

Колесник О. Метаромантизм: до визначення поняття. Сучасна культурологія: доба культурно-історичних зламів : колективна монографія / За загал. ред. проф. Ю. Сабадаш. – Київ: видавництво Ліра-К. 2025. С. 101-121.

Колесник Олена Сергіївна

доктор культурології, доцент, професор кафедри філософії та культурології

Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка

Olena Kolesnyk

Doctor of Cultural Studies, Professor, T. H. Shevchenko National University

Chernihiv Colehium

0974683407

elenakolesnyk2017@gmail.com

МЕТАРОМАНТИЗМ: ДО ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ

Актуальність даної теми визначається станом сучасної культури, яка знаходиться в пошуках нової парадигми, здатної позначити шляхи виходу людства з тієї глибокої кризи, в якій воно перебуває. Одним з напрямів, який має потенціал щодо винайдення таких нових орієнтирів, є метамодернізм. В якості його прояву можна виділити метаромантизм.

І в повсякденному слововжитку, і в теоретичному дискурсі гуманітарних наук термін «романтизм» використовується в двох основних значеннях. По-перше, він може позначати конкретний напрямок культури, характерний для загального умонастрою та духовних пошуків європейців кінця XVIII – першої чверті XIX ст., який знайшов втілення в численних витворах художньої культури. Далі ми будемо називати його Високим романтизмом, що дасть можливість відмежувати його від інших «романтизмів». По-друге, романтизм може поставати в якості загального підходу до життя та пов'язаного з таким світоглядом творчого принципу, який може виявлятися в різних культурах та в різні епохи, а тому має транскультурний та трансісторичний характер.

Для кращого розуміння специфіки романтизму його нерідко порівнюють з реалізмом. Відповідно до загальновідомого визначення, останній передбачає

зображення типового характеру в типових обставинах, в той час як в творах, які мають прикмети романтизму, навпаки, ані характер центральних персонажів, ані обставини, в які вони потрапляють, аж ніяк не є типовими. В крайньому випадку романтизм може взяти відносно типовий характер і занурити його в абсолютно нетипову ситуацію, або ж навпаки – провести розумовий експеримент із введенням в повсякденність певного дивовижного, або й фантастичного фактору. Тому йдеться не про те, що романтики гірше за реалістів «знають життя», як це іноді постулюється, а про те, що вони вводять в реалістичний опис елемент, який вступає в різкий конфлікт з повсякденним, що й робить подальший розвиток подій яскравим, унікальним та непередбачуваним.

Інколи протиставлення романтизму та реалізму розглядають в контексті ніцшевського протиставлення діонісізму та аполлонізму. Безумовно, в романтичній творчості з її нерідким підкресленням екстатичного натхнення, помітні риси діонісізму. А от аполлонійські риси більш властиві класицизму, а не реалізму. Юнгіанське протиставлення митців «візіонерів» та «психологів» теж є дотичним, хоча і його не слід абсолютизувати, оскільки ці два творчих принципи можуть поєднуватися навіть в доробку одного митця. Від часу свого виникнення романтизм та реалізм тісно переплітаються між собою, і, хоча в крайніх своїх проявах вони можуть виглядати повними протилежностями, між ними є маса проміжних форм. Протягом XIX ст. в літературі відбувалася осциляція між цими двома методами. А в XX і навіть в XXI ст. романтизм і реалізм можуть разом протистояти модернізму як фігуративне – нефігуративному, сюжетне – безсюжетному, при цьому вступаючи з цими самими модернізмом та постмодернізмом у складні взаємодії.

Реалізм концентрується на зображенні непростих стосунків людини та суспільства. Романтизму ближче мікрокосм – душа, та макрокосм – світ. Коли ж йдеться про суспільство, то воно нерідко демонізується або містифікується – нація, місто, країна можуть розумітися як єдиний організм з єдиною душею та єдиним життям, що цілком відповідає схильності романтизму до анімізму та пантеїзму та відразу до механіцизму.

Одним з ключових понять, яке дозволяє визначити трансісторичну сутність романтизму, безвідносно до його конкретних модифікацій, є сакральне. Як відомо, зокрема, з досліджень Е. Дюркгайма, сакральне не тотожне священному, оскільки цей перший термін може характеризувати феномени, «вищі» за повсякденний людський рівень, так і ті, що є «нижчими» за нього. А отже, слово «сакральне» може стосуватися і піднесеного і низького. Недарма романтики нерідко виявляли інтерес до жахливого та демонічного. Справжньою протилежністю сакрального є профанне – тобто, звичайне, повсякденне, позбавлене духовного виміру. Реалізм (якщо можна уявити собі абсолютно чистий, без домішок, реалізм) є зануреним в профанне. Романтизм – навпаки, намагається будь-якою ціною вийти за його межі, активно працюючи не з «золотою серединою», а з крайнощами, протиставляючи біле і чорне, небо і безодню, космос та хаос, життя та смерть, прекрасне та потворне, святість та гріх тощо.

Інколи ці опозиції розташовуються «по вертикалі» верх – низ, отримуючи чітке ціннісне навантаження. В тих випадках, коли художній світ конструюється «по горизонталі», характерним є протиставлення «свого» (добре відомого, безпечного, але саме тому не завжди цікавого), та «чужого» (далекого, екзотичного, небезпечного але непереборно привабливого). Це притягування-відштовхування до «чужого» може приймати різні форми – інтересу до минулого, до інших культур (зокрема, у вигляді моди на орієнталізм), до фольклорно-етнографічної народності, від якої вже відірвалися мешканці міст. Виразом цього самого настрою може бути навіть сламмінг – відвідування та зображення міських нетрів не лише з метою вивчити та вилікувати соціальні виразки, але й для того, щоб долучитися до своєї екзотики жахаючого, але чимось привабливого світу поза межами зони комфорту.

Отже, романтизм схильний до зображення могутніх і таємничих світових сил, та героїв, здатних стати з ними врівень. Якщо такий герой кидає виклик світу, він майже неминуче приречений на загибель, однак ця загибель носить трансгресійний характер, відкриваючи людям нові сфери свободи. Проте,

боротьба та загибель не обов'язкові – романтичний герой може здійснити подвиг іншого характеру, пов'язаний не з намаганням подолати космічні сили, а навпаки – з прагненням їх осмислити та прийняти.

Ще задовго до виходу в світ класичної праці О. Шпенглера, в творчості романтиків помітне розмежування культури та цивілізації. Перша є сферою свободи і самореалізації, що відносить її до сакрального, друга – сферою відносного комфорту та безпеки, а отже – профанного. Враховуючи таке протиставлення, цілком логічним постає зближення в романтичному світогляді та творчості таких понять як дух, любов, мистецтво, природа. Всі вони знаходяться в зоні свободи, самореалізації, творчості, а значить, в зоні сакрального.

Свобода, як одна з найголовніших романтичних цінностей, може поставати в різних формах – від свободи революціонера до свободи втікача, в тому числі – втікача від цивілізації, і навіть від власного минулого та власної ідентичності. Дуже характерним для романтизму є мотив «білого вождя», який має масу реальних історичних паралелей. Йдеться про представника більш економічно та технологічно розвиненої цивілізації (зазвичай – Західної, хоча це зовсім не обов'язково), який очолює, чи стає на захист військово/політично слабшого етносу, відстоюючи його інтереси, інколи навіть всупереч інтересам свого власного покинутого народу. Цей мотив заслуговує на окремий розгляд, зараз зазначимо лише, що тут можуть мати місце такі спонукання як захист пригноблених, уявлення про справедливість, самореалізація, інколи також – помста. Цей мотив є важливим у нашому контексті через те, що він часто пов'язаний з бунтом проти цивілізації, яка обрала невірний шлях, та пошуком більш правильного, природного та гармонійного способу життя. Подібні ідеї виникли задовго до романтизму, а артикульований вигляд отримали, зокрема, в працях Ж.Ж. Руссо. Відчуття тиску цивілізації на людину, а також тупику, до якого вона веде, осмислюється і в сучасній культурі. Чи не найяскравішим виразом цього є така сучасна модифікація мотиву «білого вождя» як «Аватар»

Дж. Кемерона, де перенесення дії в космос надає йому ще більшої наочності та глобальності.

