецький мислитель. – Поэтому положительное начало жизни не может быть свойственно одному индивидууму, оно распространено во всем творении и проникает каждое отдельное существо, как общее дыхание природы». Далі ж воно «индивидуализируется в каждом отдельном живом существе (как в особом мире) в зависимости от степени его рецептивности»[[326]](#footnote-326). Саме відмінність у характері життєдіяльності неорганічної та органічної природи зумовила, за Ф. В. Й. Шеллінґом, неправильне уявлення про те, що перша із них є мертвою, тоді як все, що нас оточує, слід розглядати як одухотворене та активне.

Спосіб натурфілософського сприйняття довколишнього світу як анімованого, що сформувався під впливом зазначених ідей Ф. В. Й. Шеллінґа та інших філософів природи, породив у романтизмі особливий тип естетичного освоєння дійсності, який дослідники літератури називають «естетикою життя». Якщо просвітницька «естетика речі» робила наголос на окремих речах, на їх завершеності і самодостатності, то «естетика життя» звертається до всеохоплюючого життя, його динаміки. Д. Наливайко пише з цього приводу так: «Романтичний світогляд виходив із того, що немає нічого завершеного в собі й самодостатнього, що світ, буття – це жива динамічна єдність, де все взаємопов’язано і все взаємодіє у своєму всеохоплюючому спонтанному русі»[[327]](#footnote-327). І якщо просвітницькому раціоналізму властиво було поширювати механічні закони на світ живої природи, то у романтиків бачимо протилежне прагнення – «розчиняти неорганічний світ в органічному, підкоряти неживу природу законам життя, в кінцевому підсумку – одухотворювати її»[[328]](#footnote-328). При цьому романтична естетика не просто ставила у центр життя як таке. О. Михайлов слушно наголошує на тому, що саме поняття естетичного для романтиків асоціювалося передусім із живим, а не з прекрасним: «Естетичне – це для романтика не стільки прекрасне, скільки живе – у світі, що розуміється як організм. Не життєве, тобто конкретний прояв навколишньої дійсності, а саме живе – органічний елемент світобудови і момент всезагального, руху, що проходить крізь усе буття»[[329]](#footnote-329).

Бачимо, таким чином, що в романтиків натурфілософське уявлення про принципову життєву активність природи із натурфілософського трансформується в естетичне, внаслідок чого вся їхня художня творчість постає на ґрунті віри в те, що «духовне начало проймає природу, вносить в неї динаміку і одухотворює її»[[330]](#footnote-330). При цьому, як вважає дослідник поетичної натурфілософії Ф. Тютчева Ігор Шайтанов, в літературі європейського романтизму «одухотворена природа перманентно постає безкрайньою, стихійною, *морською* (курсив наш – М. М.)»[[331]](#footnote-331), тобто концептуалізація натурфілософської ідеї одухотвореності природи в художній цілісності романтичних творів найчастіше відбувається на рівні образів, пов’язаних з морем. Варто зазначити, що на таку особливість художніх образів моря в українській романтичній літературі звернув увагу ще 1896 р. О. Канівський, котрий у статті для журналу «Зоря» писав: море для Шевченка, як і для кожного романтика, «є передовсім жива істота, що говорить з чоловіком, своїми різними проявами відзиваючись на єго душевний настрій»[[332]](#footnote-332). У даному контексті можна також згадати працю російської дослідниці Н. Красноярової «Природа как концепт культуры: опыт культурфилософского очерка реки, воды, потока», у якій стверджується, що в культурі загалом та у літературі зокрема «життя, душа – категорії, які закріплюють первісність води як стихії та обґрунтовують своєрідну поетику води, що супроводжує та доповнює її «стихійний» чи субстанційний філософський образ»[[333]](#footnote-333).

Якщо говорити про російський романтизм, то традиційно вважається, що анімована морська стихія хронологічно найраніше змальована тут у вірші Костянтина Батюшкова під назвою «Тень друга», де «море <…> вперше заговорило в російській поезії і стало символом її романтичного оновлення»[[334]](#footnote-334). Саме в цьому творі, пише І. Шайтанов, К. Батюшков звертається до відомої метафори «говор валов», що поклала початок осмисленню та відтворенню морських хвиль як «живих», одухотворених в усій подальшій російській літературі. Показовою у цьому сенсі є, на нашу думку, творчість М. Лермонтова, у якого динамічний образ морської хвилі є одним із домінантних посеред натурфілософської образності загалом.

Більшість поезій, центральним, чи одним із центральних образів яких є хвиля, написані М. Лермонтовим протягом 1831 – 1832 років, що складають період активного та драматичного духовного життя митця. Чи не вперше натрапляємо на цей образ у ранній поезії «1831-го июня 11 дня», де він народжується у процесі роздумів автора про неможливість повернутися в минуле, пережити ще раз події, що вже відбулися, при чому такий абсолютно неживий за буденними уявленнями об’єкт природи, як хвиля, наділяється здатністю пам’ятати, а, отже, й думати.

Для детального аналізу презентації концепту одухотвореності природи у М. Лермонтова звернімося до поеми під назвою «Моряк». Розпочинається вона епіграфом, запозиченим із поеми Дж. Н. Ґ. Байрона «Корсар» («The Corsair»), що у сконцентрованому вигляді відтворює тематику та художню символіку твору російського поета, зосереджену довкола двох центральних образів – моря та свободи: *«O’er the glad waters of the dark blue see, // Our thoughts as boundless, and our souls as free, // Far as the breeze can bear, the billows foam, // Survey our empire, and behold our home»*[[335]](#footnote-335). Головний герой поеми «Моряк» – юнак без імені – ще в дитинстві потрапив на корабель. Його залишили рідні батьки, тому матір’ю для нього стала морська стихія, а друзями – хвилі. Уважно вдивляючись в морські простори, юнак поступово починає розрізняти рухи хвиль та навіть розуміти їхню емоційну мову:

*Я их угадывал движенья,*

*Я понимал их разговор,*

*Живой и полный выраженья;*

*В нем были ласки и укор,*

*И был звучней тот звук чудесный,*

*Чем ветра вой и шум древесный!*[[336]](#footnote-336).

У той момент, коли головний герой твору відкриває для себе живу мову води, у його свідомості відбувається кардинальна зміна. Зачарований вічним рухом морських хвиль, він починає бачити у них якусь святість та навіть стає до них молитися. Природа перетворюється для юнака на справжнього Бога, відбувається те сакральне злиття героя з природним світом, про яке мріяли натурфілософи-пантеїсти. Після цього з його очей ніби спадає завіса, і він бачить навколо себе вже абсолютно нову дійсність, де все виявилося живим, а кожен порух природи наповненим особливим змістом. У кожному природному об’єкті герой поеми «Моряк» побачив душу, довкілля постало перед ним одухотвореним та гармонійним:

*Мир обольстительный и странный,*

*Мир небывалый, но живой,*

*Блестящий вместе и туманный.*

*Тогда открылся предо мной,*

*Всё оживилось: без значенья*

*Меж тучек не было движенья,*

*И в море каждая волна*

*Была душой одарена…*[[337]](#footnote-337).

При цьому кожна хвиля у творі М. Лермонтова не лише наділена душею, але й живе своїм особливим життям, є максимально індивідуалізованою. Дослідники творчості поета не раз зауважували, що у його поезії «кожен член світового синкліту наділений індивідуальним началом, кожен відкритий для дружньої зустрічі, про кожного розказана окрема повість, з кожним при нагоді можна було б обмінятися долею»[[338]](#footnote-338). Більше того, об’єкти природи у російського романтика є в принципі самодостатніми істотами з широкою гамою почуттів та повною свободою дій. Окремі з них виписані надзвичайно детально: «В істотах, оживлених лермонтівською фантазією, вгадано навіть фізичне самопочуття: поет знає, що піщаний берег «м’який» і зручний для ніжного Каспію, як подушка («Дары Терека»), що чинара насолоджується прохолодою прибою, який омиває її коріння («Листок»)» тощо[[339]](#footnote-339). Море ж, як бачимо, поет сприймає не як простір, покритий однорідним першоелементом – водою, а цілком у дусі натурфілософських теорій як сукупність множинності елементів – хвиль, єдність багатоманітності.

У процесі художнього розгортання концепту анімованості довкілля образ водних хвиль у поемі «Моряк» поступово набуває символічного навантаження. Твориться воно насамперед у контексті постійної акцентуації головним героєм твору відчуття необмеженої волі, свободи, яке дарує йому море на противагу земній неволі, скутості, що втілюється у художній цілісності поеми через символічний образ ланцюгів:

*Мой кров стал небо голубое,*

*Корабль стал – родина моя:*

*Я с ним тогда не расставался,*

*Я, как цепей, земли боялся…*[[340]](#footnote-340).

 Юнака безмежно приваблює ніким некероване буття морських хвиль *«без дел и дум, // Без родины и без могилы, // Без наслажденья и без мук»*, *«их бесконечные походы // Бог весть откуда и куда»*[[341]](#footnote-341), тому його самохарактеристика зводиться лише до однієї сентенції: *«Я обожатель их свободы»*[[342]](#footnote-342).

Накреслений поемою зв’язок образу хвиль та символіки свободи ще чіткіше розкривається у широкому контексті творчості М. Лермонтова, зокрема й завдяки зверненню до повісті «Вадим», де натрапляємо на уривок, що деталізує, значно розширює зміст аналізованого образу в порівнянні з поемою: «*Она (волна – М. М.) потеряла дорогой следы страстей человеческих, она смеется над переменами столетий, протекающих над нею безвредно, как женщина над пустыми вздохами глупых любовников; она не боится ни ада, ни рая, вольна жить и умереть, когда ей угодно; сделавшись могилой какого-нибудь несчастного сердца, она не теряет своей прелести, живого, беспокойного своего нрава; и в ее погребальном ропоте больше утешений, нежели жалости. Если можно завидовать чему-нибудь, то это синим, холодным волнам, подвластным одному закону природы, который для нас не годится с тех пор, как мы выдумали свои законы»*[[343]](#footnote-343). Бачимо, таким чином, що художній образ хвилі охоплює у романтика символічні сенси свободи від часу (*«она смеется над переменами столетий, протекающих над нею безвредно, как женщина над пустыми вздохами глупых любовников»*), свободи від релігійних догм (*«она не боится ни ада, ни рая, вольна жить и умереть, когда ей угодно»*), свободи як невід’ємної риси природного закону на противагу людському (*«Если можно завидовать чему-нибудь, то это синим, холодным волнам, подвластным одному закону природы, который для нас не годится с тех пор, как мы выдумали свои законы»*) тощо.

Водночас символічне значення образу анімованих водних хвиль визначається у поемі «Моряк» не лише дихотомією «воля (море) – неволя (земля)», але й бінарною опозицією «живе, одухотворене – мертве», що є, на наше переконання, варіантом характерної для творчості М. Лермонтова опозиції «природа – суспільство», зміст якої був розкритий нами у попередньому підпункті. Головний герой твору переконаний, що в суспільстві немає ні любові, ні душі. Воно – мертва пустеля, а тому, спілкуючись із морськими хвилями, він чинив набагато розумніше «*тех неопытных людей,* // *Которые, в пустыне света* // *Блуждая, думают найти* // *Любовь и душу на пути»*[[344]](#footnote-344).

Такі думки героя поеми «Моряк» помітно перегукуються зі змістом та почуттями поезії М. Лермонтова під назвою «Волны и люди», образність якої також певною мірою втілює аналізований нами концепт одухотвореності натури. Зважаючи на невеликий обсяг твору, процитуємо його повністю:

*Волны катятся одна за другою*

*С плеском и шумом глухим,*

*Люди проходят ничтожной толпою*

*Также один за другим.*

*Волнам их неволя и холод дороже*

*Знойных полудня лучей;*

*Люди хотят иметь души... и что же? –*

*Души в них волн холодней!*[[345]](#footnote-345).

Бачимо, що в наведеному вірші на основі натурфілософського паралелізму природні явища протиставляються суспільним, хвилі – внутрішньому світу людей. Монолітність природної системи «хвилі та люди», яку декларує назва поезії, утворена за допомогою сполучника, руйнується у самому тексті твору. Це явище розпаду цілісності світу виразно передають контекстуальні антоніми (*«неволя и холод»* – *«знойного полудня лучи»*)*,* емоційно забарвлені епітети (*«ничтожная толпа», «шум глухой»*), образно-поетичний вираз *«холодная душа»*, який асоціативно спирається на чуттєво-сенсорну пам’ять ліричного оповідача (холодною насправді є хвиля) та виявляє процес усвідомлення героєм поезії драматизму життя сучасного йому соціуму, позбавленого активної вітальної та життєдайної сили.

Поряд із радше архетипічним сприйняттям моря як стихії свободи, у лермонтівському образі анімованих хвиль актуалізується й інший аспект: уявлення про море як про стихію поезії, пов’язане передусім із його ритмічним рухом, що нагадує особливим чином організовану поетичну мову. Як справедливо зазначає М. Епшетейн, «вірші і море – дві стихії, що переливаються одна в одну, котячи всесвітом пружні хвилі»[[346]](#footnote-346). Поезію відрізняє від будь-якої іншої мови впорядковане, рівномірне чергування наголошених і ненаголошених складів, періодичне повторення тих самих сполук звуків (рими, асонанси, алітерації), і «ця розміреність поетичної мови знаходить свій прообраз у природі – у хвилюванні моря, у поривах вітру, у співі пташок»[[347]](#footnote-347).

Асоціативне поєднання моря та поезії було загальноприйнятим у романтичній літературі. При цьому таке поєднання часто стосувалося античної поетичної творчості. Для прикладу, Ф. Шлегель писав про Гомера та його послідовників: «Это был неиссякаемый источник поэзии, способной к многообразным изменениям, это был могучий поток поэтических воплощений, где одна волна жизни настигает другую, – ровное море, в котором радостно отражаются блеск небесный и земное изобилие. Подобно тому как древние мудрецы искали начала природы в водной стихии, так возникает перед нами древнейшая поэзия в образе текучих тел»[[348]](#footnote-348). Відповідно ритмічний рух морських хвиль нагадував романтикам найпоширеніший розмір античного віршування – гекзаметр. Так, у С. Т. Колриджа знаходимо двовірш під назвою «Гомеричний гекзаметр» («The Homeric Hexameter»), написаний, очевидно, під впливом перечитування творів античних авторів. Гомерична поезія настільки поглинула ліричного героя твору, що навколишня дійсність перестала сприйматися ним як реальна. Довкола себе він бачить лише безкрайній океан та небо над ним, свої ж відчуття передає як дрейфування на могутніх хвилях (курсив у цитаті наш – М. М.):

***S****tr****o****ngly it bear****s*** *u****s*** *al****o****ng, in* ***s****welling and limitle****ss*** *bill****o****w****s****;*

*N****oth****ing bef****o****re, and n****oth****ing behind, but the* ***s****ky and the* ***o****cean*[[349]](#footnote-349).

Естетичне та емоційне враження від змальованої англійським романтиком картини значною мірою продукується завдяки алітерації звуків [s] та [Ө], що імітують «голос океану», створюють ілюзію його близької присутності, а також асонансу звуку [о], який відтворює сумне, одноманітне завивання морського вітру. Водночас зоровий образ «злиття» моря та неба, повної «розмитості» кордону між ними підкреслює натурфілософську єдність природи, монолітну гармонію всесвіту.

Що стосується М. Лермонтова, то про зв’язок морських та поетичних ритмів він говорить у вірші «Журналист, Читатель и Писатель». Описуючи щасливий стан натхнення, Письменник, один із героїв твору, уподібнює рими до хвиль:

*…Бывает время,*

*Когда забот спадает бремя,*

*Дни вдохновенного труда,*

*Когда и ум и сердце полны*

*И рифмы дружные, как волны,*

*Журча, одна вослед другой*

*Несутся вольной чередой*[[350]](#footnote-350).

Хоча названий твір і можна загалом назвати поетичним втіленням певних естетичних поглядів М. Лермонтова, проте ототожнювати Письменника з автором поезії, зрозуміло, не слід. Переконливе підтвердження такої точки зору знаходимо у дослідженнях Б. Ейхенбаума, котрий звернув увагу на малюнок М. Лермонтова в альбомі 1840 – 1841 рр., що відтворює ремарку до поезії «Журналист, Читатель и Писатель». На цьому малюнку у ролі Письменника зображений О. Хомяков, а М. Лермонтов представлений в образі Читача, тому зрозуміло, що роздуми Письменника не можна вважати авторською сповіддю[[351]](#footnote-351).

Більш суголосним настроям самого М. Лермонтова є, на нашу думку, ліричний герой поезії «Примите дивное посланье…». Композиційно вірш складається з двох частин. Перша – це звернення до доброї знайомої поета – Софії Бахметьєвої, у якому він просить адресата прийняти віршоване послання й ділиться враженнями від перебування в Петербурзі. Друга частина є більш цікавою для нас. Вона відтворює довгоочікувану зустріч ліричного героя М. Лермонтова з морем, яке, одначе, не викликає у нього ні захоплення, ні радісного здивування:

*И наконец я видел море,*

*Но кто поэта обманул?..*

*Я в роковом его просторе*

*Великих дум не почерпнул…*[[352]](#footnote-352).

Ліричний герой поезії з гіркотою усвідомлює, що втратив колишні високі, світлі почуття до моря та більше не відчуває на його березі оспівуваного ним духу свободи:

*Нет! как оно, я не был волен,*

*Болезнью жизни, скукой болен,*

*(Назло былым и новым дням),*

*Я не завидовал, как прежде,*

*Его серебряной одежде,*

*Его бунтующим волнам*[[353]](#footnote-353).

Очевидно, що надзвичайно важливим є з’ясування причини такої переміни у його настроях. На нашу думку, основну роль відіграв тут так званий «петербурзький міф». Як відомо, у свідомості росіян образ «другої столиці» був оповитий численними легендами та міфами. Вже в середині XVIII ст. її сприйняття характеризувалося чіткою амбівалентністю: з одного боку, Петербург вважався втіленням творчих поривів, просвітницьких ідеалів Петра І, непорушною і вічною основою сили та слави російської державності, її «європейськості», з іншого ж – він трактувався як неприродне, неорганічне для Росії місто, побудоване на кістках та трупах, а тому з міцно вкоріненим інфернальним началом, як місце зосередження пагубної, диявольської сили.

Як відомо, М. Лермонтов не любив Петербурга. У своїх творах він не раз протиставляв похмурому місту справжню столицю Росії – Москву (див., напр., «Сашка»). Письменник відчував себе чужим у холодному просторі цього міста. Очевидно, він належав до тих, хто, за словами дослідника «петербурзького тексту» російської літератури В. Топорова, «зустрівся з містом неупереджено чи навіть з перебільшеними очікуваннями («гіпер-оцінка»), але не зумів знайти собі у ньому місця»[[354]](#footnote-354). Тому ліричний герой поезії «Примите дивное посланье…» констатує:

*Увы! как скучен этот город,*

*С своим туманом и водой!..*[[355]](#footnote-355).

М. Лермонтов послідовно деестетизує, десакралізує образ Петербурга. У тексті твору він виділяє два слова: «посланье» і «Павлово»:

*Примите дивное* ***посланье***

*Из края дальнего сего;*

*Оно не* ***Павлово*** *писанье –*

*Но Павел вам отдаст его*[[356]](#footnote-356).

Очевидно, робиться це з метою провести паралелі із сакральними текстами християнської культури («Послання св. апостола Павла до римлян», «Послання св. апостола Павла до ефесян», «Послання св. апостола Павла до колосян» тощо). Свій же твір М. Лермонтов постулює як своєрідну антитезу до цих священних текстів, адже Петербург, предмет епістоли поета, не має в собі нічого святого. Як влучно зауважують Юрій Лотман та Борис Успенський, навіть Служба Божа у цьому місті була підмінена службою державною[[357]](#footnote-357). М. Лермонтов тонко відчував цю особливість аури Петербурга, він пише: *«Куда не взглянешь, красный ворот // Как шиш торчит перед тобой…»*[[358]](#footnote-358).

Подібно до міста, спрофанованим є й Балтійське море, на березі якого зведений Петербург, через що воно аж ніяк не може асоціюватися із сакральністю поезії. Воно не викликає у душі автора того «хвилювання», яке є ознакою справжнього високого життя. Як і похмуре місто, його море – нудне і хворе, а тому не здатне надихати ліричного героя М. Лермонтова, подарувати йому відчуття звільненості від пут, волі. Найголовніше ж те, що море Петербурга, як і саме місто, – мертве. М. Лермонтов не бачить у ньому тої величної душі, котра наскрізь пронизує, наприклад, кавказьку природу:

*И что у нас зовут душою,*

*То без названия у них!..*[[359]](#footnote-359).

Ось чому внутрішній світ ліричного героя вірша «Примите дивное посланье…» дисонує із довкіллям, а сам він не відчуває жодного полегшення від прилучення до ритмів природного світу. Концепт анімованості природи, як бачимо, не лише визначає у цій поезії М. Лермонтова специфіку поетичної образності, але й активно впливає на настроєву забарвленість тексту, обертони авторської модальності.

На образи одухотвореної водної стихії натрапляємо і в поетичній творчості О. Пушкіна, чия поема «Медный всадник» сповнена надзвичайно потужним, хоча й радше трагічним, пафосом оживлення природних сил. На жаль, досі пушкінознавство не приділяло достатньої уваги натурфілософській образності та тематиці поеми. Численні праці, присвячені дослідженню твору, зосереджуються в основному навколо інтерпретації конфлікту Євгенія та вершника, тоді як не менш важливий конфлікт Неви й Петербурга практично залишається поза увагою, а між тим вилучення натурфілософських аспектів з ідейного комплексу «Медного всадника» часто призводить до довільності, суб’єктивності трактування образів та мотивів поеми.

Ігнорування натурфілософської проблематики, що пов’язана з образами повені, є абсолютно неправомірним ще й через те, що сам автор визначив тему своєї «повісті» як *«повествованье об ужасной поре»*[[360]](#footnote-360), тобто розповідь про стихійне лихо, що трапилося в Петербурзі 1824 року, хоча й розумів це явище, як буде показано далі, далеко не однозначно. Описам потопу О. Пушкін відводить близько третини обсягу всього тексту. Водночас, як слушно зауважує Інна Альмі, «місце, відведене паводку, куди вагоміше: «випромінення» катастрофи пронизують весь текст «петербурзької повісті»[[361]](#footnote-361).

Картини екологічного лиха вражають своєю масштабністю, розмахом. Під голосний гул вітру Нева ніби й справді оживає: спочатку б’ється об свої береги, як хворий у гарячці (*«Нева металась, как больной // В своей постеле беспокойной»*[[362]](#footnote-362)), згодом же, як хижий звір кидається на місто («*И вдруг, как зверь остервенясь, // На город кинулась»*[[363]](#footnote-363)), при цьому важко дихаючи, *«как с битвы прибежавший конь»*[[364]](#footnote-364). О. Пушкін підкреслює руйнівні, смертельні сили водної стихії, проте чітко вказує на причину такої ворожості Неви: річка оживає тому, що зазнає насилля з людського боку. Вирішивши побудувати нову столицю Російської імперії, Петро І здійснює могутній наступ на неосвоєну північну природу, намагається підкорити її власним суб’єктивним бажанням. За лічені роки дикий ландшафт перетворюється на гігантське кам’яне місто. Береги Неви одягаються у граніт та мармур, її вільна течія сковується:

*Прошло сто лет, и юный град,*

*Полнощных стран краса и диво,*

*Из тьмы лесов, из топи блат*

*Вознесся пышно, горделиво<…>*

*По оживленным берегам*

*Громады стройные теснятся*

*Дворцов и башен; корабли*

*Толпой со всех концов земли*

*К богатым пристаням стремятся;*

*В гранит оделася Нева;*

*Мосты повисли над водами;*

*Темно-зелеными садами*

*Ее покрылись острова…*[[365]](#footnote-365).

Тут потрібно наголосити на важливому моменті, відзначеному донецьким дослідником «Медного всадника» Олексієм Паничем. Він звертає увагу на те, що процес будівництва Петром І Петербурга в основних своїх етапах практично повторює акт творення Богом світу, проте перетворюється у О. Пушкіна на своєрідне «антисотворення»[[366]](#footnote-366), бо якщо Бог створив нашу планету з води та землі, то російський цар будує місто з мармуру, граніту та чавуну. «З граніту побудовані і башти, і причали, і набережна, і нерукотворна скеля, на яку вилетів вершник, із мармуру – мереживо огорожі Літнього саду й ґратки, що оточують пам’ятник, вершник же – то бронзовий, то мідний, але голова його завжди мідна, а вуздечка, якою цар підіймає коня дибки, – залізна…»[[367]](#footnote-367). Навіть небо у новій столиці не природно блакитне, а золоте (*«золотые небеса»*[[368]](#footnote-368))*.* Петербург, отже, постає як абсолютно протиприродне місто. О. Пушкін звертає особливу увагу на його ненатуральну стрункість, впорядкованість, симетричність, несумісну з природною дикістю:

*Люблю тебя, Петра творенье,*

*Люблю твой строгой, стройный вид,*

*Невы державное теченье,*

*Береговой ее гранит*[[369]](#footnote-369).

Конфлікт Петербурга та Неви, таким чином, осмислюється в руслі більш широкої опозиції: штучного, впорядкованого, скованого та природного, вільного. Нева бунтує, бо прагне «розкидати, зруйнувати цю стрункість, цей ритмічно впорядкований світ»[[370]](#footnote-370).

