

НЕОРОМАНТИЗМ ЯК МОДЕРНА ПАРАДИГМА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ (В РЕЦЕПЦІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ)

Стаття має полемічний характер. Автор вказує на односторонність модернізоцентричної моделі літератури й розглядає неоромантизм у контексті модернізації літературного процесу кінця XIX – початку XX ст.

Ключові слова: неоромантизм, модернізм, “суверенна особистість”, принцип індивідуальності, “повернення історичності”.

Lukash Skupeyko. Neoromanticism as a modern paradigm of Ukrainian literature: Lesia Ukrayinka's reception

In this polemical article, the author points out the inadequacy of the modernism-centred model of literature, thus placing neoromanticism within a context of the overall modernisation of literary process at the turn of the 20th century.

Key words: neoromanticism, modernism, self-contained person, principle of individuality, return to historicity.

Відомо, що слово “неоромантизм” увійшло в ужиток в останній чверті XIX ст. у Франції й Німеччині, поширившись незабаром в Австро-Угорщині, Росії, Україні й Польщі. Скажімо, в артистичному середовищі Берліна воно виражало протест проти провінційності німецького побутописання та впливу французької (пророманської загалом) літератури: “повернення” до романтизму означало відновлення великої національної традиції й неприйняття новим літературним поколінням “позитивістської” системи цінностей. У програмних есе “Молодого Відня” вимога “романтизму” асоціювалася також із “новим ідеалізмом” (т.зв. “віденський модерн” як різновид імпресіонізму) і кризою натуралізму. Як неоромантичні характеризували окремі твори Г.Гауптмана, Г. фон Гофмансталя, Р.Вагнера, Г.Ібсена, М.Метерлінка, Ю.А.Стриндберга, К.Гамсуна, Е.Верхарна, Ш.Бодлера, П.Верлена, А.Рембо, Р.Л.Стівенсона, Дж.Конрада, Г.Д’Аннунціо, С.Пшибишевського, С.Виспянського та ін., вказуючи також на властивий неоромантизму особливий інтерес до історії, казок, легенд, демонічних істот, фольклору, феєрії, фантастики тощо [див.: 33, 640].

Одне слово, “повернення” до романтизму було пов’язане як з “оновленням” (ідейно-художньої парадигми літератури), так і з “відродженням” (національно-романтичної традиції). Обидва ці процеси – “оновлення” й “відродження” – у різних літературах відбувалися по-різному, що й зумовило неоднозначність і навіть розмитість (умовність) терміна “неоромантизм”. Він постає то як “загальна властивість” перехідного періоду, “дух часу”, то як “неоромантична епоха”, то як ознака культурологічного “зсуву”, то як філософія (“некласичний тип ідеалізму”), то як літературна течія поряд із символізмом, декадансом, модернізмом, імпресіонізмом, експресіонізмом, то як умовна назва сукупності різноманітних течій (пор. “неоромантичний символізм”) у європейській художній культурі кінця XIX – початку XX ст., що виникли передусім як реакція на позитивізм в ідеології та натуралізм у мистецтві й апелювали до принципів романтичної естетики (пафос індивідуалізму, культ ірраціонального, потяг до фантастики тощо), то як специфічна видозміна романтизму, то як історико-літературне поняття (етап літературного розвитку) і т. ін.

Слід зазначити, що у слов’янських літературах періоду зламу століть, в українській зокрема, поняття “неоромантизм” відображало також певну опозицію до “декадансу”, в якому вбачали загрозу (й, очевидно, небезпідставно) оптимістичній перспективі національного культурного розвитку [6].

Незважаючи на багатозначність, поняття “неоромантизм” залишається в науковому вжитку впродовж усього часу в українському [див.: 48; 50; 24; 7; 13;

32; 45; 51; 47; 10; 4; 1; 49; 22; 20] та російському [див.: 2; 18; 12; 19; 17; 15] літературознавстві. Не втрачає воно актуальності й у дослідженнях зарубіжних літератур, зокрема слов'янських [52; 53], англомовних, німецькомовних, скандинавських, фінської, японської тощо [34; 25; 26; 39; 16; 28; 29; 5]. З-поміж інших привертають увагу намагання дослідників теоретично обґрунтувати дефініцію неоромантизму як “самостійної” літературної течії, осмислити його типологію і своєрідність. Скажімо, Д.Царик пропонує розрізняти два різновиди неоромантизму – “гуманітарний” (ранній період) та “онтологічний” (пізніший), примітний лірико-філософськими спрямуваннями, а специфіку кожного з них убачає у використанні романтичних засобів “при провідній ролі реалістичного методу” (перший) і, навпаки, реалістичних засобів за домінування “романтичного творчого методу” (другий) [46, 15-16].

