**Естетика неопозитивізму**

Європейська естетика й мистецтво XX століття зазнали значного впливу позитивізму, започаткованого відомим французьким філософом Огюстом Контом (1798 —1857), і неопозитивізму, який склався на початку 20-х років XX століття.

О. Конт визнавав існування об'єктивної реальності матерії, але заперечував її пізнаванність. Сприймаючи зовнішню форму речей, ми, на думку Конта, ніколи не опановуємо внутрішній, глибинний зміст тієї чи іншої речі. Така теоретична позиція висуває Контів позитивізм на проміжну позицію між емпіризмом і містицизмом.

Однією з важливих складових контівської концепції є обґрунтування трьох стадій інтелектуальної еволюції людства — теологічної, метафізичної й позитивної. Теологічна стадія — обожнювання світу, невміння його пояснити. На метафізичній стадії людина намагається науково пояснити світ, але робить це споглядальне, стаючи зрештою рабою абстрактних філософських схем. І тільки на позитивній стадії людина відкриває для себе значення конкретної речі, яку треба спостерігати і вивчати.

Проголосивши позитивізм своєрідною вершиною інтелектуальної еволюції людства, О. Конт абсолютизував конкретну річ, знехтувавши проблемами зв'язку, залежності, взаємодії речей.

У межах контівської філософської концепції певне місце належить естетиці й мистецтву. О. Конт виділяє в історії людства дві епохи — на його думку, найсприятливіші для розвитку мистецтва. Перша — античність — створила «численні духовні й соціальні умови справжнього розквіту високого мистецтва». На зміну античності приходять періоди монотеїстичного, теологічного й метафізичного мислення, яке не стимулює творчість ані в поезії, ані у філософії, ані в політиці. І лише в епоху позитивного мислення мистецтво набуває особливого значення, а саме — допомагає поєднати «позитивне знання» з «релігією людства». О.Конт вважав, що мистецтво може бути інтерпретатором, популяризатором природничих наук, «об'єктивного» знання. Водночас мистецтво існує для ідеалізації реального буття, для створення системи ідеалів, утвердження краси. Таким чином, мистецтво перетинає межі чуттєвого світу і спрямовується у сфери науки, промисловості й суспільства. «Дивовижні діяння людини, підкорення природи, чудова організація суспільства — ось що повинен оспівувати в наші дні справжній естетичний геній, який перебуває під активним впливом позитивного духу — дійового джерела нового могутнього натхнення», — пише О. Конт.

Вузькопрагматичний погляд Огюста Конта на мистецтво як естетичний феномен, — а проблеми естетики лише побіжно розглянуті філософом, — дістав подальший розвиток у концепції відомого французького мистецтвознавця Іпполіта Тена (1828—1893). Перебуваючи під впливом ідей Чарлза Дарвіна, Іпполіт Тен, як і більшість позитивістів, намагався пристосувати концепцію біологічної еволюції до розвитку суспільства, різних видів творчої діяльності людини. І.Тен вважав, що гуманітарні науки повинні «вчитися» в природничих чіткості мислення, аргументованості висновків, вони мають послідовно розробляти поняттєво-категоріальний апарат. На основі такого підходу до естетики й мистецтва Тен уводить поняття «факт» і ототожнює «естетичний факт» із конкретним твором мистецтва. Визначивши «естетичний факт», треба, на думку Тена, переходити до опису фактів, пошуків джерел їхньої детермінації.

Однією з важливих ідей естетики Тена є ідея про «головний характер», тобто пануючий тип людини, який складається в конкретному суспільстві й відтворюється мистецтвом. «Головний характер» визначається трьома факторами: расою (спадковими ознаками), середовищем (географічним, політичним, соціальним) і моментом (конкретною історичною епохою). Цими факторами І. Тен визначає і творчий розвиток митця. Процес художньої творчості має спрямовуватися на створення естетичної цінності, але для визначення цінності Тен знову звертається до біологічних, моральних та формальних критеріїв. Творчий процес зумовлений здатністю митця зануритися в расові глибини створюваного характеру, а потім обгрунтувати його моральну значущість.