У розвитку паводку чітко виділяються три етапи, які так само чітко, хоча й із певним запізненням, повторені лінією поведінки Євгенія. При цьому характерно, що в описах бунту ріки та бунту головного героя О. Пушкін звертається до близької за значенням лексики, а нерідко – й до аналогічних лексичних одиниць (для наочності порівняння наведемо відповідні уривки тексту). Так, на першому етапі Нева лише набирає сили, готується до нападу на Петербург, у Євгенія ж зароджуються якісь химерні, ще не усвідомлені думки, його мучить якесь невизначене, незбагненне хвилювання (тут і далі курсив у цитатах із «Медного всадника» наш – М. М.):

|  |  |
| --- | --- |
| Нева: ***Плеская шумною волной****В края своей ограды стройной,****Нева металась, как больной******В своей постеле беспокойной***[[371]](#footnote-371). | Євгеній:***Мятежный шум****Невы и ветров раздавался**В его ушах. Ужасных дум**Безмолвно полон,* ***он скитался****.****Его терзал какой-то сон***[[372]](#footnote-372). |

 Другий етап – це, власне, етап бунту та його кульмінації: повстання Неви проти людського підкорення та божевільний виклик Євгенія мідному пам’ятнику:

|  |  |
| --- | --- |
| Нева:***Перегражденная Нева****Обратно шла, гневна, бурлива,**И затопляла острова…**Погода пуще свирепела,****Нева вздувалась и ревела,*** ***Котлом клокоча и клубясь****,**И вдруг, как зверь остервенясь,**На город кинулась. Пред нею**Всё побежало, всё вокруг**Вдруг опустело – воды вдруг**Втекли в подземные подвалы,**К решеткам хлынули каналы,**И всплыл Петрополь, как тритон,* *По пояс в воду погружен*[[373]](#footnote-373). | Євгеній:***Стеснилась грудь его****. Чело**К решетке хладной прилегло,**Глаза подернулись туманом,****По сердцу пламень пробежал.******Вскипела кровь****. Он мрачен стал**Пред горделивым истуканом**И, зубы стиснув, пальцы сжав,**Как обуянный силой черной,**«Добро, строитель чудотворный!**–**Шепнул он, злобно задрожав, –**Ужо тебе!»…*[[374]](#footnote-374). |

 На третьому ж етапі бунт входить у свою завершальну стадію, а потім поступово затихає: Нева повертається у свої береги, а Євгеній намагається втекти із Сенатської площі:

|  |  |
| --- | --- |
| Нева:*Но вот, насытясь разрушеньем**И наглым буйством утомясь,****Нева обратно повлеклась****,**Своим любуясь возмущеньем**И покидая с небреженьем* *Свою добычу*[[375]](#footnote-375). | Євгеній:*…****вдруг стремглав******Бежать пустился****. Показалось**Ему, что грозного царя,**Мгновенно гневом возгоря,**Лицо тихонько обращалось…**И он по площади пустой**Бежит и слишит за собой –**Как будто грома грохотанье –**Тяжело-звонкое скаканье**По потрясенной мостовой*[[376]](#footnote-376). |

 Такий виразний паралелізм дій річки та головного героя поеми спричиняє тісне зближення натурфілософської, природної та соціальної, людської проблематики у творі: Нева бунтує тому, що бажає визволитися з накинутих на неї людиною оков, повернути собі природну свободу, Євгеній же бунтує тому, що при побудові міста, висловлюючись мовою сучасності, не було враховане його право на безпеку життя, не передбачено можливості повстання Неви.

Натурфілософський та соціальний плани поеми повністю зливаються в художньому образі річкових хвиль. О. Пушкін називає їх ворожими (*«Вражду и плен старинный свой // Пусть волны финские забудут»*[[377]](#footnote-377)), сердитими, розлюченими (*«Вставали волны там и злились»*[[378]](#footnote-378)), хижими (*«волны хищные толпились, // Бунтуя злобно»*[[379]](#footnote-379)), страшними (*«И перевозчик беззаботный // Его за гривенник охотно // Чрез волны страшные везет»*[[380]](#footnote-380)). У цих випадках концепт «живого» довкілля художньо реалізується за допомогою образотворчого засобу метафори антропоморфного типу або, як її називає відомий український літературознавець Анатолій Ткаченко, – «метафори оживлення»[[381]](#footnote-381). Важливо підкреслити, що такий тип концептуалізації натурфілософського принципу одухотвореності природи трапляється у творах європейських романтиків дуже часто, адже метафори цього різновиду, коли неорганічна природа постає як жива, були для них не просто поетичним прийомом, засобом створення художньої образності, а способом бачення світу, натурфілософського розуміння дійсності. Як наголошує В. Жирмунський, романтики вірили у правдивий зміст створених ними метафор. Метафори були для них не довільною комбінацією порівнюваних елементів для конкретизації одного через інший – в них виявлялося бачення одухотвореності природи[[382]](#footnote-382). На максимальну зредукованість функціональної парадигми метафори оживлення у творах романтиків звертає увагу й Ю. Тимошенко. Досліджуючи онтологічний і поетологічний статус персоніфікації в романтизмі, вчений доходить висновку, що вона була «світовідчуттям і світорозумінням, специфічною рисою естетичного моделювання дійсності, законом її художнього осягнення й способом символічного кодування»[[383]](#footnote-383).

Повертаючись до «Медного всадника», зазначимо, що найбільш несподіваним, на нашу думку, є образ хвиль Неви, утворений шляхом їхнього порівняння з розбійниками, злодіями:

*Осада! приступ! злые волны,*

*Как воры, лезут в окна*[[384]](#footnote-384).

Зміст та значення такого зіставлення інтерпретаторами поеми трактується по-різному. Найпоширенішою є думка, що на створення цього неординарного образу вплинула робота О. Пушкіна над закінченням та вдосконаленням тексту «Истории Пугачева», яку той проводив якраз у період написання «Медного всадника». Так, Георгій Макогоненко стверджує: «результати глибокого вивчення народного заворушення – закономірність протесту, бунту, боротьба за свободу, її некерований стихійний характер і безрезультатність цієї боротьби, яка закінчувалася поразкою, – знайшли своє поетичне вираження в образі-символі бунтівної Неви»[[385]](#footnote-385), а Микола Ізмайлов зазначає, що «зображення «обуреної Неви» і наслідків її «обурення» нагадує зображення останніх місяців селянської війни у VIII главі «Історії»[[386]](#footnote-386). Звісно, можливість такого зв’язку між творами О. Пушкіна заперечувати не слід, проте зводити парадигму асоціативних зв’язків образу повені до єдиного джерела – селянського бунту Пугачова, теж не варто, адже, як переконливо доводять пушкінознавці, письменник намагався вкласти у ці образи набагато глибший зміст.

Найбільш вагомі аргументи при цьому, як нам видається, наводять ті дослідники, котрі глибинний зміст «Медного всадника» пов’язують з історією декабристського руху[[387]](#footnote-387). Як відомо, О. Пушкін надзвичайно болісно сприйняв поразку декабристського повстання. Образи страчених учасників цього руху буквально переслідували письменника: поля його рукописів, створених після фатальних подій на Сенатській площі, заповнені малюнками п’яти шибениць із повішаними на них тілами. Зрозуміло, що в умовах жорсткої реакції поет не міг відкрито говорити та писати про свої декабристські симпатії, а тому при зверненні до теми повстання та загибелі декабристів пушкінські образи набували особливого алегорико-символічного характеру. У поемі «Медный всадник», як слушно зауважує Юрій Борєв, письменник «постійно «грає» змістом і значенням образу розливу Неви, посилює його метафоричність, символічність, що й може непрямо вказувати на присутність у творі прихованої декабристської теми[[388]](#footnote-388).

Якщо спиратися на думки дослідників про декабристський підтекст «Медного всадника», то можна припустити, що образи антропоморфізованих хвиль мають у поемі О. Пушкіна цілком конкретну функцію: скеровувати читацьку свідомість у напрямі прямого співвіднесення бунту природного та політичного, через зображення образів повсталої природи експлікувати, наскільки це можливо, заборонену тему повстання людського. Символ бунтуючих хвиль Неви у такому випадку можна інтерпретувати і в натурфілософському (лінія бунту Неви), і в соціальному (лінія протесту Євгенія та повстання загалом), і в політичному (лінія революційної діяльності декабристів) планах одночасно. Ця «гра сенсів», переливи, поєднання різних значень образу паводку робить його полісемантичним, таким же багатозначним є в поемі і образ хвиль, що втілює в собі, з одного боку, силу живих природних стихій і явищ, некерованість та непередбачуваність їхніх дій, а з іншого – могутню символіку нескореності, волелюбності, притаманну як об’єктам «нижчої» природи, так і людям.

Підсумовуючи сказане вище, зазначимо, що концептуалізація натурфілософської ідеї одухотвореності природи на рівні художнього образу водної хвилі зумовила не лише її поетичне «оживлення», але й, оскільки у натурфілософії природа трактується як форма тієї самої трансцендентальної субстанції, що творить і людську свідомість, її антропоморфізацію. Хвилі у поетичних творах романтиків наділені такими людськими властивостями, як мислення, пам’ять, мова, а також цілим спектром психологічних емоцій: щастя, радість, злість, несамовитість, лють, гордість тощо. Окрім антропоморфізації, будь-яке одухотворення природи, наголошує Ірина Лагутіна, завжди веде до її символізації[[389]](#footnote-389). Образ анімованих хвиль у зв’язку з цим також виявляє наповненість символічним змістом, що характеризується двома основними моментами. По-перше, це усталена в літературі символіка води як вільної стихії, стихії свободи. Таке символічне значення є центральним у парадигмі символічних сенсів зазначеного образу і пов’язане з найрізноманітнішими проявами феномену свободи: особистим (М. Лермонтов), соціально-політичним (О. Пушкін), а також власне природним (М. Лермонтов, О. Пушкін). По-друге, це символічні сенси, що ґрунтуються на паралелях між ритмом хвиль та ритмом поезії й реалізуються у художньо-естетичній цілісності романтичних творів не лише через художні мотиви спорідненості моря і віршів (М. Лермонтов), але й на рівні мовної організації літературних текстів (С. Т. Колридж).

**3.3. In herbis et lapidibus: концепт символічності флори**

Серйозно вплинувши на утворення багатьох фундаментальних понять романтичної естетики, філософія природи певною мірою спричинилася й до формування романтичної категорії символу. Визначальну роль відіграла тут натурфілософська ідея символічності природи, сформульована Ф. В. Й. Шеллінґом.

Як уже неодноразово зазначалося, Ф. В. Й. Шеллінґ розумів природу як матеріалізований вияв духу. Довкілля для нього було тим, через що Абсолютне втілюється у конечні форми, ідеальний світ являє нам себе. Акт самого переходу ідеї в матерію «відбувається у священній темряві внутрішнього одкровення, й те, що стає об’єктивним, робить себе символом за допомогою окремих предметів, котрі вміщують єдність безконечного й конечного»[[390]](#footnote-390). Сам Абсолют «ніби одягнений у форму буття і відкритий для нашого споглядання, приховуючись у чомусь відмінному від себе; конечне буття є його символ»[[391]](#footnote-391). Ф. В. Й. Шеллінґ з цього приводу висловлюється так: «Природа <…> есть не природа как сам абсолютный акт познания (natura naturans), но природа как только тело, или его [акта] символ (natura naturata)»[[392]](#footnote-392). Абсолютне приховується у ній «в конечном, в бытии, которое является его символом и которое, как и всякий символ, пускается в жизнь независимо от того, что данный символ обозначает»[[393]](#footnote-393).

Будучи символічними вже за походженням, природні об’єкти, на думку Ф. В. Й. Шеллінґа, досконало унаочнюють необхідну характеристику будь-якого символу – недискретність його змісту (позначуваного) та зовнішнього вираження (позначення), адже вони не просто позначають духовне начало, а безпосередньо містять його в собі. Символічна реальність природи – «це не відносне буття, яке можна поділити на матеріальний субстрат та духовне значення <…>, [вона] розкривається як абсолютне взаємопроникнення сутності й форми, в якій ідея проявляє себе як дійсність, а дійсність – як ідея»[[394]](#footnote-394). Саме тому об’єкти природи можуть слугувати зразками та орієнтирами при творенні символів художніх. Окреме місце при цьому натурфілософ відводив рослинам.

За Ф. В. Й. Шеллінґом, «растение существует не ради себя самого, но для обозначения чего-то другого»[[395]](#footnote-395). Повз увагу німецького мислителя не пройшла особлива зацікавленість романтичних митців флористичною образністю. Причину зазначеного інтересу він вбачав у тому, що в світі природи рослини найбільше схожі на людину, а тому постійно ваблять її до себе. Лише їм та людям притаманне вертикальне положення, тоді як для тварин, котрих традиційно вважають ближчими до людини, характерним є положення горизонтальне, що виявляє всю їхню приземленість[[396]](#footnote-396). Очевидно, саме через спрямованість рослин у небо – такий специфічно романтичний потяг до безконечного – флора була близькою романтикам, котрі називали її «найбільш моральною та прекрасною формою» серед усіх природних форм[[397]](#footnote-397).

Якщо говорити безпосередньо про види рослин, то найбільш досконалими у романтизмі вважалися дерева та квіти. М. Епштейн у своєму дослідженні про пейзажну лірику в російській літературі пише про «романтичні» дерева: «Вони, покірні у своєму союзі із землею та вперті у своєму прагненні до неба, наставляють людей в цьому рідкісному поєднанні покірності і відваги, послуху та виклику <…> Дружно переплітаючись своїм корінням, самотньо і вільно підносячись кронами, дерева відкривають людині шлях злиття з живими силами ґрунту й повітряними віяннями, світловими потоками – глибину співучасті й висоту свободи»[[398]](#footnote-398).

Рослинні образи часто є тим стрижнем, довкола якого побудований ліричний сюжет романтичного твору. Засвідчити це може навіть простий перелік назв: «Лавр» («Laurel») (П. Б. Шеллі); «Нарциси» («Daffodils») (В. Вордсворт); «Дерево отрути» («A Poison Tree») (В. Блейк); «Роза», «Вишня», «Анчар», «Цветок» (О. Пушкін); «Незабудка», «Тростник», «Три пальмы» (М. Лермонтов); «Лілії» («Lilije»), «Первоцвіт» («Pierwiosnek») (А. Міцкевич); «Квіточка», «Рожа», «Кульбаба», «Березка» «Явір, тополя й береза» (М. Костомаров) тощо. Звісно, не в кожному випадку маємо справу із символом, проте частотність рослинної символіки у європейському романтизмі є досить високою: незважаючи на те, що рослинність є нижчою формою життя, для романтиків у ній з якоюсь дивовижною простотою проступають первісні закономірності буття, що в художньо-естетичній цілісності літературного твору отримують своє вираження через символ.

Зауважимо, що в українській романтичній літературі рослинна символіка посідає особливе місце. За словами Миколи Боровського, любов до флори є однією з найбільш стійких рис українського національного характеру: «це є одна з тих притаманних, характерних прикмет нашої нації, про яку мало де говориться, а ще менше пишеться»[[399]](#footnote-399). На цю особливість українського менталітету чи не вперше вказав Микола Костомаров у своїй фундаментальній праці «Об историческом значении русской народной поэзии» (1844). Досліджуючи природну символіку українських народних пісень, він звертає першочергову увагу саме на символіку рослинного та тваринного світів, адже це, на його думку, її («природної» символіки – М. М.) «найважливіша і найобширніша частина»[[400]](#footnote-400). Рослинні символи він поділяє на: а) квіти і трави; б) дерева[[401]](#footnote-401). Їх символічні сенси в творах українського фольклору дослідник виводить на основі таких факторів: 1) враження, що справляють на людину рослини, особливо їх колір; 2) різноманітне використання рослин, котре може бути поділене на два види: використання у домашньому побуті й використання поетичне – в іграх, святах; 3) значення фантастичне чи традиційне, засноване на переказах та повір’ях[[402]](#footnote-402). Щодо дерев М. Костомаров окремо виділяє такі моменти: 1) зовнішній вигляд та його враження на людину; 2) придатки й симптоми: місцевість росту, колір, плід, шум і т. д.; 3) традиційне значення, котре виявляється у визначеній системі метаморфоз[[403]](#footnote-403). Зрозуміло, що всі наведені М. Костомаровим підстави для виявлення символічних сенсів рослинної символіки у фольклорі також спрацьовують і в структурі літературних текстів, тому успішно можуть бути застосовані при їхній інтерпретації.

Звертаючись безпосередньо до літератури, насамперед зазначимо, що надзвичайне багатство та різноманітність романтичного гербарію з одного боку та обмежений обсяг пропонованої розвідки з іншого, змушує нас зосередитися лише на тих флористичних символах, які використовувалися романтиками найінтенсивніше. Сюди належать передусім троянда та лілія, символіка яких у мистецтві романтизму культивувалася особливо посилено. Коротко окреслимо традиційні символічні значення цих образів.

Як відомо, вперше образ троянди «символізується» у стародавніх Єгипті та Греції. Тут вона використовувалася в культах, пов’язаних із поклонінням богиням Ізиді та Афродиті й вважалася втіленням досконалої краси й кохання. Крім того, ще нерозквітлі троянди зазвичай символізували цнотливість, а зів’ялі – смерть.

У часи Давнього Риму символіка троянди одержує нове наповнення. Воно пов’язане насамперед з особливостями використання цієї квітки в побуті римлян. Так, поширеним був звичай прикрашати живими чи намальованими трояндами зали, де відбувалися важливі розмови. Це означало, що все, сказане тут, sub rosa (буквально: «під трояндою»), не може розголошуватися, а тому троянда почала асоціюватися з таємницею, мовчанням[[404]](#footnote-404). У такому значенні образ цієї квітки ще й досі функціонує як символ різноманітних таємних організацій і товариств, зокрема розенкрейцерів, де вона також символізує вічність, а в поєднанні з хрестом – серце Ісуса[[405]](#footnote-405).

Прикрашати свої оселі трояндами могли лише заможні та вельможні римляни, через що троянда в цей час символізує багатство й розкіш[[406]](#footnote-406). У Римі також вірили, що троянда здатна сповнювати серця мужністю та патріотизмом, а тому замість шоломів часто одягали на голови воїнів вінки з цих квітів чи зображали їх на щитах та обладунках[[407]](#footnote-407). У випадку перемоги римські війська поверталися до столиці дорогою, встеленою трояндами, зважаючи на що ці квіти почали символізувати успіх і славу.

У християнській традиції троянда довго вважалася гріховною квіткою. Згодом таке уявлення змінюється, але при цьому принципового значення набуває колір троянди. Білу квітку як символ чистоти, поряд із лілією, вважали атрибутом Діви Марії, червона ж – символізувала муки й страждання Ісуса Христа, його кров. Ранні християни мали звичай приносити троянди на могили померлих. У контексті такої традиції ці квіти символізували не лише смертність людини, але й надію на воскресіння.

В епоху Середньовіччя, завдяки своїй красі та досконалості, троянда також стає символом небесного блаженства, квіткою християнського раю: «Середньовічний рай сповнений трояндами: Богородиця уявляється посеред трояндових кущів, на яких співають пташки; її увінчують трояндами, троянди розцвітають на гробницях святих, виростають по смерті з їхніх уст, очей та вух…»[[408]](#footnote-408).

Східній парадигмі властиве цілком відмінне від європейського розуміння символіки троянди. Тут вона зазвичай символізує земне, чуттєве кохання. Серед поетів Персії, звідки і походить ця квітка, склалася оригінальна традиція любовно-еротичної лірики, побудованої на варіаціях, пов’язаних з образом троянди. В європейському мистецтві подібного символічного навантаження цей образ набуває лише десь приблизно у XVI cт. у творах куртуазної літератури.

Така широка поліфункціональність, за словами авторів розвідки про символіку троянди у творчості Анни Ахматової Віри Кунців та Романа Мниха, «зумовила майже неохопну полісемантичність образу-символу цієї квітки»[[409]](#footnote-409). Вона символізує і небесну досконалість, і земну пристрасть, миттєвість і вічність, життя і смерть[[410]](#footnote-410). Більш повний перелік символічних значень образу троянди також включає: витонченість, радість, задоволення, блаженство, похвалу, гордість, вірність, молитву, медитацію, тишу, сонце, колесо життя тощо[[411]](#footnote-411).

Подібну амбівалентність сенсів можна спостерігати і в межах символічної парадигми образу лілії. Перші її зображення були розміщені на критських вазах та фресках, що датуються приблизно 1750 р. до н. е.[[412]](#footnote-412). Дещо пізніше бачимо цю квітку у єгиптян, де її зображення трапляються у написанні ієрогліфів та означають короткочасність життя. Давні греки, приписуючи лілії божественне походження з молока Гери, вважали її символом надії. Водночас лілія була для них квіткою смерті, загробного світу[[413]](#footnote-413). Символічне значення квітки надії було властиве лілії і в давньоримській культурі, де вона довгий час карбувалася на монетах як вияв «очікування народом блага від правлячого державця»[[414]](#footnote-414).

Як відомо, найбільш стійкий набір символічних значень притаманний образу лілії в християнській традиції. Давні іудеї шанували цю квітку як символ краси та чистоти й прикрашали нею вівтарі культових споруд. Великий тірський архітектор, що будував храм Соломона, «надав витончених форм лілії дивним капітелям величезних корон і прикрасив зображеннями цієї квітки стіни храму та його стелю, поділяючи думку іудеїв, що прекрасна квітка сприятиме поглибленню молитовного настрою віруючих»[[415]](#footnote-415). Починаючи з моменту появи лілії у сцені Благовіщення, коли Архангел Гавриїл, тримаючи її у руці, сповіщає Пречисту Діву Марію про те, що вона стане невдовзі непорочною матір’ю Сина Божого, за квіткою міцно закріплюється статус символу незайманості, непорочності, чистоти, скромності. Поряд із тим на картинах, присвячених цьому новозавітному епізоду, лілія часто зображується не лише в руках у Гавриїла, а й поруч з Дівою Марією – у вазі з водою, де посуд символізує жіноче начало, лілія ж, відповідно, – чоловіче. Також зустрічаємо у християнській культурі образ потрійної лілії як символу Трійці та трьох чеснот: Віри, Надії, Милосердя[[416]](#footnote-416).

Розглянуті традиційні символічні сенси обраних нами для аналізу флористичних образів лежать в основі їхнього функціонування у літературі романтизму, яка, як видається, опирається головно на вироблені попередніми століттями тенденції у використанні символічного гербарію. Так, якщо говорити про троянду, то у творах романтиків вона найчастіше символізує красу і молодість. Щоправда, така узвичаєна символіка цієї квітки майже завжди забарвлена у романтизмі відтінком характерної для цього напряму меланхолії, у зв’язку з чим основний наголос робиться на скороминучості юності й зовнішньої привабливості, тлінності тілесного загалом. Для прикладу, у вірші М. Лермонтова «К Нэере» вплетена у волосся красуні Неєри квітка троянди породжує в ліричного героя глибокий елегійний настрій та стає поштовхом до філософських медитацій про швидкоплинність життя, краси, почуттів:

*Скажи, для чего перед нами*

*Ты в кудри вплетаешь цветы?*

*Себя ли украсишь ты розой*

*Прелестной, минутной как ты?*

*Зачем приводить нам на память,*

*Что могут ланиты твои*

*Увянуть, что взор твой забудет*

*Восторги надежд и любви?*[[417]](#footnote-417).

Співвіднесеність символу троянди із художньою категорією часу (автор називає її *«минутною»*) наводить на думку, що такий же зв’язок існує між ним та числовою символікою, присутньою у хронотопному образі «п’яти років», адже емблематично троянда зазвичай зображувалася з віночком (чи кількома рядами віночків) із п’яти пелюсток:

*Пять лет протекут: ни лобзаньем,*

*Ни сладкой улыбкою глаз*

*К себе на душистое ложе*

*Опять не заманишь ты нас*[[418]](#footnote-418).

І вже, мабуть, підсвідомо, поряд із символами «п’ятьох років» та п’ятипелюсткової троянди, М. Лермонтов створює ланцюжок образів, які апелюють до п’яти людських відчуттів – основи мікрокосму, що також символізується цією квіткою: дотику (*«лобзанье»*), смаку та зору (*«сладкая улыбка»*), нюху (*«душистое ложе»*) та слуху (*«не заманишь»*)*.*

Несподіваною є кінцівка твору. Усвідомлення факту немилосердної влади часу над усім прекрасним приводить ліричного героя поезії до позиції своєрідного естетизму: він воліє бачити Неєру мертвою, але зате вічно прекрасною, що актуалізує в аналізованому образі символічні значення могильної квітки, втілення смерті.

Дуже поширеним у романтичній літературі було функціонування художнього образу троянди як символу кохання. Особливо потужно цей символічний сенс представлений у творчості С. Т. Колриджа. Основний масив поезій, де троянда зустрічається в такому символічному значенні, написаний ним у часи палкого захоплення Сарою Фрикер та протягом перших, ще щасливих років їхнього подружнього життя. Символ троянди, що є носієм концепту «символічність флори», стає у цих творах «маркером зв’язку з біографією митця»[[419]](#footnote-419) та вимагає «декодування з огляду на життєву ситуацію автора»[[420]](#footnote-420). Першій дружині С. Т. Колриджа присвячений вірш під назвою «Троянда» («The Rose»). Ліричний герой твору, максимально зближений із самим автором, закохується в Сару тоді, коли зриває в саду троянду, а всередині раптом знаходить саме Кохання, персоніфіковане, як можна припустити, в образі античного Ерота. У тексті поезії про це ніде прямо не говориться, проте Кохання у С. Т. Колриджа має крильця, його голова оповита яскравим вінком, а на мовному рівні цей іменник субституюється займенником – «він» (*«he»*)*,* а не «воно»:

*I pluck’d the Gardens’s pride!*

*Within the petals of a Rose*

*A sleeping Love I’ spied.*

*Around his brows a beamy wreath*

*Of many a lucent hue;*

*All purple glow’d his cheek, beneath,*

*Inebriate with the dew*[[421]](#footnote-421).

Зірвану троянду ліричний герой пришпилює на груди Сарі, де вона має символізувати її любляче серце, для нього ж незвична квітка стає центром світобудови (*«I’ll fix my empire here»*[[422]](#footnote-422)), навколо якого з цього моменту обертається увесь всесвіт: художній образ квітки поєднує тут, таким чином, любовно-еротичні та містичні символічні сенси. Надзвичайно важливою при цьому виявляється внутрішня форма представленого символічним образом троянди концепту, зокрема його звукове оформлення, адже в англійській мові звуковий склад лексеми «rose» цілковито повторюється у слові «eros», що неминуче зумовлює їхнє асоціативне зближення. Зазначимо також, що згодом, коли стосунки поета та Сари Фрикер зайдуть у критичну фазу, а на життєвому горизонті С. Т. Колриджа з’явиться нове кохання в особі Сари Гатчинсон, англійський романтик із жалем напише про те, що троянда його першого кохання згубила свій цвіт, залишилися лиш колючки: «*And the rose <…> //* *Stands, like some boasted beauty of past years,* // *The thorns remaining, and the flowers all gone»*[[423]](#footnote-423).

Неважко здогадатися, що перераховані символічні сенси троянди, пов’язані з красою, коханням та смертю успадковані романтиками з хронологічно попередньої літературної епохи класицизму, багатої на античні мотиви та образи. При цьому, як наголошують М. Алексєєв та С. Шервінський, вже в часи раннього романтизму функціонування художнього образу троянди у подібних символічних контекстах характеризувалося певною застарілістю, «стертістю»[[424]](#footnote-424). Більше того, для кожного більш-менш відомого поета кінця XVIII – початку XIX ст. було своєрідною «справою честі» написати вірш, присвячений оспівуванню краси троянди, часто у поєднанні з мотивами кохання та насолоди, тому ця тематика вже практично набирала, так би мовити, бутафорського характеру. На фоні такого узвичаєного символічного використання образу цієї квітки багатьма романтиками особливо яскраво виділяються ті твори, в яких троянда набуває неординарних, самобутніх символічних значень. Для прикладу звернемося до творчості О. Пушкіна.

