

Колесник Е.С. «Постнеоромантизм» как переинтерпретация неоромантизма //

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. - № 8 (34) 2013. Часть II. – Тамбов: Грамота, 2013. – С. 89-92

УДК 130.2

Культурология

Аннотация. Статья посвящена трансисторической сущности романтизма и специфике его вариантов. На основе исследования общих тенденций и систематизации конкретного фактического материала показано, что романтические элементы в современной культуре могут рассматриваться в качестве манифестаций нового цельного явления, восходящего к Неоромантизму конца XIX – начала XX вв., который переинтерпретируется с применением совокупности постмодернистских приемов. Для этого явления предлагается название «Постнеоромантизм».

Ключевые слова и фразы: интерпретация, Неоромантизм, романтизм, роменс, Постнеоромантизм, стимпанк, фэнтези.

«ПОСТНЕОРОМАНТИЗМ» КАК ПЕРЕ-ИНТЕРПРЕТАЦИЯ НЕОРОМАНТИЗМА

Колесник Елена Сергеевна, к. филос. н., докторант
Национальной академии руководящих кадров культуры и искусства (Киев)

kirill_bryl@mail.ru

В разных направлениях и жанрах современного искусства все более заметное место занимают прямые или опосредованные отсылки к культуре конца XIX – нач. XX в., прежде всего – Неоромантизма в его британском варианте. Имеющегося фактического материала уже достаточно для того, чтобы увидеть за разнородными явлениями глобальную тенденцию, которая требует теоретического осмысления в качестве трансвидового и трансжанрового культурного феномена.

Понятие романтизма, как в узком, так и в широком смысле, является хорошо изученным в пределах философских, культурологических и

искусствоведческих дисциплин. В частности, феномену Неоромантизма посвящены работы П. Акройда, Г. Арнолда, В. Баттона, П. Вудкока, К. Далхауза, М. Йорка, П. Кэннон-Брукса, С. Мартина, Д. Меллора, С. Силларса, Ф. Трентмэнна и многих других. Следует отметить также вклад Н. Ливой и В. Лукова. Большое методологическое значение для нашей темы имеет работа И. Рацкого, включившего в контекст рассмотрения романтизма как мироотношения его ранние жанровые формы. Однако, системное исследование «современного романтизма» как целостного феномена остается делом будущего. Поэтому заданием данной статьи является общая характеристика явления, описание его некоторых характерных черт и обоснование предлагаемого названия: «Постнеоромантизм».

Слово «романтизм» традиционно используется в двух значениях. Во-первых, это название конкретного направления культуры конца XVIII – первой половины XIX (Высокий романтизм). Во-вторых, это общее обозначение мироотношения, которое Н. Бердяев считал характерным для западноевропейской культуры и только для нее [1, 57]. Романтизм связан с типом творчества, который К.Г.Юнг назвал «визионерским», и к которому он проявлял особый интерес из-за стабильного проявления в нем архетипов [4]. Действительно, для романтизма во всех его проявлениях характерно стремление к стихийному поэзису, подобному творчеству самой природы. Достижение такого непосредственного (минуя общественные формы) сближения личности-микрокосма с универсумом-макркосмом оставалось в значительной степени утопичным, что и вызывало характерные настроения неудовлетворенности: от иронии до мировой скорби.

Помимо Высокого романтизма как высшего проявления описанного мироощущения, принято выделять также Предромантизм и Неоромантизм. Однако, эта классификация выглядит неполной, поскольку следует также принять во внимание «диффузные» формы: 1) эллинистические и средневековые «романтические жанры» (термин И. Рацкого, используемый им для передачи английского слова *romance*), 2) авантюрную литературу второй

половины XIX в., по времени переходную между Высоким романтизмом и Неоромантизмом, 3) разнообразные романтические тенденции XX в., и 4) современное состояние романтической традиции. Каждая из этих форм в своем развитии и влиянии на нынешнюю культуру заслуживает отдельного исследования. В рамках данной статьи можно лишь проследить некоторые тенденции пере-интерпретации исторических форм романтизма.