Саме концепції О. Конта та І. Тена стали позитивістськими основами становлення й утвердження натуралізму в естетиці й мистецтві XIX—XX століть. Філософсько-естетичні позиції О. Конта та І. Тена справили безпосередній вплив на розвиток натуралізму у французькій літературі другої половини XIX століття (Гі де Мопассан, Е. Золя, брати Ж. та Е. Гонкур). Зазначимо, що для французької художньої інтелігенції цього періоду властивий інтерес до філософії, до боротьби теоретичних концепцій, властиве прагнення відбити активність науково-теоретичного життя в художній творчості, в конкретних художніх конфліктах. Вважалося, що це збагатить мистецьку палітру, залучить до осмислення філософської, морально-психологічної проблематики значну частину суспільства. Подібна тенденція не тільки взаємно збагачувала філософію, естетику й мистецтво, але й популяризувала нові ідеї, безпосередньо впливала на художні пошуки. Натуралісти домагалися «безпристрасного», «об'єктивного» відображення реальності, копіткого «нанизування» фактів. Уведені І. Теном у теоретичний обіг терміни «факт», «естетичний факт» діставали безпосереднє тлумачення в діагностиці психічних захворювань, в аналізі генетики «поганої» спадковості, явищ психічної чи сексуальної патології тощо («Жерміні Ласерте», «Мадам Жервезе» братів Гонкур, 20 романів «Ругон-Маккари» Е.Золя, в яких, за словами письменника, вивчені «на прикладі однієї родини питання крові й середовища»).

У літературно-критичних статтях — «Експериментальний роман», «Романіст-натураліст», «Натуралізм у театрі» — Е.Золя наполягає на свободі мистецтва, митця від політичних чи соціальних аспектів життя, проголошує помилковими «метафізичний» і «психологічний» погляди на людину, котрі, як він вважає, є ознакою реалістичного мистецтва. Е. Золя відмежовує свою творчість, своє бачення мистецтва від Бальзакового моралізму й реалізму.

Що ж пропонує натуралістичне мистецтво часів Еміля Золя? Натуралізм проголошує предметом мистецтва процес спостереження над «усією людиною», про яку слід сказати «всю правду». Проте це завдання мистецтва інтерпретувалося досить обмежено: наголос робився на сфері фізіології людини, на властивій їй біологічній боротьбі за існування, на фатальній залежності людини від спадкових факторів. Як наслідок такого розуміння мистецтва руйнувалася напрацьована віками поняттєво-категоріальна система його осмислення. Так, натуралісти відмовилися від мистецтвознавчих понять «умовність», «типізація», а аналіз та оцінку зображуваного підміняли фотографічною точністю відтворення життєвих фактів.

Слід зазначити, що натуралізм другої половини XIX — початку XX століть зазнав гострої критики як представників клерикально-містичної орієнтації в естетиці (Брюнетьєр, Гюісманс, Бергсон), так і революційно-демократичної, марксистської (Герцен, Енгельс, Лафарг, Плеханов). Ф.Енгельс, зокрема, підкреслював перевагу соціально спрямованого морально-психологічного реалізму Бальзака над усіма «Золя минулого, сучасного й майбутнього». Однак натуралізм знайшов і прихильників у багатьох європейських країнах.

Увібравши теоретичний доробок другого етапу розвитку позитивізму (емпіріокритицизму Е. Маха, К. Пірсона, О. Богданова) і третього етапу (неопозитивізму Ч. Огдена, В.Вуда, А.Річардса, Ч. Морріса, С. Лангер), натуралізм трансформувався у XX столітті в досить розгалужену, суперечливу, представлену численними теоретичними дослідженнями натуралістичну естетику.

У 20—30-ті роки XX століття представники натуралістичної естетики особливу увагу приділяють проблемі естетичної цінності, яку намагаються поєднати з поняттям естетичного досвіду. «Естетична цінність як естетичний досвід», — а саме так поєднують ці поняття відомий англійський естетик Айвор Річардс і співавтор частини його робіт Чарлз Огден1, — розкривається через біологічні, психологічні й соціальні механізми дослідження естетичного досвіду. Водночас ці автори спробували розглянути вказану проблематику на ширшому теоретичному тлі, застосувавши семантичний підхід до розуміння естетики взагалі й мистецтва зокрема.