Художній образ цієї квітки знаходимо вже у найперших поетичних спробах російського поета. Його ранній літературний доробок демонструє широкий спектр усталених символічних значень троянди, про які йшлося вище. Насамперед, це традиційне її розуміння як втілення краси, кохання (див., напр «Измены», «Леда», «Монах») та нетривкості життєвих насолод (див., напр., «Платоническая любовь», «Элегия», та, особливо, «Роза»).Самостійний блок у ранній поезії письменника складають твори, в яких троянда виступає символом розкоші та насолоди (див., напр., «Сон», «Шишкову», ін.). Окремо слід звернути увагу на образ трояндового вінка у художньому спадку поета. Вінок із цих квітів у О. Пушкіна є практично невід’ємним атрибутом веселих юнацьких бенкетів та застіль (див., напр., «К Батюшкову», «Тень Фонвизина»). Корінням своїм цей образ сягає античних часів, коли пелюстками троянд покривали столи, а вінками та гірляндами з квітів прикрашали самих гостей. Цей звичай постав на ґрунті віри в те, що троянда може нейтралізовувати дію вина, допомагає зберігати стан тверезості[[425]](#footnote-425). Звідси походить також традиція прикрашати трояндами келихи, описана О. Пушкіним у поезії «Гроб Анакреона».

На відміну від ранніх творів, посеред віршів, написаних О. Пушкіним вже після закінчення ліцею, зустрічаємо поезії, котрі репрезентують цілком оригінальні аспекти символіки троянди. Маємо на увазі насамперед вірш, що розпочинається рядками «Недавно я в часы свободы…». Написання його приурочене до конкретної події. Йдеться про вихід у світ книги «Опыт теории партизанского действия», автором якої був добрий знайомий О. Пушкіна – Денис Давидов, генерал-лейтенант царської армії, герой Вітчизняної війни 1812 року, організатор партизанського руху. За професією Д. Давидов був військовим, за покликанням – поетом. Його творчість вирізнялася демократизмом, розмовною невимушеністю, глибокою щирістю. О. Пушкін дуже любив Д. Давидова і захоплено відгукувався про його талант, що, зокрема, засвідчують такі його поезії, як «Наездники» та «Певец-гусар, ты пел биваки». Більше того, дехто з дослідників художнього спадку О. Пушкіна навіть вважає, що поряд із Г. Державіним, В. Жуковським та К. Батюшковим Д. Давидов був одним із тих поетів, творчість яких слугувала зразком для його перших поезій. «Пушкін, – пише російський літературознавець Василь Кулєшов, – намагався наслідувати Дениса Давидова у «закручувані вірша», тобто у тій особливій, дотепній його побудові, коли навмисне перебиваються ритми, високі і низькі плани, дивними виявляються звичні уявлення про речі й пропонуються власні трактування, неочікувані, дотепні, терпкі слова»[[426]](#footnote-426).

Оскільки О. Пушкін цінував Д. Давидова передусім як майстерного творця віршів, праця практичного характеру, присвячена стратегії й тактиці партизанських дій, справила для нього дещо неочікуване враження. «Опыт теории партизанского действия», як видно з рядків вірша «Недавно я в часы свободы…», викликав у О. Пушкіна відверте розчарування. Поет навмисне вводить до свого тексту ремінісценції з твору Д. Давидова під назвою «Песня старого гусара», відзначеного переважно ностальгійною тональністю, аби підкреслити власні настрої: якщо герой війни ностальгує за ратними подвигами та веселим гусарським дозвіллям, то О. Пушкін – за *«резкими чертами неподражаемого слога»*[[427]](#footnote-427) Д. Давидова. Хоча і не без тонкого присмаку іронії, ліричний герой О. Пушкіна все ж шкодує, що будучи відзначеним поетичною музою, Д. Давидов дарма розтрачує свій талант:

*О горе, молвил я сквозь слезы,*

*Кто дал Давыдову совет*

*Оставить лавр, оставить розы?*

*Как мог унизиться до прозы*

*Венчанный музою поэт…*[[428]](#footnote-428).

До процитованого тексту ввійшло два рослинні символи. Символіка лавру не потребує спеціального пояснення: він традиційно уособлює почесну славу, у цьому випадку – поетичну. Стосовно ж троянд, то очевидно, що їхнє символічне значення тісно пов’язане тут зі священністю поетичного дару, обраністю поета, поетичним натхненням. На це поміж іншим вказує й образ покровительки мистецтв музи, який, як відомо, був дуже важливим у поетичному світі О. Пушкіна та митців його плеяди, до яких належав і Д. Давидов.

У тому, що таке символічне навантаження образу троянди є в О. Пушкіна невипадковим, переконує ще один твір автора – поезія «Кто на снегах возрастил…». Названий вірш, як і попередній, створений «на подію». Цього разу письменник чотирма рядками відгукнувся на вихід збірки «Стихотворения барона Дельвига». Твір написаний у формі своєрідної загадки. О. Пушкін характеризує поетичну творчість Антона Дельвіга так, як він її розуміє, не називаючи імені автора, а читачам пропонує відгадати, про кого йдеться у вірші. При цьому він звертається до алюзій, пов’язаних із давньогрецькою культурою, вписує творчість А. Дельвіга в широкий контекст світової поезії (Гесіод, Софокл, Феокрит):

*Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы?*

*В веке железном, скажи, кто золотой угадал?*

*Кто славянин молодой, грек духом, а родом германец?*

*Вот загадка моя: хитрый Эдип, разреши!*[[429]](#footnote-429).

Зрозумілим видається, що під «Феокритовими трояндами» автор має на увазі вірші А. Дельвіга, точніше його ідилії, адже давньогрецький поет Феокрит, як вважають дослідники античної літератури, власне, і був творцем цього жанру поезії. Як же символічні сенси художнього образу троянди, пов’язані з поезією, з’являються у творчості О. Пушкіна? Не підлягає сумніву, що вони не могли виникнути самі собою, а мусять співвідноситися з певною культурною традицією.

Символічне навантаження образу цієї квітки, пов’язане з мистецтвом, відсилає нас насамперед до східної символічної парадигми. Коріння його – у дуже поширеному в романтичній літературі мотиві любові солов’я до троянди. Їхній союз трактувався романтиками як синтез трьох задоволень – кольору, запаху і звуку, а троянда при цьому вважалася символом натхнення[[430]](#footnote-430). Про те, що О. Пушкін був добре знайомий із цією традицією, свідчить той факт, що він також звертається до теми солов’я і троянди в однойменній поезії, написаній 1827 року, хоча й інтерпретує її абсолютно по-новому. Традиційний ліричний мотив О. Пушкін підносить до рівня філософської проблеми митця та публіки. Водночас біографія автора наштовхує нас на припущення, що символічні сенси троянд у віршах «Недавно я в часы свободы…» та «Кто на снегах возрастил…» можуть мати й цілком інше походження. Маємо на увазі символічну традицію таємних товариств, зокрема масонства, адже саме у містичних об’єднаннях, таких, як неоплатоніки, розенкрейцери та, власне, масони, троянда символізувала духовну вибраність та високий творчий порив, що характеризують передусім митців[[431]](#footnote-431). Цікаво, що така символіка троянди, як вважають дослідники, має сугубо літературні корені та бере початок із символічного використання її художнього образу найбільш наближеним до масонсько-містичних кіл автором – Данте. Як відомо, у фіналі «Божественної комедії» в центральному плані десятого неба з’являється містичний образ цієї квітки, пелюстки якої утворені душами праведників. Троянда тут символізує найвищий рівень духовної досконалості. В усій же післядантівській літературі, як доводить В. Топоров, символічне функціонування образу цієї квітки у різних авторів завжди «так чи інакше повертає нас до Данте»[[432]](#footnote-432).

На користь нашого твердження про масонське походження символіки пушкінських троянд у поезіях «Недавно я в часы свободы…» та «Кто на снегах возрастил…» свідчить і той факт, що письменник був прийнятий у масони в травні 1821 року, а вперше образ троянди зі специфічними символічними сенсами поетичного таланту, натхнення та поезії загалом з’являється у вірші, написаному 1822 року. Таким чином, наважимося припустити, що саме час приєднання О. Пушкіна до традицій масонства можна вважати за ту приблизну лінію, котра відділяє застарілі, класицистичні та оригінальні, якщо можна так сказати, власне романтичні, тенденції у функціонуванні символічного образу троянди в поезії О. Пушкіна.

Образ таких вже «типово романтичних» троянд помічаємо у поезії «Фонтану Бахчисарайского дворца». На їх «романтичність» вказує передусім характерне для літератури романтизму екзотичне забарвлення вірша. Автор згадує про своє перебування у Криму. Для концепції нашого дослідження найважливішими є два перші рядки вірша, що становлять звернення до прекрасного фонтану, який привернув увагу поета під час відвідин Бахчисарайського палацу:

*Фонтан любви, фонтан живой!*

*Принес я в дар тебе две розы…*[[433]](#footnote-433).

Образи двох «бахчисарайських» троянд уже неодноразово інтерпретувалися літературознавцями. Найчастіше вказується, що вони символізують героїнь поеми О. Пушкіна «Бахчисарайский фонтан» – Марію та Зарему. Водночас дослідник рослинної символіки художнього спадку поета С. Шервінський вважає, що образ квітів у зазначеній поезії цілковито позбавлений будь-якого символічного навантаження. На думку дослідника, в згаданому вірші ми маємо справу з єдиним випадком, коли у творчості російського письменника зустрічаються «троянди конкретні, живі, індивідуалізовані»[[434]](#footnote-434). Проте, як нам видається, таке трактування С. Шервінського є надто спрощеним. Ми переконані в тому, що і в даному контексті маємо справу не з чуттєво-конкретним художнім образом, як вважає С. Шервінський, а зі стовідсотковим символом. Враховуючи сказане вище про специфіку символічного змісту образу троянди у творах О. Пушкіна, написаних після 1821 року, логічно припустити, що під двома квітками, подарованими фонтанові палацу у Бахчисараї, автор розуміє два власні поетичні твори, йому присвячені, – поему «Бахчисарайский фонтан» та саму поезію «Фонтану Бахчисарайского дворца». За такого трактування символічне значення образу троянд в аналізованому вірші не виходить за межі символічного контексту, створеного двома розглянутими вище поезіями О. Пушкіна та зосередженого довкола феномену поезії.

Варто зазначити також, що у пізніх творах О. Пушкіна символ троянди практично не трапляється. Виняток становлять хіба що вірші «Есть роза дивная…» та «Отрывок», проте через незавершений характер цих поезій розкрити символічний зміст, закладений у їх образність автором, практично неможливо.

На відміну від троянди, образ лілії у літературі романтизму не виявляє особливого багатоманіття символічних сенсів. Посеред традиційних та найбільш поширених символічних наповнень цього художнього образу в творах романтизму можна виділити насамперед символічні значення чистоти та молодості (див., напр., «К Наталье», «Фавн и пастушка» О. Пушкіна; «Полякам», «Неофіти» Т. Шевченка; «Song, ex improviso» С. Т. Колриджа тощо). В рамках літературної реалізації натурфілософського концепту символічності флори зустрічаємо також функціонування образу лілії як символічного втілення Діви Марії (зокрема, «N. N.» («Така, як ти, колись лілея…»), «Марія» Т. Шевченка тощо).

Нерідко символ лілії трапляється в романтиків у контексті мотиву про проростання цієї квітки на могилах людей, котрі зазнали соціальної несправедливості[[435]](#footnote-435), були несправедливо осуджені людською спільнотою чи жорстоко вбиті. Його походження в літературі романтизму дослідники пов’язують із широким зверненням європейських романтиків до німецького фольклору, де можна віднайти численні пісні та балади з відповідними мотивами. Одним із перших, хто втілив зазначений сюжет в літературі, був німецький поет Л. Уланд – автор балади «Трояндовий сад» («Der Rosengarten»). Його варіації також виявляємо в таких творах, як «Лілії» («Lilije») А. Міцкевича, «Лілія» («Lilie») К. Ербена, «Багач з Кельну» («Der reiche Mann von Köln») Е. Гейбеля. Останній твір, зокрема, має багато спільного з баладою Т. Шевченка «Лілея», що розповідає про долю нещасної доньки пана та кріпачки. Коли мати дівчини померла, а *«пан поїхав десь далеко»*[[436]](#footnote-436), люди спалили панський будинок, а над бідною дитиною познущалися:

*Убити не вбили,*

*Тілько мої довгі коси*

*Остригли, накрили*

*Острижену ганчіркою.*

*Та ще й реготались.*

*Жиди навіть нечистії*

*На мене плювали*[[437]](#footnote-437).

Не витримавши зимових морозів та вмерши під тином, дівчина процвітає навесні *«цвітом білим, як сніг, білим»*[[438]](#footnote-438), тобто перетворюється на лілію.

На сьогодні існує велика кількість інтерпретацій образу цієї квітки та його функцій у художньо-естетичній цілісності твору українського поета. Так, В. Кравченко, вважає, що він є символом «цноти, душевної і тілесної чистоти», «гармонійної людини, прекрасної зовнішньо і внутрішньо»[[439]](#footnote-439), а Григорій Нудьга пише: «Центральний образ балади підноситься до символу правди й краси, яких не зреклося суспільство на тому рівні, на якому його обсервує поет, але їх не може послідовно шанувати, плекати, бо існуючі соціальні і правові відносини склалися так, що пануючі топчуть правду й справедливість, зневажають людську мораль»[[440]](#footnote-440). М. Шах-Майстренко також наголошує на тому, що Т. Шевченко звертається до мотиву метаморфози дівчини у лілію як до засобу зображення й викриття самодержавно-кріпосницького ладу: «У «Лілеї» Шевченка мотив перевтілення стає художнім засобом узагальнення і викриття соціального зла самодержавно-кріпосницького ладу, що знищує усе найкраще в людині <…> Назви Лілея та Цвіт королевий звучать іменами людей, символами людського життя, передчасно змарнованого державним ладом»[[441]](#footnote-441).

На нашу ж думку, найбільш обґрунтованим є твердження М. Алексєєва, котрий вважав, що як у Т. Шевченка, так і в інших європейських романтиків, які зверталися до мотиву проростання лілій на могилах померлих, ці квіти символізують «людську душу та її безсмертя»[[442]](#footnote-442). Відголоски такого значення цього символу, на переконання російського літературознавця, можна віднайти і в поезії О. Пушкіна «Роза», де символи троянди та лілії пов’язані із протиставленням смертності, недовговічності тілесного (троянда) та безсмертя духовного (лілія)[[443]](#footnote-443).

Нетривіальне авторське потрактування символу лілії пропонує відомомий вірш Т. Шевченка «Ісаія. Глава 35 (подражаніє)». Нагадаємо, що він написаний 25 березня 1959 р. в Санкт-Петербурзі. Як відомо, в останні роки свого життя Т. Шевченко все частіше звертався до біблійних образів та мотивів. Так, починаючи з кінця 1857 р. і до дня своєї смерті поет написав такі твори, як «Подражаніє 11 псалму», «Ісаія. Глава 35 (подражаніє)», «Подражаніє Ієзекіїлю. Глава 19», «Осії глава XIV подражаніє», а також поему «Марія». Вибір біблійних тем та сюжетів, без сумніву, не був випадковим. З одного боку, як пише В. Сулима, Біблія дає Т. Шевченкові символічні коди, що виводять його на осягнення вічних позаісторичних цінностей і загальнолюдських проблем[[444]](#footnote-444). З іншого ж боку – із величезного масиву біблійних подій та постатей Т. Шевченко вибирає ті, які дають йому змогу проводити чіткі паралелі з подіями української історії.

Хоча автор і дав пряму вказівку на те, що його текст є лише наслідуванням, а не перекладом, він досить точно відтворив першоджерело, при цьому, на думку Віктора Радуцького, письменник користувався так званою Єлисаветинською Біблією 1751 р.[[445]](#footnote-445). Поезію Т. Шевченка розпочинають емоційні рядки, в яких він закликає землю радіти й веселитися у хвилюючому передчутті близького оновлення. Письменник змальовує прекрасну картину майбутнього буяння та цвітіння:

*Радуйся, ниво неполитая!*

*Радуйся, земле, не повитая*

*Квітчастим злаком! Розпустись,*

*Рожевим крином процвіти!*

*І процвітеш, позеленієш,*

*Мов Іорданові святиє*

*Луги зелені, береги!*[[446]](#footnote-446).

Автор просить землю вкрится *«квітчастим злаком»*, процвісти *«рожевим крином»*. Саме крином у старослов’янській мові називали лілію, а оскільки Т. Шевченко спирався на старослов’янський переклад Біблії, то стає зрозумілим, як потрапляє ця лексема у його твір. Для того ж, аби зрозуміти, яке символічне значення притаманне образу квітки в поезії Кобзаря, слід, очевидно, звернутися до біблійного контексту.

Як свідчать дослідники біблійної історії, Ісая був найбільшим з усіх пророків Ізраїлю. Його книга відносить нас у часи, коли ізраїльська держава в результаті нашестя військ Тіглатпаласара ІІІ перетворилася на провінцію Ассирійської імперії (за винятком Самарії). Ісая гостро виступав проти язичницьких звичаїв і передбачав прихід Месії, а також його непорочне зачаття. 35 розділ книги його пророцтв, на думку вчених, – це картина останніх днів світу, коли спочатку прийде розплата за людські гріхи, а згодом Царство Боже зійде на землю в усій своїй красі та славі[[447]](#footnote-447). Ісая говорить, що каліки одужають, а пустеля зацвіте, немов лілія.

Сучасні інтерпретатори Біблії дотримуються, однак, думки, що насправді у Старому Заповіті йдеться не про лілію, а про нарциз (Narcissus jundzilla L.), що дико зростає в Палестині. Цю рослину там ще називають сароянською трояндою або лілією долин[[448]](#footnote-448). Тому в перекладі Біблії Пантелеймона Куліша, Івана Нечуя-Левицького та Івана Пулюя маємо: «Возвеселиться пустиня й суха земля, возрадуєсь країна безлюдна й зацьвіте нарцизом» (Ісаії 35:1). А в перекладі Івана Огієнка читаємо: «Звеселиться пустеля та пуща, і радітиме степ, і зацвіте, мов троянда» (Ісаї 35:1). Проте одержавши деякі відомості про флору Ізраїлю, ми з’ясували, що Ісая міг говорити і про лілію (Lilum Candidum), яка походить з Південної Африки. Цікавим є той факт, що ця рослина росте лише в Галілеї й не поширена в жодній іншій частині Ізраїлю, а саме з Галілеї, як відомо, походили Марія та Христос.

Дослідник біблійної рослинної символіки Андрій Топачевський вважає, що в аналізованому нами контексті лілія виступає символом відродження[[449]](#footnote-449). Ідентичне вживання цього символу маємо і в 14 розділі книги пророка Осії (тут і надалі цитати з Біблії подаються в перекладі І. Огієнка): «Я буду Ізраїлеві, як роса, розцвіте він, неначе лілея, і пустить коріння своє, мов Ліван» (Осії 14:6). Варто зазначити, що Т. Шевченко створив наслідування і цього біблійного тексту («Осії глава XIV подражаніє»), проте квітковий символ у його поезії відсутній, а сам переспів є дуже віддаленим від оригіналу.

Повертаючись до Шевченкового твору «Ісаія. Глава 35 (подражаніє)», можемо з упевненістю сказати, що поет має на увазі саме лілію, адже він, як уже зазначалося, спирається на старослов’янський переклад Біблії, де фігурує саме образ лілії. Окрім того, письменник конкретизує цей образ через кольорову характеристику, а лілії, що ростуть в Україні (L. Martagon), цвітуть не лише білою, а й жовтою та рожевою барвами[[450]](#footnote-450). Також малоймовірно, щоб поет намагався вкласти у цей символ іще якесь, відмінне від бібілійного, значення. Його твір – це та сама картина відновленого раю на землі, що і в Ісаї. Проте Т. Шевченко мріє передусім про відродження України, про що свідчить порівняння тексту його переспіву та оригіналу. Так, у Біблії маємо: «Зміцніть руки охлялі і підкріпіть спотикливі коліна!» (Ісаї 35:3). У Т. Шевченка (курсив наш – М. М.):

*І спочинуть* ***невольничі***

*Утомлені руки,*

*І коліна одпочинуть,*

***Кайданами куті!***[[451]](#footnote-451)*.*

Чи інший уривок з Біблії: «І буде там бита дорога та путь, і будуть її називати: дорога свята, – не ходитиме нею нечистий, і вона буде належати народові його; не заблудить також нерозумний, як буде тією дорогою йти. Не буде там лева, і дика звірина не піде на неї, не знайдеться там, а будуть ходити лиш викуплені» (Ісаї 35: 8 – 9). У Т. Шевченка ж читаємо:

*Оживуть степи, озера,*

*І не верствовії,*

*А вольнії, широкії,*

*Скрізь шляхи святії*

*Простеляться; і не найдуть*

*Шляхів тих владики,*

*А раби тими шляхами*

*Без гвалту і крику*

*Позіходяться докупи,*

*Раді та веселі*[[452]](#footnote-452).

Як бачимо, для Ісаї головним було те, що люди будуть звільнені від своїх гріхів, він називає таких людей «викупленими» (у старослов’янському перекладі – «ізбавленнії»). Для українського поета набагато важливішим є інше – звільнення людей, чи точніше, «рабів» від гніту. У відновленому раї пророка немає місця нечистому, у раї письменника – владикам, тобто переспів Т. Шевченка набуває чіткого соціального звучання.

Яким же чином на землю прийде новий лад? Зрозуміло, що відбутися це може лише через очищення, тому Ісая каже: «…помста прийде, як Божа відплата, – Він прийде й спасе вас» (Ісаї 35:4). Пророк прямо вказує на прихід Месії, чого немає у Т. Шевченка. У творі Кобзаря новий лад настане:

*Тойді, як, господи, святая*

*На землю правда прилетить*

*Хоч на годиночку спочить*[[453]](#footnote-453).

Такий сакральний образ правди зустрічаємо і в уже згадуваному нами наслідуванні 14 розділу книги пророка Осії, що тематично перегукується з твором «Ісаія. Глава 35 (подражаніє)»:

*Скажи, що правда оживе,*

*Натхне, накличе, нажене*

*Не ветхе[є], не древлє слово*

*Розтлєнноє, а слово нове*

*Меж людьми криком пронесе*

*І люд окрадений спасе*

*Од ласки царської…*[[454]](#footnote-454).

Бачимо, отже, що, взявши за основу біблійний образ, створений Ісаєю, Т. Шевченко звертається до сучасних йому злободенних тем. Він по-своєму змальовує бажане нове суспільство, нову Україну, при цьому, як і в тексті єврейського пророка, образ лілії виступає символом цього оновленого та очищеного світу.

Завершуючи, підкреслимо, що в плані функціонування рослинних символів література романтизму виявляє певну інертність та успадковує основний масив символічних сенсів художніх образів флори з доромантичної літературної традиції, переважно класицистичної. Тому якщо говорити про переважання в символічному гербарії епохи романтизму тієї чи іншої символічної парадигми, то слід стверджувати, що такою парадигмою була насамперед греко-римська, хоча в структурі романтичних квіткових символів також нерідко актуалізуються сенси, запозичені з біблійної, фольклорної та містичної символічних традицій. Стосовно образу троянди у творах європейських романтиків ми виділили такі символічні значення, як: 1) краса, 2) кохання, 3) тлінність, недовготривалість усього тілесного, 4) смерть, 5) насолода, розкіш, 6) творче натхнення, порив, духовна вибраність тощо; стосовно лілії: 1) чистота, невинність, 2) Діва Марія, 3) людська душа та її безсмертя. У Т. Шевченка також помічаємо функціонування художнього образу лілії як символу відродження, проте таке використання символіки цієї квітки є швидше індивідуально-авторським, ніж притаманним романтичній літературі загалом.

Аналіз вибраних нами для розгляду натурфілософських концептів показав, що їхня художня реалізація у текстах європейської літератури доби романтизму відбувалася за двома основними «сценаріями». Перший із них передбачає появу тієї чи іншої художньої одиниці – носія натурфілософського концепту – у цілісності літературного твору у зв’язку зі специфікою його тематики (це явище Олена Бистрова називає «топікалізацією»[[455]](#footnote-455)). При цьому процес «розгортання» тексту йде, так би мовити, у напрямі від його теми до окремих структурних елементів: сюжету, композиції, образів тощо. Такий тип концептуалізації натурфілософських ідей можемо спостерігати, зокрема, у творчості Т. Шевченка (натурфілософські образи та мотиви українського романтика «вписані» в контекст злободенної соціальної проблематики і є, за словами М. Шах-Майстренко, «художнім засобом узагальнення і викриття соціального зла самодержавно-кріпосницького ладу»[[456]](#footnote-456)) та О. Пушкіна (одним із найяскравіших прикладів функціонування повністю узалежненого від тематики твору натурфілософського символу є художній образ троянди в поезіях «Кто на снегах возрастил…» та «Недавно я в часы свободы…», написаних «на випадок», тобто на наперед задану тему). Очевидно, такий спосіб репрезентації натурфілософських концептів у творах згаданих авторів зумовлюється насамперед ґенетичним чинником. Запозичивши ідеї філософії природи з масонської традиції, де довкілля завжди трактувалося як підлегле людині, О. Пушкін та Т. Шевченко не виходять за межі масонського антропоцентризму та використовують натурфілософські художні одиниці (символи, мотиви тощо) для розкриття та деталізації «людської» (соціальної, політичної, психологічної тощо) тематики. Наші здогадки значною мірою підтверджуються висновками дослідників «природних» образів у творчості названих митців. Так, стосовно О. Пушкіна російський вчений Михайло Поздняєв зазначав: «Він визнає об’єктивне, незалежне від людської свідомості існування природи. Але разом з тим сприймає її лише у зв’язках з людиною, через людину, для людини»[[457]](#footnote-457). Що ж до Т. Шевченка, то Д. Чижевський писав: «основною рисою цілої духовної постаті Шевченка, провідним почуттям в цілій його творчості, основним патосом його життя треба визнати його «антропоцентризм»[[458]](#footnote-458), що проявляється передусім у «його ставленню до природи»[[459]](#footnote-459). Для поета, підкреслює відомий дослідник, «природа є щось підрядне людині, є резонатор, або дзеркало людських переживань, і вдивляючись і вслухаючись в неї, людина чує і бачить тільки себе саму»[[460]](#footnote-460).