Очевидно, на цих міркуваннях відбилосся властиве для того часу теоретичне верховенство категорії методу, тому визначення етапів неоромантизму за цим критерієм видається штучним. М. Соколянський убачає в ньому механістичний розрив між “методом” та “стилем” і пропонує (на матеріалі зарубіжної, насамперед англійської, літератури) розглядати неоромантизм як історико-літературне явище, означене більш-менш чіткими хронологічними рамками (помежів'ям ХІХ–ХХ ст.) та низкою характерних прикмет, які вказують на його “автономність” серед інших літературно-стильових течій. Перша з таких прикмет – генетична спорідненість із естетикою романтизму, що виявляється передовсім у тяжінні до екзотики (географічної, історичної, екзотики авантюристичної), у конфігурації персонажів (центрального персонажа зазвичай висунутий на авансцену подій), у спорідненості зображальних засобів (гра контрастами як спосіб загострення конфлікту між особою і зовнішнім світом), у пристрасті до гротеску, мотивів двійництва й “розірваної” свідомості тощо, а також у зорієнтованості певною мірою на жанрову систему романтизму. Друга – своєрідна інтеграція різнорідних традицій (крім романтичної, також реалістичної і “критико-реалістичної”, зокрема у плані типізації героїв та поглиблення психологізму), хоч, завважає автор, таке поєднання двох стильових стихій у творчості неоромантиків не мало механістичного характеру. “Власне, – зазначає він, – саме там, де відбувається справжня інтеграція художніх завоювань реалізму середини сторіччя на підґрунті свідомого звернення до романтичних джерел, народжується нова якість; йдеться про неоромантизм як самостійну літературну течію” [32, 34].

Як бачимо, визначити дефініцію неоромантизму, зважаючи на його розмаїтість у різних літературах, украй важко, особливо в концептуально-змістовому сенсі. Очевидно, що без урахування своєрідності вияву неоромантизму в умовах конкретної національної літератури чи навіть творчості окремого письменника це завдання ще більше ускладнюється.

В українській літературі поняття “неоромантизм” пов'язують передусім із творчістю Лесі Українки, хоча трактується воно по-різному. З одного боку, неоромантизм однозначно постає як синонім “антиреалізму”; інколи він виступає синонімом модернізму або ж узагалі розглядається як евфемізм; зрідка – це структурний елемент символізму чи просто стилізація під романтизм і т.д. Однак здебільшого у визначенні його функції домінує поняття “перехідності”: якщо в радянському літературознавстві неоромантизм – це “предтеча” соцреалізму, то в сучасному дискурсі він зазвичай постає як проміжне (перехідне) явище між реалізмом (натуралізмом) і модернізмом або таке, що готує ґрунт для модернізму, тобто, іншими словами, лише як “характер дискурсу модернізму, а не самостійний дискурс (“тип художньої свідомості”) епохи *fin de siècle*” [10, 2]. У цьому сенсі перехідність виступає наче “питомою” ознакою неоромантизму [докл. див.: 30].

Водночас, із другого боку, дедалі виразніше окреслюється дефініція неоромантизму як стильового різновиду, що співіснував (і співіснує) у сув'язі

з іншими течіями та виявляється в українській літературі, зокрема в поезії, аж до порубіжжя ХХ–ХХІ ст. (В.Симоненко, М.Вінграновський, Ліна Костенко, Б.Олійник, П.Скунць, Д.Павличко, І.Драч, Р.Лубківський, І.Павлюк та ін.) [22; 23].

Звісно, в остаточному рахунку неважко аргументувати “перехідність” будь-якого стильового явища. Однак цього разу йдеться про теоретичну передумову, за якою в ситуації *fin de siècle* перехідність постає як апріорна істина на користь модернізму чи його часткових “ознак”, “елементів”, “прикмет”, “симптомів” і т. ін. У постмодерністському розумінні цей стан означено як периферію “іншого” – позицію, яку, за словами Т.Гундорової, “займають стосовно європейського модерністського канону слов’янські (і загалом національні) варіанти модернізму” [8, 15].