У монографії «Значення значення» («The meaning of meaning») А. Річардс і Ч. Огден обґрунтовують різницю між емотивним та символічним вживанням мови. Визнавши подвійне значення мови, її дихотомію, людство, на думку авторів, позбудеться конфліктів між протилежними професійними спрямуваннями (наука — мистецтво), переконаннями (знання — віра), способами мислення (аналіз — інтуїція) і т.ін. Переносячи цю ідею у сферу естетичних понять, Ч. Огден і А. Річардс пишуть: «...різні речі іноді називають одним словом, а одну річ — різними словами. При цьому люди не враховують, що, наприклад, поняття «краса», «значення», «істина» насправді не окремі слова, а групи, ряди на перший погляд нерозрізнюваних, але вкрай суперечливих, неподібних символів». Саме це і є джерелом нечіткості розуміння естетичних і мистецтвознавчих проблем, адже слово — це і «провідник думки», і «носій емоції». Звідси «випливає» ідея «емотивного вживання мови, слова» й обґрунтовується їхня евокативна (від англ. evoke — викликати певні почуття, захоплення, спогади, зацікавленість) функція.

Ідея «емотивно-евокативної» природи мови, яка найбільш послідовно втілюється в мистецтві, сприймається теоретиками неоднозначно. Вона зазнала певної трансформації в концепціях Дж. Дьюї, Т. Манро, в теоретичних розробках представників аналітичної школи «нова критика» (Дж. Ренсон, А. Тейт, Р. Воррен, Т. Еліот), стала об'єктом теоретичного аналізу для українських (В.П. Іванов, В.А. Лічковах) та російських (Є.Р. Басін, Е.В. Леонтьева, В.В. Прозерський) фахівців. Зокрема, В.А. Лічковах зауважує, що «зведення сутності культури до мовної символіки, а мистецтва — до знакового «вираження» й «викликання» емоцій збіднює культурно-історичний естетичний зміст предметно-речового й художнього світу. Емотивізм у філософії й естетиці недооцінює соціальні аспекти культурних і художніх цінностей, принижує пізнавальну, інтелектуальну дієвість мистецтва». Водночас робилися спроби з'ясувати позитивні, конструктивні аспекти концепції А. Річардса й Ч. Огдена. Так, відомий український філософ В.П. Іванов гадає, що слід розрізняти «продуктивні» (предметні) й «евокативні» (знаково-символічні) шляхи спадковості в розвитку людської культури».

Цікаве зауваження робить Е.В. Леонтьєва, яка вважає, що А. Річардс, визначаючи вищою формою емотивної мови мистецтво, котре, за його словами, є «скарбницею зафіксованих цінностей», висуває на перший план аксіологічний аспект мистецтва на противагу гносеологічному: відповідно до його концепції, мова мистецтва не може бути осмислена, адже інтелект не бере участі ані в створенні, ані в сприйманні художніх творів.

Значний інтерес дослідників до емотивно-евокативної ідеї пов'язаний і з тим, що це, по-перше, була одна з моделей побудови структурної єдності естетики й мистецтвознавства, щодо якого естетика виступає як метатеорія. Англійські дослідники не вживають цього поняття, воно ввійшло в лексикон естетики (зокрема української) лише в середині 90-х років. Проте шлях до усвідомлення такої єдності прокладений розробками попередніх десятиліть, і це теоретичне досягнення заслуговує на високу оцінку. По-друге, А. Річардс і Ч.Огден не відривають мистецтво від реальної дійсності, а, навпаки, намагаються «стерти межу» між ними. Існує творчість — спадщина Данте, Рабле, Свіфта, Байрона, — цінність якої, на думку А. Річардса, визначена й залежить від «кінцевих цілей», які творчість, породжена дійсністю, намагається втілити в життя2.

І, нарешті, ще одна плідна ідея А. Річардса — зближення естетики з психологією. Наголос на ролі й значенні емоційного рівня (мови, слова, образу) спонукав до освоєння естетикою надбань психологічної науки ЗО—40-х років, стимулював до «перевірки психологією» естетичних принципів. На такий шлях теоретик став свідомо й неодноразово підкреслював своє бажання поєднати естетику, літературну критику з психологією. Проте будь-яке зближення двох наук може «розмити» предмет однієї з них, особливо коли мова йде про естетичне почуття, цінність, переживання, процес художньої творчості. На нашу думку, А. Річардсу вдалося цього уникнути, проте серед опонентів теоретика були й такі, що побачили в його концепції перетворення естетики на сферу психології (П. Раскін).