Так, характерными чертами «роменса» являются условное место и время действия, любовная тема, многочисленные приключения и случайности и др. [2, 129-130], что позволяет отнести к данной категории не только эллинистический роман и разные формы литературы Средних веков и раннего Нового времени – но и ряд современных произведений, особенно в жанре приключений, фэнтези и литературной сказки. От Предромантизма в культуру XX – XXI в. перешел жанр ужасов, причем сюжетная схема классического готического романа до сих пор является парадигмальной для нескольких жанров литературы и кинематографа. Такое явление как «оссианизм» (начавшееся в пределах Предромантизма и унаследованное Высоким романтизмом), может рассматриваться как выходящее далеко за рамки художественной культуры, и связанное с процессом «поиска корней», проявлением которого можно считать и фольклоризм во всех проявлениях, и создание исторического жанра в XIX, и его современные модификации, в том числе связанные с постколониальным дискурсом и имеющие далеко идущие этно-социальные импликации. К середине XIX в. относится формирование ряда популярных доньше жанров (модификации авантюрного романа, фантастика, детектив), использовавших реалистические приемы для передачи романтического содержания. Этот процесс был продолжен неоромантиками, создавшими «канонические» жанровые образцы. Творившие в период до разделения культуры на элитарную и массовую, неоромантики нередко сочетали доступность и увлекательность с философской глубиной, одними из первых осваивая модную ныне практику многоуровневого письма. Едва ли не самой характерной идеей Неоромантизма является мысль о прячущейся за

повседневностью чудесной «изнанкой» мира. Теперь, более чем сто лет спустя, эта тема по-прежнему актуальна, но раскрывается уже не столько в детективах и авантюрных романах, сколько в криптоистории и городском фэнтези – когда вся земля исследована, «затерянный мир» проще выдумать, чем найти.

В англоязычной литературе принято относить все проявления романтизма в культуре XX века к Неоромантизму, который таким образом не имеет верхних границ. Однако это кажется неправомерным из-за полного размывания смысла термина. Учитывая исторический контекст, ориентировочной верхней границей собственно Неоромантизма можно считать 1914 год – в послевоенной культуре преобладали уже совсем другие тенденции. В XX в. можно выделить три формы романтизма: две отчетливые (Неоромантизм и Постнеоромантизм) и одну диффузную, по времени промежуточную между ними.

К «диффузному» романтизму середины XX в. относятся тексты, разнородные по форме, и порой противоположные по идейной направленности. На Западе примечательным явлением становится формирование фэнтези современного типа. В СССР культивировалась сначала революционная, затем трудовая и военная романтика. При этом нередко имел место возврат от идеологем к мифологемам: весьма симптоматично самопроизвольное проявление мифологемы Опустошенной земли в разных жанрах – от фильмов А.Тарковского до сказок С.Прокофьевой – задолго до взрыва Чернобыля. С распадом Союза романтические тенденции наиболее четко проявились в феномене русского рока (с его подчеркнутой социальной активностью) и в появлении «концентратов» приключенческих жанров (с преобладающей установкой на эскапизм). Сегодня постсоветское культурное пространство, вместе с остальной Европой, Северной Америкой и Дальним Востоком находится в сфере влияния нового течения, Постнеоромантизма.

Термин «Постнеоромантизм» является авторским. Он не идеален с фонетической точки зрения, однако исчерпывающе отражает сущность явления. Его альтернатива – «Постромантизм» привносит смысл отбрасывания романтизма вообще, и отсылает к стилистике начала, а не конца XIX в.

Наиболее заметной характеристикой Постнеоромантизма является тиражирование неоромантического шаблона: обыкновенный человек попадает в необыкновенную ситуацию, требующую реализовать весь его потенциал. Очень часто современные авторы непосредственно обращаются к знаковым текстам столетней давности, при этом используя постмодернистские установки и приемы. Нынешняя художественная пере-интерпретация текстов конца XIX – начала XX вв. может ставить перед собой цель:

- адекватного воссоздания оригинала (экранизация, иллюстрация и другие формы транспозиции);

- осовременивания антуража (сериал «Шерлок», где действие происходит в XXI в.);

- концентрации персонажей и мотивов разных произведений в одном кроссвере («Лига выдающихся джентльменов» - комикс и фильм);

- создания стимпанковых, крипто-, альтернативно- и псевдоисторических произведений, использующих «классический» антураж;

- использования характерных сюжетных ходов при перенесении действия в наше время («Никогда» Н. Геймэна и «Затерянный мир» А. Конан Дойла).