Водночас можливим є й зворотний напрям руху авторської думки: від натурфілософського концепту – до теми художнього твору. За такого варіанту текстовий елемент – виразник концептуальної одиниці є, як правило, більш самостійним та самодостатнім і часто займає центральну позицію у художній цілісності літературного твору. При цьому він не лише актуалізує у тексті натурфілософську проблематику, але й нерідко визначає композицію та сюжетну побудову («Волны и люди», «Повість про Старого Мореплавця»), емоційне тло, пафос художнього твору («Примите дивное посланье…»), впливає на його хронотопні аспекти («К Неэре»), а також мовну організацію («Гомеричний гекзаметр»), тобто відіграє роль «загальної ідеї та організуючого принципу побудови цілого»[[461]](#footnote-461), що є особливо характерним для поезії М. Лермонтова та С. Т. Колриджа.

**ВИСНОВКИ**

Проблема взаємозв’язку філософії природи та літератури була актуальною для європейського культурного регіону ще з часів античності. В давній Греції натурфілософія зароджується в умовах культурного синкретизму, коли не було в принципі чіткого розмежування між філософією та мистецтвом, наукою та релігією, історією і мораллю тощо. Своєрідне повернення до ідеї синкретичного співіснування натурфілософії та літератури спостерігаємо в епоху романтизму.

Як один із аспектів романтичного світогляду, натурфілософія займала центральне місце у загальній ідейно-естетичній концепції романтиків. У культурі європейського романтизму вона відіграла роль того фундаменту, на якому постали романтична концепція природи та романтична картина світу.

Концепція природи у романтизмі кардинально відрізняється від концепції природного світу попередніх культурних епох, передусім класицистичної. Слід зазначити, що до сьогоднішнього дня в європейському літературознавстві точаться суперечки стосовно присутності руссоїстичних, просвітницьких традицій у ставленні до натури в культурі романтизму[[462]](#footnote-462). Проте загальний висновок зводиться до того, що на противагу «прекрасній», ідеально впорядкованій, часто статичній природі класицизму, у романтизмі природний світ виступає живим, динамічним, одухотвореним. У світлі натурфілософських концепцій того часу природа у творах європейських романтиків виявляє такі специфічні риси, як гілозоїзм, цілісність, креативність, розумність, системність, гармонійність тощо.

Що ж стосується романтичної картини світу, то слід підкреслити, що властивості натурфілософськи обґрунтованого і проінтерпретованого природного середовища часто переносилися романтиками й на інші сфери реальності, а тому в термінах органічності визначалися держава, суспільство, система економічних і сімейних відносин, історичні процеси, різноманітні аспекти людської цивілізації та космос загалом.

Один із найвідоміших представників світової літератури – німецький романтик Г. Гайне стверджував, що після того, як Ф. В. Й. Шеллінґ оприлюднив свої натурфілософські праці, «поэты стали глубже воспринимать природу»[[463]](#footnote-463). Під впливом натурфілософських доктрин митці романтизму навчилися бачити у природі її правдиву сутність: не матеріальну, мертву, хоча й живописну (natura naturata), а глибинну, живу, одухотворену (natura naturans). Пейзаж як самодостатній художній прийом через своє поверхове відтворення натури перестав цікавити романтиків. Якщо ж у їхніх творах і з’являлися ландшафтні замальовки, то вони завжди скеровували до підтексту, виводили природні образи на більш високий рівень – чи то світ людської душі, чи то світ безконечного Духу. Побіжно зазначимо, що найповніше таке ставлення до пейзажу реалізувалося у романтичному живописі, зокрема в роботах представників так званої німецької школи – Каспара Давида Фрідріха та Карла Гюстава Каруса. Творчість названих митців, що постала на безпосередньому ґрунті німецької романтичної натурфілософії, демонструє суттєву перевагу духовної складової над предметною. Так, для К. Г. Каруса змалювання об’єктів природи є лише зручним способом вираження власних думок та настроїв, а картини К. Д. Фрідріха у своїй більшості зображують на фоні пейзажу постаті людей, що наче зреклися своєї матеріальної екзистенції, аби злитися із всесвітнім Духом, що проймає натуру[[464]](#footnote-464).

Одним із найважливіших процесів, що відбувалися на основі впливу філософії природи на європейський романтичний рух, є концептуалізація її елементів (думок, ідей, принципів, положень, постулатів) у творчості митців романтизму. У нашій розвідці ми конкретно зупинилися на розгляді восьми фундаментальних натурфілософських концептів, репрезентованих творами європейських романтиків: 1) концепту єдності (тотожності) свідомості та буття, матерії й духу; 2) концепту єдності явищ природи; 3) концепту органічності природи; 4) концепту полярності сил і процесів натури та діалектичної взаємодії протилежностей; 5) концепту динаміки та історизму природи; 6) концепту метаморфози; 7) концепту одухотвореності (анімованості) натури та 8) концепту символічності природного світу. При цьому п’ять перших розглядалися нами головним чином у плані їхньої презентації текстами естетичного характеру (адже будучи основою романтичного розуміння не лише природи, а й дійсності загалом, натурфілософія значною мірою вплинула і на формування уявлень романтиків про основні шляхи та принципи її (дійсності) образного освоєння й відтворення, тобто естетичної теорії європейського романтизму), а три останні – під кутом зору їхньої реалізації у художніх текстах романтизму.

У межах романтичної естетики функціонування елементів натурфілософського знання відбувалося через естетичні категорії та поняття. Так, зокрема, натурфілософський принцип єдності (тотожності) матерії й духу концептуалізується в естетичній категорії прекрасного, детально розробленій Ф. В. Й. Шеллінґом та С. Т. Колриджем, принцип полярності природних сил та їхнього синтезу – в естетичних поглядах романтиків на етапи розвитку світового мистецтва, ідея органічності природи – у понятті органічної форми літературного твору А. Шлегеля, положення романтичних натурфілософів про всезагальну світову єдність – у понятті синтезу мистецтв тощо.

Проведене дослідження та інтерпретація концептуалізації елементів романтичної натурфілософії у художній творчості митців європейського романтизму дає підстави стверджувати, що вона відбувалася головним чином через одиниці *чотирьох* рівнів художньо-естетичної цілісності літературних текстів: 1) найрізноманітніші натурфілософські ***образи-символи***: об’єкти флори, фауни, небесні світила, природні стихії тощо, а також образ ліричного героя романтичної поезії – безпосереднього носія натурфілософського погляду на світ; 2) ***мотиви***, що по-різному актуалізовували багатоаспектну натурфілософську проблематику: закономірності функціонування природного середовища, сутність його процесів та явищ, взаємовідносини натури й людини тощо; 3) ***сюжет*** (прикладом може слугувати, зокрема, сюжетна організація поеми С. Т. Колриджа «Повість про Старого Мореплавця») та 4) ***композицію*** (наприклад, композиційна побудова поезії Ф. Тютчева «Когда в кругу убийственных забот…», здійснена за принципом образно-психологічного паралелізму).

Слід також зазначити, що попри зрозуміле семантичне домінування в структурі кожного художнього натурфілософського концепту натурфілософської активної ознаки, романтичні концептуальні одиниці тяжіють до розширення власного смислового об’єму. Відбувається таке розширення через збагачення концепту пасивними ознаками ненатурфілософського характеру, зміст та специфіка яких визначаються, очевидно, *двома* основними факторами: 1) мистецькими установками автора літературного тексту, тією художньо-естетичною метою, яка у ньому реалізується, а також 2) генетичним походженням концепту. З цієї причини в процесі інтерпретації текстуальних одиниць, що репрезентують натурфілософські концепти у художніх творах європейських романтиків, часто спостерігається вихід далеко за межі «природної» тематики, зокрема у сферу а) містичних сенсів («Повість про Старого Мореплавця» С. Т. Колриджа,), б) моральної («Морская царевна» М. Лермонтова), в) інтимної («Троянда» С. Т. Колриджа, «К Нэере» М. Лермонтова), г) суспільно-політичної («Медный всадник» О. Пушкіна, «Мені здається, я не знаю…» Т. Шевченка) проблематики тощо. Остання була особливо актуальною для тих європейських романтичних літератур, які розвивалися в умовах бездержавності, зокрема української, словацької, чеської, польської, італійської тощо.

Згадані процеси відбуваються значною мірою завдяки тому, що концепт як елемент цілого володіє здатністю нести на собі відбиток сукупності його (цілого) характеристик, репрезентувати це ціле з усією повнотою ознак. І тому будучи виразниками та носіями вузькоспецифічного знання про природу, художні натурфілософські концепти водночас утворюють своєрідну парадигматичну цілісність, яка визначає сутність та ідейно-символічний зміст романтичної свідомості епохи. Звідси – кожна натурфілософська концептуальна одиниця потенційно охоплює весь романтичний світогляд у єдності й неподільності, а тому здатна відігравати роль своєрідної призми, крізь яку можливо по-новому поглянути на європейську романтичну літературу в усій її багатогранності та різноманітності.

Зрозуміло, що наша розвідка не охоплює всього спектру питань, пов’язаних із концептуалізацією натурфілософських елементів у творчості європейських романтиків. Ми обрали для розгляду лише основні натурфілософські концептуальні одиниці, об’єднані ідеєю одухотвореності та дієвості природи, інші ж концепти, зокрема, концепт еволюції, потребують подальшого ґрунтовного літературознавчого аналізу. Поза нашою увагою залишилися й компаративістичні аспекти досліджуваної проблеми, оскільки ми підкреслювали передусім єдність історико-літературного процесу в європейському культурному регіоні доби романтизму. Необхідним видається також вивчення шляхів та способів концептуалізації положень натурфілософії у романтичних текстах епічного та драматичного характеру тощо.

Не підлягає сумніву і той факт, що запропоновані нами інтерпретації не вичерпують змісту проаналізованих художніх творів. З часом він може рости і збагачуватися, породжуючи все нові сенси і вступаючи в нові символічні контексти. Ці контексти, звісно, не обмежуються елементами романтичної філософії природи, а визначаються широким культурним контекстом романтизму як епохи, що охоплює собою цілу низку різнопланових і різноманітних явищ: від класицистичної і просвітницької традиції через німецьку ідеалістичну філософію до індивідуально-авторських художніх систем найбільших європейських митців-романтиків.

**БІБЛІОГРАФІЯ**

1. Абушенко В. Концепт / В. Абушенко, Н. Кацук // Новейший философский словарь / [сост. и ред. А. Грицанов]. – Минск : Книжный дом, 2003. – С. 503–504.
2. Алексеев М. Пушкин и наука его времени : разыскания и этюды / М. Алексеев // Пушкин : сравнительно-исторические исследования / М. Алексеев – Л. : Наука, 1984. – С. 5–159.
3. Алексеев М. Споры о стихотворении «Роза» / М. Алексеев // Пушкин : cравнительно-исторические исследования / М. Алексеев – Л. : Наука, 1984. – С. 337–387.
4. Альми И. Образ стихии в поэме «Медный всадник» : тема Невы и наводнения / И. Альми // Болдинские чтения. – Горький : Волго-Вятское книжное издательство, 1979. – С. 16–27.
5. Аникст А. Творческий путь Гете / А. Аникст. – М. : Художественная литература, 1986. – 544 с.
6. Аржанухин С. Философские взгляды русского масонства / С. Аржанухин. – Екатеринбург, 1995. – 224 с.
7. Аскольдов С. Концепт и слово / С. Аскольдов // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста : антология / [под общ. ред. В. Нерознака]. – М. : Academia, 1997. – С. 267–279.
8. Аствацатуров А. Неповторимый образ немецкого романтизма : о книге В. М. Жирмунского / А. Аствацатуров // Жирмунский В. Немецкий романтизм и современная мистика / В. Жирмунский. – СПб. : Аксиома, Новатор, 1996. – С. VIII–XL.
9. Ахутин А. Понятие «природа» в античности и в Новое время («фюсис» и «натура») / А. Ахутин. – М. : Наука, 1988. – 208 с.
10. Балей С. Зібрання праць у 5 т. і 2 кн. / С. Балей ; [відповід. ред. тому О. Чайковський]. – Львів – Одеса : ІФЛІС ЛФС «Cogito», 2002. – (Інтелектуальні скарби України).

Т. 1. – 2002. – 487 с.

1. Балоян М. Натурфилософия Шеллинга в поэзии Тютчева / М. Балоян // Международная научная конференция, посвященная 200-летию со дня рождения Ф. И. Тютчева : тезисы докладов. – Ереван : Лингва, 2003. – С. 28–30.
2. Берковский Н. Романтизм в Германии / Н. Берковский. – Л. : Художественная литература, 1973. – 568 с.
3. Бистрова О. Слово – образ – символ у художньому тексті / О. Бистрова. – Дрогобич : РВВ ДДПУ ім. І. Франка, 2008. – 200 с.
4. Білокінь С. Масонство в Україні / С. Білокінь // Українська культура. – 2002. – № 3. – С. 34–36.
5. Блаватская Е. Был ли Калиостро «шарлатаном»? [Електронный ресурс] / Е. Блаватская. – Режим доступу : http://bibliotekar.ru/kaliostro/11.htm.
6. Благой Д. От Кантемира до наших дней. Ч. 2 / Д. Благой. – М. : Художественная литература, 1973. – 463 с.
7. Бовсунівська Т. Когнітивна жанрологія і поетика : монографія / Т. Бовсунівська. – К. : Київський університет, 2010. – 188 с.
8. Борев Ю. Искусство интерпретации и оценки : опыт прочтения «Медного всадника» / Ю. Борев. – М. : Советский писатель, 1981. – 399 с.
9. Боровський М. Любов до природи як психологічний чинник окремішності українців / М. Боровський // Хроніка 2000. – Рік видіння IX. – Вип. 37–38. – Т. 1. – С. 44–52.
10. Бородій М. Данило Михайлович Велланський / М. Бородій. – К. : Наукова думка, 1992. – 128 с.
11. Брюсов В. «Медный всадник» / В. Брюсов // Ремесло поэта : статьи о русской поэзии / В. Брюсов. – М. : Современник, 1981. – С. 76–108. – (Библиотека «О времени и о себе»).
12. Брюсов В. Ф. И. Тютчев : смысл его творчества / В. Брюсов // Ремесло поэта : статьи о русской поэзии / В. Брюсов. – М. : Современник, 1981. – С. 238–254. – (Библиотека «О времени и о себе»).
13. Бутакова Л. Авторское сознание в поэзии и прозе : когнитивное моделирование / Л. Бутакова. – Барнаул : Изд-во Алтайского университета, 2001. – 283 с.
14. Ванслов В. Эстетика романтизма / В. Ванслов. – М. : Искусство, 1966. – 403 с.
15. Велланський Д. Пролюзія до медицини як ґрунтовної науки / Д. Велланський // Хроніка 2000. – Рік видання ІХ. – Вип. 37–38. – Т. 1. – С. 381–390.
16. Вернадский В. Мысли и замечания о Гёте как натуралисте / В. Вернадский // Избранные труды по истории науки / В. Вернадский. – М. : Наука, 1981. – С. 242–289.
17. Веселовский А. Из поэтики розы / А. Веселовский // Избранные статьи / А. Веселовский. – Л. : Художественная литература, 1939. – С. 132–139.
18. Виндельбанд В. Философия в немецкой духовной жизни ХІХ столетия / В. Виндельбанд ; [пер. с нем. Ин-т философии]. – М. : Наука, 1993. – 105 с.
19. Вовк О. Энциклопедия знаков и символов / О. Вовк. – М. : Вече, 2006. – 528 с.
20. Волков И. Романтизм как творческий метод / И. Волков // Проблемы романтизма : сборник статей / [cост. А. Гуревич]. – М. : Искусство, 1971. – С. 19–62.
21. Габитова Р. Философия немецкого романтизма : Фр. Шлегель, Новалис / Р. Габитова. – М. : Наука, 1978. – 288 с.
22. Гаспаров М. Избранные труды / М. Гаспаров. – М. : Языки русской культуры, 1997.

Т. 2 : О стихах. – 1997. – 501с.

1. Гейне Г. Собрание сочинений в 10 т. / Г. Гейне. – М. : Гослитиздат, 1956–1959.

Т. 6. – 1958. – 469 с.

1. Геллей Г. Г. Український біблійний довідник / Г. Г. Геллей. – Торонто, 1985. – 857 с.
2. Генералюк Л. Образ дерева і семіотика візуально-просторових концептів (поезія, проза, малярство Т. Шевченка) / Л. Генералюк // Слово і час. – 2006. – № 6. – С. 21–31.
3. Гете И. В. Из моей жизни. Поэзия и правда / И. В. Гете ; [пер. с нем. И. Ман]. – М. : Художественная литература, 1969. – 607 с.
4. Гете И. В. Избранные сочинения по естествознанию / И. В. Гете ; [пер. и коммент. И. Канаева]. – М. : Изд-во Академии Наук СССР, 1957. – 553 с.
5. Гете И. В. Избранные философские произведения / И. В. Гете ; [под ред. Г. Курсанова, А. Гулыги]. – М. : Наука, 1964. – 520 с.
6. Гиршман М. Литературное произведение как целостность / М. Гиршман // Краткая литературная энциклопедия / [гл. ред. А. Сурков]. – М. : Советская энциклопедия, 1962–1978. – (Энциклопедии. Словари. Справочники).

Т. 9 (доп.) : А – Я. – 1978. – 438–441 стлб.

1. Гиршман М. Литературное произведение : теория художественной целостности / М. Гиршман. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – 528 с. – (Studia philologica).
2. Грабовський П. Данило Михайлович Кавунник-Велланський : з приводу п’ятдесятилітніх роковин його смерті (1774– 1847) / П. Грабовський // Хроніка. – 2000. – Рік видання ІХ. – Вип. 37–38. – Т. 1. – С. 391–396.
3. Грузберг Л. Концепт, или Отчего Америка – концепт, а Финляндия – нет? [Електронний ресурс] / Л. Грузберг // Филолог. – 2001. – № 1. – Режим доступу : [www.philolog.pspu.ru/gruzberg\_concept.shtml](http://www.philolog.pspu.ru/gruzberg_concept.shtml).
4. Гулыга А. Немецкая классическая философия / А. Гулыга. – М. : Мысль, 1986. – 334 с.
5. Гулыга А. Шеллинг / А. Гулыга. – 2-е изд. – М. : Молодая гвардия, 1984. – 317 с.
6. Гуревич А. Романтизм в русской литературе : пособие для учащихся / А. Гуревич. – М. : Просвещение, 1980. – 104 с.
7. Демьянков В. Понятие концепт в художественной литературе и научном языке / В. Демьянков // Вопросы филологии. – 2001. – № 1. – С. 35–47.
8. Дишлюк І. Лексико-семантичне вираження концепту «природа» у поетичні мові Ліни Костенко : автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук : спец. 10. 02. 01 «Українська мова» / І. Дишлюк. – Харків, 2003. – 16 с.
9. Дмитриев А. Проблемы иенского романтизма / А. Дмитриев. – М. : Изд-во Московского университета, 1975. – 264 с.
10. Дудова Л. Новаліс / Л. Дудова // Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник в 2 т. / [за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського]. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2006.

Т. 2 : Л – Я. – 2006. – С. 269–272.

1. Дьяконова Н. Английский романтизм : проблемы эстетики / Н. Дьяконова. – М. : Наука, 1978. – 207 с.
2. Дьяконова Н. Философско-эстетические воззрения Сэмюэля Тэйлора Кольриджа / Н. Дьяконова, Г. Яковлева // Кольридж С. Т. Избранные труды / С. Т. Кольридж ; [сост. В. Герман]. – М. : Искусство, 1987. – С. 8–37.
3. Елистратова А. Наследие английского романтизма и современность / А. Елистратова. – М. : Изд-во Академии Наук СССР, 1960. – 505 с.
4. Єременко О. Макросистемність етноконцепту кобзаря у творчості Тараса Шевченка / О. Єременко // Слово і час. – 2007. – № 9. – С. 26–34.
5. Жирмунский В. Немецкий романтизм и современная мистика / В. Жирмунский. – СПб. : Аксиома, Новатор, 1996. – XL, 232 с. – (Памятники и история европейского романтизма).
6. Золотницький М. Квіти в легендах і переказах / М. Золотницький ; [пер. з рос. П. Кравчука]. – К. : Фірма «Довіра», 1992. – 207 с. – (Казки, на які ми чекали : в 10 кн. ; кн. 3–4).
7. Зусман В. Диалог и концепт в литературе : литература и музыка / В. Зусман. – Нижний Новгород : Деком, 2001. – 168 с.
8. Зусман В. Концепт в системе гуманитарного знания [Електронний ресурс] / В. Зусман // Вопросы литературы. – 2003. – № 2. – С. 3 – 29. – Режим доступу : <http://magazines.russ.ru/voplit/2003/2/zys-pr.html>.
9. Иванова Л. Кавказ как концепт русского языкового сознания / Л. Иванова // Культура народов Причерноморья. – 2003. – № 37. – С. 100–103.
10. Измайлов Н. «Медный всадник» А. С. Пушкина : история замысла и создания, публикации и изучения / Н. Измайлов // Пушкин А. Медный всадник / А. Пушкин ; [изд. подгот. Н. Измайлов]. – Л. : Наука – Ленинградское отделение, 1978. – 288 с.
11. История романтизма в русской литературе : романтизм в русской литературе 20–30-х годов ХІХ в. (1825–1840) / [редкол.: С. Шаталов и др.]. – М. : Наука, 1979. – 328 с.
12. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли в 5 т. / [под ред. М. Овсянникова]. – М. : Искусство, 1962–1970.

Т. 3 : Эстетические учения Западной Европы и США (1789–1871). – 1967. – 1006 с.

1. Івакін Ю. Нотатки шевченкознавця : літературно-критичні нариси / Ю. Івакін. – К. : Радянський письменник, 1986. – 311 с.
2. Каменский З. Русская философия начала ХІХ века и Шеллинг / З. Каменский. – М. : Наука, 1980. – 325 с.
3. Каменский З. Русская эстетика первой трети ХІХ века : романтизм / З. Каменский // Русские эстетические трактаты первой трети ХІХ века. – Т. 2. – М. : Искусство, 1974. – С. 9–77.
4. Каменська І. Концепт подвійного семантичного поля у творчості Ольги Кобилянської (за творами «Ніоба», «Valse melancolique», «Некультурна», «Земля», «Через кладку») : автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / І. Каменська. – К., 2003. – 20 с.
5. Канак Ф. Натурфілософія / Ф. Канак // Філософський енциклопедичний словник / [гол. редкол. В. Шинкарук]. – К. : Абрис, 2002. – С. 410–411.
6. Канівський О. Море в поезиї Т. Шевченка / О. Канівський // Зоря. – 1896. – № 5. – С. 88–90.
7. Кант И. Сочинения в 6 т. / И. Кант ; [под общ. ред. В. Асмуса, А. Гулыги, Т. Ойзермана]. – М., 1963–1966. – (Философское наследие).

Т. 5. – 1966. – 567 с.

1. Касаткина В. Поэзия Ф. И. Тютчева : пособие для учителя / В. Касаткина. – М. : Просвещение, 1978. – 176 с.
2. Кессиди Ф. Гераклит / Ф. Кессиди. – 3-е изд, испр. и доп. – СПб. : Алетейя, 2004. – 217 с.
3. Клевцова О. Концепт «человек телесный» : когнитивное моделирование и переносы (на материале сопоставительного анализа древнерусского и древнеанглийского языков) : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук : спец. 10. 02. 20 «Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание» / О. Клевцова. – Тюмень, 2007. – 30 с.
4. Ковалева И. Общая характеристика философии Генри Мора в контексте основных научных и теологических проблем XVII в. / И. Ковалева, А. Семенов // «AKADEMEIA» : материалы и исследования по истории платонизма. – Вып. 5. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 2003. – С. 345–364.
5. Коваленко В. Философия природы : учебное пособие по курсу «Философия» / В. Коваленко. – Обнинск : ИАЭТ, 2001. – 58 с.
6. Кольридж С. Т. Избранные труды / С. Т. Кольридж ; [сост. В. Герман]. – М. : Искусство, 1987. – 350 с. – (История эстетики в памятниках и документах).
7. Комаринець Т. Ідейно-естетичні основи українського романтизму : проблема національного й інтернаціонального / Т. Комаринець. – Львів : Вища школа, 1983. – 224 с.
8. Конради К. О. Гете : жизнь и творчество : [в 2 т.] / К. О. Конради ; [пер. с нем., предисл. и общ. ред. А. Гугнина]. – М.: Радуга, 1987.

Т.1 : Половина жизни. – 1987. – 591 [1] с.

1. Коровин В. Творческий путь М. Ю. Лермонтова / В. Коровин. – М. : Просвещение, 1973. – 288 с. – (Библиотека словесника).
2. Костомаров М. Слов’янська міфологія : вибрані праці з фольклористики й літературознавства / М. Костомаров ; [упор., прим. І. Бетко, А. Полотай]. – К. : Либідь, 1994. – 384 с. – (Літературні пам’ятки України).
3. Кравченко В. Образна символіка у баладах Тараса Шевченка / В. Кравченко // Дивослово. – 2001. – № 7. – С. 5–6.
4. Красавченко Т. Кончетто / Т. Красавченко // Литературная энциклопедия терминов и понятий / [под ред. А. Николюкина]. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – Стлб. 396.
5. Красиков С. Легенды о цветах / С. Красиков. – М. : Молодая гвардия, 1990. – 303 с.
6. Краснобаєва-Чорна Ж. Інтегральний підхід до інтерпретації концепту (філософський та лінгвокультурологічний вектори) / Ж. Краснобаєва-Чорна // Лінгвістичні студії : збірник наукових праць. – Вип. 14. – Донецьк : ДонГУ, 2006. – C. 27–31.
7. Краснобаєва-Чорна Ж. Концепт, концептуалізація та концептуальна система : логіко-філософський вектор / Ж. Краснобаєва-Чорна // Донецький вісник Наукового товариства ім. Шевченка. Т. 11. – Донецьк : Український культурологічний центр. – 2006. – С. 27–32.
8. Краснова Л. Словник юного гуманітарія / Л. Краснова. – Дрогобич : РВВ ДДПУ ім. І. Франка, 2007. – 263 с.
9. Красноярова Н. Природа как концепт культуры : опыт культурфилософского очерка реки, воды, потока [Електронний ресурс] / Н. Красноярова // Электронный научный журнал «Вестник Омского государственного педагогического университета». – Вып. 2006. – Режим доступу : http://www.omsk.edu/article/vestnik-omgpu-15.pdf.
10. Кремінь Т. Концептуалізація історіософського міфу у ліриці 1960 – 80-х рр. : автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук : спец. 10. 01. 01 «Українська література» / Т. Кремінь. – К., 2005. – 20 с.
11. Крохмальний Р. Метаморфоза і текст (семантична, структуротворча та світоглядна роль переміни художнього образу) : монографія / Р. Крохмальний – Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2005. – 424 с.
12. Кубрякова Е. Краткий словарь когнитивных терминов / Е. Кубрякова. – М. : МГУ, 1996. – 245 с.
13. Кудрявцева Н. Москва и Петербург как концепты русского языкового сознания / Н. Кудрявцева // Культура народов Причерноморья. – 2002. – № 44. – С. 158–161.
14. Кулешов В. Жизнь и творчество А. С. Пушкина / В. Кулешов. – М. : Художественная литература, 1987. – 415 с.
15. Кунцив В. «Роза розе – рознь» : о символике розы в поэзии А. Ахматовой / В. Кунцив, Р. Мных // Male formy w literaturze rosyjskiej ; [pod redakcją R. Radziuka]. – Rzeszów : Wydawnictwo Wyźszej Szkoły Pedagogicznej, 1995. – С. 113–124.
16. Лагутина И. Символическая реальность Гете : поэтика художественной прозы / И. Лагутина. – М. : Наследие, 2000. – 280 с.
17. Лазарев В. Шеллинг / В. Лазарев. – М. : Мысль, 1976. – 199 с. – (Мыслители прошлого).
18. Лаптинская С. Философия природы Гете / С. Лаптинская. – Ижевск : УдГУ, 1998. – 182 с.
19. Лейтон Л. Дж. Эзотерическая традиция в русской романтической литературе: декабризм и массонство / Л. Дж. Лейтон ; [пер. с англ. Э. Осиповой]. – СПб. : Академический проект, 1995. – 253 с. – (Современная западная русистика).
20. Лермонтов М. Полное собрание стихотворений в 2 т. / М. Лермонтов ; [сост., подг. текста и примеч. Э. Найдича]. – Л. : Советский писатель, 1989. – (Библиотека поэта. Большая серия).