Формуючи естетичну проблематику, А. Річардс і Ч. Огден не могли задовольнятися тим поняттєво-категоріальним апаратом, який склався в естетиці на початку XX століття. Теоретики починають розробляти нові, «нетрадиційні» естетичні поняття, які найповніше фіксують їхні ідеї. Так у західноєвропейській естетиці XX століття утверджуються і закріплюються поняття синестезія, стимул, імпульс.

Синестезія як міжчуттєва асоціація, вважає А. Річардс, це реакція на безпосередній стимул, це активізація пам'яті, попереднього досвіду, а на його основі — прогнозування майбутнього. Своєї завершеної форми синестезія досягає в мистецтві, в процесі художньої творчості, де органічно зливаються часові категорії минулого, сучасного й майбутнього. Щодо поняття «імпульс», то стан людини, який воно відбиває, пов'язаний з її віковими ознаками: імпульси дитини, її нахили, уподобання, як правило, хаотичні, безсистемні. Згодом, відповідно до віку, людина переходить від хаотичного стану імпульсів до їхньої систематизації. Здійснити життєво необхідну організацію імпульсів допомагає мистецтво. А. Річардс вважає, що «світ поезії не є якоюсь відокремленою реальністю, відмінною від предметного світу, не має якихось особливих законів, а складається з того ж досвіду, яким ми користуємося і в інших випадках життя». Водночас поема, роман, фільм, театральна вистава, симфонія — це «обмежений відтинок досвіду», це індивідуальне спілкування митця і звичайної людини, побудоване на більш високому ціннісному рівні.

Естетичний досвід легко зруйнувати, тому його слід захищати від вторгнення байдужих або навіть ворожих сил. Ці сили А. Річардс об'єднує поняттям «контамінація» (забруднення) — внесення в естетичний досвід «неестетичних елементів», девальвація естетичної цінності. Слід зауважити, що термін «контамінація» має досить широке значення, далеко не завжди пов'язане зі сферою естетичного. Контамінація (від лат. contaminatio — зіткнення, змішування) найчастіше вживається в лінгвістичному сенсі — виникнення нового слова або вислову через схрещування, об'єднання частин двох слів або висловів. Наприклад, у результаті контамінації словосполучень «відігравати роль» і «мати значення» виникає неправильний вираз «відігравати значення». Термін «контамінація» пояснює й ближчий до естетики процес, а саме — змішування (свідоме чи мимовільне) подій різних літературних творів, використання певних уже відомих сюжетних ліній у процесі створення нового літературного твору. Пристосовуючи термін «контамінація» до сфери естетики, А. Річардс мав на увазі передусім девальвацію у XX столітті класичної спадщини, нехтування класичною традицією. У такому аспекті наголос на «забрудненні» естетичного досвіду передбачав і критику формалістичного мистецтва 20-х років, і захист професіоналізму в художній творчості, і боротьбу за «чистоту» художньої школи.

Проте позицію А. Річардса не можна назвати послідовною. Критикуючи надмірне захоплення митців можливостями форми в кожному конкретному виді мистецтва, теоретик визначає цінність твору «сенсорними елементами»: в поезії це ритмічний ефект поєднання слів, метафори. У живопису це колір, форма, композиція і т.ін. «Сенсорним елементам» А. Річардс протиставляє «зображувальні елементи», які також важливі, проте цінність твору не залежить від того, що в ньому зображено, тому «зображення може й не бути, а картина тим часом буде цінна, буде зарахована до великих».

У творчій спадщині А. Річардса й Ч. Огдена — найвпливовіших представників естетики неопозитивізму першої половини XX століття — містяться й інші ідеї, які були проголошені, але не дістали послідовного осмислення. Ми маємо на увазі таку складну проблему, як проблема співвідношення правди й істини в мистецтві, віри й факту, знання й фантазії. Це коло проблем об'єднується більш широкою ідеєю: співвідношення мистецтва й науки.