Романтизм протистоїть вузько матеріалістичному і прагматичному підходу до світу та натуралістичному методу його зображення. Буття завжди має «глибину», яку можна передати тільки за допомогою художніх «спецефектів». Отже, справа не в тому, що романтики нібито не знають життя, і тому не можуть зображувати його «як воно є», а в тому, що реалізм не має художніх засобів для зображення додаткового виміру реальності, наявність якого деякі люди відчують, хоча не можуть довести.

Для зображення цієї «глибини» реальності можуть використовуватися різні творчі методи та різні жанри. Однак, здається доцільним привернути увагу до такого літературного явища як роменс (не плутати з «романсом»).

Термін «роменс» не є авторським, але поки що вживається вкрай нечасто, хоча і заслуговує на популяризацію, оскільки позначає цілком конкретне жанрове утворення в літературі, графічному романі та кінематографі. Саме слово є похідним від англійського *romance* (що етимологічно позначає літературу, написану романськими мовами на відміну від латинської), яке має декілька значень.

По-перше, *romance* може виступати синонімом любовного роману, в тому числі такого, який відноситься до сфери профанного в усьому, крім самого почуття кохання. Таке визначення пов'язано з тим, що в англійській традиції поняття *romantic love* використовується для позначення душевно-духовного аспекту кохання на відміну від суто сексуального потягу. В українській мові вже наявне поняття жанру любовного роману, а отже, запозичення якогось нового терміну здається недоцільним.

По-друге, англійське слово *romance* може позначати твори, належні до широкого спектру пригодницьких, історичних та фантастичних жанрів та піджанрів, починаючи з елліністичного та середньовічного рицарського роману і до сучасних форм. Зазвичай йдеться про оповідь, в центрі якої знаходяться пригоди, які можуть мати характер фантастичний і навіть чудесний (і в

побутовому і в релігійному сенсі слова), а дія відбувається в нестабільному та непередбачуваному світі, де протагоніст сам прокладає свій шлях. Отже, ми пропонуємо використання терміну «роменс» для позначення метажанру, до якого відносяться пригодницькі, детективні, фантастичні та містичні оповіді, які мають відповідні «романтичні» тематично-естетичні характеристики.

Розглянемо ці характеристики і подивимося, яким епохам, та культурам вони властиві.

Майже загальноприйнятою є думка, що романтичне світобачення характерне лише для Західної культури з її фаустівською душею. Сам О. Шпенглер вважав однією з характерних прикмет Заходу намагання його представників прорватися за обрій – як в географічному так і в гносеологічному та метафізичному сенсах. Навіть у таких типологічно близьких до європейської культурах як антична та китайська, такого пориву нема, як нема і самої лінії горизонту на їхніх пейзажних картинах. Саме цей могутній трансгресивний потяг забезпечив і географічні відкриття і прориви в науці та техніці, які дозволили Європі вриватися вперед, обігнавши більш давні та, здавалося б, більш потужні цивілізації. Чи є на даний момент цей пасіонарний порив вичерпаним, і чи відбувається остаточне переродження європейської культури в цивілізацію, як того побоювався Шпенглер? Питання залишається відкритим.

Незважаючи на те, що романтизм дійсно є характерним саме для європейської культури, ми все ж таки можемо шукати його аналоги в інших частинах світу. Адже сам порив в невідоме був знайомий далеко не лише європейцям в певну історичну епоху. Не всюди він був теоретично відрефлектованим, але там, де в мистецтві виявлялися його характерні прикмети, можна вести мову про більш чи менш близькі аналоги романтизму за межами Заходу.

Зробимо короткий огляд проявів романтичних умонастроїв в різних культурах до виникнення «класичного» європейського романтизму чи паралельно з ним. В межах даної праці неможливо дати глибокий аналіз кожного історичного етапу або етнокультурної традиції, проте такий загальний огляд

здається конче необхідним для того, щоб зрозуміти сутність романтизму як транскультурного феномену і виділити в ньому те, що залишається актуальним дотепер – те, що може бути «знято» (в гегелівському сенсі) зі спадщини різних культур та епох.

З кожним роком, завдяки новим археологічним знахідкам, генетичним дослідженням, даним біології про протокультуру, ми отримуємо все більш масштабну картину культурного життя давніх людей, причому не лише Homo sapiens, але й неандертальців та еректусів. Слід врахувати, що кількість артефактів, які збереглися, є дуже невеликою в порівнянні з тими, що не дійшли до нашого часу, і така неповнота суттєво заважає зрозуміти характер життєвого світу наших предків. Наявний артефакт не завжди піддається адекватному тлумаченню, оскільки досліднику вкрай важко відновити духовний контекст його створення та існування. Тому, як відомо історикам, інтерпретація способу життя, а тим більш – духовного світу зниклих культур, є проблематичною.

І все ж таки, сам факт того, що палеолітична людина починає творити не лише орнаменти, але й образи – уявних двійників живих істот – здається доволі промовистою. У такому прагненні до подвоєння реальності вже можна вбачати щось на зразок фаустівського виклику власній людській обмеженості – прагнення стати на рівень з космічними силами, створивши те, чого не існувало раніше. Відомо, що наскальні малюнки нерідко робилися у віддалених і важкодоступних печерах, і далеко не завжди використовувалися для колективних ритуалів. Ми не знаємо точно, яке місце вони займали в житті кожного конкретного племені, та як його члени ставилися до митця. Але, за аналогією з пошаною до поетів, яка зафіксована в давніх літературних джерелах, а в деяких традиціях дійшла до нашого часу, можна висунути гіпотезу, що митець міг наділятися особливою містичною силою, яка долучала його до міфу про творення світу. Близьку думку нерідко висловлювали представники Високого романтизму, які постулювали квазі-божественний статус митця, який творить дещо з нічого.

Про пізніші культурні форми ми можемо судити більш впевнено, оскільки деякі з них були зафіксовані письмово, або ж дожили до нашого часу. Міфопоетичний світогляд часто асоціюється з уявленням про циклічність часу, а отже – з виконанням строгих приписів щодо всіх сфер людського буття, які були колись обумовлені богами та предками. Але це не завжди так. По-перше, в міфах різних народів може фігурувати не стільки коло, скільки спіраль – невідворотне погіршення світу та виродження людства, яке вже не здатне встати врівень не лише з богами, але й з власними предками. По-друге, не лише в епічних, але й у власне міфологічних текстах виникають образи людей чи божеств, які кидають виклик космічним силам. Інколи їхній задум вдається втілити, інколи – вони терплять повний крах. Буває, що вони досягають мети, але дорого платять за це, як то Прометей, один з найбільш знакових образів європейської культури. Бунтарство, здатність протиставити себе системі, є однією з найяскравіших характеристик романтичного світогляду, причому саме високий романтизм дав такі канонічні зразки реальних доль з особливим «героїчним» аспектом, як життя Байрона та Наполеона (варто згадати пародійний, але в чомусь дуже показовий текст, де доводиться, що Наполеона не існувало, а його життєпис – це чергова версія солярного міфу).

Ще однією «міфологічною» темою є романтика жертви. Існує доволі переконлива версія, що людина здавна відчувала провину, вбиваючи тварин, вирубаючи дерева, і навіть просто використовуючи природні об'єкти в своїх цілях. Інколи для угамування цієї провини вистачало покаяння, як то у індіанських мисливців, які вибачалися перед вбитим ведмедем. Але там, де йшлося вже не про окремі акти вторгнення в життя природи, а про незворотну зміну навколишнього світу, з'являлася ідея жертви як відкupu за гріх, причому платити могли найціннішим, що є у народу, аж до принесення в жертву власних дітей. Звернемо увагу, що тема *жертви найкращого заради виживання цілого* є важливою для романтизму. Крім того, на жаль, вона залишається актуальною і зараз, причому не лише в якості міфологеми.