Очевидність суперечностей, зумовлених фігурою перманентної перехідності (“незавершеності”), зумовили перегляд самої концепції модернізму. З’ясувалося, що модернізм дуже важко піддається більш чи менш прийнятному означенню й жодне з них не може претендувати на універсальність, а розмаїтість національних варіантів поставила під сумнів його єдність як загальноєвропейського явища [27, 16–18]. Тому все виразніше почала звучати дефініція не модернізму, а модернізмів – дефініція, яка враховувала б особливості розвитку національних літератур. Давно відома на слов’янських теренах запитальна сентенція Я.Колбушевського “Західнослов’янський модернізм чи західнослов’янські модернізми?” (*Slavia*. – 1988. – R. 57. – S. 4) з часом була озвучена також в Україні (тепер щодо європейського модернізму загалом) [9], і її, зрештою, почали сприймати як риторичну фігуру [21, 6]. З погляду методологічного стала очевидною (утім, давно відома) істина: спільні для європейської культури художньо-естетичні явища мають “доволі яскраву національну специфіку, виявлення якої може сказати нам і про самі загальні тенденції, і про конкретні літератури багато більше, ніж скрупульозне виділення і зведення в канон їхніх типологічних рис” [21, 8].

Пошуки специфіки національної “модерні” зумовили перегляд ролі і значення літературно-стильових течій у їх стосунку до модернізму. Зокрема, В.Моренець пропонує розглядати його “тяглість” як “множину самозначимих епізодів”, що мають свій неповторний сенс у складному еволюційному процесі. “В конкретно-особистісному плані кожний із таких епізодів є завершеним, – зазначає він, – в онтологічно-родовому, себто національно-культурному, – незавершеним, таким, історичне буття якого триває не відразу помітними впливами на наступні “епізоди” та й просто духовно-інтелектуальною рецепцією наступних поколінь” [21, 20].

Свої міркування дослідник основує на переконанні про “відкритість” модернізму не лише в майбутнє, а й в історичне минуле, покликаючись при цьому на відому тезу про модерн як “незавершений проект” та працю Г.Р.Яусса “Літературний процес модернізму від Руссо до Адорно” (1990) як “важливий прецедент”, що вказує на “перманентність модернізму” (принаймні щодо періоду, зазначеного Г.Р.Яуссом) та ставить його “в наряд іманентних станів літератури”, які вона переживає повсякчас і які виступають властивими чинниками її саморуху. З цього погляду літературні напрями й течії постають зримими, текстуально засвідченими “репрезентантами модернізму”, які поновлюють у правах кожну “саметеперішність” літературного розвитку. А як “спільний знаменник”, здатний теоретично об’єднати стильове розмаїття в єдиний літературний організм та прояснити понятійну дуальність “модерного” й “модерністичного”, В.Моренець пропонує поняття “духовно-інтелектуальний стану”, яке охоплює на кожному історичному витку й утвердження духовних здобутків (традиційний стан), і їх примноження (модерний стан), і їх кардинальний перегляд (авангардний стан).

На його думку, модерний, традиційний та авангардний стани іманентні кожній літературі в її саморозвитку, що видовжується в “тяглість процесу модернізму”, щоразу наповнюючись конкретно-історичним змістом. Відповідно до цього важливим видається уявлення про “процес модернізму” як про “темпоральну серіальність” (за М.Фуко) модерних епізодів із властивими їм оригінальністю й водночас “відкритістю” (фактом свого звернення) в європейський культурний часопростір [21, 22-24].

Отже, ідеться про певну часову дискретність, структурними одиницями якої виступають історичні епохи, закриті в собі рамками панівної ідеології або, по-іншому, епістемологічним кодом (тут В.Моренець покликається услід за І.Фізером [40] на В.Петрова і М.Фуко). За такого підходу цілком логічним видається прагнення дослідника “примирити” тривіальну суперечність між “традицією”, “модерном” і “авангардом” та надати, сказати б, науковій легітимності й повноправності стильовим різновидам українського поетичного модерну першої половини ХХ ст. (формізм, футуризм, авангард, конструктивізм, неокласицизм, катастрофізм, візіонеризм, міфологізм та ін.). Одначе теза про “перманентність модернізму” чи “процес модернізму” як “іманентний стан літератури” потребує уточнень, зокрема, в аспекті зазначеної поняттєвої дуальності “модерного” й “модерністичного”.