Осмислюючи ці проблеми, А. Річардс звертається до історії мистецтва, зокрема творчості Вордсворта й Кольриджа, і стверджує, що поняття «істина» вживається у двох значеннях: 1) істина як щирість митця; 2) істина як переконаність, як «внутрішня необхідність». Водночас проблема істини в мистецтві поступається за значенням емоційному впливові мистецького твору. Тому, вважає А. Річардс, коли читачі через ідею правдивості оцінюють, наприклад, твори Шекспіра, вони марнують час. Сприймаючи твір мистецтва, людина повинна вірити в те, що відбувається, а віра стимулює емоційні переживання. А. Річардс навіть вживає поняття «емотивна віра», підкреслюючи значення психологічного аспекту в естетичному переживанні: межу між естетикою і психологією Річардс знову «розмиває». Така тенденція, як ми вже зауважували, простежується в теорії неопозитивізму досить часто і є, на наш погляд, наслідком нечіткості вихідних методологічних принципів.

Провідна ідея естетичної концепції А. Річардса й Ч. Огдена про мистецтво як форму організації досвіду протягом кількох десятиліть залишалася об'єктом теоретичних дискусій і водночас спрямовувала подальші пошуки західноєвропейських та американських естетиків.

Неопозитивістська естетика сприяла становленню школи «нової критики», представники якої активізували зв'язки між естетикою і мистецтвознавством. Це, у свою чергу, підвищувало професійний рівень аналізу мистецьких творів, стимулювало вдосконалення навчальних програм для відповідних шкіл, допомагало прогнозувати шляхи розвитку конкретних видів мистецтва.

Представники школи «нової критики» розглядали мистецький твір як самодостатнє явище, яке живе за власними законами. «Нові критики», по суті, ігнорували значення життєвого досвіду в становленні мистецького твору і, як наслідок, не надавали особливої ваги естетичному досвіду — провідній категорії в естетиці А. Річардса й Ч. Огдена. «Новими критиками» нівелювався не лише життєвий досвід митця як джерело художніх творів, а й такі компоненти мистецького твору, як образ, зміст, форма. На їхню думку, вся увага повинна бути сконцентрована на мові. Наголос на значенні словесної структури твору деформував видову систему мистецтва, висуваючи на перший план усі жанри літератури і, по суті, зневажаючи «немовні» види мистецтва»: живопис, скульптуру, архітектуру, музику, балет.

Руйнуючи традиції класичної естетики, представники школи «нової критики» нехтують поняттєво-категоріальним апаратом цієї науки, підміняючи його певними «суб'єктивними станами» людини — напруження, переживання, символи, «аналогії невисловленого» і т. ін. Безперечно, ставлення до такої тенденції «неокритиків» не може бути однозначним. Справді, естетика не якась мертва, статична структура. Динамізм культурно-історичних процесів відбивається на естетичній науці, водночас і сама естетика значною мірою впливає на рух художньої культури, на специфіку світоставлення людини. Проте, усвідомлюючи це, теоретикам слід ураховувати принципи спадковості, слід співвідносити своє бачення тієї чи іншої естетичної проблеми з контекстом розвитку науки. Саме цей аспект становить дошкульне місце естетичної концепції школи «нової критики». «Неокритики» зайняли позицію антиісторизму, виступили проти використання зовнішньої інформації, покінчили з вивченням історичного тла, соціальних обставин, біографії письменника, вигнали все стороннє й удалися до структурального розгляду окремого твору. Літературна критика була перетворена ними виключно в інтерпретацію форм. Ідеальним стало таке дослідження, яке здатне сприймати твір так, «якби він був сучасним і цілком анонімним».

Новий етап у розвитку натуралістичної естетики пов'язаний з роботами відомого американського естетика Томаса Манро.

Переконаний прихильник натуралістичної естетики, Т. Манро різко критикує тенденцію зближення естетики й філософії, заперечує «філософський» погляд на мистецтво. Т. Манро намагається реанімувати ідеї О. Конта, Г. Спенсера й наполягає на еволюційному шляху розвитку мистецтва. Американський естетик багато зробив для популяризації у США традицій французького, німецького, англійського позитивізму та його численних модифікацій. Поняття «наукова естетика» він пов'язує лише з теоретичними пошуками позитивізму, з іменами конкретних дослідників і вичленяє три етапи її становлення: 1) інтеграція соціологічних ідей І. Тена, біоеволюційної та психологічної концепцій Г. Спенсера та Г. Аллена; 2) вивчення мистецького стилю як «технології художньої діяльності» (Г. Земпер), як «способу бачення світу» (Г. Вельфін), як «художньої волі» (А. Рігль); 3) становлення «науки про мистецтво» (М. Дессуар).