Характерною рисою міфо-логіки, яка має доволі несподіване відлуння в романтизмі, є нерозчленування серйозного та сміхового. Амбівалентний образ героя-трікстера, такого як Крук у арктичних та північноамериканських народів, згодом розділювався на двійників – серйозного та сміхового, які втілюють піднесене та низове. В романтизмі однією з стабільних тем є мотив двійництва (людина та її тінь тощо), а також існування паралельних світів, або ж «лицевої» та «зворотної» сторони того самого світу. При цьому нашому світу може надаватися роль «вивороту», світу несправжнього або зіпсованого. Це має аналоги в міфологічних уявленнях про невидиму божественну реальність, яка є первинною та визначальною по відношенню до емпіричної. Митець постає людиною, яка стоїть на межі двох світів, медіумом, шаманом, який знає все та надає речам імена. Особлива сила поета, знання ним потаємної мови, здатність до чаклування (інкантації) потребували особливого пояснення, зокрема, про «інспірацію», «на-тхнення» як вдихання містичної сили. Ця тема на дуже великому міфо-фольклорному матеріалі була досліджена в праці І. Франка «Із секретів поетичної творчості» [6].

Окрім загальних міфологічних принципів, які знайшли своє продовження в романтичних авторських міфах, слід згадати також конкретні міфологічні образи, що стали частиною загального культурного тезаурусу окремої етнічної культури, або ж людства в цілому. Зокрема, характерним є звернення романтиків XVIII–XIX ст. до образів з національної міфо-епічної традиції (оссіанізм, відкриття кельтської, германської та фінської міфологічних систем) заради створення нового національного міфу, який мав обґрунтувати право народу на самовизначення. В цьому ж ряду можна назвати і творчість Тараса Шевченка.

В архаїчному міфі з його циклічним часом та прецедентністю актів богів та першопредків по відношенню до всіх дій людини, є небагато простору для самовираження та протиставлення особистості суспільству та світу. А от на стику міфу та епосу формуються потужні сюжети, які мають величезний потенціал для романтичної інтерпретації. Виникає вічна тема вибору власної долі як перемоги над фатумом і несвободою. Герой – у міфопоетичному сенсі

слова – це не просто напівлюдина-напівбог за походженням. Перш за все, це той, хто свідомо обирає коротке та непросте, але славне і неповторне життя. Одним з класичних образів такого вибору є сюжет «Геракл на роздоріжжі», де цей герой в юності робить вибір між насолодою та подвигами. Як відомо, він обрав подвиги. Так само вчинили Ахілл та ірландський Кухулін, яким теж було провіщено, що їхнє життя може бути довгим та безславним, або ж коротким та гранично яскравим.

Доволі часто міфо-епічний герой стає аж занадто самовпевненим та впадає в гібрис, кидаючи виклик богам та самому світовому закону. Він буває за це жорстоко покараний, проте отримує безсмертя, перетворившись на вічний символ повстання, як то Прометей чи, в меншій мірі, Сізіф. Дещо інший варіант бунту, який закінчився примиренням та набуттям сумної мудрості, ми бачимо в історії Гільгамеша.

Епос розвиває та трансформує теми, закладені в міфологічній традиції, «опускаючи» їх з космічного рівня на земний. Сили хаосу постають тут вже не стільки чудовиськами, скільки ворожими народами, від яких протагоніст має захищати свою землю. Героїчний характер, готовий подолати будь-яку заборону і кинути виклик самій долі, є нормою. Цікаво, що сама унікальність героя (по відношенню до інших людей його народу) має стереотипний характер, як то було показано Дж. Кемпбеллом, який окреслив основні етапи «героїчної біографії», яка зустрічається в міфах та епосі різних народів, і під яку «підганяються» реальні біографічні факти життів історичних осіб [4]. Ця схема свідомо чи несвідомо використовується і сучасними літераторами та кінематографістами, зокрема, в таких жанрах як фентезі, а також наукова фантастика, трилер, детектив.

Ще одна тема, успадкована від міфологічних уявлень, але розвинута в межах епосу – Правда Короля та її порушення. Уявлення про ідеальний стан гармонії суспільства та природи передбачали, що король як символ свого народу, відповідає і за стан своєї землі. Його гріх приводить до знищення родючості. Ця тема, характерна для кельтів, стала основою середньовічних

західноєвропейських оповідей про Спустошену землю, яку має зцілити ідеальний рицар, який знайде Грааль. «Священний шлюб» народу та землі дотепер залишається одним з варіантів національного міфу. Іншим варіантом є міф заволодіння землею, які віддається більш гідному – тому, хто зможе краще розпорядитися її ресурсами. А отже, з тих самих міфологічних принципів можуть впливати обґрунтування протилежних політичних позицій: 1) земля належить автохтонам, які є її «кровними родичами», 2) землю забирають ті, хто забезпечить на ній оптимальне господарювання. Щоправда, уявлення про оптимальне господарювання теж змінюються з часом.

«Класичні» романтики здебільшого обирають перший варіант, зближуючи землю та кров та прагнучі до гармонії людини та природи. Однак, існує й романтика техніки, людської праці та розуму, здатних на прометеївські перетворення світу. І все ж таки, при сучасному екологічному стані світу, прагнення до відновлення та зцілення стає більш актуальним, ніж пафос перетворення.

Від самого виникнення писаної літератури, в ній підіймаються теми сенсу життя та смерті, вічного бунту людини проти необхідності, здатності вийти за межі визначеного. Вже в Давньому Єгипті ми можемо знайти тексти романтичного характеру, які розповідають про надзвичайне. Зокрема, до них відноситься така класика як «Сказання про Сінухе» – історія реальної людини з дивовижною долею – царедворець, замішаний в палацовому перевороті – втікач, який ледь не загинув в пустелі – «білий вождь» (це жанровий термін) бедуїнів. В давньоєгипетській літературі ми знаходимо й тексти, схожі на сучасне фентезі, зокрема, «Казку про потерпілого аварію корабля», в якій вельми переконливо оповідається про зустріч людини з дивом.

Свої аналоги романтичних умонастроїв існували за межами Великого Середземномор'я. Зокрема, для народів Африки та Океанії однією з важливих тем була здатність людини піднятися до рівня стихійних сил. Так, в Полінезії відомі пісні, які оспівують каное, або ж його окреме рульове весло. Враховуючи, що на цих відносно невеликих човнах здійснювалися подорожі (в тому числі –

колонізаційні експедиції) за тисячі кілометрів по бурхливому океану, стає зрозумілим, що плавзасіб уявлявся не мертвим шматком деревини, а живим партнером по подвигу. Взагалі, море і все що з ним пов'язано, концентрує в собі романтику практично в усіх народів.

Класична давньогрецька культура, в цілому, гуртується на принципах раціональності, гармонії та міри, які можуть розумітися як протилежні романтизму. Однак, якщо пригадати несамовитих гомерівських героїв та їхні дивовижні долі, то ця протилежність не буде здаватися такою вже однозначною.

Хрестоматійне протиставлення аполлонізму та діонісізму в значній мірі визначило тлумачення античних сюжетів представниками неоромантизму та символізму. Зокрема, А. Беклін виділяв в усім знайомих образах не стільки пластичну красу, скільки буйну стихійну силу, а для Г. Моро античні сюжети ставали приводом для створення власних складних, інколи навіть перевантажених символічних побудов.

Якщо класичне грецьке мистецтво тяжіє до спокійної краси та здатності стримувати пристрасті, то в період еллінізму в фокус потрапляє піднесене, трагічне, драматичне, навіть жахливе. Характерний приклад «романтизму до романтизму» ми знаходимо в образотворчому мистецтві, перш за все, в скульптурі – це особливий поворот голови та вираз піднятого догори обличчя, характерний для статуй Скопаса. Пізніше цей самий патетичний жест повторюють Лаокоон, а також Алкіоней з Пергамського вівтаря. Цікаво, що саме такими – напруженими, навіть стражденними – в цей час нерідко зображуються і реальні люди, в тому числі й правителі.

Ще один візуальний штамп, який в період еллінізму використовувався в живописі для передачі екстатичного пориву – це специфічна поза, де плечі персонажа знаходяться «позаду колін». Звучить абсурдно, але мається на увазі невірноважений, «п'яний» рух із сильно відкинутим назад торсом.