Т. 1 : Стихотворения и драмы. – 1989. – 688 с.

1. Лермонтов М. Полное собрание стихотворений в 2 т. / М. Лермонтов ; [сост., подг. текста и примеч. Э. Найдича]. – Л. : Советский писатель, 1989. – (Библиотека поэта. Большая серия).

Т. 2 : Стихотворения и поэмы. – 1989. – 688 с.

1. Лермонтов М. Проза / М. Лермонтов. – М. : Правда, 1985. – 352 с.
2. Лермонтовская энциклопедия / [гл. ред. В. Мануйлов]. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – 746 с.
3. Литвиненко Н. Идеи месмеризма в дилогии Жорж Санд и «Жозефе Бальзамо» А. Дюма / Н. Литвиненко // Влияние науки и философии на литературу ; [редкол. И. Долматовская, Т. Тумилевич и др.]. – Ростов : Изд-во Ростовского университета, 1987. – С. 108–116.
4. Литературная теория немецкого романтизма : документы / [под ред. Н. Берковского]. – Л. : Изд-во писателей в Ленинграде, 1934. – 335 с.
5. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / [под ред. А. Дмитриева]. – М. : Изд-во МГУ, 1980. – 638 с.
6. Лихачев Д. Концептосфера русского языка / Д. Лихачев // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста : антологія / [общ. ред. В. Нерознака]. – М. : Academia, 1997. – С. 280–287.
7. Літературознавчий словник-довідник / [ред. Р. Гром’як, Ю. Ковалів та ін.]. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с. – (Nota bene).
8. Лозинская Е. Когнитивное литературоведение / Е. Лозинская // Западное литературоведение ХХ века : энциклопедия / [гл. научн. ред. Е. Цурганова]. – М. : Intrada, 2004. – С. 181–184.
9. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Лосев. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Искусство, 1995. – 320 с.
10. Лотман Ю. Отзвуки концепции «Москва – третий Рим» в идеологии Петра Первого : к проблеме средневековой традиции в культуре барокко / Ю. Лотман, Б. Успенский // Художественный язык средневековья : сборник статей / [отв. ред. В. Карпушин]. – М. : Наука, 1982. – С. 236–249.
11. Маймин Е. Русская философская поэзия : поэты-любомудры, А. С. Пушкин, Ф.И. Тютчев / Е. Маймин. – М. : Наука, 1976. – 189 с.
12. Макогоненко Г. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1833–1836) / Г. Макогоненко. – Л. : Художественная литература – Ленинградское отделение, 1982. – 463 с.
13. Маркова М. Натурфілософські мотиви лірики Дмитра Веневітінова / М. Маркова // Дні науки – 2008 : збірник тез доповідей, 23–24 жовтня 2008, Запоріжжя. Т. 3 / Класичний приватний університет. – Запоріжжя : КПУ, 2008. – С. 24–25.
14. Межкультурная коммуникация : учебное пособие / [под. ред. проф. В. Зусмана]. – Нижний Новгород, 2001. – 313 с.
15. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т. / [гл. ред. С.  Токарев]. – М. : Советская энциклопедия, 1987.

Т. 2. – 1987. – 719 с.

1. Михайлов А. Эстетические идеи немецкого романтизма / А. Михайлов // Эстетика немецких романтиков / [сост., пер., вст. ст. А. Михайлова ; редкол. : М. Овсянников и др.]. – М. : Искусство, 1986. – С. 7–43.
2. Мовчанюк В. Медитативна лірика Т. Г. Шевченка / В. Мовчанюк. – К. : Наукова думка, 1993. – 148 с.
3. Наливайко Д. Зарубіжна література ХІХ сторіччя. Доба романтизму : підручник / Д. Наливайко, К. Шахова. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2001. – 416 с.
4. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології / І. Нечуй-Левицький. – 2-е вид. – К. : Обереги, 2003. – 144 с. – (Бібліотека українського раритету).
5. Ніконова В. Трагедійна картина світу в поетиці Шекспіра : монографія / В. Ніконова. – Дніпропетровськ : Вид-во ДУЕП, 2007. – 364 с.
6. Новалис. Генрих фон Офтердинген. Фрагменты. Ученики в Саисе / Новалис ; [сост. сборника изд-во «Евразия»]. – СПб. : Евразия, 1995. – 240 с.
7. Новиков В. У вечного огня : о метафизике А. С. Пушкина / В. Новиков // Общественные науки и современность. – 1998. – № 5. – С. 166 – 178.
8. Нодон П. Масонство / П. Нодон ; [пер. с франц. Г. Мирошниченко]. – М. : ООО «Издательство Астрель», ООО «Издательство АСТ», 2004. – 190 [2] с. – (Cogito, ergo sum : «Университетская библиотека»).
9. Нудьга Г. Слово і пісня / Г. Нудьга. – К. : Дніпро, 1985. – 344 с.
10. Онуфрійчук Ф. Світ рослин у творах Т. Шевченка / Ф. Онуфрійчук. – Йорктон : Redeemer’s Voice Press, 1961. – 52 с.
11. Орлова О. Ф. И. Тютчев. «О чем ты воешь, ветр ночной?..» : опыт анализа / О. Орлова // Анализ одного стихотворения : «О чем ты воешь, ветр ночной?..» Ф. И. Тютчева : сборник научных трудов. – Тверь : Тверской государственный университет, 2001. – С. 28–41. – (Литературный текст : проблемы и методы исследования ; приложение).
12. Паласюк М. Ідеї Шеллінга в українському романтизмі / М. Паласюк // Романтизм у культурній генезі : матеріали міжнародної наукової конференції [«Німецький романтизм і європейська культура ХХ ст.»]. – Дрогобич : Вимір, 1998. – С. 121–127.
13. Панич А. «Медный всадник» А. С. Пушкина : от мифа к вымыслу / А. Панич. – Донецк : ДГУ – ДонГУ, 1998. – 96 с.
14. Пахаренко В. Незбагненний апостол : монографія / В. Пахаренко. – Черкаси : БРАМА-ІСУЕП, 1999. – 296 с.
15. Пахомов С. Теософия Карла Эккартсгаузена [Електронний ресурс] / С. Пахомов // Эккартсгаузен К. Ключи к таинствам природы / К. Эккартсгаузен. – СПб : Азбука, 2001. – С. 5–27. – Режим доступу : <http://anthropology.ru/ru/texts/pahomov/eckartshausen.html>.
16. Пащенко В. Антична література : підручник / В. Пащенко, Н. Пащенко. – вид. 3-є, стереотип. – К. : Либідь, 2008. – 718 с.
17. Плющ Л. «Причинна» і деякі проблеми філософії Шевченка / Л. Плющ // Сучасність. – 1979. – № 3. – С. 8–29.
18. По Э. Полное собрание рассказов / Э. По. – М. : Наука, 1970. – 799 с. – (Литературные памятники).
19. Поздняев М. Дом Пушкина / М. Поздняев // Человек и природа. – 1987. – № 6. – С. 18–70.
20. Пономарева Е. Концептуальная оппозиция «жизнь – смерть» в поэтическом дискурсе (на материале поэзии Д. Томаса и В. Брюсова) : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук : спец. 10. 02. 20 «Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание» / Е. Пономарева. – Тюмень, 2008. – 22 с.
21. Постолова І. Романи Генріха Бьолля про війну : структура і концептосфера : автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук : спец. 10. 01. 04 «Література зарубіжних країн» / І. Постолова. – Сімферополь, 2008. – 20 с.
22. Присяжнюк Л. Когнітивний аналіз тексту (на матеріалі порівнянь у романах Г. Гріна) / Л. Присяжнюк // Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка. – 2004. – № 16. – С. 126–129.
23. Присяжнюк Л. Художнє порівняння в образній системі романів Г. Гріна / Л. Присяжнюк // Наука і сучасність. Серія «Педагогіка. Філологія». – Т. 52. – К. : НПУ ім. М. Драгоманова, 2005. – С. 212–219.
24. Пушкин А. Сочинения в 3 т. / А. Пушкин ; [ред. И. Парина, С. Чулков]. – М. : Художественная литература, 1985–1987.

Т. 1 : Стихотворения ; Сказки ; Руслан и Людмила : Поэма. – 1985. – 736 с.

1. Пушкин А. Медный всадник / А. Пушкин ; [изд. подгот. Н. Измайлов]. – Л. : Наука, 1978. – 288 с. – (Литературные памятники).
2. Рабинович В. Алхимия как феномен средневековой культуры / В. Рабинович. – М. : Наука, 1979. – 391 с.
3. Радуцький В. Навколо 52 і 53 псалмів із циклу «Псалми Давидові» Т. Шевченка : спроба тлумачення / В. Радуцький // Літературознавство. – Кн. 1. – К., 2000. – С. 453–466.
4. Саєнко В. Концепт «культура» в естетичному просторі поезії Ліни Костенко і продуктивні моделі активних художніх центрів у сучасній українській літературі / В. Саєнко // Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка. – 2004. – № 16. – С. 164–168.
5. Сахаров В. Под сенью дружных муз : о русских писателях-романтиках / В. Сахаров. – М. : Художественная литература, 1984. – 295 с.
6. Свасьян К. Гете / К. Свасьян. – М. : Мысль, 1989. – 191 [1] с. – (Мыслители прошлого).
7. Семенова С. Преодоление трагедии : вечные вопросы в литературе / С. Семенова. – М. : Советский писатель, 1989. – 440 с.
8. Сенека Луцій Анней. Моральні листи до Луцілія / Луцій Анней Сенека ; [пер. з лат. А. Содомори]. – К. : Основи, 1995. – 603 с.
9. Словарь философских терминов / [науч. ред. В. Кузнецов]. – М. : ИНФРА-М, 2005. – XVI, 731 с.
10. Слухай (Молотаева) Н. Художественный образ в зеркале мифа этноса : М. Лермонтов, Т. Шевченко / Н. Слухай (Молотаева). – К., 1995. – 486 с.
11. Смик Г. Рослинний світ України у творах Т. Шевченка / Г. Смик, В. Капустян, Н. Іоніцой. – К. : Фітоцентр, 1999. – 120 с.
12. Содомора А. Співець одвічних перетворень / А. Содомора // Публій Овідій Назон. Метаморфози / Публій Овідій Назон. – К. : Дніпро, 1985. – С. 5–14.
13. Степанов Ю. Концепт / Ю. Степанов // Константы : словарь русской культуры / Ю. Степанов. – М. : Академический проект, 2004. – С. 42–67.
14. Степанов Ю. Концепты, концепты… Эссе о концептах в Московской семиотике / Ю. Степанов // Джерела інтерпретації. Ювілейний збірник на пошану Юрія Борєва. – Дрогобич : Коло, 2006. – С. 671–683.
15. Сулима В. Бібілійні концепти і проповідницька традиція української літератури (на прикладі концепту води) / В. Сулима // Слово і час. – 2007. – № 12. – С. 3–14.
16. Сулима В. Біблія і українська література : навчальний посібник / В. Сулима. – К. : Освіта, 1998. – 400 с.
17. Сурмач О. Концепт як мовно-ментальний феномен у когнітивній лінгвістиці [Електронний ресурс] / О. Сурмач. – Режим доступу : <http://bulletin.cdu.edu.ua/base/2008/v116/v116pp128-135.pdf>.
18. Тимошенко Ю. Про онтологічний і поетологічний статус персоніфікації в романтизмі / Ю. Тимошенко // Класична спадщина і сучасне художнє мислення : збірник наукових праць до 60-річчя М. І. Борецького. – Дрогобич – Черкаси : Коло, 2001. – С. 20–31.
19. Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства) : підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів / А. Ткаченко. – К. : Правда Ярославичів, 1998. – 448 с.
20. Тойбин И. Система образов в «Медном всаднике» / И. Тойбин // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. – 1985. – Т. 44, № 3. – С. 225–232.
21. Топачевський А. З Божого саду : таємниці біблійних рослин / А. Топачевський // Київ. – 1997. – № 5–6. – С. 144–163.
22. Топоров В. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» [Електронний ресурс] / В. Топоров // Миф. Ритуал. Символ. Образ : исследования в области мифопоэтического / В. Топоров. – М. : Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – С. 259–367. – Режим доступу : http://spb.wikidot.com/toporov93.
23. Тютчев Ф. Стихотворения / Ф. Тютчев. – М. : Художественная литература, 1986. – 287 с. – (Класики и современники. Поэтическая библиотека).
24. Тынянов Ю. Пушкин и Тютчев / Ю. Тынянов // Пушкин и его современники / Ю. Тынянов. – М. : Наука, 1969. – С. 166–191.
25. Филатова А. Концепт как конституирующий элемент культуры (когнитивный подход) : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук : спец. 24. 00. 01 «Теория и история культуры», 09. 00. 01 «Онтология и теория познания» / А. Филатова. – Ростов-на-Дону, 2007. – 28 с.
26. Философский словарь / [ред. И. Фролов]. – 7-е изд., перераб. и доп. – М. : Республика, 2001. – 719 с.
27. Философский энциклопедический словарь / [ред.-сост. Е. Губский, Г. Кораблева, В. Лутченко]. – М. : ИНФРА-М, 1999. – 576 с.
28. Філософія : Курс лекцій / Л. В. Губерський, І. Ф. Надольний, В. П. Андрущенко та ін. – К. : Вікар, 2000. – 516 с.
29. Фомичев С. Пушкин и масоны / С.Фомичев // Русская литература. – 1991. – № 1. – С. 156–165.
30. Хархун В. Концепти тоталітарної онтології (на матеріалі драматургії Олександра Корнійчука) / В. Хархун // Слово і час. – 2007. – № 12. – С. 48–59.
31. Хорват К. Романтические воззрения на природу / К. Хорват // Европейский романтизм : сборник трудов советских и венгерских учених / [отв. ред. И. Неупокоева, И. Шетер]. – М. : Наука, 1973. – С. 235–289.
32. Хрулев В. Романтизм как тип художественного мышления : учебное пособие / В. Хрулев. – Уфа : Изд-во Башкирского университета, 1985. – 80 с.
33. Чавдарова Д. Концепты русской культуры с точки зрения литературоведа [Електронний ресурс] / Д. Чавдарова. – Режим доступу : <http://www.russian.slavica.org/down/SBORNIK-3.doc>.
34. Чижевский Д. Гегель в России / Д. Чижевський. – СПб. : Наука, 2007. – 410 с.
35. Чижевский Д. Тютчев и немецкий романтизм / Д. Чижевский // Ф. И. Тютчев : pro et contra. Личность и творчество Тютчева в оценке русских мыслителей и исследователей : антологія / [сост. К. Исупов]. – СПб. : Издательство Русской Христианской гуманитарной академии, 2005. – С. 608–632. – (Серия «Русский путь»).
36. Чижевський Д. Історія української літератури / Д. Чижевський. – К. : Видавничий центр «Академія», 2003. – 568 с. – (Альма-матер).
37. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні / Д. Чижевський. – К. : Орій, 1992. – 228 с.
38. Шагинян М. Гете / М. Шагинян. – М. – Л. : Академия наук СССР, 1950. – 192 с. – (Итоги и проблемы современной науки).
39. Шайтанов И. Ф. И. Тютчев : поэтическое открытие природы : в помощь преподавателям, старшекласникам и абитуриентам / И. Шайтанов. – М. : Изд-во МГУ, 2001. – 128 с. – (Перечитывая класскику).
40. Шалагінов Б. Естетика Й. В. Гете : дослідження / Б. Шалагінов. – К. : Вежа, 2002. – 152 с.
41. Шалагінов Б. «Люцінда» Фрідріха Шлеґеля як роман-концепт / Б. Шалагінов // Вікно в світ. – 2007 – № 1 (21). – С. 29–39.
42. Шах-Майстренко М. Шевченко і антична культура / М. Шах-Майстренко. – К. : Вид-во «Фахівець», 1999. – 288 с.
43. Шевченко Т. Повне зібрання творів у 12 т. / Т. Шевченко ; [редкол. Є. Кирилюк та ін.]. – К. : Наукова думка, 1989.

Т. 1 : Поезії, 1837–1847 рр. – 1989. – 528 с.

1. Шевченко Т. Повне зібрання творів у 12 т. / Т. Шевченко ; [редкол. Є. Кирилюк та ін.]. – К. : Наукова думка, 1989.

Т. 2 : Поезії, 1847–1861 рр. – 1989. – 592 с.

1. Шеллинг Ф. В. Й. Идеи к философии природы как введение в изучение этой науки / Ф. В. Й. Шеллинг ; [пер. с нем. А. Пестова]. – СПб. : Наука, 1998. – 518 с.
2. Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения в 2 т. / Ф. В. Й. Шеллинг ; [пер. с нем. ; сост., ред., вступ. ст. А. Гулыги]. – М. : Мысль, 1987–1989. – (Философское наследие).

Т. 1. – 1987. – 637 с.

1. Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения в 2 т. / Ф. В. Й. Шеллинг ; [пер. с нем. ; сост., ред., вступ. ст. А. Гулыги]. – М. : Мысль, 1987–1989. – (Философсое наследие).

Т. 2. – 1989. – 636 с.

1. Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства / Ф. В. Й. Шеллинг ; [пер. с нем. П. Попова]. – М. : Мысль, 1999. – 608 с. – (Классическая философская мысль).
2. Шервинский С. Цветы в поэзии Пушкина / С. Шервинский // Поэтика и стилистика русской литературы / [редкол. : М. Алексеев (отв. ред.), П. Берков, А. Бушмин, Д. Лихачев, В. Малышев]. – Л. : Наука, 1971. – С. 134–140.
3. Элиаде М. Трактат по истории религий / М. Элиаде ; [пер. с франц. А. Васильева]. – СПб. : Алетейя, 2000. – (Миф, религия, культура).

Т. 1. – 2000. – 394 с.

1. Энциклопедический словарь / [изд. Ф. Брокгаузъ, И. Ефронъ]. – С.-Петербургъ : Типо-Литография И. Ефрона, 1890–1907.

Т. XXª. – 1897. – 963 с.

1. Энциклопедия символов / [сост. В. Рошаль]. – М. : АСТ ; СПб. : Сова, 2005. – 1007 с.
2. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / [авт.-сост. В. Королев]. – М. : Эксмо ; СПб. : Мидгард, 2005. – 608 с.
3. Эпштейн М. История и пародия. О Юрии Тынянове [Електронний ресурс] / М. Эпштейн. – Режим доступу : http://infoart.udm.ru/magazine/arss/ezheg/epsht.htm.
4. Эпштейн М. «Природа, мир, тайник вселенной…» : система пейзажных образов в русской поэзии / М. Эпштейн. – М. : Высшая школа, 1990. – 303 с.
5. Adler J. The Aesthetics of Magnetism : Science, Philosophy and Poetry in the Dialogue between Goethe and Schelling / J. Adler // The Third Culture : Literature and Science. – London : Walter de Gruyter, 1998. – P. 66–102. – (European Cultures Studies in Literature and the Arts).
6. Beach J. W. The Concept of Nature in Nineteenth-Century English Poetry / J. W. Beach. – New York : The Macmillan Company, 1936. – ХІІ + 618 p.
7. Beer J. Coleridge : introduction / J. Beer // Coleridge S. T. Poems / S. T. Coleridge. – London: David Campbell Publishers Ltd., 1999. – P. XI–LXI.
8. Burwick R. «Hollin’s Liebeleben» : Arnim’s Transmutation of Science into Literature / R. Burwick // The Third Culture : Literature and Science. – London : Walter de Gruyter, 1998. – P. 103–152. – (European Cultures studies in Literature and the Arts).
9. Coleridge S. T. Biographia Literaria or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions / S. T. Coleridge. – London : William Pickering, 1847. – 369 p.
10. Coleridge S. T. Poems / S. T. Coleridge. – London : David Campbell Publishers Ltd., 1999. – LXI, 589 p.
11. Day A. Romanticism / A. Day. – Routledge, 1996. – 217 p. – (The New Critical Idiom).
12. Forstner D. Świat symbolike chrześcijańskiej : leksykon / D. Forstner. – Warszawa, 2001. – 544 s.
13. Fulford T. Literature, Science and Exploration in the Romantic era : Bodies of Knowledge / T. Fulford, D. Lee, P. J. Kitson. – Cambridge : Cambridge University Press, 2004. – 324 p.
14. Janion M. Prace wybrane / M. Janion. – Kraków : UNIVERSITAS, 2001. – (Klasycy współczesnej polskiej myśli humanistycznej).