Зрештою, це питання, як і багато інших, що стосуються дефініцій модерну й модернізму, їх хронологічної тривалості, різновидів (“політичний”, “філософський”, “науковий”, “культурний”, “естетичний”, “літературний” та ін.), вияву характерних ознак у різних видах і жанрах мистецтва й літератури тощо, – усе це в сучасному “модернознавстві” позначено відкритістю й дискусійністю [див.: 3], і ця “невловимість” свідчить не лише про “кризу термінів”, а й, очевидно, про кризу модернізму як *теоретичного* дискурсу, перетворюючи його на міф або й на “просто ідеологічний заклик до певної сукупності спільних стилістичних, культурних та філософських понять і методів” [11].

Як відомо, “модерн” асоціюється з поняттям “сучасність”, яке формально-історично означає зорієнтованість на новизну та відповідність вимогам часу. Натомість модернізм (“модерн як проект”) культивує сучасність і новизну як світоглядну установку, як ідеологію і визначення своєї філософської позиції. У цьому випадку “сучасність” і “проект модерну” (модернізм) ототожнюються, прагнучи до тотальної модернізації та заперечення традиції. Але така “узурпація” сучасності в перспективі перетворюється на *ілюзію* новизни: модерне з часом стає традиційним і неоригінальним. Тобто завдання полягає в тому, щоб у кожному випадку з’ясувати сутність цієї новизни, а це, по суті, означає переорієнтацію пошуків зі сфери ідеології у площину історичності: “необхідно визнати природне право (ідеться, за Р.Бартом, про “природне право теперішнього перед минулим”. – Л.С.) нового там, де воно має на своєму боці природне право кращого, відрізняючи його від “новизни” в тих випадках, де вона виявляється модерністською ідеологією, “холостим ходом” модерну” [14, 86].

Одне слово, ідеться про *повернення історичності*, на якому, до речі, наполягає також постмодерна філософія історії, принаймні в одному з її варіантів. На противагу модернізму, який заперечує безперервний розвиток епох, їх неповторність і плинність, утверджуючи остаточну завершеність і межу історії (у різних формах – утопії, апокаліпсису, нігілізму, міфології), постмодерн постулює уявлення про історичну природу людини та її культури. “Неможливо позбутися історії й новизни, – зазначає, наприклад, П.Козловські, – але можна розпрощатися з модерном як ідеологією. Постмодерн як критика модернізму й форсованого поняття історії є відновлення історичності та, отже, повернення до нормальності” [14, 93]. На місці модерністського “великого міфу” філософії

історії, міфу про епоху модерну, постає розмаїття концепцій історичних процесів і змін, а замість боротьби з традицією – прагнення подолати суперечність між модернізмом і класичністю та нове розуміння взаємин історії й сучасності. З перспективи “відновлення історичності” поняття “перманентності модернізму” редукується, бо “модерне” й “модерністичне” набувають змінності, а також (в умовах національної літератури чи й у конкретно-особистісному вияві) своєрідності. У цьому сенсі модернізм як ідеологія і як стиль теоретично втрачає ознаки універсальності, тобто перетворюється, за влучним виразом С.Павличко, на “метафору” [27, 23], “розчиняючись” у розмаїтті літературно-стильових течій, конфігурація й сутність яких у кожній літературі особлива й неповторна. Зорієнтовані на модерні запити своєї доби, ці течії виявляють автентичність національної літератури, увільняючи дослідника від спекуляцій навколо стереотипів європейського модерністського канону. Отже, не лише усувається необхідність пошуку одвічного суперництва літературних напрямів, а й відпадає потреба в понятті перехідності стосовно окремих стильових течій, особливо ж – творчості окремих літературних постатей, яка, незважаючи на різноманітність художньо-стильових впливів, неминує тяжіє до цілісності й завершеності.

Крім того, не варто забувати, що зорієнтованість на новизну (модернізація) як одна з парадигм художнього мислення зумовлена історично, тобто виникає лише на певному етапі літературного розвитку, і що критерії новизни під впливом внутрішніх і зовнішніх чинників постійно змінювалися. Скажімо, в українській літературі становлення новочасного (модерного) типу творчості відбувається впродовж кількох століть. За І.Франком, доба переваги традиційності над “свобідним виразом індивідуальності писателів” тривала аж до кінця XVIII ст. Від часу Котляревського, зазначав дослідник, настає “принципова зміна”: українська література “стала за формою, мовою і змістом літературою *модерною, європейською*, в ній чується відлуння тих же принципів питань індивідуального і громадського життя, які хвилюють душу *сучасної* (курсив мій. – Л.С.) цивілізованої людини” [44, 83-84].