В літературі безумовно романтичні асоціації має новий жанр – елліністичний роман (роменс), який зображує вірне кохання в невірному світі. І люди, і сама природа повстають проти закоханих, але вони залишаються самі

собою і зберігають вірність один одному. Так в пригодницькому жанрі народжується нова, духовна проблематика. В класичній Греції (не кажучи вже про Рим) кохання здебільшого розумілося гедоністично, по-споживацькому. В романах йдеться про дещо принципово інше – про незамінність коханого, про таємницю двох душ, яка є важливішою ніж життя. Інші проторомантичні риси елліністичного роману – надзвичайні за своєю силою почуття, тяжкі випробування, шокуючі повороти долі, екзотичні країни та загальне тяжіння до максимальної сенсаційності. Так виникає метажанр ромену як оповіді про чудесні пригоди та високі почуття.

В римській літературі деякі тексти можуть виглядати скоріше антиромантичними, але і в них можна знайти певні риси, які стануть ключовими для пізніших романтичних жанрів. Наприклад, саме в римській літературі в фокусі уваги вперше опиняється велике місто як соціально, культурно, релігійно гетерогенне середовище, принципово відмінне від відносно невеликого грецького полісу. Таке тло визначає маргінальність та анонімність персонажів, а також драматичні злети і падіння їхньої кар'єри. Найяскравішим прикладом є «Сатирикон» Петронія. Тут мегаполіс стає невід'ємною частиною сюжету та єдино можливим тлом подій. Враховуючи контраст між соціальним становищем автора – «арбітра вишуканості» при дворі імператора Нерона – та змальованими ним «міськими джунглями», ми можемо визначити «Сатирикон» в якості чи не першого зразку сламмінгу, характерного для неоромантизму. В цьому контексті можна згадати і барокову пікареску, де велике місто з його складним, багатогранним життям зображено як небезпечне й таємниче. Низьке і буденне (як то життя люмпенів і злочинців) може романтизуватися, отримуючи риси привабливої екзотики. Такий антигламур є доволі актуальним і в сучасній культурі.

Внаслідок цивілізаційних змін, в середньовічній літературі місто відходить на другий план. В центрі уваги опиняється скоріше контраст «фортеці» та «лісу». Ця гранично чітка опозиція між «культурою» і «природою» структурує світ шекспірівського «Короля Ліра», який надає узагальнений образ

«стародавньої Європи». Тема природи як джерела водночас небезпеки та духовного відродження, стане дуже важливою для високого романтизму. Пізніше вона знов вийде на перший план в деяких варіантах пригодницького жанру та фентезі.

Згадаємо, що саме в Темні віки після розпаду Римської імперії, на політичну сцену вийшли нові, «північні» (на відміну від середземноморських) народи – кельти, германці, слов'яни. Їхні міграції та війни, знаходження нової батьківщини та формування держав лягли в основі національної історичної традиції. В багатьох випадках вони були реактуалізовані романтиками та продовжують і зараз впливати на сучасну політику та ідеологію. Міфо-епічна та історична традиція цих народів збагатила скарбницю вічних сюжетів такими образами як король Артур, Трістан і Ізольда, Зігфрід та інші, до яких зверталися в часи Високого романтизму, шукаючи та перестворюючи своє минуле. Зазначимо, що кельтська традиція з її сюжетами про фатальне кохання та про подорожі в інші світи (з порталами та часовою релятивністю включно), суттєво вплинула на один з найромантичніших жанрів – фентезі.

Християнство додало до картини світу чітку вертикаль. До пригод тіла додалися подвиги духу. Темі роботи над своєю душею присвячені життя святих. Життя не романтичні самі по собі, але вони розробляють проблематику виходу за межі повсякденного, земного, грішного, і пояснюють, що таке небо. В більш «легкому жанрі» робота над собою стала змістом рицарського роману (одного з варіантів роменсу).

В середньовічній літературі ми знайдемо масу сюжетів, романтичних за будь-якими канонами. Жанровим орієнтиром тут виступають західноєвропейські рицарські романи, які оповідають про непересічних людей зі своїм кодексом честі, про надзвичайні героїчні та фантастичні пригоди (інколи – в екзотичному, або й фантастичному антуражі), та про кохання як величезну силу, яка може поставати земною чи небесною, щасливою чи нещасливою. Воно може вести до морального вдосконалення, а може – до загибелі героїв та до

руйнування всього мезокосму (історія Ланселота). Своєрідною енциклопедією романних сюжетів, або ж «романом романів» є «Смерть Артура» Т. Мелорі.

За низкою мотивів – подвиги заради кохання, конфлікт почуття та обов'язку тощо – близьким до рицарського роману є шедевр грузинської літератури «Витязь у тигровій шкурі». Паралелі з цим жанром можна знайти також в історії Маджнуна і Лейлі. Незважаючи на значні відмінності, тут наявна цікава паралель із західними рицарськими романами (особливо – артуровського циклу), яка полягає в темі безумства і навіть «здичавіння» через кохання. Адже низка найвідоміших героїв рицарських романів – Ланселот, Трістан, Івейн – проходять етап втрати розуму через «помилки любові» (кохання до дружини свого сюзерена, або порушення клятви, даної власній дружині), причому в деяких випадках божевілля розуміється як повернення до тваринного, природного, до-людського світу, і в цьому сенсі є не лише покаранням, але й випробуванням, за яким має йти нове піднесення героя.

Важливим моментом є також проблема рецепції творів чужої культури та їх «очуднення». Наприклад, славетна «Тисяча і одна ніч» має небагато сюжетів, близьких до властивої романтизму сакральної піднесеності та емоційної напруги. Це, в решті решт, збірка розважальних історій. Але завдяки своєму екзотичному антуражу та яскравій фантастичності, вона сприймалася в Європі як концентрат небуденного та властиве чудесного, а отже – романтичного. Через декілька століть така саме трансформація при рецепції відбулася з деякими «індійськими» оповіданнями Р. Кіплінга, які в англо-індійському середовищі сприймалися як брутально реалістичні, а в Європі огорнулися романтикою.

В самій індійській традиції потенційно романтичних сюжетів немало. Хоча уявлення про дхарму та карму дещо модифікують романтичний пафос неповторності особистості, проте певні фабули, пов'язані з коханням та подвигами, цілком можуть розглядатися в нашому контексті. Це стосується, зокрема, основних ліній «Махабхарати» та «Рамаяни», а також сюжетів класичної індійської драматургії. Недарма «Шакунтала» Калідаси справила велике враження на Й.В. Гете, який може й не був стовідсотковим романтиком,

але без чийого впливу європейський романтизм не став би таким, яким ми його знаємо.

В китайській культурі безпосередні перетини з «класичним» романтизмом помітні в дуже різних художніх формах. Ймовірно, найсуттєвішим є уявлення про особливу духовну силу природи, яке відбилося в садово-парковому мистецтві (порівняємо з аналогічними ідеями європейських романтиків та з практикою англійського пейзажного парку), а також в жанрі пейзажу (зображення природи на деяких китайських картинах гомологічно схожі з пейзажами К.Д. Фрідріха, хоча роль людини на них відмінна).

Іншою цікавою темою є один з лейтмотивів китайської культури – прагнення зробити неможливе – навчитися літати (осідлати дракона, як то у Лі Бо). І словесні оповіді і живопис повні образів левітуючих безсмертних та фей. Недарма з появою відповідних технічних можливостей, китайські кінорежисери створили низку надзвичайно ефектних стрічок, де герої або власними силами долають обмеженість людської природи, або ж отримують в цьому містичну допомогу.

Нарешті, одним із парадигмальних текстів китайської літератури є фантастично-пригодницький роман «Подорож на Захід». Наявність таких ключових мотивів як небезпечна подорож, боротьба зі спокусами, воїнські подвиги заради досягнення духовної мети, і навіть образ недоступної прекрасної дами – покровительки експедиції – дозволяють розглядати жанр «Подорожі...» як специфічний далекосхідний варіант роменсу, в той час як інші його характеристики зближують його з «Божественною комедією» Данте [5].

Романтичні мотиви, наявні в культурі Японії, теж чіткіше проявляються в порівнянні з середньовічною європейською традицією. Зокрема, на поверхні лежать паралелі між способом життя, етосом та культурою рицарів та самураїв. В сучасному контексті значну увагу привертають такі японські за походженням феномени як манга та аніме. Завдяки вдалому балансу між «загальнолюдським» та національно-неповторним, японська традиція коміксів та анімації вийшла за межі своєї батьківщини, ставши глобальним феноменом. Ймовірно, одна з

причин такого сенсаційного успіху, перш за все, серед молоді, це акцент на романтичних мотивах, характерний для цього напряму мистецтва. В кращих зразках жанру, зокрема, в стрічках Х. Міядзаки, велике місце займає одухотвореність світу, вельми близька романтикам. Цікаво, що слова «аніме / анімація» та анімізм походять від одного кореню – «душа». Збіг випадковий, але в чомусь показовий.