В лучших образцах направления при этом происходит иерофания тайного смысла повседневности – то, о чем в свое время писал Г.К. Честертон [3]. Благодаря остраниению, вещи обретают символическое значение, мир мифологизируется, жизнь оказывается наполненной многообразными смыслами. Очень характерной романтической темой является бунт против рационализации магического – в этом смысле симптоматичны фильмы «Сонная Лощина» Т. Бертон и «Братья Гримм» Т. Гиллиама, полностью переосмысливающие свои первоисточники, а также роман «Джонатан Стрейндж и мистер Норрилл» С. Кларк, где на наших глазах в упорядоченную жизнь вторгается опасная, но жизненно необходимая стихия магии (и ее корреляты: народное, женское, бессознательное и пр.).

Один из методов «заколдовывания мира» является концентрация в тексте архетипов. Однако, настоящее визионерское творчество встречается редко,

обычно речь идет о сознательном создании вторичной мифопоэтики путем более или менее успешной интерполяции разнородных образов и сюжетов. В качестве примера можно привести «Пиратов Карибского моря», соединивших исторические реалии (пиратство, золото Нового света), морские поверья разных народов (край света, кракен, Калипсо, Дэви Джонс), тропическую экзотику (ром, каннибалы, вуду) и элементы историософии (государство и бизнес, идущие на смену вольнице – почти как в «Однажды на диком Западе» С. Леоне). В других случаях мы видим каталог не столько тем, сколько стилистик («Убить Билла» К. Тарантино).

Исторические жанры все больше подменяются различными «псевдоисторическими» вариантами, в частности в форме таймпанка и других форм альтернативы. Наибольший интерес авторов привлекают традиционные для романтиков Средние века, а также начало Нового времени, отмеченное переходом от традиционного общества к модерному. Заметной чертой последних десятилетий стало возрастание интереса к второй половине XIX в. Даже в фэнтези виден некоторый отход от казавшегося стандартным «толкинского» антуража к «газовому» (*gaslight*), с размыванием границ между собственно фэнтези и стимпанком. Подобные формы наиболее характерны для британской литературы, где они часто служат своеобразным инструментом осмысления национального культурного наследия. Однако элементы стимпанковой стилистики можно заметить и в других странах; из русскоязычных авторов можно назвать А. Пехова, некоторые мотивы прослеживаются у Б. Акунина.

Викторианская эпоха (и ее аналоги в других странах) вызывают весьма двойственное отношение со стороны современных авторов. Критика бесправия масс, гендерного неравенства, колониализма, экологических проблем, начинающегося духовного кризиса и дегуманизации соединяются с ощутимой ностальгией. Аксиологические акценты конкретных произведений в значительной мере зависят от автора и целевой аудитории: подростковой или более взрослой, преимущественно мужской или женской. Ревизионизм может

принимать форму реставрации фактов, как истинной так и чисто декларативной. Нередко под брэндом «Истинная история ...» скрывается не восстановление правды, а лишь очередная фикция, где известная история переписывается в модном идеологическом ключе. Поскольку современная культура последовательно стирает рамки документального и художественного, а реципиенты все менее критично воспринимают информацию, нередко происходит подмена фактов симулякрами.