Слід також завважити, що творення нової парадигми української літератури відбувалося паралельно з намаганнями означити й теоретично обґрунтувати цей процес, зокрема, у працях М.Максимовича, М.Цертелева, О.Бодяньського, Ф.Євельського, М.Шашкевича, І.Вагилевича, М.Костомарова, К.Семеновського, А.Метлинського, М.Устияновича та ін. Скажімо, “Зоря Галицька” писала про пробудження під впливом слов’янського відродження, європейської (німецької) романтичної естетики та імпульсів, що проникали з Наддніпрянської України, руху, який “воскресив свіжое життя на галицькій землі і вичарував з розвалин старини *Р у с ь м о л о д у ю*” [38]. Ідеться, звичайно ж, про “Руську трійцю”, а назва “Русь молодая”, очевидно, виникла за аналогією до “Молодої Німеччини”, до ідейних настанов якої апелював автор статті. І справді, ідеї, на які орієнтувалася “Руська трійця”, значною мірою перегукувалися з естетичними вимогами “Молодої Німеччини” (пор. також ідейні настанови літературних угруповань 1830-х рр. “Молода Австрія”, “Молода Італія”, “Молода Англія”, “Молода Америка”), що пов’язувала свою творчість з “інтересами нації й сучасності” та обстоювала невіддільність літератури від життя, а своєї діяльності – від служіння вітчизні [35].

Однією з основних рис, що характеризують “нову епоху” української літератури (крім таких, як народна мова, демократизм, світський характер), І.Франко називає *оригінальність*. “Коли говорю про оригінальність нової южноруської літератури, – пояснював автор, – то розумію се тут в порівнянні з южноруською літературою давніших епох, маю на думці брак шаблонності і традиційного топтання одних і тих самих, для всіх обов’язкових стежок. Нова

українська література по приміру всіх новоєвропейських літератур основана на *принципі індивідуальності* (курсив мій. – Л.С.), вважає поетичну творчість за один із найвищих і найкращих проявів людської індивідуальності і власне з того принципу черпає свою силу, різномірність і оригінальність” [44, 47].

Отже, “принцип індивідуальності” – це одна з основних парадигм модерної свідомості. Він указує на те, що література а) позбувається традиційності як естетичної настанови, властивої нормативному мистецтву, б) стає оригінальною за способом свого існування в розумінні як “питомого виразу” (національної сутності), так і індивідуальної своєрідності [докл. див.: 31, 26-82]. Іншими словами, література, зорієнтована на новочасний (модерний) тип художньої структури, здобуває “природне” право на новизну (модерність), поза якою вона тепер немислима. Оригінальність і новизна стають критерієм художності. Поняття *наслідування*, *переспіву* набувають значення, що не зближує твір, як раніше, надаючи йому більшої авторитетності, з певним зразком, а, навпаки, дистанціює від нього, увиразнюючи авторську індивідуальність. Водночас з’являються поняття *епігонства*, *стилізації*, які відображають надмірну залежність автора в наслідуванні певного мово-стилю, тематики, образності тощо. У цих випадках І.Франко констатував відсутність індивідуального стилю, “зманерованість” поезії, “попадання в манеру” тощо. Скажімо, стиль Т.Шевченка, який на початку 1840 рр. був “новинною, дійсною революцією” в українській літературі, з часом “зробився навіть у найбільше талановитих його епігонів стилізуванням, тобто обкромлюванням або замазуванням дійсного чуття, бездушною формою, грою слів і фраз” [42, 173].

Цікаво, що “нова епоха” не завершується на схилку ХІХ ст. Вона, писав І.Франко в середині 1890-х рр., “триває й досі, і можна сказати, що ще тільки зробила перші ступні до того, щоб статися рівноправною і рівноважною сестрою в ряді прочих слов’янських літератур і внести й своє слово в великий концерт сучасних літератур цивілізованих народів” [44, 45-46].