Повертаючись до Європи, зазначимо, що з закінченням Середніх віків романтичні теми та світовідчуття дещо відходять на другий план. Ренесанс, як відомо, намагався відродити ясність, пластичну виразність та гармонію грецького мистецтва періоду його розквіту.

Класицизм, при всьому інтересі до міфологічних сюжетів, теж в чомусь протилежний романтизму. Хоча і тут туга за ідеалом та створення власних художніх світів (зокрема, таких, як у К. Лоррена) можуть бути порівняні з романтичним *streben*. Згадаємо також, що Шпенглер вважав лінію горизонту однією з прикмет неспокоїної фаустівської культури – а вона майже обов'язково присутня на картинах цього періоду. Лінія небокраю начебто й існує для того, щоб її подолати, прорвавшись до інших світів. Це дуже співзвучно часу великих географічних відкриттів та народження нової науки. Романтику в цей період можна шукати не стільки в мистецтві, скільки в житті, в реальних долях.

В культурі бароко можна помітити настрій розчарування у раціональності, яка не здатна зрозуміти багатоманітність та мінливість світу, а тому не може слугувати адекватним засобом досягнення мети. Схильність до ірраціонального, емоційного, діонісійського є доволі характерною саме для «романтичного» підходу до світу. В період бароко відбувається накопичення ідей (непередбачуваність, взаємозамінність сну та неспання), підходів (символізм, ускладненість, подвійне кодування) та образності (море, буря), які стануть типовими і для Високого романтизму.

Окремого розгляду заслуговують романтичні риси в творчості В. Шекспіра. Їх настільки багато, що природним чином він став для багатьох романтиків улюбленим автором та зразком для наслідування. Зазначимо також,

що шекспірівські пізні твори («Зимова казка», «Буря», «Цимбелін», «Перікл»), жанрова класифікація яких викликала у критиків складнощі, були визначені І. Рацьким як «романтичні жанри». Здається цілком можливим конкретизувати їх жанр як роменс. Риси роменсу можна знайти також в інших його п'єсах – як в комедіях, так і в трагедіях.

В цілому, романтичні настрої пов'язані скоріше з північною Європою, що можна пояснювати комплексно: як виходячи з більш суворих природніх умов і відповідного характеру фольклору (віра в нижчу міфологію, яка подекуди зберігається до нашого часу, пережитки язичництва та розвиток неоязичництва), так і з особливостей історичного розвитку. Так саме, як місцем народження Ренесансу була Італія, а всі інші європейські країни його запозичили, так і новоевропейський романтизм народжується в Британії та Німеччині, а вже потім потрапляє в інші країни, трансформуючись в процесі.

В Британії на основі традиційних елементів (різних за походженням – тут і «успадковані» класичні топоси і автохтонні фольклорні мотиви), переосмислених у світлі нових, не-просвітницьких настроїв, формується те, що зараз відомо як Передромантизм. У нашому контексті особливої уваги заслуговують два явища: 1) поява готичного роману, який досі має парадигмальне значення для кількох актуальних жанрів, і 2) поява оссіанізму. Останній суттєво вплинув не лише на літературу, а й на політичну культуру Європи XVIII-XIX ст., і став чинником низки національних відроджень, які змінили карту Європи та світу.

Окремого дослідження варта взаємодія між Передромантизмом та сентименталізмом, який, при всіх відмінностях, мав з ним такі спільні риси як увага до людської душі та її емоційного життя.

Нарешті, наприкінці XIX ст. два сенси слова «романтизм» – як умонастрій і як конкретний актуальний напрям культури – сходяться разом. Формується те, що називають Високим Романтизмом. Саме в ньому всі тенденції, які до цього були розпорошені, сконцентрувалися і знайшли своє максимально чітке вираження. Як і належить романтизму, ключовим словом тут є «сакральне».

Навіть в тих випадках, коли вертикаль земля – небо не підкреслюється, а події розгортаються «по горизонталі» – в екзотичних краях або в екзотичних (давніх) часах – за всім надзвичайним ховається саме не-буденне, божественне або демонічне, що виводить людину зі звичайного існування та ставить в межу ситуацію, яка вимагає осмислення самих принципів буття. Пошук інваріантів може вести людину в далекі краї (часто ідеалізовані), в минуле чи майбутнє, в світ дитинства, в міфологічне мислення, в безсвідомість. Характерним є напружене протиставлення незамінної унікальності та трагічної смертності яскравої особистості – і вічності божественного / природного / народно-родового начала.

Розквіт Високого романтизму з його новою моделлю світу означав появу нових підходів до творчості. Помітними досягненнями стали створення історичного жанру (В. Скотт, В. Гюго) і звернення до фольклору (брати Грімм та ін.). Вивчення історії чи не вперше стало розглядатися як спосіб пошуку витоків власної культури. Цей «пошук коріння» мав особливе значення для народів «без історії» та народів, державні традиції яких були порушені. В Україні саме в цьому контексті можна розглядати творчість І. Котляревського та Т. Шевченка, окремі твори М. Гоголя.

Нерідко стверджується, що романтизм зійшов нанівець, і друга половина XIX ст. стала часом переважання реалістичної, навіть натуралістичної літератури, а романтичне мистецтво відродилося лише на межі XIX-XX ст. у формі неоромантизму. Однак, хронологічне та стилістичне розмежування Високого романтизму, реалізму і неоромантизму не є чітким, оскільки протягом всього XIX ст. реалізм і романтизм співіснували. Слід звернути увагу на такі моменти:

1. У деяких країнах – в тому числі в Україні – тенденції, властиві Високому романтизму, існували протягом усього XIX ст. і перейшли в XX ст.
2. Твори суто романтичного характеру («Мобі Дік», «Пісня про Гайавату», «Легенда про Уленшпігеля» та ін.) продовжували з'являтися і в другій половині

XIX ст.; співвідношення між ними та ірраціоналістичною філософією заслуговує окремого дослідження.

3. Багато визначних творів мистецтва, переважно реалістичного характеру, мали помітні риси романтизму. Так, досить типовим явищем початку XIX ст. був «фізіологічний нарис», де місто розглядалося як цілісний організм і описувалося водночас «науково» і поетично. Мабуть, вершина такого опису внутрішнього життя міста, пов'язаного з внутрішнім життям людської душі, знаходиться в романах Ч. Діккенса і Ф. Достоєвського. При безсумнівній реалістичності, вони мають значну долю «сенсаційності», типової скоріше для романтизму.

4. В середині XIX ст. ідеї Високого романтизму поширюються в популярній культурі та породжують нові жанри, такі як пригодницький роман та його різновиди (зокрема, географічний та науковий роман, як то у Т. Майн Ріда, Ж. Верна та багатьох інших, менш відомих авторів), детектив, трилер, фантастика та фентезі.

В цілому цей культурний комплекс можна назвати «проміжним» романтизмом середини-другої половини XIX ст.

В контексті романтизму з його увагою до сакрального, застосуванням символів, зверненням до екзотики/минулого/міфу, можна розглядати символізм в літературі та живописі. Дуже близьким до романтичних характеристик є «міфо-історичний» напрям в образотворчому мистецтві, до якого відносяться Прерафаеліти, пізніше – В. Васнецов, А. Галлен-Каллела, Дж. Дункан, К. Нільсен. В наш час цю традицію продовжують Ч. Весс, Б. Фрауд та інші.

Романтизм не обов'язково прагне відійти від актуальної дійсності. Так, неоромантизму властива конкретність, запозичене у реалізму вміння описати життя в усій його складності. Неоромантизм та література дії формуються у Великій Британії в час піку активності її зовнішньої політики. Сильна людина легко могла знайти собі небезпечні пригоди як за кордоном, так і на батьківщині. Такий історичний контекст дуже сприяв формуванню пригодницької літератури. Нагадаємо, що це була доба останніх великих географічних відкриттів, за якими із

захопленням слідувала вся Європа. Хаггард і Конан Дойл ще могли дати своїм героям можливість знайти загублений світ.