Т. Манро вважав себе безпосереднім продовжувачем ідей своїх попередників, передусім німецького філософа й психолога Макса Дессуара (1867—1947). З ім'ям М. Дессуара, засновника школи «Естетика й загальне мистецтвознавство», пов'язане чітке розмежування естетики й мистецтвознавства, естетичного й художнього. При цьому М. Дессуар справедливо вважав, що естетичне ширше, ніж художнє, і приділив велику увагу аналізові кожної з цих сфер. Зазначимо, що М. Дессуар досить слушно застерігав проти штучного поєднання різних аспектів як естетики, так і мистецтвознавства, критикував спроби трансформувати філософію в мистецтво. Можна погодитися з думкою М. Дессуара про помилковість терміна «філософія мистецтва», який, утім, може вживатися в метафоричному сенсі, але тільки в ньому. Теоретично ж філософія і мистецтво мають власні предмети, специфіку внутрішньої будови, і механічно їх поєднувати, справді, недоцільно. Значний вплив на неопозитивістів, зокрема на Т. Манро, справила ідея Дессуара про «багатофазову» концепцію естетичного переживання: 1) загальні враження; 2) концептуальна; 3) асоціативна.

Продовжуючи розробки М. Дессуара, Манро наголошує, що естетика повинна відмовитися від абстрактних міркувань про природу краси, проблеми піднесеного чи потворного й «обмежитися тільки фактами, їх коментарем». Ототожнюючи поняття «мистецтво» з поняттям «факт», Т.Манро розглядає мистецтво як самостійний, замкнений феномен, який не пов'язаний з розвитком суспільства, з загальним рухом культуротворчих процесів. Під час аналізу мистецького твору наголос робиться на формі як начебто основному критерії естетичної цінності твору. Така позиція визначила цілковиту беззастережну підтримку не лише Манро, а й іншими представниками натуралістичної естетики Європи та США 50— 70-х років будь-яких формалістичних експериментів у мистецтві XX століття. З ім'ям Томаса Манро пов'язане й поняття «ненормативна» естетика, тобто така естетична теорія, яка не претендує на оцінку певних явищ, не наполягає на істинності тих чи інших напрямів у мистецтві: «Закони, які вона (естетика. — Л.Л.) визнає, — це рухливі, гнучкі описи типів естетичних феноменів, які повторюються, таких, наприклад, як здатність окремих видів мистецтва справляти певний вплив на особистість певного складу за певних обставин»1.

Ігноруючи традиційний поняттєво-категоріальний апарат естетичної науки, що складався століттями, Т. Манро обмежує його поняттями «факт», «форма», «досвід». Навіть мистецтво, аналіз якого передусім цікавить теоретика, втрачає свою специфіку через те, що Манро вважає будь-яку людську діяльність, в основі якої лежить «позитивний досвід», естетичною.

Заслуговують на увагу й ті точки зору, які, хоч і формувалися в межах неопозитивізму, проте спростовували його окремі теоретичні положення. Так, Джон Дьюї (1859 — 1952) критикував А. Річардса за «психологізацію» естетики, за твердження, що краса є «проекцією почуття», «звичайним психологічним ефектом». У полеміці з А. Річардсом Д. Дьюї продовжив розробку натуралістичних принципів в естетиці, зокрема намагався поширити розуміння поняття естетичного досвіду як заключного етапу всіх процесів природи й «повернення в ньому (естетичному досвіді. — Л.Л.) природи до самої себе».

Сучасні дослідники розглядають естетичні погляди Джона Дьюї (як і всю його теоретичну спадщину) в межах філософії прагматизму, хоча їхні витоки, на наш погляд, слід шукати саме в неопозитивізмі.

**Література**

1.Бичко І.B. Сучасна світова філософія // Філософія. Курс лекцій. - К., 1994.

2.Иванов В.П. Понятие и статус эстетического и гносеологического субъектов // Художественная деятельность. К., 1980.

3.История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 6 т. М., 1967. Т.3.

4.Леонтьева Э.В. Искусство и реальность. Л., 1972.

5.Личковах В.А. Проблема «эвокативности» культуры: критика буржуазных концепций // Этика и эстетика. 1985. № 28.

6.Новиков А. В. От позитивизма к интуитивизму. М., 1976.

7.Тен И.А. История английской литературы. Введение // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. М., 1987.

8.Прозерський В.В. Позитивізм і естетика. - К., 1993.