Отже, зміни, що відбувалися в художній свідомості ХІХ ст., І.Франко розглядає як єдиний процес становлення *національної* літератури. Тому у своїх характеристиках дослідник зазвичай уникає *протиставної* риторики, натомість апелюючи до порівняльно-зіставних суджень та розглядаючи “тяглість” новочасної епохи в контексті “безкінечної різномірності явищ і течій”. Саме під кутом зору “тяглості” і “різномірності” постає в його сприйнятті “найновіша фаза національного розвитку” [44, 192] – творчість “нової генерації”, письменників кінця ХІХ – початку ХХ ст. З одного боку, полемізуючи з С.Русовою з приводу “старого” й “нового” в українській літературі, І.Франко зазначає, що порівняно зі “старшими” “надто багато нового, *генетично нового* (курсив мій. – Л.С.) молоді письменники не дали та й не можуть дати” [43, 107]. З другого ж – наголошує на властивій новизні, яку вони демонструють у своїх творах, а власне – на особливій літературній манері, на своєрідному “способі, як бачать і відчувають ті письменники життєві факти”. “Немов або само воно (життя. – Л.С.) перемінилося, або у артистів і поетів найшлись нові очі” [42, 174], – писав він у вступних заувагах до характеристики “Розсипаних перлів” В.Пачовського та “Пальмового гілля” А.Кримського. Загалом же серед притаманних прикмет і симптомів “найновішої генерації”, яка “прагне цілком модерним європейським способом зобразити своєрідність життя українського народу” [42, 142], І.Франко виокремлює такі: “інтернаціоналізм” (європеїзм), “триумф індивідуалізму”, відмова від “зужитих формулок наївного утилітаризму”, зосередженість на внутрішньому конфлікті і “трагедії душі” (трагізм), символізм (замість типізації), зміна форм лінійної наративності в напрямку ліризму, ритмічності й музикальності (“Відси брак довгих описів та трактатів у їх творах і <...> переможна хвиля ліризму <...> Відси їх несвідомий наклін до ритмічності і музикальності як елементарних зворушень душі” – [43, 108]), “естетизм”,

“сугестивність”, художній синтетизм (“сотворити цілість, проінняту одним духом, оживлену новою ідеєю, сотворити новий, безсмертний животвір” [43, 110]), внутрішній аристократизм (“вища культура душі”), а також (у крайніх виявах) “суб’єктивний містицизм”, “магія, чари, окультизм і спиритизм”, “безособовий нігілізм”, гіпертрофія власного “я” (аутизм), “культ індивідуалізму та егоїзму”, “хоробливий еротизм” (“шинкарі еротичного наркотику”), епатаж і екзальтація, “брак життєвих ідеалів”, десперація (“чи вони літерати, чи прості десперати”), “панування абстракції, претензійності, вишуканої кольористики та символізації в стилі”, затуманення “фантастичним флером” та ін.

Як бачимо, уявлення І.Франка про зміни в українській і загалом європейській літературі на рубежі ХІХ–ХХ ст. достатньо виразні й різносторонні. До того ж ці зміни він сприймав як “найновішу фазу” в розвитку художньої свідомості, української зокрема, натомість крайнощі й надмірності у виявах новизни, що зазвичай свідчило про “брак таланту” й “невиробленість” індивідуальності, небезпідставно викликалі в нього гостру критику.

Дивна річ, але в сучасних українських інтерпретаціях з модерністським дискурсом часто-густо асоціюються саме надлишкові форми “новизни”, які, зведені в канон, створюють навколо модернізму містичний ореол таємничості й непізнаності.

Як і І.Франко, Леся Українка була цілком свідомо тих трансформаційних процесів, що відбувалися в літературі на зламі століть. Вельми показова в цьому сенсі її стаття “Заметки о новейшей польской литературе” (1901), в якій авторка висвітлює основні тенденції і “прямування” польської літератури упродовж останньої третини ХІХ ст. Окресливши в загальних рисах сутність польського “народництва” та його роль у складних ідейно-естетичних перипетіях зазначеного періоду, письменниця, зокрема, зосереджує увагу на творчості краківської школи поетів. У їхній поезії, зневіреній у народницькій ідеї “органічної праці” й оспівуванні повсякденних страждань, превалюють всуціль песимістичні настрої. Вона проіннята відчаєм, прокляттями “темній юрбі” й тугою за містично незбагненим, галюцинаціями смерті й вічної руїни, філістерським задоволенням “малими справами” і мріями про нірвану, пошуками ефемерних “ідей” і “релігії краси”, незрідка піднесеної понад усі інші “догмати”. “В общем, – зазначає авторка, – польская поэзия, пробуждающаяся только теперь после тридцатилетнего состояния полусна, настроена мрачно, и все пессимистические течения мировой поэзии находят в ней себе отголосок: демонизм Байрона, стремящийся к нирване, пантеизм Шелли, холодный космический пессимизм Леонт де Лиля и [Жозе]-Мария Эредиа, сатанизм Бодлера, сверхчеловеческая презрительность Ницше, тоска пресыщения и набожность отчаяния Верлена, нравственный нигилизм Рембо, вечно страдающий эстетизм д’Аннунцио, безумный лунатизм Сар Пеладана, – все это отражается, как в зеркале, в созданиях краковской школы поэтов, сотворивших себе кумир из поэтической прозы неистово-вдохновенного Станислава Пшибышевского” [36, 112-113].