Пригодницька література це жанровий конгломерат, який може включати в себе такі різні форми, як рицарський роман і наукова фантастика. Більшість із цих жанрів – соціальний пригодницький, історичний пригодницький, географічний пригодницький, детектив, фантастика тощо – оформилися в практично сучасній формі в середині ХІХ ст. Твори цих жанрів часто були популярними та комерційно успішними. Деякі з них з того часу набули статусу класичних.

Становлення власне неоромантизму припадає на 1880-ті роки. Його британська версія, представлена творами Р.Л. Стівенсона, Р. Хаггарда, А. Конан Дойла, Р. Кіплінга, визначила канони класичного пригодницького роману. Однією з характерних рис неоромантизму був «звичайний» герой, кардинально відмінний від «супермена» Високого романтизму. Це допомагало реципієнту ідентифікувати себе з протагоністом, разом з яким він починав бачити знайоме життя чудовим і загадковим. Тепер диво не обов'язково було шукати десь на таємничому Сході, чи в далекому минулому, чи в глибині «колективного несвідомого» народної глибинки. Таємничий зворотній бік є у всього, в тому числі – у великого міста.

Неоромантичний герой може справляти враження пересічної людини. Однак, в екстремальних ситуаціях він знаходить волю і силу для перемоги. Не лише неоромантизм як такий, але й самі неоромантичні жанри, перш за все – детектив – протистоять дегероїзації, або ж взагалі «розчиненню» протагоніста.

Неоромантичні тексти часто приховують за уявною простотою серйозний та складний зміст, відкритий для різноманітних інтерпретацій. Наприклад, десятки екранізацій «Острова скарбів» Р.Л. Стівенсона чи «Собаки Баскервілів» А. Конан Дойла не вичерпують багаторівневої філософської проблематики літературних джерел.

Зокрема, на прикладі творів Стівенсона можна досліджувати цілком актуальний феномен страху перед внутрішнім хаосом, символом якого є знаменитий розкол людини на дві персони: Джекіла і Хайда.

Тема двоїстості світу і людини тісно пов'язана з: 1) універсальним архетипом Тіні; 2) британською міфологічною традицією, яка постулює існування двох світів – людського і магічного; 3) вікторіанським романом таємниць; 4) популярними на той час уявленнями про складну структуру психіки, що призвело до майже одночасного відкриття підсвідомого З. Фрейдом та І. Франком.

Тема прихованої таємної сторони світу лежить в основі структури класичного детективу. Теоретиком і апологетом детективного жанру став Г.К. Честертон, пафос якого прямо протилежний пафосу Х. Ортеги-і-Гассета. Він розглядав детектив як форму міфу, і порівнював його з лицарським романом.

Характерно, що А. Конан Дойл створив не лише культовий образ детектива, а й започаткував своєрідний міський епос, який міфологізує Лондон, але може бути перенесений в будь-яке місто. Детектив і трилер схильні до зображення сучасного мегаполісу не лише як місця дії, але й як активного середовища, і навіть як повноцінного героя оповідання. Деякі міста мають особливу харизму. Одним із них є Лондон, що й не дивно, враховуючи статус центру світової імперії, який він мав на момент зародження жанру. Інші міста можуть бути виведені на передній план завдяки їхньому особливому геополітичному положенню. Наприклад, Стамбул став ареною трилерів таких видатних письменників, як Дж. Бакен, Т. Хейз, Д. Браун, Е. Костова та О. Памук, до яких за останній рік приєдналася українка Л. Підгірна.

Ще одним важливим жанром, який виник у другій половині XIX століття, є літературна анімалістика, де тварина зображується водночас максимально науково точно, і одухотворено. Це була одна з перших спроб поглянути на світ під принципово іншим кутом зору. Однією з її похідних є доволі популярна нині ксенофікція, яка розглядає нелюдський життєвий світ. Іншим, можливо дещо

несподіваним сьогоденним результатом розвитку уваги до внутрішнього світу тварин, стають такі напрями як теріантропія, фуррі та квадробіка.

Нарешті саме в цей період зароджується канон літературної казки. Він став відправною точкою для жанру фентезі, а також для європейської версії магічного реалізму.

Континентальним аналогом переважно британського та американського неоромантизму є символізм. Попри всю несхожість пригодницького роману та філософської лірики, їхня основа спільна: відчуття кінця епохи та пошуки виходу з кризи повсякденності. Якщо британські неоромантики проповідували мужню готовність прийняти будь-який виклик, то символісти були схильні шукати порятунку від прози життя в трансцендентальному. Це може бути релігія або ідеальний світ етнічного минулого. Як і в період високого романтизму, цей останній варіант був особливо актуальним для націй, які мали стверджувати свою ідентичність. Український варіант неоромантизму представлений творчістю Лесі Українки (яка вживала термін «новий романтизм»), ранніми віршами П. Тичини та спадком Неокласиків.

У радянській і пострадянській критичній традиції прийнято стверджувати, що неоромантизм пішов на спад у 1910-х роках. В англomовній традиції неоромантизм не має верхньої межі: він включає всі твори, які протистоять натуралізму з одного боку, і авангардизму – з іншого. Зважаючи на історичний контекст, верхньою межею «класичного» неоромантизму є 1914 рік. Розпад імперій, революція в Росії, жахливі втрати на фронтах, загальний настрій відчаю та розчарування не могли не призвести до радикальних змін способу життя і типу культури. Тому, хоча після Першої світової війни з'явилися тексти, виразно неоромантичні за духом (як-от трилери Дж. Бакена), на перший план вийшла література зовсім іншого характеру.

І все ж, після Першої світової війни романтизм не зник, а трансформувався. У ХХ ст. романтичні тенденції були досить сильними, але розмитими, і тому їх нечасто розглядали як цілісне явище. Залежно від панівної ідеології та особистих

смаків автора, романтичні настрої могли призвести як до революційного пориву, так і до повного ескапізму.

Через таку велику ідейно-стилістичну різноманітність важко дати конкретну назву та визначення, тому назвемо його поки «романтичні течії ХХ ст.». У сукупності вони займають значне місце в культурі, але не утворюють окремої школи з чіткою програмою чи стильовою єдністю. У міжвоєнний період з'явилися значні літературні твори, які «не вписуються» в традиційні жанри («Майстер і Маргарита» М. Булгакова), або тексти, що закладають основи жанру, який вийде на перший план лише через кілька десятиліть («Хоббіт» Дж.Р.Р. Толкіна). Проте в цілому романтизм не домінує.

Нове відродження романтичних тенденцій почалося після Другої світової війни, в період осмислення втрат і пошуку виходу з духовного паралічу. Цю функцію в значній мірі виконували жанр фентезі та філософської казки. Зокрема, один з варіантів фентезі, продовжуючи традицію «Пака з Чарівних пагорбів» Р. Кіплінга, спрямований на реконструкцію родової та національної спадщини на мікроісторичному рівні. Фентезі подібного типу є доволі близьким до магічного реалізму. Магічний реалізм в європейських літературах заслуговує на окреме дослідження, зараз варто лише звернути увагу на його принципову ірраціональність, увагу до міфології та фольклору з одного боку, та безсвідомого – з іншого. Як це властиво романтизму в цілому, твори магічного реалізму часто є пов'язаними з осмисленням національної спадщини та з визвольними змаганнями. В цьому контексті можна розглядати і українські тексти цього напрямку, які виділяють знакові фольклорні та історичні образи та конструюють національний міф.

В західній традиції починаючи з 1960-х теж зростає тяжіння до дослідження позасвідомого, одним з результатів чого є пошуки нетрадиційних релігійних та психологічних практик як засобу вийти на «новий рівень» буття (Р. Бах, К. Кастанеда та ін.). З іншого боку, дуже помітними є романтичні тенденції в західній популярній культурі – літературі, кінематографі, коміксах,

музиці. Як естетичний рівень, так і ідейна спрямованість цих творів є дуже нерівноцінною.