T. 4. – 2001. – 756 s.

1. Helikon Sarmacki : wątki i tematy Polskiej poezji barokowej / [wybór tekstów, wstęp i komentarze Andrzej Vincenz]. – Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź : Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, 1989. – СXVII, 467 s. – (Biblioteka Narodowa).
2. Henderson F. Novalis, Ritter and «Experiment» / F. Henderson // The Third Culture : Literature and Science. – London : Walter de Gruyter, 1998. – P. 153–169. – (European Cultures studies in Literature and the Arts).
3. Hrbata Z. Romantismus a romantismy : pojmy, proudy, kontexty / Z. Hrbata, M. Procházka. – Praha : Karolinum, 2005. – 417 p.
4. Mnich R. Категория символа и библейская символика в поэзии ХХ века / R. Mnich. – Lublin : Wydawnictwo Universytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2002. – 258 s.
5. Muirhead J. H. Coleridge as Philosopher / J. H. Muirhead. – London : George Allenand Unwin Ltd. – New York : Humanities Press Inc., 2004. – 240 p.
6. Neubauer J. Organicicst Poetics as Romantic Heritage? / J. Neubauer // Romantic Poetry. – Amsterdam – Philadelphia : John Benjamin’s Publishing Company, 2002. – P. 491–508. – (Histoire comparée des littératures de langues européennes).
7. Olson R. Science and Scientism in Nineteenth-century Europe / R. Olson. – Illinois : University of Illinois Press, 2007. – 349 p.
8. Otwinowska B. Koncept / B. Otwinowska // Słownik Literatury Staropolskiej : Średniowiecze – Renesans – Barok / [pod. red. T. Michałowskiej]. – Wrocław – Warszawa – Kraków : Zaklad narodowy imenia Ossolińskich, 2002. – 1120 s. – (Vademecum Polonisty).
9. Reid N. Coleridge, Form and Symbol: Or the Ascertaining Vision / N. Reid. – Ashgate Publishing, Ltd., 2006. – 189 p.
10. Richardson A. British Romanticism and the Science of the Mind / A. Richardson. – Cambridge : Cambridge University Press, 2001. – ХХ + 243 p.
11. Rookmaaker H. R. Toward a Romantic Conception of Nature : Coleridge’s Poetry up to 1803 : a Study in the History of Ideas / H. R. Rookmaaker. – John Benjamin’s Publishing Company, 1984. – ІХ + 214 p.
12. Saul N. Philosophy and German Literature, 1700–1990 / N. Saul. – Cambridge : Cambridge University Press, 2002. – 354 p.
1. Комаринець Т. Ідейно-естетичні основи українського романтизму : проблема національного й інтернаціонального / Т. Комаринець. – Львів : Вища школа, 1983. – С. 15. [↑](#footnote-ref-1)
2. Жирмунский В. Немецкий романтизм и современная мистика / В. Жирмунский. – СПб. : Аксиома, Новатор, 1996. – С. 21. [↑](#footnote-ref-2)
3. Там само. – С. 6. [↑](#footnote-ref-3)
4. Там само. – С. 15. [↑](#footnote-ref-4)
5. Берковский Н. Романтизм в Германии / Н. Берковский. – Л. : Художественная литература, 1973. – С. 24. [↑](#footnote-ref-5)
6. Beach J. W. The Concept of Nature in Nineteenth-Century English Poetry / J. W. Beach. – New York : The Macmillan Company, 1936. – P. 5. [↑](#footnote-ref-6)
7. Там само. – Р. 5. [↑](#footnote-ref-7)
8. Там само. – Р. 4–5. [↑](#footnote-ref-8)
9. Там само. – Р. 5. [↑](#footnote-ref-9)
10. Хорват К. Романтические воззрения на природу / К. Хорват // Европейский романтизм : сборник трудов советских и венгерских учених / [отв. ред. И. Неупокоева, И. Шетер]. – М. : Наука, 1973. – С. 204. [↑](#footnote-ref-10)
11. Там само. – С. 206. [↑](#footnote-ref-11)
12. Там само. – С. 205. [↑](#footnote-ref-12)
13. Janion M. Prace wybrane / M. Janion. – T. 4. – Kraków : UNIVERSITAS, 2001. – S. 89. [↑](#footnote-ref-13)
14. Там само. – S. 96. [↑](#footnote-ref-14)
15. Там само. – S. 115. [↑](#footnote-ref-15)
16. Там само. – S. 115–116. [↑](#footnote-ref-16)
17. Burwick R. «Hollin’s Liebeleben» : Arnim’s Transmutation of Science into Literature / R. Burwick // The Third Culture : Literature and Science. – London : Walter de Gruyter, 1998. – P. 103–152. – (European Cultures studies in Literature and the Arts). [↑](#footnote-ref-17)
18. Henderson F. Novalis, Ritter and «Experiment» / F. Henderson // The Third Culture : Literature and Science. – London : Walter de Gruyter, 1998. – P. 153–169. – (European Cultures studies in Literature and the Arts). [↑](#footnote-ref-18)
19. Neubauer J. Organicicst Poetics as Romantic Heritage? / J. Neubauer // Romantic Poetry. – Amsterdam – Philadelphia : John Benjamin’s Publishing Company, 2002. – P. 491–508. – (Histoire comparée des littératures de langues européennes). [↑](#footnote-ref-19)
20. Olson R. Science and Scientism in Nineteenth-century Europe / R. Olson. – Illinois : University of Illinois Press, 2007. – 349 p. [↑](#footnote-ref-20)
21. Saul N. Philosophy and German Literature, 1700–1990 / N. Saul. – Cambridge : Cambridge University Press, 2002. – 354 p. [↑](#footnote-ref-21)
22. Fulford T. Literature, Science and Exploration in the Romantic era : Bodies of Knowledge / T. Fulford, D. Lee, P. J. Kitson. – Cambridge : Cambridge University Press, 2004. – 324 p. [↑](#footnote-ref-22)
23. Берковский Н. Романтизм в Германии / Н. Берковский. – Л. : Художественная литература, 1973. – С. 19. [↑](#footnote-ref-23)
24. Там само. – С. 19. [↑](#footnote-ref-24)
25. Наливайко Д. Зарубіжна література ХІХ сторіччя. Доба романтизму : підручник / Д. Наливайко, К. Шахова. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2001. – С. 9. [↑](#footnote-ref-25)
26. Тут і далі цитати з іншомовних джерел, перекладених російською мовою, подаємо у російськомовному варіанті з метою уникнення помилок при подвійному перекладі. [↑](#footnote-ref-26)
27. Виндельбанд В. Философия в немецкой духовной жизни ХІХ столетия / В. Виндельбанд ; [пер. с нем. Ин-т философии]. – М. : Наука, 1993. – С. 9. [↑](#footnote-ref-27)
28. Там само. – С. 9. [↑](#footnote-ref-28)
29. Філософія : Курс лекцій / Л. В. Губерський, І. Ф. Надольний, В. П. Андрущенко та ін. – К. : Вікар, 2000. – С. 81. [↑](#footnote-ref-29)
30. Литературная теория немецкого романтизма : документы / [под ред. Н. Берковского]. – Л. : Изд-во писателей в Ленинграде, 1934. – С. 172. [↑](#footnote-ref-30)
31. Хрулев В. Романтизм как тип художественного мышления : учебное пособие / В. Хрулев. – Уфа : Изд-во Башкирского университета, 1985. – С. 27. [↑](#footnote-ref-31)
32. Там само. – С. 27. [↑](#footnote-ref-32)
33. Там само. – С. 26. [↑](#footnote-ref-33)
34. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / [под ред. А. Дмитриева]. – М. : Изд-во МГУ, 1980. – С. 149. [↑](#footnote-ref-34)
35. Литературная теория немецкого романтизма : документы / [под ред. Н. Берковского]. – Л. : Изд-во писателей в Ленинграде, 1934. – С. 170. [↑](#footnote-ref-35)
36. Там само. – С. 171–172. [↑](#footnote-ref-36)
37. Там само. – С. 172. [↑](#footnote-ref-37)
38. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / [под ред. А. Дмитриева]. – М. : Изд-во МГУ, 1980. – С. 54. [↑](#footnote-ref-38)
39. Там само. – С. 54. [↑](#footnote-ref-39)
40. Там само. – С. 56. [↑](#footnote-ref-40)
41. Там само. – С. 94. [↑](#footnote-ref-41)
42. Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения в 2 т. / Ф. В. Й. Шеллинг ; [пер. с нем. ; сост., ред., вступ. ст. А. Гулыги]. – Т. 1. – М. : Мысль, 1987. – С. 186. [↑](#footnote-ref-42)
43. Литературная теория немецкого романтизма : документы / [под ред. Н. Берковского]. – Л. : Изд-во писателей в Ленинграде, 1934. – С. 287. [↑](#footnote-ref-43)
44. Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения в 2 т. / Ф. В. Й. Шеллинг ; [пер. с нем. ; сост., ред., вступ. ст. А. Гулыги]. – Т. 1. – М. : Мысль, 1987. – С. 199–200. [↑](#footnote-ref-44)
45. Там само. – С. 200. [↑](#footnote-ref-45)
46. Габитова Р. Философия немецкого романтизма : Фр. Шлегель, Новалис / Р. Габитова. – М. : Наука, 1978. – С. 5–6. [↑](#footnote-ref-46)
47. Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства / Ф. В. Й. Шеллинг ; [пер. с нем. П. Попова]. – М. : Мысль, 1999. – С. 45–46. [↑](#footnote-ref-47)
48. Там само. – С. 45–46. [↑](#footnote-ref-48)
49. Сенека Луцій Анней. Моральні листи до Луцілія / Луцій Анней Сенека ; [пер. з лат. А. Содомори]. – К. : Основи, 1995. – 603 с. [↑](#footnote-ref-49)
50. Словарь философских терминов / [науч. ред. В. Кузнецов]. – М. : ИНФРА-М, 2005. – С. 174. [↑](#footnote-ref-50)
51. Канак Ф. Натурфілософія / Ф. Канак // Філософський енциклопедичний словник / [гол. редкол. В. Шинкарук]. – К. : Абрис, 2002. – С. 581. [↑](#footnote-ref-51)
52. Философский словарь / [ред. И. Фролов]. – 7-е изд., перераб. и доп. – М. : Республика, 2001. – С. 352. [↑](#footnote-ref-52)
53. Философский энциклопедический словарь / [ред.-сост. Е. Губский, Г. Кораблева, В. Лутченко]. – М. : ИНФРА-М, 1999. – С. 286. [↑](#footnote-ref-53)
54. Энциклопедический словарь / [изд. Ф. Брокгаузъ, И. Ефронъ]. – Т. XXª. – С.-Петербургъ : Типо-Литография И. Ефрона, 1897. – С. 691. [↑](#footnote-ref-54)
55. Ванслов В. Эстетика романтизма / В. Ванслов. – М. : Искусство, 1966. – С. 122. [↑](#footnote-ref-55)
56. Там само. – С. 122. [↑](#footnote-ref-56)
57. Хорват К. Романтические воззрения на природу / К. Хорват // Европейский романтизм : сборник трудов советских и венгерских учених / [отв. ред. И. Неупокоева, И. Шетер]. – М. : Наука, 1973. – С. 215–216. [↑](#footnote-ref-57)
58. Там само. – С. 217–218. [↑](#footnote-ref-58)
59. Там само. – С. 247. [↑](#footnote-ref-59)
60. Там само. – С. 238. [↑](#footnote-ref-60)
61. Там само. – С. 241–242. [↑](#footnote-ref-61)
62. Жирмунский В. Немецкий романтизм и современная мистика / В. Жирмунский. – СПб. : Аксиома, Новатор, 1996. – С. 46. [↑](#footnote-ref-62)
63. Там само. – С. 146. [↑](#footnote-ref-63)
64. Там само. – С. 172. [↑](#footnote-ref-64)
65. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / [под ред. А. Дмитриева]. – М. : Изд-во МГУ, 1980. – С. 130. [↑](#footnote-ref-65)
66. Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства / Ф. В. Й. Шеллинг ; [пер. с нем. П. Попова]. – М. : Мысль, 1999. – С. 152. [↑](#footnote-ref-66)
67. Дудова Л. Новаліс / Л. Дудова // Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник в 2 т. / [за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського]. – Т. 2 : Л – Я.– Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2006. – С. 170. [↑](#footnote-ref-67)
68. Новалис. Генрих фон Офтердинген. Фрагменты. Ученики в Саисе / Новалис ; [сост. сборника изд-во «Евразия»]. – СПб. : Евразия, 1995. – С. 182. [↑](#footnote-ref-68)
69. Там само. – С. 182. [↑](#footnote-ref-69)
70. Там само. – С. 179–180. [↑](#footnote-ref-70)
71. Там само. – С. 181. [↑](#footnote-ref-71)
72. Там само. – С. 177. [↑](#footnote-ref-72)
73. Там само. – С. 127. [↑](#footnote-ref-73)
74. Берковский Н. Романтизм в Германии / Н. Берковский. – Л. : Художественная литература, 1973. – С. 195. [↑](#footnote-ref-74)
75. Новалис. Генрих фон Офтердинген. Фрагменты. Ученики в Саисе / Новалис ; [сост. сборника изд-во «Евразия»]. – СПб. : Евразия, 1995. – С. 141. [↑](#footnote-ref-75)
76. Сахаров В. Под сенью дружных муз : о русских писателях-романтиках / В. Сахаров. – М. : Художественная литература, 1984. – С. 108. [↑](#footnote-ref-76)
77. Благой Д. От Кантемира до наших дней. Ч. 2 / Д. Благой. – М. : Художественная литература, 1973. – С. 297. [↑](#footnote-ref-77)
78. Маймин Е. Русская философская поэзия : поэты-любомудры, А. С. Пушкин, Ф. И. Тютчев / Е. Маймин. – М. : Наука, 1976. – С. 17. [↑](#footnote-ref-78)
79. История романтизма в русской литературе : романтизм в русской литературе 20–30-х годов ХІХ в. (1825–1840) / [редкол.: С. Шаталов и др.]. – М. : Наука, 1979. – С. 49. [↑](#footnote-ref-79)
80. Маркова М. Натурфілософські мотиви лірики Дмитра Веневітінова / М. Маркова // Дні науки – 2008 : збірник тез доповідей, 23–24 жовтня 2008, Запоріжжя. Т. 3 / Класичний приватний університет. – Запоріжжя : КПУ, 2008. – С. 24–25. [↑](#footnote-ref-80)
81. История романтизма в русской литературе : романтизм в русской литературе 20–30-х годов ХІХ в. (1825–1840) / [редкол.: С. Шаталов и др.]. – М. : Наука, 1979. – С. 57. [↑](#footnote-ref-81)
82. Чижевский Д. Тютчев и немецкий романтизм / Д. Чижевский // Ф. И. Тютчев : pro et contra. Личность и творчество Тютчева в оценке русских мыслителей и исследователей : антологія / [сост. К. Исупов]. – СПб. : Издательство Русской Христианской гуманитарной академии, 2005. – С. 610. [↑](#footnote-ref-82)
83. Эпштейн М. «Природа, мир, тайник вселенной…» : система пейзажных образов в русской поэзии / М. Эпштейн. – М. : Высшая школа, 1990. – С. 220. [↑](#footnote-ref-83)
84. Балоян М. Натурфилософия Шеллинга в поэзии Тютчева / М. Балоян // Международная научная конференция, посвященная 200-летию со дня рождения Ф. И. Тютчева : тезисы докладов. – Ереван : Лингва, 2003. – С. 28–30. [↑](#footnote-ref-84)
85. Касаткина В. Поэзия Ф. И. Тютчева : пособие для учителя / В. Касаткина. – М. : Просвещение, 1978. – С. 15. [↑](#footnote-ref-85)
86. Там само. – С. 35–41. [↑](#footnote-ref-86)
87. Чижевский Д. Тютчев и немецкий романтизм / Д. Чижевский // Ф. И. Тютчев : pro et contra. Личность и творчество Тютчева в оценке русских мыслителей и исследователей : антологія / [сост. К. Исупов]. – СПб. : Издательство Русской Христианской гуманитарной академии, 2005. – С. 614. [↑](#footnote-ref-87)
88. Там само. – С. 631. [↑](#footnote-ref-88)
89. Тютчев Ф. Стихотворения / Ф. Тютчев. – М. : Художественная литература, 1986. – С. 140. [↑](#footnote-ref-89)
90. Там само. – С. 122. [↑](#footnote-ref-90)
91. Там само. – С. 122. [↑](#footnote-ref-91)
92. Брюсов В. Ф. И. Тютчев : смысл его творчества / В. Брюсов // Ремесло поэта : статьи о русской поэзии / В. Брюсов. – М. : Современник, 1981. – С. 241. [↑](#footnote-ref-92)
93. Гуревич А. Романтизм в русской литературе : пособие для учащихся / А. Гуревич. – М. : Просвещение, 1980. – С. 94. [↑](#footnote-ref-93)
94. Гаспаров М. Избранные труды / М. Гаспаров. – Т. 2. : О стихах. – М. : Языки русской культуры, 1997. – С. 332. [↑](#footnote-ref-94)
95. Тютчев Ф. Стихотворения / Ф. Тютчев. – М. : Художественная литература, 1986. – С. 152. [↑](#footnote-ref-95)
96. Орлова О. Ф. И. Тютчев. «О чем ты воешь, ветр ночной?..» : опыт анализа / О. Орлова // Анализ одного стихотворения : «О чем ты воешь, ветр ночной?..» Ф. И. Тютчева : сборник научных трудов. – Тверь : Тверской государственный университет, 2001. – С. 29. [↑](#footnote-ref-96)
97. Тынянов Ю. Пушкин и Тютчев / Ю. Тынянов // Пушкин и его современники / Ю. Тынянов. – М. : Наука, 1969. – С. 188. [↑](#footnote-ref-97)
98. Маймин Е. Русская философская поэзия : поэты-любомудры, А. С. Пушкин, Ф. И. Тютчев / Е. Маймин. – М. : Наука, 1976. – С. 189. [↑](#footnote-ref-98)
99. Дьяконова Н. Философско-эстетические воззрения Сэмюэля Тэйлора Кольриджа / Н. Дьяконова, Г. Яковлева // Кольридж С. Т. Избранные труды / С. Т. Кольридж ; [сост. В. Герман]. – М. : Искусство, 1987. – С. 10. [↑](#footnote-ref-99)
100. Краснобаєва-Чорна Ж. Концепт, концептуалізація та концептуальна система : логіко-філософський вектор / Ж. Краснобаєва-Чорна // Донецький вісник Наукового товариства ім. Шевченка. Т. 11. – Донецьк : Український культурологічний центр. – 2006. – С. 28. [↑](#footnote-ref-100)
101. Шалагінов Б. «Люцінда» Фрідріха Шлеґеля як роман-концепт / Б. Шалагінов // Вікно в світ. – 2007 – № 1 (21). – С. 29. [↑](#footnote-ref-101)
102. Абушенко В. Концепт / В. Абушенко, Н. Кацук // Новейший философский словарь / [сост. и ред. А. Грицанов]. – Минск : Книжный дом, 2003. – С. 503. [↑](#footnote-ref-102)
103. Филатова А. Концепт как конституирующий элемент культуры (когнитивный подход) : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук : спец. 24. 00. 01 «Теория и история культуры», 09. 00. 01 «Онтология и теория познания» / А. Филатова. – Ростов-на-Дону, 2007. – С. 10. [↑](#footnote-ref-103)
104. Кубрякова Е. Краткий словарь когнитивных терминов / Е. Кубрякова. – М. : МГУ, 1996. – 245 с. [↑](#footnote-ref-104)
105. Абушенко В. Концепт / В. Абушенко, Н. Кацук // Новейший философский словарь / [сост. и ред. А.Грицанов]. – Минск : Книжный дом, 2003. – С. 503. [↑](#footnote-ref-105)
106. Сурмач О. Концепт як мовно-ментальний феномен у когнітивній лінгвістиці [Електронний ресурс] / О. Сурмач. – Режим доступу : <http://bulletin.cdu.edu.ua/base/2008/v116/v116pp128-135.pdf>. [↑](#footnote-ref-106)
107. Степанов Ю. Концепт / Ю. Степанов // Константы : словарь русской культуры / Ю. Степанов. – М. : Академический проект, 2004. – С. 42. [↑](#footnote-ref-107)
108. Сулима В. Бібілійні концепти і проповідницька традиція української літератури (на прикладі концепту води) / В. Сулима // Слово і час. – 2007. – № 12. – С. 5. [↑](#footnote-ref-108)
109. Степанов Ю. Концепт / Ю. Степанов // Константы : словарь русской культуры / Ю. Степанов. – М. : Академический проект, 2004. – С. 43. [↑](#footnote-ref-109)
110. Межкультурная коммуникация : учебное пособие / [под. ред. проф. В. Зусмана]. – Нижний Новгород, 2001. – С. 550–51. [↑](#footnote-ref-110)
111. Сурмач О. Концепт як мовно-ментальний феномен у когнітивній лінгвістиці [Електронний ресурс] / О. Сурмач. – Режим доступу : <http://bulletin.cdu.edu.ua/base/2008/v116/v116pp128-135.pdf>. [↑](#footnote-ref-111)
112. Helikon Sarmacki : wątki i tematy Polskiej poezji barokowej / [wybór tekstów, wstęp i komentarze Andrzej Vincenz]. – Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź : Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, 1989. – S. XXV. [↑](#footnote-ref-112)
113. Красавченко Т. Кончетто / Т. Красавченко // Литературная энциклопедия терминов и понятий / [под ред. А. Николюкина]. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – Стлб. 396. [↑](#footnote-ref-113)
114. Helikon Sarmacki : wątki i tematy Polskiej poezji barokowej / [wybór tekstów, wstęp i komentarze Andrzej Vincenz]. – Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź : Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, 1989. – S. XXV–XXVI. [↑](#footnote-ref-114)
115. Чижевський Д. Історія української літератури / Д. Чижевський. – К. : Видавничий центр «Академія», 2003. – С. 320. [↑](#footnote-ref-115)
116. Там само. – С. 326. [↑](#footnote-ref-116)
117. Там само. – С. 326. [↑](#footnote-ref-117)
118. Otwinowska B. Koncept / B. Otwinowska // Słownik Literatury Staropolskiej : Średniowiecze – Renesans – Barok / [pod. red. T. Michałowskiej]. – Wrocław – Warszawa – Kraków : Zaklad narodowy imenia Ossolińskich, 2002. –S. 392–393. [↑](#footnote-ref-118)
119. Аскольдов С. Концепт и слово / С. Аскольдов // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста : антология / [под общ. ред. В. Нерознака]. – М. : Academia, 1997. – С. 268. [↑](#footnote-ref-119)
120. Гиршман М. Литературное произведение как целостность / М. Гиршман // Краткая литературная энциклопедия / [гл. ред. А. Сурков]. – Т. 9 (доп.) : А – Я. – М. : Советская энциклопедия, 1978. – Стлб. 440. [↑](#footnote-ref-120)
121. Аскольдов С. Концепт и слово / С. Аскольдов // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста : антология / [под общ. ред. В. Нерознака]. – М. : Academia, 1997. – С. 275. [↑](#footnote-ref-121)
122. Там само. – С. 275. [↑](#footnote-ref-122)
123. Mnich R. Категория символа и библейская символика в поэзии ХХ века / R. Mnich. – Lublin : Wydawnictwo Universytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2002. – S. 223. [↑](#footnote-ref-123)
124. Генералюк Л. Образ дерева і семіотика візуально-просторових концептів (поезія, проза, малярство Т. Шевченка) / Л. Генералюк // Слово і час. – 2006. – № 6. – С. 21; Дишлюк І. Лексико-семантичне вираження концепту «природа» у поетичні мові Ліни Костенко : автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук : спец. 10. 02. 01 «Українська мова» / І. Дишлюк. – Харків, 2003. – С. 3; Клевцова О. Концепт «человек телесный» : когнитивное моделирование и переносы (на материале сопоставительного анализа древнерусского и древнеанглийского языков) : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук : спец. 10. 02. 20 «Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание» / О. Клевцова. – Тюмень, 2007. – С. 14; Слухай (Молотаева) Н. Художественный образ в зеркале мифа этноса : М. Лермонтов, Т. Шевченко / Н. Слухай (Молотаева). – К., 1995. – С. 59 [↑](#footnote-ref-124)
125. Літературознавчий словник-довідник / [ред. Р. Гром’як, Ю. Ковалів та ін.]. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – С. 384. [↑](#footnote-ref-125)
126. Краснова Л. Словник юного гуманітарія / Л. Краснова. – Дрогобич : РВВ ДДПУ ім. І. Франка, 2007. – С. 95. [↑](#footnote-ref-126)
127. Хархун В. Концепти тоталітарної онтології (на матеріалі драматургії Олександра Корнійчука) / В. Хархун // Слово і час. – 2007. – № 12. – С. 48–59. [↑](#footnote-ref-127)
128. Демьянков В. Понятие концепт в художественной литературе и научном языке / В. Демьянков // Вопросы филологии. – 2001. – № 1. – С. 35. [↑](#footnote-ref-128)
129. Степанов Ю. Концепты, концепты… Эссе о концептах в Московской семиотике / Ю. Степанов // Джерела інтерпретації. Ювілейний збірник на пошану Юрія Борєва. – Дрогобич : Коло, 2006. – С. 671. [↑](#footnote-ref-129)
130. Там само. – С. 671. [↑](#footnote-ref-130)
131. Степанов Ю. Концепт / Ю. Степанов // Константы : словарь русской культуры / Ю. Степанов. – М. : Академический проект, 2004. – С. 15. [↑](#footnote-ref-131)
132. Зусман В. Концепт в системе гуманитарного знания [Електронний ресурс] / В. Зусман // Вопросы литературы. – 2003. – № 2. – С. 3 – 29. – Режим доступу : <http://magazines.russ.ru/voplit/2003/2/zys-pr.html>. [↑](#footnote-ref-132)
133. Там само. [↑](#footnote-ref-133)
134. Зусман В. Диалог и концепт в литературе : литература и музыка / В. Зусман. – Нижний Новгород : Деком, 2001. – С. 14. [↑](#footnote-ref-134)
135. Лозинская Е. Когнитивное литературоведение / Е. Лозинская // Западное литературоведение ХХ века : энциклопедия / [гл. научн. ред. Е. Цурганова]. – М. : Intrada, 2004. – С. 182. [↑](#footnote-ref-135)
136. Там само. – С. 182. [↑](#footnote-ref-136)
137. Reid N. Coleridge, Form and Symbol: Or the Ascertaining Vision / N. Reid. – Ashgate Publishing, Ltd., 2006. – 189 p.; Richardson A. British Romanticism and the Science of the Mind / A. Richardson. – Cambridge : Cambridge University Press, 2001. – ХХ + 243 p.; Бутакова Л. Авторское сознание в поэзии и прозе : когнитивное моделирование / Л. Бутакова. – Барнаул : Изд-во Алтайского университета, 2001. – 283 с. [↑](#footnote-ref-137)
138. Бовсунівська Т. Когнітивна жанрологія і поетика : монографія / Т. Бовсунівська. – К. : Київський університет, 2010. – 188 с. [↑](#footnote-ref-138)
139. Ніконова В. Трагедійна картина світу в поетиці Шекспіра : монографія / В. Ніконова. – Дніпропетровськ : Вид-во ДУЕП, 2007. – 364 с. [↑](#footnote-ref-139)