Для Постнеоромантизма характерна своеобразная анти-гламурность. Например, поэтика стимпанка предполагает грязь и копоть большого промышленного города и потрепанную внешность героев. Но речь идет не только о демократизме или ревизионистской «правде жизни» – тем более, что часто ни того, ни другого в произведении нет. Поэзию нищих окраин, свалок и канализаций нельзя назвать новым явлением (в XIX в. в английском языке даже возникло понятие *slumming* – познавательно-развлекательные прогулки по трущобам), но в современном искусстве она доводится до предела. Одним из наиболее шокирующих ее проявлений является некроэстетика, заметная и в элитарной и в популярной культуре (гламуризация вампиров, многочисленные вариации на тему монстра Франкенштейна, совершенно не-фольклорные зомби, а также многое другое). В какой-то степени это можно объяснить известным в этнографии методом преодоления страха перед смертью. Однако, возможен и другой смысловой уровень, связанный с очень древней, но реактуализированной в XX веке мифологизацией отвергнутого. Например, выброшенные вещи иногда вызывают жалость, иногда – демонизируются, вплоть до возникновения темы их мести бывшим хозяевам. Но в любом случае, идея таинственной самостоятельной жизни не-живых объектов приводит к возможности восприятия свалки как «концентрата духа» - именно в таком контексте можно рассматривать декорации знаменитого мюзикла «Кошки». Свалка и музей становятся взаимозаменяемыми: музей может рассматриваться как собрание очень дорогого хлама, помойка – как источник идей и материалов для музейных инсталляций. Таким образом жизнь деклассированных элементов

(«Отверженных» по В. Гюго), не-жизнь мертвых тел и существование неодушевленных предметов могут оказаться сопоставлены самой своей маргинальностью. Гетто, сумасшедший дом, приют, кладбище, свалка оказываются в одном смысловом ряду. Цельный миф этого мира Тени цивилизации создал Н. Геймэн в «Никогде» (*Neverwhere*; альтернативный перевод – «Задверье»). Сюжетная основа романа выворачивает наизнанку стереотипный голливудский сюжет. Вместо истории неудачника, волей судьбы втянутого в опасные приключения, прошедшего инициацию и вернувшегося домой с новыми силами и перспективами, в «Никогде» мы видим человека, бегущего от собственной успешности в «гипертрущобы», где только и можно найти настоящую жизнь и настоящие чувства.

В целом для Постнеоромантизма характерно критическое отношение к политическим, экономическим и социальным реалиям. Альтернативные идеалы могут противопоставляться принятым моделям успеха и становиться основой для нонконформистской модели поведения, которая, однако, не является по-настоящему контркультурной и легко поддается коммерциализации. Как во времена Высокого романтизма развевающийся плащ и взъерошенные волосы постепенно стали лишь модными атрибутами, так и теперь имитация лохмотьев может быть частью достаточно дорогого имиджа.

В любом случае, течение активно выходит за пределы искусства, нередко определяя самоидентификацию своего приверженца, которая проявляется в имидже и поведении. Это заметно на примере таких феноменов как разновидности «готической» субкультуры, толкинизм, ролевые игры, исторические реконструкции и др. Причем эти направления, несмотря на серьезные теоретические отличия, на практике могут достаточно легко соединяться, создавая альтернативную жизненную реальность. Таким образом, в то время как Неоромантизм учил мужественно встречать бури жизни («Если» Р. Киплинга), то Постнеотромантизм в значительной степени ориентирован на эскапизм.

Можно сделать вывод, что для комплексного исследования романтизма как транскультурного феномена целесообразно рассматривать всю совокупность жанров и направлений – от ранних форм до современных проявлений, которые мы предлагаем обозначить как Постнеоромантизм. Типичными чертами последнего является обращение к классике приключенческого жанра с использованием постмодернистских приемов. Неоромантизм предстает в узнаваемой, но гипертрофированной форме («гиперромантизм»), часто со смещенными акцентами – смысловыми (ревизионизм) и жанровыми (выдвижение на первый план фантастики, «гибридизация» жанров). При единстве общих признаков, Постнеоромантизм может давать широкий спектр конкретных форм в зависимости от вида и жанра искусства, национальной традиции, целевой аудитории и пр. Разработка классификации его вариантов заслуживает отдельного исследования.

Список литературы

1. Бердяев Н. Азиатская и европейская душа // Судьба России. Опыты по психологии войны и национальности. – М.: Мысль, 1990. С. 54-58.
2. Рацкий И. Последние пьесы Шекспира и традиция романтических жанров в литературе // Шекспировские чтения 1976 / ред. А.А. Аникст. – М.: Наука, 1977. С. 104-140.
3. Честертон Г.К. В защиту «дешевого чтения» // Писатель в газете: художественная публицистика / пер. с англ. – М.: Прогресс, 1984. С. 35-39.
4. Юнг К.Г. Психология и поэтическое творчество // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М.: Политиздат, 1991. С. 103-119.