Значну роль відігравали романтичні тенденції у радянській культурі. Відомо, що в якості альтернативи «соціалістичному реалізму» пропонувався термін «революційний романтизм». Романтика в СРСР набула форми прагнення до революційних, трудових і творчих звершень. Особливістю є те, що особистість тут не протиставляється громаді та державі. Навпаки, неординарне і таємниче слугувало привабливою оболонкою для суспільно корисного. Проте навіть у рамках такого суворого канону траплялися неординарні твори. Крім того, в радянські часи друкувалися окремі тексти і навіть цілі напрями, які виходили за межі соцреалізму, як-от український «хімерний роман».

З розпадом СРСР настав новий історичний етап, який визначається формуванням поліцентричного глобалізованого світу. Як завжди в переламні часи, романтизм виступає одним з засобів пошуків (або створення) національної ідеї – чи хоч якоїсь ідеї, яка змогла б стати опорою в часи стрімких та непередбачуваних змін. Однією з помітних тенденцій, як виступає на перший план у 1990-ті та залишається актуальною дотепер, є схильність культури до міфу як універсальної картини світу. Жанр фентезі, якому властива безпосередня «робота» з ментальністю, міфами, цінностями, часом бере на себе функції діагностування цивілізаційних проблем, як то бачимо в «Американських богах» Н. Геймана.

Неоромантичні тенденції кінця ХХ – початку ХХІ ст. в глобальному масштабі досягають такого рівня самоорганізації, який дозволяє говорити вже не про окремі прояви романтичних настроїв, а про культурний феномен вищого порядку. За масштабом і характером він може бути порівняний з неоромантизмом кінця ХІХ – початку ХХ ст., а тому заслуговує на окрему назву. Цей широкомасштабний і багатогранний процес стрімко перетворюється на феномен сучасного мистецтва, який можна визначити як «постнеоромантизм». Цей термін, хоч і дещо громіздкий, стосується його тематично-стилістичного

зв'язку саме з неоромантизмом (а не з Високим романтизмом) і вільного використання прийомів постмодерну.

Класична неоромантична література зберігала свою популярність протягом усього ХХ століття. Ці книжки й досі мають величезну міжнародну аудиторію, до того ж вони постійно переосмислюються як в екранізаціях, так і в нових художніх творах, які використовують їхню образність та структуру. Наприклад, неоромантичні тексти можна модернізувати, комбінувати або інтерпретувати в термінах ретрофутуризму, що породжує стімпанк і подібні форми.

Найпомітнішою рисою постнеоромантизму є повторення неоромантичного зразка: «начебто-звичайна» людина потрапляє в екстремальну ситуацію, яка вимагає від неї повного розкриття потенціалу. Загальний тон стає дещо похмурішим, ніж у ХІХ столітті, оскільки і автори, і читачі кінця ХХ ст. добре знають жахи зовнішнього та внутрішнього світів. Визнання присутності Хайда в кожній людині призводить до заміни героя на антигероя. Проте ці тенденції не є суто негативними, оскільки основний меседж тексту може полягати у пошуку справжніх цінностей та нових шляхів інтеграції людини в суспільство. Інша особливість течії — гіперболізація, яка подекуди доходить до межі пародії та самопародії. Сучасного реципієнта нелегко вразити, тому автори використовують увесь арсенал засобів емоційного впливу.

Якщо неоромантизм створив жанрові канони, то його сучасна версія тяжіє до міжжанрового синтезу. Зокрема, елементи фентезі широко впроваджуються в мейнстрімову літературу. Ще одна тенденція – експерименти зі змістом і формою творів. У постнеоромантизмі для моделювання творів на основі неоромантичної літератури залучається комплекс постмодерністських настанов і прийомів – поліфонія, нелінійність і деконструкція тексту, широке використання цитат і алюзій. Дуже часто сучасні письменники безпосередньо звертаються до знакових творів британського неоромантизму, використовуючи постмодерністський підхід.

Загалом, сучасна інтерпретація неоромантичних текстів може бути спрямована на: 1) адекватне відтворення (адаптація, ілюстрування, створення коміксів за мотивами книг тощо); 2) модернізацію (серіал «Шерлок», де дія відбувається у XXI столітті); 3) концентрація персонажів кількох творів в одному кросOVERі (комікс і фільм «Ліга надзвичайних джентльменів»); 4) створення історичних, пара- та псевдоісторичних творів за мотивами класики; 5) використання типових неоромантичних сюжетних елементів або навіть цілої історії, перенесеної в наш час (наприклад, «Небудь-де» Н. Геймана багато в чому повторює структуру «Загубленого світу» А. Конан Дойла).

Однією з типових рис кращих зразків постнеоромантичного письменства є інтерес до ієрофанії таємного сенсу повсякденного життя. Бунт проти раціоналізації магічного бачимо в «Сонній лощині» Т. Бертона та «Братах Грімм» Т. Гіллама, які повністю переосмислюють свої літературні першоджерела. У творі С. Кларк «Джонатан Стрейндж і містер Норелл» небезпечний, але життєво важливий елемент магії (і її корелятив: народного, жіночого, підсвідомого тощо) втручається в надмірно впорядковане життя. Історичні жанри все більше замінюються різноманітними «псевдоісторичними» варіантами, зокрема у вигляді тайм-панку та інших варіантів «альтернативи». Зростає інтерес до другої половини XIX ст. Навіть у чистому жанровому фентезі помітний відхід від «толкінівського» до «газового» антуражу. Такі форми найбільш характерні для британської літератури, проте елементи стімпанку помітні й в інших країнах; окремі мотиви проглядаються в українській літературі, зокрема в інтересі до історичного детективу.

Одним з найяскравіших прикладів новітнього варіанту романтизму є диалогія Гая Річі «Шерлок Холмс». Розглянемо на його прикладі характерні риси даного напрямку.

Фільми Г. Річі «Шерлок Холмс» (2009) та його продовження «Шерлок Холмс: Гра тіней» (2011) мають діагностичну якість, оскільки представляють не лише глибокий аналіз кінця XIX – поч. XX ст., а й застерігають реципієнта щодо небезпечних тенденцій політики. Шерлок Холмс – один з тих вічних персонажів,

які набули певної незалежності від своїх авторів і вийшли за межі часу та простору. І все ж його особистість цілком певна, а сукупність детективів Артура Конан Дойля визначено як «Канон». Численні художні інтерпретації персонажа та історії можна умовно поділити на два типи: 1) Інтерпретатор прагне досягти максимальної «правильності», намагаючись зробити кожную деталь історично точною та вірною літературному джерелу; 2) сучасний автор бачить історії Конан Дойля лише як відправну точку для власної уяви. Фільми Річі знаходяться десь посередині між цими двома типами. Сюжет був повністю перестворений, але зображення світу Шерлока Холмса, загальна атмосфера, стилістика і ритм відповідають оригіналу. Автор розчистив нагромадження стереотипів, але зберіг «тверде ядро» Канону. Симптоматично, що в той самий час інша команда використала ті самі принципи при створенні серіалу «Шерлок». В обох фільмах ми бачимо експлікацію підтекстів, посилення емоційності, візуалізацію індивідуального процесу мислення та різноманітних ігор розуму тощо. Сучасний антураж «Шерлока» не тільки наблизив художній світ до глядачів, а й створив ефект «стереоскопічного бачення» історії. Іноді ми бачимо, як сильно змінився світ. І навпаки, деякі проблеми залишаються: майже через 150 років Ватсон знову повертається з Афганістану.

Повертаючись до фільмів Гая Річі, впадає в око, що вороги Холмса – Блеквуд і Моріарті – демонструють два, здавалося б, діаметрально протилежних, але однаково неприйнятних проекти побудови нового світу. Перший з них – правий, заснований на строгій ієрархії та жорсткому порядку, що встановлює диктаторську світову державу, засновану на обмані та страху. Другий – анархічний, або, принаймні, такий, що використовує революційну риторику у власних цілях. На жаль, обидві ці тенденції – крайній фундаменталізм і егоцентричний анархізм – досі добре помітні. Фільми Г. Річі візуалізують цю подвійну небезпеку.

Завдяки такому актуальному меседжу, який зв'язує сюжет, дія якого відбувається в XIX столітті, безпосередньо з проблематикою століття XXI, цей фільм можна вважати не лише прикладом постнеоромантизму, як сучасної

інтерпретації досягнень більш ніж столітньої давнини, але й зразком нової версії романтизму, яку можна позначити як «метаромантизм».