140. Постолова І. Романи Генріха Бьолля про війну : структура і концептосфера : автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук : спец. 10. 01. 04 «Література зарубіжних країн» / І. Постолова. – Сімферополь, 2008. – 20 с. [↑](#footnote-ref-140)
141. Присяжнюк Л. Когнітивний аналіз тексту (на матеріалі порівнянь у романах Г. Гріна) / Л. Присяжнюк // Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка. – 2004. – № 16. – С. 126–129; Присяжнюк Л. Художнє порівняння в образній системі романів Г. Гріна / Л. Присяжнюк // Наука і сучасність. Серія «Педагогіка. Філологія». – Т. 52. – К. : НПУ ім. М. Драгоманова, 2005. – С. 212–219. [↑](#footnote-ref-141)
142. Чавдарова Д. Концепты русской культуры с точки зрения литературоведа [Електронний ресурс] / Д. Чавдарова. – Режим доступу : <http://www.russian.slavica.org/down/SBORNIK-3.doc>. [↑](#footnote-ref-142)
143. Єременко О. Макросистемність етноконцепту кобзаря у творчості Тараса Шевченка / О. Єременко // Слово і час. – 2007. – № 9. – С. 26–34. [↑](#footnote-ref-143)
144. Иванова Л. Кавказ как концепт русского языкового сознания / Л. Иванова // Культура народов Причерноморья. – 2003. – № 37. – С. 100–103. [↑](#footnote-ref-144)
145. Кудрявцева Н. Москва и Петербург как концепты русского языкового сознания / Н. Кудрявцева // Культура народов Причерноморья. – 2002. – № 44. – С. 158–161. [↑](#footnote-ref-145)
146. Степанов Ю. Концепт / Ю. Степанов // Константы : словарь русской культуры / Ю. Степанов. – М. : Академический проект, 2004. – С. 42. [↑](#footnote-ref-146)
147. Зусман В. Диалог и концепт в литературе : литература и музыка / В. Зусман. – Нижний Новгород : Деком, 2001. – С. 12. [↑](#footnote-ref-147)
148. Грузберг Л. Концепт, или Отчего Америка – концепт, а Финляндия – нет? [Електронний ресурс] / Л. Грузберг // Филолог. – 2001. – № 1. – Режим доступу : [www.philolog.pspu.ru/gruzberg\_concept.shtml](http://www.philolog.pspu.ru/gruzberg_concept.shtml). [↑](#footnote-ref-148)
149. Там само. [↑](#footnote-ref-149)
150. Кремінь Т. Концептуалізація історіософського міфу у ліриці 1960 – 80-х рр. : автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук : спец. 10. 01. 01 «Українська література» / Т. Кремінь. –К., 2005. – 20 с. [↑](#footnote-ref-150)
151. Лихачев Д. Концептосфера русского языка / Д. Лихачев // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста : антологія / [общ. ред. В. Нерознака]. – М. : Academia, 1997. – С. 281. [↑](#footnote-ref-151)
152. Там само. – С. 282. [↑](#footnote-ref-152)
153. Каменська І. Концепт подвійного семантичного поля у творчості Ольги Кобилянської (за творами «Ніоба», «Valse melancolique», «Некультурна», «Земля», «Через кладку») : автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / І. Каменська. – К., 2003. – 20 с. [↑](#footnote-ref-153)
154. Саєнко В. Концепт «культура» в естетичному просторі поезії Ліни Костенко і продуктивні моделі активних художніх центрів у сучасній українській літературі / В. Саєнко // Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка. – 2004. – № 16. – С. 164–168. [↑](#footnote-ref-154)
155. Пономарева Е. Концептуальная оппозиция «жизнь – смерть» в поэтическом дискурсе (на материале поэзии Д. Томаса и В. Брюсова) : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук : спец. 10. 02. 20 «Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание» / Е. Пономарева. – Тюмень, 2008. – С. 7. [↑](#footnote-ref-155)
156. Клевцова О. Концепт «человек телесный» : когнитивное моделирование и переносы (на материале сопоставительного анализа древнерусского и древнеанглийского языков) : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук : спец. 10. 02. 20 «Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание» / О. Клевцова. – Тюмень, 2007. – С. 14. [↑](#footnote-ref-156)
157. Коваленко В. Философия природы : учебное пособие по курсу «Философия» / В. Коваленко. – Обнинск : ИАЭТ, 2001. – С. 3–10. [↑](#footnote-ref-157)
158. Пащенко В. Антична література : підручник / В. Пащенко, Н. Пащенко. – вид. 3-є, стереотип. – К. : Либідь, 2008. – С. 542. [↑](#footnote-ref-158)
159. Ахутин А. Понятие «природа» в античности и в Новое время («фюсис» и «натура») / А. Ахутин. – М. : Наука, 1988. – С. 35. [↑](#footnote-ref-159)
160. Свасьян К. Гете / К. Свасьян. – М. : Мысль, 1989. – С. 45–46. [↑](#footnote-ref-160)
161. Там само. – С. 116–117. [↑](#footnote-ref-161)
162. Кант И. Сочинения в 6 т. / И. Кант ; [под общ. ред. В. Асмуса, А. Гулыги, Т. Ойзермана]. – Т. 5. – М., 1966. – С. 127. [↑](#footnote-ref-162)
163. Жирмунский В. Немецкий романтизм и современная мистика / В. Жирмунский. – СПб. : Аксиома, Новатор, 1996. – С. 25. [↑](#footnote-ref-163)
164. По Э. Полное собрание рассказов / Э. По. – М. : Наука, 1970. – С. 515. [↑](#footnote-ref-164)
165. Литвиненко Н. Идеи месмеризма в дилогии Жорж Санд и «Жозефе Бальзамо» А. Дюма / Н. Литвиненко // Влияние науки и философии на литературу ; [редкол. И. Долматовская, Т. Тумилевич и др.]. – Ростов : Изд-во Ростовского университета, 1987. – С.111–112. [↑](#footnote-ref-165)
166. Нодон П. Масонство / П. Нодон ; [пер. с франц. Г. Мирошниченко]. – М. : ООО «Издательство Астрель», ООО «Издательство АСТ», 2004. – С. 115. [↑](#footnote-ref-166)
167. Блаватская Е. Был ли Калиостро «шарлатаном»? [Електронный ресурс] / Е. Блаватская. – Режим доступу : http://bibliotekar.ru/kaliostro/11.htm. [↑](#footnote-ref-167)
168. Аржанухин С. Философские взгляды русского масонства / С. Аржанухин. – Екатеринбург, 1995. – С. 152. [↑](#footnote-ref-168)
169. Лагутина И. Символическая реальность Гете : поэтика художественной прозы / И. Лагутина. – М. : Наследие, 2000. – С. 103. [↑](#footnote-ref-169)
170. Михайлов А. Эстетические идеи немецкого романтизма / А. Михайлов // Эстетика немецких романтиков / [сост., пер., вст. ст. А. Михайлова ; редкол. : М. Овсянников и др.]. – М. : Искусство, 1986. – С. 35. [↑](#footnote-ref-170)
171. Лагутина И. Символическая реальность Гете : поэтика художественной прозы / И. Лагутина. – М. : Наследие, 2000. – С. 51. [↑](#footnote-ref-171)
172. Михайлов А. Эстетические идеи немецкого романтизма / А. Михайлов // Эстетика немецких романтиков / [сост., пер., вст. ст. А. Михайлова ; редкол. : М. Овсянников и др.]. – М. : Искусство, 1986. – С. 35. [↑](#footnote-ref-172)
173. Фомичев С. Пушкин и масоны / С.Фомичев // Русская литература. – 1991. – № 1. – С. 161. [↑](#footnote-ref-173)
174. Лейтон Л. Дж. Эзотерическая традиция в русской романтической литературе: декабризм и массонство / Л. Дж. Лейтон ; [пер. с англ. Э. Осиповой]. – СПб. : Академический проект, 1995. – С. 43. [↑](#footnote-ref-174)
175. Маймин Е. Русская философская поэзия : поэты-любомудры, А. С. Пушкин, Ф. И. Тютчев / Е. Маймин. – М. : Наука, 1976. – С. 114–115. [↑](#footnote-ref-175)
176. Семенова С. Преодоление трагедии : вечные вопросы в литературе / С. Семенова. – М. : Советский писатель, 1989. – С. 26. [↑](#footnote-ref-176)
177. Новиков В. У вечного огня : о метафизике А. С. Пушкина / В. Новиков // Общественные науки и современность. – 1998. – № 5. – С. 177. [↑](#footnote-ref-177)
178. Аникст А. Творческий путь Гете / А. Аникст. – М. : Художественная литература, 1986. – С. 397. [↑](#footnote-ref-178)
179. Adler J. The Aesthetics of Magnetism : Science, Philosophy and Poetry in the Dialogue between Goethe and Schelling / J. Adler // The Third Culture : Literature and Science. – London : Walter de Gruyter, 1998. – P. 66–102. – (European Cultures Studies in Literature and the Arts). [↑](#footnote-ref-179)
180. Конради К. О. Гете : жизнь и творчество : [в 2 т.] / К. О. Конради ; [пер. с нем., предисл. и общ. ред. А. Гугнина]. – Т. 1 : Половина жизни. – М.: Радуга, 1987. – С. 474. [↑](#footnote-ref-180)
181. Вернадский В. Мысли и замечания о Гёте как натуралисте / В. Вернадский // Избранные труды по истории науки / В. Вернадский. – М. : Наука, 1981. – С. 282. [↑](#footnote-ref-181)
182. Гете И. В. Избранные философские произведения / И. В. Гете ; [под ред. Г. Курсанова, А. Гулыги]. – М. : Наука, 1964. – С. 69. [↑](#footnote-ref-182)
183. Гете И. В. Из моей жизни. Поэзия и правда / И. В. Гете ; [пер. с нем. И. Ман ]. – М. : Художественная литература, 1969. – С. 260–261. [↑](#footnote-ref-183)
184. Вернадский В. Мысли и замечания о Гёте как натуралисте / В. Вернадский // Избранные труды по истории науки / В. Вернадский. – М. : Наука, 1981. – С. 256. [↑](#footnote-ref-184)
185. Конради К. О. Гете : жизнь и творчество : [в 2 т.] / К. О. Конради ; [пер. с нем., предисл. и общ. ред. А. Гугнина]. – Т. 1 : Половина жизни. – М.: Радуга, 1987. – С. 476–477. [↑](#footnote-ref-185)
186. Гете И. В. Избранные философские произведения / И. В. Гете ; [под ред. Г. Курсанова, А. Гулыги]. – М. : Наука, 1964. – С. 276. [↑](#footnote-ref-186)
187. Гете И. В. Избранные сочинения по естествознанию / И. В. Гете ; [пер. и коммент. И. Канаева]. – М. : Изд-во Академии Наук СССР, 1957. – С. 113. [↑](#footnote-ref-187)
188. Там само. – С. 12. [↑](#footnote-ref-188)
189. Гете И. В. Избранные философские произведения / И. В. Гете ; [под ред. Г. Курсанова, А. Гулыги]. – М. : Наука, 1964. – С. 139. [↑](#footnote-ref-189)
190. Шагинян М. Гете / М. Шагинян. – М. – Л. : Академия наук СССР, 1950. – С. 140. [↑](#footnote-ref-190)
191. Гете И. В. Избранные сочинения по естествознанию / И. В. Гете ; [пер. и коммент. И. Канаева]. – М. : Изд-во Академии Наук СССР, 1957. – С. 390–391. [↑](#footnote-ref-191)
192. Там само. – С. 390. [↑](#footnote-ref-192)
193. Лазарев В. Шеллинг / В. Лазарев. – М. : Мысль, 1976. – С. 29. [↑](#footnote-ref-193)
194. Шеллинг Ф. В. Й. Идеи к философии природы как введение в изучение этой науки / Ф. В. Й. Шеллинг ; [пер. с нем. А. Пестова]. – СПб. : Наука, 1998. – С. 144. [↑](#footnote-ref-194)
195. Там само. – С. 108. [↑](#footnote-ref-195)
196. Там само. – С. 108. [↑](#footnote-ref-196)
197. Там само. – С. 197. [↑](#footnote-ref-197)
198. Шалагінов Б. Естетика Й. В. Гете : дослідження / Б. Шалагінов. – К. : Вежа, 2002. – С. 13. [↑](#footnote-ref-198)
199. Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения в 2 т. / Ф. В. Й. Шеллинг ; [пер. с нем. ; сост., ред., вступ. ст. А. Гулыги]. – Т. 1. – М. : Мысль, 1987. – С. 197. [↑](#footnote-ref-199)
200. Там само. – С. 223. [↑](#footnote-ref-200)
201. Там само. – С. 225. [↑](#footnote-ref-201)
202. Там само. – С. 233–234. [↑](#footnote-ref-202)
203. Там само. – С. 241. [↑](#footnote-ref-203)
204. Там само. – С. 566. [↑](#footnote-ref-204)
205. Гулыга А. Немецкая классическая философия / А. Гулыга. – М. : Мысль, 1986. – С. 194. [↑](#footnote-ref-205)
206. Гулыга А. Шеллинг / А. Гулыга. – 2-е изд. – М. : Молодая гвардия, 1984. – С. 287. [↑](#footnote-ref-206)
207. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / [под ред. А. Дмитриева]. – М. : Изд-во МГУ, 1980. – С. 95. [↑](#footnote-ref-207)
208. Новалис. Генрих фон Офтердинген. Фрагменты. Ученики в Саисе / Новалис ; [сост. сборника изд-во «Евразия»]. – СПб. : Евразия, 1995. – С. 180. [↑](#footnote-ref-208)
209. Габитова Р. Философия немецкого романтизма : Фр. Шлегель, Новалис / Р. Габитова. – М. : Наука, 1978. – С. 232. [↑](#footnote-ref-209)
210. Новалис. Генрих фон Офтердинген. Фрагменты. Ученики в Саисе / Новалис ; [сост. сборника изд-во «Евразия»]. – СПб. : Евразия, 1995. – С. 36–37. [↑](#footnote-ref-210)
211. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / [под ред. А. Дмитриева]. – М. : Изд-во МГУ, 1980. – С. 94. [↑](#footnote-ref-211)
212. Каменский З. Русская философия начала ХІХ века и Шеллинг / З. Каменский. – М. : Наука, 1980. – С. 7. [↑](#footnote-ref-212)
213. Грабовський П. Данило Михайлович Кавунник-Велланський : з приводу п’ятдесятилітніх роковин його смерті (1774– 1847) / П. Грабовський // Хроніка. – 2000. – Рік видання ІХ. – Вип. 37–38. – Т. 1. – С. 392. [↑](#footnote-ref-213)
214. Лермонтов М. Полное собрание стихотворений в 2 т. / М. Лермонтов ; [сост., подг. текста и примеч. Э. Найдича]. – Т. 2 : Стихотворения и поэмы – Л. : Советский писатель, 1989. – С. 423–424. [↑](#footnote-ref-214)
215. Велланський Д. Пролюзія до медицини як ґрунтовної науки / Д. Велланський // Хроніка 2000. – Рік видання ІХ. – Вип. 37–38. – Т. 1. – С. 382. [↑](#footnote-ref-215)
216. Там само. – С. 383. [↑](#footnote-ref-216)
217. Бородій М. Данило Михайлович Велланський / М. Бородій. – К. : Наукова думка, 1992. – С. 104. [↑](#footnote-ref-217)
218. Велланський Д. Пролюзія до медицини як ґрунтовної науки / Д. Велланський // Хроніка 2000. – Рік видання ІХ. – Вип. 37–38. – Т. 1. – С. 384. [↑](#footnote-ref-218)
219. Бородій М. Данило Михайлович Велланський / М. Бородій. – К. : Наукова думка, 1992. – С. 117. [↑](#footnote-ref-219)
220. Велланський Д. Пролюзія до медицини як ґрунтовної науки / Д. Велланський // Хроніка 2000. – Рік видання ІХ. – Вип. 37–38. – Т. 1. – С. 385. [↑](#footnote-ref-220)
221. Каменский З. Русская философия начала ХІХ века и Шеллинг / З. Каменский. – М. : Наука, 1980. – С. 170. [↑](#footnote-ref-221)
222. Кессиди Ф. Гераклит / Ф. Кессиди. – 3-е изд, испр. и доп. – СПб. : Алетейя, 2004. – С. 53. [↑](#footnote-ref-222)
223. Каменский З. Русская философия начала ХІХ века и Шеллинг / З. Каменский. – М. : Наука, 1980. – С. 179. [↑](#footnote-ref-223)
224. Там само. – С. 181. [↑](#footnote-ref-224)
225. Алексеев М. Пушкин и наука его времени : разыскания и этюды / М. Алексеев // Пушкин : сравнительно-исторические исследования / М. Алексеев – Л. : Наука, 1984. – С. 102–103. [↑](#footnote-ref-225)
226. Бородій М. Данило Михайлович Велланський / М. Бородій. – К. : Наукова думка, 1992. – С. 81. [↑](#footnote-ref-226)
227. Muirhead J. H. Coleridge as Philosopher / J. H. Muirhead. – London : George Allenand Unwin Ltd. – New York : Humanities Press Inc., 2004. – Р. 30. [↑](#footnote-ref-227)
228. Rookmaaker H. R. Toward a Romantic Conception of Nature : Coleridge’s Poetry up to 1803 : a Study in the History of Ideas / H. R. Rookmaaker. – John Benjamin’s Publishing Company, 1984. – Р. 32. [↑](#footnote-ref-228)
229. Ковалева И. Общая характеристика философии Генри Мора в контексте основных научных и теологических проблем XVII в. / И. Ковалева, А. Семенов // «AKADEMEIA» : материалы и исследования по истории платонизма. – Вып. 5. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 2003. – С. 356. [↑](#footnote-ref-229)
230. Coleridge S. T. Biographia Literaria or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions / S. T. Coleridge. – London : William Pickering, 1847. – Р. 145. [↑](#footnote-ref-230)
231. Там само. – Р. 164. [↑](#footnote-ref-231)
232. Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения в 2 т. / Ф. В. Й. Шеллинг ; [пер. с нем. ; сост., ред., вступ. ст. А. Гулыги]. – Т. 2. – М. : Мысль, 1989. – С. 325. [↑](#footnote-ref-232)
233. Кольридж С. Т. Избранные труды / С. Т. Кольридж ; [сост. В. Герман]. – М. : Искусство, 1987. – С. 223. [↑](#footnote-ref-233)
234. Там само. – С. 227. [↑](#footnote-ref-234)
235. Там само. – С. 196. [↑](#footnote-ref-235)
236. Coleridge S. T. Biographia Literaria or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions / S. T. Coleridge. – London : William Pickering, 1847. – Р. 297. [↑](#footnote-ref-236)
237. Там само. – Р. 298. [↑](#footnote-ref-237)
238. Кольридж С. Т. Избранные труды / С. Т. Кольридж ; [сост. В. Герман]. – М. : Искусство, 1987. – С. 104. [↑](#footnote-ref-238)
239. Там само. – С. 288. [↑](#footnote-ref-239)
240. Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства / Ф. В. Й. Шеллинг ; [пер. с нем. П. Попова]. – М. : Мысль, 1999. – С. 83. [↑](#footnote-ref-240)
241. Там само. – С. 83. [↑](#footnote-ref-241)
242. Литературная теория немецкого романтизма : документы / [под ред. Н. Берковского]. – Л. : Изд-во писателей в Ленинграде, 1934. – С. 277. [↑](#footnote-ref-242)
243. Там само. – С. 279. [↑](#footnote-ref-243)
244. Каменский З. Русская эстетика первой трети ХІХ века : романтизм / З. Каменский // Русские эстетические трактаты первой трети ХІХ века. – Т. 2. – М. : Искусство, 1974. – С. 15. [↑](#footnote-ref-244)
245. Литературная теория немецкого романтизма : документы / [под ред. Н. Берковского]. – Л. : Изд-во писателей в Ленинграде, 1934. – С. 164. [↑](#footnote-ref-245)
246. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / [под ред. А. Дмитриева]. – М. : Изд-во МГУ, 1980. – С. 97–98. [↑](#footnote-ref-246)
247. Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения в 2 т. / Ф. В. Й. Шеллинг ; [пер. с нем. ; сост., ред., вступ. ст. А. Гулыги]. – Т. 1. – М. : Мысль, 1987. – С. 565. [↑](#footnote-ref-247)
248. Там само. – С. 480. [↑](#footnote-ref-248)
249. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / [под ред. А. Дмитриева]. – М. : Изд-во МГУ, 1980. – С. 132. [↑](#footnote-ref-249)
250. Волков И. Романтизм как творческий метод / И. Волков // Проблемы романтизма : сборник статей / [cост. А. Гуревич]. – М. : Искусство, 1971. – С. 60. [↑](#footnote-ref-250)
251. Ванслов В. Эстетика романтизма / В. Ванслов. – М. : Искусство, 1966. – 403 с. [↑](#footnote-ref-251)
252. Каменский З. Русская эстетика первой трети ХІХ века : романтизм / З. Каменский // Русские эстетические трактаты первой трети ХІХ века. – Т. 2. – М. : Искусство, 1974. – С. 18–19. [↑](#footnote-ref-252)
253. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли в 5 т. / [под ред. М. Овсянникова]. – Т. 3 : Эстетические учения Западной Европы и США (1789–1871). – М. : Искусство, 1967. – С. 135. [↑](#footnote-ref-253)
254. Там само. – С. 136. [↑](#footnote-ref-254)
255. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / [под ред. А. Дмитриева]. – М. : Изд-во МГУ, 1980. – С. 131. [↑](#footnote-ref-255)
256. Там само. – С. 131. [↑](#footnote-ref-256)
257. Там само. – С. 131. [↑](#footnote-ref-257)
258. Там само. – С. 131. [↑](#footnote-ref-258)
259. Там само – С. 131. [↑](#footnote-ref-259)
260. Эпштейн М. История и пародия. О Юрии Тынянове [Електронний ресурс] / М. Эпштейн. – Режим доступу : http://infoart.udm.ru/magazine/arss/ezheg/epsht.htm. [↑](#footnote-ref-260)
261. Пахомов С. Теософия Карла Эккартсгаузена [Електронний ресурс] / С. Пахомов // Эккартсгаузен К. Ключи к таинствам природы / К. Эккартсгаузен. – СПб : Азбука, 2001. – С. 5–27. – Режим доступу : <http://anthropology.ru/ru/texts/pahomov/eckartshausen.html>; Чижевский Д. Гегель в России / Д. Чижевський. – СПб. : Наука, 2007. – 410 с. [↑](#footnote-ref-261)
262. Михайлов А. Эстетические идеи немецкого романтизма / А. Михайлов // Эстетика немецких романтиков / [сост., пер., вст. ст. А. Михайлова ; редкол. : М. Овсянников и др.]. – М. : Искусство, 1986. – С. 16. [↑](#footnote-ref-262)
263. Гете И. В. Избранные сочинения по естествознанию / И. В. Гете ; [пер. и коммент. И. Канаева]. – М. : Изд-во Академии Наук СССР, 1957. – С. 22. [↑](#footnote-ref-263)
264. Там само. – С. 23. [↑](#footnote-ref-264)
265. Там само. – С. 192. [↑](#footnote-ref-265)
266. Лаптинская С. Философия природы Гете / С. Лаптинская. – Ижевск : УдГУ, 1998. – С. 111. [↑](#footnote-ref-266)
267. Рабинович В. Алхимия как феномен средневековой культуры / В. Рабинович. – М. : Наука, 1979. – С. 194. [↑](#footnote-ref-267)
268. Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения в 2 т. / Ф. В. Й. Шеллинг ; [пер. с нем. ; сост., ред., вступ. ст. А. Гулыги]. – Т. 1. – М. : Мысль, 1987. – С. 207–208. [↑](#footnote-ref-268)
269. Там само. – С. 207–208. [↑](#footnote-ref-269)
270. Содомора А. Співець одвічних перетворень / А. Содомора // Публій Овідій Назон. Метаморфози / Публій Овідій Назон. – К. : Дніпро, 1985. – С. 9. [↑](#footnote-ref-270)
271. Пахаренко В. Незбагненний апостол : монографія / В. Пахаренко. – Черкаси : БРАМА-ІСУЕП, 1999. – С. 71. [↑](#footnote-ref-271)
272. Там само. – С. 71. [↑](#footnote-ref-272)
273. Шах-Майстренко М. Шевченко і антична культура / М. Шах-Майстренко. – К. : Вид-во «Фахівець», 1999. – С. 146. [↑](#footnote-ref-273)
274. Крохмальний Р. Метаморфоза і текст (семантична, структуротворча та світоглядна роль переміни художнього образу) : монографія / Р. Крохмальний – Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2005. – С. 403. [↑](#footnote-ref-274)
275. Шевченко Т. Повне зібрання творів у 12 т. / Т. Шевченко ; [редкол. Є. Кирилюк та ін.]. – Т. 2 : Поезії 1847 – 1861 рр. – К. : Наукова думка, 1989. – С. 528. [↑](#footnote-ref-275)
276. Там само. – С. 205. [↑](#footnote-ref-276)
277. Івакін Ю. Нотатки шевченкознавця : літературно-критичні нариси / Ю. Івакін. – К. : Радянський письменник, 1986. – С. 219. [↑](#footnote-ref-277)
278. Мовчанюк В. Медитативна лірика Т. Г. Шевченка / В. Мовчанюк. – К. : Наукова думка, 1993. – С. 81. [↑](#footnote-ref-278)
279. Пахомов С. Теософия Карла Эккартсгаузена [Електронний ресурс] / С. Пахомов // Эккартсгаузен К. Ключи к таинствам природы / К. Эккартсгаузен. – СПб : Азбука, 2001. – С. 5–27. – Режим доступу : <http://anthropology.ru/ru/texts/pahomov/eckartshausen.html>. [↑](#footnote-ref-279)
280. Там само. [↑](#footnote-ref-280)
281. Білокінь С. Масонство в Україні / С. Білокінь // Українська культура. – 2002. – № 3. – С. 36. [↑](#footnote-ref-281)
282. Шевченко Т. Повне зібрання творів у 12 т. / Т. Шевченко ; [редкол. Є. Кирилюк та ін.]. – Т. 2 : Поезії 1847 – 1861 рр. – К. : Наукова думка, 1989. – С. 205. [↑](#footnote-ref-282)
283. Там само. – С. 205. [↑](#footnote-ref-283)
284. Там само. – С. 205. [↑](#footnote-ref-284)
285. Там само. – С. 205. [↑](#footnote-ref-285)
286. Крохмальний Р. Метаморфоза і текст (семантична, структуротворча та світоглядна роль переміни художнього образу) : монографія / Р. Крохмальний – Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2005. – С. 7. [↑](#footnote-ref-286)
287. Шах-Майстренко М. Шевченко і антична культура / М. Шах-Майстренко. – К. : Вид-во «Фахівець», 1999. – С. 146. [↑](#footnote-ref-287)
288. Шевченко Т. Повне зібрання творів у 12 т. / Т. Шевченко ; [редкол. Є. Кирилюк та ін.]. – Т. 2 : Поезії 1847 – 1861 рр. – К. : Наукова думка, 1989. – С. 9. [↑](#footnote-ref-288)
289. Там само. – С. 10. [↑](#footnote-ref-289)
290. Балей С. Зібрання праць у 5 т. і 2 кн. / С. Балей ; [відповід. ред. тому О. Чайковський]. – Т. 1. – Львів – Одеса : ІФЛІС ЛФС «Cogito», 2002. – С. 400. [↑](#footnote-ref-290)
291. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / [под ред. А. Дмитриева]. – М. : Изд-во МГУ, 1980. – С. 94. [↑](#footnote-ref-291)
292. Паласюк М. Ідеї Шеллінга в українському романтизмі / М. Паласюк // Романтизм у культурній генезі : матеріали міжнародної наукової конференції [«Німецький романтизм і європейська культура ХХ ст.»]. – Дрогобич : Вимір, 1998. – С. 124. [↑](#footnote-ref-292)
293. Шевченко Т. Повне зібрання творів у 12 т. / Т. Шевченко ; [редкол. Є. Кирилюк та ін.]. – Т. 2 : Поезії 1847 – 1861 рр. – К. : Наукова думка, 1989. – С. 9. [↑](#footnote-ref-293)
294. Там само. – С. 9. [↑](#footnote-ref-294)