Засадничі “догмати” цієї “школи” виражені у збірнику “quasi-критичних статей” С.Пшибишевського “На дорогах душі” (“Na drogach duszy”), що став своєрідним маніфестом молоді польської “модерни”, об’єднаної навколо краківського журналу “Життя” (“Życie”). Хоч автор наполягає на самобутності своєї теорії, але насправді за змістом і способом вислову вона з усією очевидністю апелює до французької *décadence* та німецької *Moderne*. За словами Лесі Українки, свідомо нелогічність думки й навмисна незв’язність образів С.Пшибишевського, як того вимагає його запозичена в декадентів та почасти в імпресіоністів теорія, нагадує “безумие Гамлета”, про якого ні дійові особи драми, ні читачі, ні критики не можуть достеменно сказати, чи воно було удаваним чи справжнім.

Основний принцип, що сповідує С.Пшибишевський, – “мистецтво для мистецтва”. Згідно з його теорією, мистецтво – це не “краса” і не “пізнання”, воно не визнає жодної з донині існуючих естетичних формул, не має ніякої мети, бо саме в собі мета, його принцип – “сила”, непідвладна нікому самодостатня енергія; це відтворення абсолютного – “*обнаженной души*” в її “*обнаженнейших состояниях*”, тому воно не може бути слугою жодній ідеї, моралі чи тим паче “плебейській” суспільності; жрець цієї “*новой религии*” мистецтва – митець, його кредо – “абсолютна свобода”, він самодостатній, стоїть вище життя, не знає ніяких обов’язків і обмежень, одне слово, *ipse philosophus, daemon, dues et omnia* (сам філософ, демон, бог і все інше) – так виглядає теорія “*нового мистецтва*” С.Пшибишевського у сприйнятті Лесі Українки.

Одначе, завважає письменниця, такий “абсолютно свободный артист” постає чимось на зразок “лишеного всех прав состояния”, бо насправді його “права” всуціль обмежені. Навіть у тематиці творів йому, по суті, не залишається альтернативи: “Судя по тем положительным примерам, на которые указывает Пшибышевский в своих критических очерках, бедному свободному артисту даже выбор тем предоставляется очень небольшой: любовь, смерть... и, кажется, это все” [36, 119-120].

Нелогічність і суперечливість цієї теорії для Лесі Українки очевидна, і проти цього “*метафизического натурализма, или декадентизма, или модернизма*”, на думку авторки, уже розпочалася реакція. Зокрема, у комедії “Карикатури” Я.-А.Кисельовського “оголені душі” (герої-модерністи) постають як карикатури на їхню ж таки доктрину. Проти теорії і практики “*новой школы*” (“модерністів” зразка “оголеної душі”) виступив також А.Немоєвський у романі “Листи божевільної людини” (“*Listy człowieka szalonego*”), вбачаючи в “новому” напрямі літературу “найнижчих інстинктів”. Його критика спрямована проти митців, які, прикриваючись лозунгами про високе поклонання мистецтва, обманюють світ “теоріями про незалежність”, а насправді прислужують (не безкорисливо!) “горсти избранных”. На думку Лесі Українки, цей роман написаний з відвертою викривально-полемічною метою і, як кожен памфлет, перебирає міру, змальовуючи “нову школу” як гурт людей нещирих, корисливих та егоїстичних. До того ж сам обвинувач не знаходить конструктивних рецептів проти “хворої модерни”, натомість закликаючи до “синтезу” на зразок побажання “хай людство буде щасливим”. Так само далекий від “синтезу” герой повісті С.Жеромського “Бездомні люди”, який виступає носієм невимовних моральних страждань за покривджених і принижених та, як наслідок, безпросвітної самотності, що часто доводить до втрати почуття реальності. Він, навпаки, відмовляється від будь-якої перспективи особистого щастя, але не тому, що цього вимагають реальні обставини, а заради повної незалежності цілковито самотньої людини, яка приречена себе на служіння стражденому людству.