Постмодернізм, а також всі методологічні підходи, поєднані префіксом «Пост-» відходять у минуле через свою загальну деконструктивність, яка не на часі в епоху, коли треба конструювати проект виживання людства. Саме тому йому на зміну приходить метамодернізм, напрям поки що спірний та нечітко визначений, але потенційно перспективний. Отже, метаромантизм можна назвати черговою версією романтизму, яка реалізується в метамодерністичній культурній парадигмі. При цьому не обов'язково, щоб самі автори художніх творів притримувалися якоїсь певної ідейної чи естетичної програми. Багато творів постнеоромантизму можна також позначити в якості перших зразків метаромантизму, який сполучає історичне та трансісторичне.

Для обґрунтування цього терміну звернемося до етимології. Грецький префікс «мета» (μετά – «після», «разом з», «через», «поза межами»), використовується для передачі сенсу «подолання обмежень», «перебування поза обмеженнями». В гуманітарному дискурсі він використовується, зокрема, в таких поняттях як «метапроза» та «метароман» (проза про прозу, або ж роман в романі), «метафізика» (незважаючи на випадкове походження терміну, він виявився влучним, оскільки дійсно позначає те, що знаходиться «за межами фізики»). І, звісно, особливу увагу привертає таке поняття як метамодернізм як напрям мислення, дослідження, творчої діяльності, а, можливо, і способу життя, який має прийти на зміну постмодернізму.

Одним з головних принципів метамодернізму називають пост-іронію, яка об'єднує серйозне та іронічне ставлення до певного явище через осциляцію, маятникоподібний рух від ідеалізму до скептицизму і назад. Подібні тенденції дійсно доволі помітні як в теоретичному дискурсі, мистецтві, так і в суспільних настроях.

Появу самого терміну «метамодернізм» в 1975 р. пов'язують з іменем Масуда Заварзаде (який застосував його лише до опису американської літератури), а широку увагу до цього поняття привернула праця теоретиків

культури Т. Вермюлена і Р. ван ден Аккера «Нотатки про метамодернізм», яка вийшла в 2010 р. [8]. В цьому тексті новий підхід визначається через схожі на оксюмори протиставлення: «інформована наївність», «прагматичний ідеалізм», «іронічна серйозність», які використовуються для опису ставлення сучасної людини до таких проблем як фінансова криза, глобальна зміна клімату тощо. Адже до викликів, які стоять перед людством, не можна ставитися лише з постмодерною іронією, яка приведе до загибелі. Водночас повна серйозність в світі фейків неможлива. Тому виникає образ маятника, який хитається між модернізмом (серйозність, надія, наївність, емпатія, єдність, тотальність, чистота) та постмодернізмом (іронія, меланхолія, проникливість, апатія, множинність, фрагментація, двозначність). Відкинуті постмодерном «великі наративи» повертаються, оскільки без них життя неможливе, хоча беззаперечної довіри вони більше не викликають. Прикметно, що Т. Вермюлен і Р. ван ден Аккер посилаються саме на повернення до романтичної чутливості, яка, за їхнім описом, ближче не до Високого романтизму, а до Неоромантизму, який повсякденне та звичайне наділяє значимістю та таємничістю, а тимчасове долучає до вічності.

В 2021 р. вийшла праця Дж.Дж. Сторма «Метамодернізм: майбутнє теорії», присвячена новому підходу до дослідження в соціальних та гуманітарних науках. Зокрема, автор використовує гегелівську діалектику для негації негативу, властивого постмодернізму (генералізований скептицизм, антиреалізм, етичний нігілізм, лінгвістичний поворот). Зокрема, на думку Сторма, так можна деконструювати деконструкцію та обернути інші постмодерні методології проти них самих. Шведський соціолог Д. Гортц та данський філософ Е.Е. Фрііс (які часом працюють разом під псевдонімом Ханзі Фрайнахт) пишуть про метамодерністську соціологію, яка має змінити світ.

В сучасній українській гуманітаристиці відбувається осмислення феномену метамодернізму та його використання для аналізу актуальних культурних явищ [1; 3; 7]. Нарешті, саме слово «метаромантизм» було

використано С. Гордієнком в публіцистичному контексті [2]. Отже, термін вже з'явився і потребує осмислення.

Саме в такому контексті поєднання здобутків минулого з актуальністю в теперішньому та створення можливих стратегій майбутнього можна розглядати метаромантизм – романтизм часів метамодернізму. Він також осцилює між серйозністю та іронією, минулим та майбутнім, революційністю та ескапізмом тощо. Одним з його найважливіших завдань є пошук нового балансу між індивідуальним та суспільним, національним та загальнолюдським, людським та природним. Метамодернізм є спробою – поки що неясно, наскільки вдалою – створити нову цілісність без втрати розмаїття її окремих елементів та складності структури. Метаромантизм, який долає межі окремих епох та цивілізаційних традицій (що зараз дуже помітно на прикладі взаємодії західної та японської культур) є однією з його художніх інкарнацій.

Щодо принципу «гойдалки» Т. Вермюлена і Р. ван ден Аккера, то в метаромантизмі ми дійсно бачимо постійну осциляцію між серйозністю та іронією, між запозиченням тем і сюжетів минулого та актуальною (і футуристичною) проблематикою і стилістикою, між етнічним та екзотичним тощо. Цей самий принцип гойдалки можна застосувати і до стосунків романтизму та реалізму в цілому. Чергова хвиля романтизму приходить в переламні часи, коли стає необхідно визначити, заради чого слід жити, потрібно знайти чи створити зразки і програми. Реалізм йде йому на зміну, коли треба зрозуміти, чому саме життя не відповідає омріяному ідеалу, і яким чином коригувати цю ситуацію. Отже, ці два трансісторичних підходи можна вважати взаємодоповнюваними.

Отже, романтизм в широкому сенсі є одним з інваріантних складових європейського духовного життя. Певні його ключові риси (хоча не повний їх набір) можна знайти також в інших, не-європейських культурах. У різні епохи романтизм проявлявся в різних видах і жанрах мистецтва. Його сучасну версію можна визначити як метаромантизм, оскільки він є близьким до таких рис метамодернізму як поєднання протилежностей на основі постіронії, постійне

коливання між осмисленням культурної спадщини та введенням нових, актуальних тем, настановою на розважальність та імпліцитною філософською основою тощо. Подальше вивчення мистецтва кінця ХХ – першої чверті ХХІ ст. в контексті метаромантизму допоможе глибше зрозуміти: 1) сенси конкретних мистецьких форм, взятих у ширшому культурному контексті; 2) поточний стан і перспективи сучасної культури в пошуках нового «великого стилю».

Список використаної літератури

1. Бандровська, О. Реальність як вигадка? Поняття «метамодернізм» і «метамодерн» в сучасному культурологічному і літературознавчому дискурсі // Іноземна Філологія, 2021. № 134. С.152–164.
2. Гордієнко С. Метаромантизм. Фундамент нової української культури // Метаромантика. Кров, степ і вічність. Харків: Фоліо, 2024. С. 8-10.
3. Гребенюк Т.В. Спільний біль, війна й ідентичність: національна специфіка українського літературного метамодернізму // Сучасні літературознавчі студії. 2023. С. 30-58.
4. Кемпбелл Дж. Тисячоликий герой. Львів : Terra Incognita, 2020. 416 с.
5. Колесник О.С., Стеченко Т.О. «Божественна комедія» та «Подорож на Захід» на заняттях з Історії зарубіжної літератури // Вісник НУЧК. Вип. 27 (183). Серія «Педагогічні науки». Чернігів, 2024. С. 58-64.
6. Франко І. Із секретів поетичної творчості. <https://osvita.ua/school/literature/f/76542/> (Дата звернення 10.09.2024)
7. Шимчишин, М. Російсько-українська війна і структура відчуття метамодернізму. Сучасні літературознавчі студії. 2022. № 19. С.57–62.
8. Vermeulen, T., & Van Den Akker, R. Notes on metamodernism // Journal of Aesthetics & Culture, 2010, № 2(1), 56-77.