295. Шевченко Т. Повне зібрання творів у 12 т. / Т. Шевченко ; [редкол. Є. Кирилюк та ін.]. – Т. 1 : Поезії, 1837–1847 рр. – К. : Наукова думка, 1989. – С. 49. [↑](#footnote-ref-295)
296. Там само. – С. 273. [↑](#footnote-ref-296)
297. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології / І. Нечуй-Левицький. – 2-е вид. – К. : Обереги, 2003. – С. 76. [↑](#footnote-ref-297)
298. Шевченко Т. Повне зібрання творів у 12 т. / Т. Шевченко ; [редкол. Є. Кирилюк та ін.]. – Т. 1 : Поезії, 1837–1847 рр. – К. : Наукова думка, 1989. – С. 272. [↑](#footnote-ref-298)
299. Элиаде М. Трактат по истории религий / М. Элиаде ; [пер. с франц. А. Васильева]. – Т. 1. – СПб. : Алетейя, 2000. – С. 370–371. [↑](#footnote-ref-299)
300. Эпштейн М. «Природа, мир, тайник вселенной…» : система пейзажных образов в русской поэзии / М. Эпштейн. – М. : Высшая школа, 1990. – С. 43. [↑](#footnote-ref-300)
301. Лермонтов М. Полное собрание стихотворений в 2 т. / М. Лермонтов ; [сост., подг. текста и примеч. Э. Найдича]. – Т. 2 : Стихотворения и поэмы. – Л. : Советский писатель, 1989. – С. 85. [↑](#footnote-ref-301)
302. Семенова С. Преодоление трагедии : вечные вопросы в литературе / С. Семенова. – М. : Советский писатель, 1989. – С. 24. [↑](#footnote-ref-302)
303. Там само. – С. 23. [↑](#footnote-ref-303)
304. Эпштейн М. «Природа, мир, тайник вселенной…» : система пейзажных образов в русской поэзии / М. Эпштейн. – М. : Высшая школа, 1990. – С. 218. [↑](#footnote-ref-304)
305. Там само. – С. 218. [↑](#footnote-ref-305)
306. Коровин В. Творческий путь М. Ю. Лермонтова / В. Коровин. – М. : Просвещение, 1973. – С. 130–131. [↑](#footnote-ref-306)
307. Лермонтов М. Полное собрание стихотворений в 2 т. / М. Лермонтов ; [сост., подг. текста и примеч. Э. Найдича]. – Т. 2 : Стихотворения и поэмы – Л. : Советский писатель, 1989. – С. 85. [↑](#footnote-ref-307)
308. Там само. – С. 85. [↑](#footnote-ref-308)
309. Там само. – С. 391. [↑](#footnote-ref-309)
310. Там само. – С. 85. [↑](#footnote-ref-310)
311. Beer J. Coleridge : introduction / J. Beer // Coleridge S. T. Poems / S. T. Coleridge. – London: David Campbell Publishers Ltd., 1999. – P. XVI. [↑](#footnote-ref-311)
312. Елистратова А. Наследие английского романтизма и современность / А. Елистратова. – М. : Изд-во Академии Наук СССР, 1960. – С. 233. [↑](#footnote-ref-312)
313. Дьяконова Н. Английский романтизм : проблемы эстетики / Н. Дьяконова. – М. : Наука, 1978. – С. 33. [↑](#footnote-ref-313)
314. Coleridge S. T. Poems / S. T. Coleridge. – London : David Campbell Publishers Ltd., 1999. – Р. 251. [↑](#footnote-ref-314)
315. Там само. – Р. 251. [↑](#footnote-ref-315)
316. Там само. – Р. 251. [↑](#footnote-ref-316)
317. Там само. – Р. 251. [↑](#footnote-ref-317)
318. Там само. – Р. 263. [↑](#footnote-ref-318)
319. Там само. – Р. 283. [↑](#footnote-ref-319)
320. Muirhead J. H. Coleridge as Philosopher / J. H. Muirhead. – London : George Allenand Unwin Ltd. – New York : Humanities Press Inc., 2004. – Р. 35. [↑](#footnote-ref-320)
321. Плющ Л. «Причинна» і деякі проблеми філософії Шевченка / Л. Плющ // Сучасність. – 1979. – № 3. – С. 14. [↑](#footnote-ref-321)
322. Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения в 2 т. / Ф. В. Й. Шеллинг ; [пер. с нем. ; сост., ред., вступ. ст. А. Гулыги]. – Т. 1. – М. : Мысль, 1987. – С. 120–121. [↑](#footnote-ref-322)
323. Там само. – С. 122. [↑](#footnote-ref-323)
324. Там само. – С. 122. [↑](#footnote-ref-324)
325. Лагутина И. Символическая реальность Гете : поэтика художественной прозы / И. Лагутина. – М. : Наследие, 2000. – С. 96–97. [↑](#footnote-ref-325)
326. Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения в 2 т. / Ф. В. Й. Шеллинг ; [пер. с нем. ; сост., ред., вступ. ст. А. Гулыги]. – Т. 1. – М. : Мысль, 1987. – С. 128. [↑](#footnote-ref-326)
327. Наливайко Д. Зарубіжна література ХІХ сторіччя. Доба романтизму : підручник / Д. Наливайко, К. Шахова. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2001. – С. 13. [↑](#footnote-ref-327)
328. Там само. – С. 13. [↑](#footnote-ref-328)
329. Михайлов А. Эстетические идеи немецкого романтизма / А. Михайлов // Эстетика немецких романтиков / [сост., пер., вст. ст. А. Михайлова ; редкол. : М. Овсянников и др.]. – М. : Искусство, 1986. – С. 31. [↑](#footnote-ref-329)
330. Наливайко Д. Зарубіжна література ХІХ сторіччя. Доба романтизму : підручник / Д. Наливайко, К. Шахова. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2001. – С. 14. [↑](#footnote-ref-330)
331. Шайтанов И. Ф. И. Тютчев : поэтическое открытие природы : в помощь преподавателям, старшекласникам и абитуриентам / И. Шайтанов. – М. : Изд-во МГУ, 2001. – С. 109. [↑](#footnote-ref-331)
332. Канівський О. Море в поезиї Т. Шевченка / О. Канівський // Зоря. – 1896. – № 5. – С. 89. [↑](#footnote-ref-332)
333. Красноярова Н. Природа как концепт культуры : опыт культурфилософского очерка реки, воды, потока [Електронний ресурс] / Н. Красноярова // Электронный научный журнал «Вестник Омского государственного педагогического университета». – Вып. 2006. – Режим доступу : http://www.omsk.edu/article/vestnik-omgpu-15.pdf. [↑](#footnote-ref-333)
334. Шайтанов И. Ф. И. Тютчев : поэтическое открытие природы : в помощь преподавателям, старшекласникам и абитуриентам / И. Шайтанов. – М. : Изд-во МГУ, 2001. – С. 113. [↑](#footnote-ref-334)
335. Лермонтов М. Полное собрание стихотворений в 2 т. / М. Лермонтов ; [сост., подг. текста и примеч. Э. Найдича]. – Т. 2 : Стихотворения и поэмы – Л. : Советский писатель, 1989. – С. 205. [↑](#footnote-ref-335)
336. Там само. – С. 206. [↑](#footnote-ref-336)
337. Там само. – С. 206. [↑](#footnote-ref-337)
338. Лермонтовская энциклопедия / [гл. ред. В. Мануйлов]. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – С. 505. [↑](#footnote-ref-338)
339. Там само. – С. 504. [↑](#footnote-ref-339)
340. Лермонтов М. Полное собрание стихотворений в 2 т. / М. Лермонтов ; [сост., подг. текста и примеч. Э. Найдича]. – Т. 2 : Стихотворения и поэмы – Л. : Советский писатель, 1989. – С. 206. [↑](#footnote-ref-340)
341. Там само. – С. 207. [↑](#footnote-ref-341)
342. Там само. – С. 207. [↑](#footnote-ref-342)
343. Лермонтов М. Проза / М. Лермонтов. – М. : Правда, 1985. – С. 35–36. [↑](#footnote-ref-343)
344. Лермонтов М. Полное собрание стихотворений в 2 т. / М. Лермонтов ; [сост., подг. текста и примеч. Э. Найдича]. – Т. 2 : Стихотворения и поэмы – Л. : Советский писатель, 1989. – С. 206–207. [↑](#footnote-ref-344)
345. Лермонтов М. Полное собрание стихотворений в 2 т. / М. Лермонтов ; [сост., подг. текста и примеч. Э. Найдича]. – Т. 1 : Стихотворения и драмы – Л. : Советский писатель, 1989. – С. 167. [↑](#footnote-ref-345)
346. Эпштейн М. «Природа, мир, тайник вселенной…» : система пейзажных образов в русской поэзии / М. Эпштейн. – М. : Высшая школа, 1990. – С. 12–13. [↑](#footnote-ref-346)
347. Там само. – С. 12–13. [↑](#footnote-ref-347)
348. Литературная теория немецкого романтизма : документы / [под ред. Н. Берковского]. – Л. : Изд-во писателей в Ленинграде, 1934. – С. 186. [↑](#footnote-ref-348)
349. Coleridge S. T. Poems / S. T. Coleridge. – London : David Campbell Publishers Ltd., 1999. – Р. 336. [↑](#footnote-ref-349)
350. Лермонтов М. Полное собрание стихотворений в 2 т. / М. Лермонтов ; [сост., подг. текста и примеч. Э. Найдича]. – Т. 2 : Стихотворения и поэмы – Л. : Советский писатель, 1989. – С. 46. [↑](#footnote-ref-350)
351. Коровин В. Творческий путь М. Ю. Лермонтова / В. Коровин. – М. : Просвещение, 1973. – С. 144. [↑](#footnote-ref-351)
352. Лермонтов М. Полное собрание стихотворений в 2 т. / М. Лермонтов ; [сост., подг. текста и примеч. Э. Найдича]. – Т. 1 : Стихотворения и драмы – Л. : Советский писатель, 1989. – С. 265–266. [↑](#footnote-ref-352)
353. Там само. – С. 266. [↑](#footnote-ref-353)
354. Топоров В. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» [Електронний ресурс] / В. Топоров // Миф. Ритуал. Символ. Образ : исследования в области мифопоэтического / В. Топоров. – М. : Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – С. 259–367. – Режим доступу : http://spb.wikidot.com/toporov93. [↑](#footnote-ref-354)
355. Лермонтов М. Полное собрание стихотворений в 2 т. / М. Лермонтов ; [сост., подг. текста и примеч. Э. Найдича]. – Т. 1 : Стихотворения и драмы – Л. : Советский писатель, 1989. – С. 265. [↑](#footnote-ref-355)
356. Там само. – С. 265. [↑](#footnote-ref-356)
357. Лотман Ю. Отзвуки концепции «Москва – третий Рим» в идеологии Петра Первого : к проблеме средневековой традиции в культуре барокко / Ю. Лотман, Б. Успенский // Художественный язык средневековья : сборник статей / [отв. ред. В. Карпушин]. – М. : Наука, 1982. – С. 241. [↑](#footnote-ref-357)
358. Лермонтов М. Полное собрание стихотворений в 2 т. / М. Лермонтов ; [сост., подг. текста и примеч. Э. Найдича]. – Т. 1 : Стихотворения и драмы – Л. : Советский писатель, 1989. – С. 265. [↑](#footnote-ref-358)
359. Там само. – С. 265. [↑](#footnote-ref-359)
360. Пушкин А. Медный всадник / А. Пушкин ; [изд. подгот. Н. Измайлов]. – Л. : Наука, 1978. – С. 11. [↑](#footnote-ref-360)
361. Альми И. Образ стихии в поэме «Медный всадник» : тема Невы и наводнения / И. Альми // Болдинские чтения. – Горький : Волго-Вятское книжное издательство, 1979. – С. 18. [↑](#footnote-ref-361)
362. Пушкин А. Медный всадник / А. Пушкин ; [изд. подгот. Н. Измайлов]. – Л. : Наука, 1978. – С. 12. [↑](#footnote-ref-362)
363. Там само. – С. 14. [↑](#footnote-ref-363)
364. Там само. – С. 17. [↑](#footnote-ref-364)
365. Там само. – С. 9–10. [↑](#footnote-ref-365)
366. Панич А. «Медный всадник» А. С. Пушкина : от мифа к вымыслу / А. Панич. – Донецк : ДГУ – ДонГУ, 1998. – С. 13. [↑](#footnote-ref-366)
367. Борев Ю. Искусство интерпретации и оценки : опыт прочтения «Медного всадника» / Ю. Борев. – М. : Советский писатель, 1981. – С. 288. [↑](#footnote-ref-367)
368. Пушкин А. Медный всадник / А. Пушкин ; [изд. подгот. Н. Измайлов]. – Л. : Наука, 1978. – С. 10. [↑](#footnote-ref-368)
369. Там само. – С. 10. [↑](#footnote-ref-369)
370. Тойбин И. Система образов в «Медном всаднике» / И. Тойбин // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. – 1985. – Т. 44, № 3. – С. 230. [↑](#footnote-ref-370)
371. Пушкин А. Медный всадник / А. Пушкин ; [изд. подгот. Н. Измайлов]. – Л. : Наука, 1978. – С. 12. [↑](#footnote-ref-371)
372. Там само. – С. 19. [↑](#footnote-ref-372)
373. Там само. – С. 14. [↑](#footnote-ref-373)
374. Там само. – С. 21–22. [↑](#footnote-ref-374)
375. Там само. – С. 17. [↑](#footnote-ref-375)
376. Там само. – С. 22. [↑](#footnote-ref-376)
377. Там само. – С. 11. [↑](#footnote-ref-377)
378. Там само. – С. 16. [↑](#footnote-ref-378)
379. Там само. – С. 21. [↑](#footnote-ref-379)
380. Там само. – С. 18. [↑](#footnote-ref-380)
381. Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства) : підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів / А. Ткаченко. – К. : Правда Ярославичів, 1998. – С. 252. [↑](#footnote-ref-381)
382. Жирмунский В. Немецкий романтизм и современная мистика / В. Жирмунский. – СПб. : Аксиома, Новатор, 1996. – С. 41. [↑](#footnote-ref-382)
383. Тимошенко Ю. Про онтологічний і поетологічний статус персоніфікації в романтизмі / Ю. Тимошенко // Класична спадщина і сучасне художнє мислення : збірник наукових праць до 60-річчя М. І. Борецького. – Дрогобич – Черкаси : Коло, 2001. – С. 21. [↑](#footnote-ref-383)
384. Пушкин А. Медный всадник / А. Пушкин ; [изд. подгот. Н. Измайлов]. – Л. : Наука, 1978. – С. 14. [↑](#footnote-ref-384)
385. Макогоненко Г. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1833–1836) / Г. Макогоненко. – Л. : Художественная литература – Ленинградское отделение, 1982. – С. 177. [↑](#footnote-ref-385)
386. Измайлов Н. «Медный всадник» А. С. Пушкина : история замысла и создания, публикации и изучения / Н. Измайлов // Пушкин А. Медный всадник / А. Пушкин ; [изд. подгот. Н. Измайлов]. – Л. : Наука – Ленинградское отделение, 1978. – С. 261. [↑](#footnote-ref-386)
387. Брюсов В. «Медный всадник» / В. Брюсов // Ремесло поэта : статьи о русской поэзии / В. Брюсов. – М. : Современник, 1981. – С. 76–108. – (Библиотека «О времени и о себе»); Лейтон Л. Дж. Эзотерическая традиция в русской романтической литературе: декабризм и массонство / Л. Дж. Лейтон ; [пер. с англ. Э. Осиповой]. – СПб. : Академический проект, 1995. – 253 с. – (Современная западная русистика). [↑](#footnote-ref-387)
388. Борев Ю. Искусство интерпретации и оценки : опыт прочтения «Медного всадника» / Ю. Борев. – М. : Советский писатель, 1981. – С. 381. [↑](#footnote-ref-388)
389. Лагутина И. Символическая реальность Гете : поэтика художественной прозы / И. Лагутина. – М. : Наследие, 2000. – С. 70. [↑](#footnote-ref-389)
390. Аствацатуров А. Неповторимый образ немецкого романтизма : о книге В. М. Жирмунского / А. Аствацатуров // Жирмунский В. Немецкий романтизм и современная мистика / В. Жирмунский. – СПб. : Аксиома, Новатор, 1996. – С. ХХХVIII. [↑](#footnote-ref-390)
391. Там само. – С. ХХХVIII. [↑](#footnote-ref-391)
392. Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения в 2 т. / Ф. В. Й. Шеллинг ; [пер. с нем. ; сост., ред., вступ. ст. А. Гулыги]. Т. 1. – М. : Мысль, 1987. – С. 141–142. [↑](#footnote-ref-392)
393. Там само. – С. 141–142. [↑](#footnote-ref-393)
394. Аствацатуров А. Неповторимый образ немецкого романтизма : о книге В. М. Жирмунского / А. Аствацатуров // Жирмунский В. Немецкий романтизм и современная мистика / В. Жирмунский. – СПб. : Аксиома, Новатор, 1996. – С. ХХХIХ. [↑](#footnote-ref-394)
395. Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства / Ф. В. Й. Шеллинг ; [пер. с нем. П. Попова]. – М. : Мысль, 1999. – С. 346. [↑](#footnote-ref-395)
396. Там само. – С. 369. [↑](#footnote-ref-396)
397. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Лосев. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Искусство, 1995. – С. 224. [↑](#footnote-ref-397)
398. Эпштейн М. «Природа, мир, тайник вселенной…» : система пейзажных образов в русской поэзии / М. Эпштейн. – М. : Высшая школа, 1990. – С. 46. [↑](#footnote-ref-398)
399. Боровський М. Любов до природи як психологічний чинник окремішності українців / М. Боровський // Хроніка 2000. – Рік видіння IX. – Вип. 37–38. – Т. 1. – С. 45. [↑](#footnote-ref-399)
400. Костомаров М. Слов’янська міфологія : вибрані праці з фольклористики й літературознавства / М. Костомаров ; [упор., прим. І. Бетко, А. Полотай]. – К. : Либідь, 1994. – С. 60. [↑](#footnote-ref-400)
401. Там само. – С. 61. [↑](#footnote-ref-401)
402. Там само. – С. 61. [↑](#footnote-ref-402)
403. Там само. – С. 61. [↑](#footnote-ref-403)
404. Энциклопедия символов / [сост. В. Рошаль]. – М. : АСТ ; СПб. : Сова, 2005. – С. 773. [↑](#footnote-ref-404)
405. Вовк О. Энциклопедия знаков и символов / О. Вовк. – М. : Вече, 2006. – С. 153. [↑](#footnote-ref-405)
406. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / [авт.-сост. В. Королев]. – М. : Эксмо ; СПб. : Мидгард, 2005. – С. 555. [↑](#footnote-ref-406)
407. Красиков С. Легенды о цветах / С. Красиков. – М. : Молодая гвардия, 1990. – С. 229. [↑](#footnote-ref-407)
408. Веселовский А. Из поэтики розы / А. Веселовский // Избранные статьи / А. Веселовский. – Л. : Художественная литература, 1939. – С. 134. [↑](#footnote-ref-408)
409. Кунцив В. «Роза розе – рознь» : о символике розы в поэзии А. Ахматовой / В. Кунцив, Р. Мных // Male formy w literaturze rosyjskiej ; [pod redakcją R. Radziuka]. – Rzeszów : Wydawnictwo Wyźszej Szkoły Pedagogicznej, 1995. – С. 117. [↑](#footnote-ref-409)
410. Энциклопедия символов / [сост. В. Рошаль]. – М. : АСТ ; СПб. : Сова, 2005. – С. 772. [↑](#footnote-ref-410)
411. Вовк О. Энциклопедия знаков и символов / О. Вовк. – М. : Вече, 2006. – С. 150–152; Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т. / [гл. ред. С.  Токарев]. – Т. 2. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – С. 386. [↑](#footnote-ref-411)
412. Красиков С. Легенды о цветах / С. Красиков. – М. : Молодая гвардия, 1990. – С. 179. [↑](#footnote-ref-412)
413. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т. / [гл. ред. С.  Токарев]. – Т. 2. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – С. 55. [↑](#footnote-ref-413)
414. Золотницький М. Квіти в легендах і переказах / М. Золотницький ; [пер. з рос. П. Кравчука]. – К. : Фірма «Довіра», 1992. – С. 63. [↑](#footnote-ref-414)
415. Там само. – С. 62. [↑](#footnote-ref-415)
416. Энциклопедия символов / [сост. В. Рошаль]. – М. : АСТ ; СПб. : Сова, 2005. – С. 764. [↑](#footnote-ref-416)
417. Лермонтов М. Полное собрание стихотворений в 2 т. / М. Лермонтов ; [сост., подг. текста и примеч. Э. Найдича]. – Т. 1 : Стихотворения и драмы – Л. : Советский писатель, 1989. – С. 230. [↑](#footnote-ref-417)
418. Там само. – С. 230. [↑](#footnote-ref-418)
419. Бистрова О. Слово – образ – символ у художньому тексті / О. Бистрова. – Дрогобич : РВВ ДДПУ ім. І. Франка, 2008. – С. 197. [↑](#footnote-ref-419)
420. Там само. – С. 197. [↑](#footnote-ref-420)
421. Coleridge S. T. Poems / S. T. Coleridge. – London : David Campbell Publishers Ltd., 1999. – Р. 65. [↑](#footnote-ref-421)
422. Там само. – Р. 66. [↑](#footnote-ref-422)
423. Там само. – Р. 411. [↑](#footnote-ref-423)
424. Алексеев М. Споры о стихотворении «Роза» / М. Алексеев // Пушкин : cравнительно-исторические исследования / М. Алексеев – Л. : Наука, 1984. – С. 371; Шервинский С. Цветы в поэзии Пушкина / С. Шервинский // Поэтика и стилистика русской литературы / [редкол. : М. Алексеев (отв. ред.), П. Берков, А. Бушмин, Д. Лихачев, В. Малышев]. – Л. : Наука, 1971. – С. 138. [↑](#footnote-ref-424)
425. Forstner D. Świat symbolike chrześcijańskiej : leksykon / D. Forstner. – Warszawa, 2001. – S. 191. [↑](#footnote-ref-425)
426. Кулешов В. Жизнь и творчество А. С. Пушкина / В. Кулешов. – М. : Художественная литература, 1987. – С. 43. [↑](#footnote-ref-426)
427. Пушкин А. Сочинения в 3 т. / А. Пушкин ; [ред. И. Парина, С. Чулков]. – Т. 1 : Стихотворения ; Сказки ; Руслан и Людмила : Поэма. – М. : Художественная литература, 1985. – С. 287. [↑](#footnote-ref-427)
428. Там само. – С. 287. [↑](#footnote-ref-428)
429. Там само. – С. 445. [↑](#footnote-ref-429)
430. Энциклопедия символов / [сост. В. Рошаль]. – М. : АСТ ; СПб. : Сова, 2005. – С. 556. [↑](#footnote-ref-430)
431. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т. / [гл. ред. С.  Токарев]. – Т. 2. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – С. 386. [↑](#footnote-ref-431)
432. Там само. – С. 386. [↑](#footnote-ref-432)
433. Пушкин А. Сочинения в 3 т. / А. Пушкин ; [ред. И. Парина, С. Чулков]. – Т. 1 : Стихотворения ; Сказки ; Руслан и Людмила : Поэма. – М. : Художественная литература, 1985. – С. 318. [↑](#footnote-ref-433)
434. Шервинский С. Цветы в поэзии Пушкина / С. Шервинский // Поэтика и стилистика русской литературы / [редкол. : М. Алексеев (отв. ред.), П. Берков, А. Бушмин, Д. Лихачев, В. Малышев]. – Л. : Наука, 1971. – С. 137. [↑](#footnote-ref-434)
435. Нудьга Г. Слово і пісня / Г. Нудьга. – К. : Дніпро, 1985. – С. 327. [↑](#footnote-ref-435)
436. Шевченко Т. Повне зібрання творів у 12 т. / Т. Шевченко ; [редкол. Є. Кирилюк та ін.]. – Т. 1 : Поезії, 1837–1847 рр. – К. : Наукова думка, 1989. – С. 271. [↑](#footnote-ref-436)
437. Там само. – С. 271. [↑](#footnote-ref-437)
438. Там само. – С. 271. [↑](#footnote-ref-438)
439. Кравченко В. Образна символіка у баладах Тараса Шевченка / В. Кравченко // Дивослово. – 2001. – № 7. – С. 6. [↑](#footnote-ref-439)
440. Нудьга Г. Слово і пісня / Г. Нудьга. – К. : Дніпро, 1985. – С. 324. [↑](#footnote-ref-440)
441. Шах-Майстренко М. Шевченко і антична культура / М. Шах-Майстренко. – К. : Вид-во «Фахівець», 1999. – С. 150. [↑](#footnote-ref-441)
442. Алексеев М. Споры о стихотворении «Роза» / М. Алексеев // Пушкин : cравнительно-исторические исследования / М. Алексеев – Л. : Наука, 1984. – С. 384. [↑](#footnote-ref-442)
443. Там само. – С. 337–387. [↑](#footnote-ref-443)
444. Сулима В. Біблія і українська література : навчальний посібник / В. Сулима. – К. : Освіта, 1998. – С. 190. [↑](#footnote-ref-444)
445. Радуцький В. Навколо 52 і 53 псалмів із циклу «Псалми Давидові» Т. Шевченка : спроба тлумачення / В. Радуцький // Літературознавство. – Кн. 1. – К., 2000. – С. 454. [↑](#footnote-ref-445)
446. Шевченко Т. Повне зібрання творів у 12 т. / Т. Шевченко ; [редкол. Є. Кирилюк та ін.]. – Т. 2 : Поезії, 1847–1861 рр. – К. : Наукова думка, 1989. – С. 239. [↑](#footnote-ref-446)
447. Геллей Г. Г. Український біблійний довідник / Г. Г. Геллей. – Торонто, 1985. – С. 304. [↑](#footnote-ref-447)
448. Смик Г. Рослинний світ України у творах Т. Шевченка / Г. Смик, В. Капустян, Н. Іоніцой. – К. : Фітоцентр, 1999. – С. 70. [↑](#footnote-ref-448)
449. Топачевський А. З Божого саду : таємниці біблійних рослин / А. Топачевський // Київ. – 1997. – № 5–6. – С. 160. [↑](#footnote-ref-449)
450. Онуфрійчук Ф. Світ рослин у творах Т. Шевченка / Ф. Онуфрійчук. – Йорктон : Redeemer’s Voice Press, 1961. – С. 35. [↑](#footnote-ref-450)
451. Шевченко Т. Повне зібрання творів у 12 т. / Т. Шевченко ; [редкол. Є. Кирилюк та ін.]. – Т. 2 : Поезії, 1847–1861 рр. – К. : Наукова думка, 1989. – С. 239. [↑](#footnote-ref-451)
452. Там само. – С. 240. [↑](#footnote-ref-452)
453. Там само. – С. 239. [↑](#footnote-ref-453)
454. Там само. – С. 269. [↑](#footnote-ref-454)
455. Бистрова О. Слово – образ – символ у художньому тексті / О. Бистрова. – Дрогобич : РВВ ДДПУ ім. І. Франка, 2008. – С. 11–12. [↑](#footnote-ref-455)
456. Шах-Майстренко М. Шевченко і антична культура / М. Шах-Майстренко. – К. : Вид-во «Фахівець», 1999. – С. 150. [↑](#footnote-ref-456)
457. Поздняев М. Дом Пушкина / М. Поздняев // Человек и природа. – 1987. – № 6. – С. 34. [↑](#footnote-ref-457)
458. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні / Д. Чижевський. – К. : Орій, 1992. – С. 128. [↑](#footnote-ref-458)
459. Там само. – С. 129. [↑](#footnote-ref-459)
460. Там само. – С. 129. [↑](#footnote-ref-460)
461. Гиршман М. Литературное произведение : теория художественной целостности / М. Гиршман. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – С. 95. [↑](#footnote-ref-461)
462. Хорват К. Романтические воззрения на природу / К. Хорват // Европейский романтизм : сборник трудов советских и венгерских учених / [отв. ред. И. Неупокоева, И. Шетер]. – М. : Наука, 1973. – С. 235–289; Day A. Romanticism / A. Day. – Routledge, 1996. – 217 p. – (The New Critical Idiom). [↑](#footnote-ref-462)
463. Гейне Г. Собрание сочинений в 10 т. / Г. Гейне. – Т. 6. – М. : Гослитиздат, 1958. – С. 218. [↑](#footnote-ref-463)
464. Hrbata Z. Romantismus a romantismy : pojmy, proudy, kontexty / Z. Hrbata, M. Procházka. – Praha : Karolinum, 2005. – 417 p. [↑](#footnote-ref-464)