“*Les extremités se touchent* [протилежності сходяться – *франц.*], – підсумовує Леся Українка, – Пшибышевский создает искусство “горсти”, Жеромский этику – тоже “горсти”, и в какие тяжелые цепи заковывают они эту “горсть”. Пшибышевский отрекается от счастья и красоты во имя “силы”, Жеромский во имя “сострадания”; один хочет освободить искусство, другой человечество, – но кого может освободить невольник в цепях?” [36, 125].

Вираз “*невольник в цепях*” достатньо чітко окреслює сутність польської “модерни” та, отже, дає змогу певною мірою означити позицію самої Лесі Українки стосовно цього явища. Ідеться передусім про надмірності у сповідуванні певних, здебільшого запозичених, естетичних постулатів, які тяжіють над митцем, сковуючи його творчий “дух” і фантазію. Тому новітні польські белетристи, за словами авторки, справляють враження “чого-то безконечно нежного и любящего, но не сильного, не свободного духом”.

Такі відмінні “по духу” автори, як Пшибишевський і Жеромський, Тетмайер і Каспрович, за зовнішньою манерою дуже схожі між собою: усі вони, зазначає Леся Українка, пишуть “новоромантическим стилем” і постійно протиставляють почуття розуму. У зовсім іншому світлі, на противагу безоглядному прагненню до оригінальності і крайньому суб’єктивізму, постає такий же безрадінний, але “мужественный и свободный” талант В.Сєрошевського. За літературними прийомами він близький до тургенєвського реалізму, а за пристрастю до виняткових тем – знову ж таки до романтизму, однак “никаких теорий искусства, никаких эстетических догматов он сам не развивает нигде, этических программ тоже не ставит в отвлеченной форме” [36, 125], натомість ратує за “ясную частицу идеала” у творчості.

Як бачимо, ставлення Лесі Українки до польської “модерни” позбавлене будь-якого критиканства чи, навпаки, безпідставного захвату. Творчість “нової школи” вона розглядає в контексті загальних тенденцій, властивих європейській і польській естетичній думці кінця ХІХ ст. Саме ж поняття “польської модерни” асоціюється в неї з наполегливим пошуком нових мистецьких горизонтів, що часто супроводжувалося надмірною пристрастю до перейнятих від французьких і німецьких теоретиків естетичних “догматів”, і це “брожение умов” – свідчення того, що в польській літературі, багатій, розмаїтій і надзвичайно цікавій, “аналитическая работа еще далеко не закончена” [36, 127]. Тому замість “синтезу”, на якому так наполягають польські критики, правильнішим був би, вважає Леся Українка, заклик “Свободы духа.!”

Гасло “свобода духу”, на перший погляд, видається недостатньо виразним, навіть метафоричним. Однак в інших статтях Лесі Українки, як-то “Михаэль Крамер”. Последняя драма Гергарта Гауптмана”, “Новейшая общественная драма”, “Винниченко”, воно набуває конкретнішого змісту: ідеться про “освободительный дух новоромантизма” [36, 133], “веяние новоромантизма с его стремлением к освобождению личности” [36, 236], про “новоромантическую освободительную идею” [36, 243] (курсив мій. – Л.С.), тобто про ті сутнісні (не формальні!) елементи, які, слід думати, репрезентують нове світорозуміння та які, наголошувала авторка, необхідні, між іншим, і для “синтезу”. Одне слово, “модерність” постає для Лесі Українки не лише як тематично-стильова відмінність (порівняно з “реалістами” й “натуралістами”) чи тим паче гучні декларації про “абсолютну свободу” митця й мистецтва, а насамперед як нова світоглядна установка, формування якої письменниця пов’язувала не з “метафізичним натуралізмом, або декадентизмом, або модернізмом”, а саме з неоромантизмом чи, у її власному формулюванні, “новоромантизмом”. В основі ж цього світогляду – нова концепція людини як суверенної особистості. До того ж ідеться передовсім про “свободу духу”, тобто про суверенність як (насамперед) внутрішню, духовну свободу.

На думку Лесі Українки, нові естетичні тенденції вперше виразно оприявлені в німецькій літературі, а найраніше від усіх – Г.Гауптманом, зокрема, у драмах “Ганнуся” і “Затоплений дзвін”, що задали тон німецькій неоромантиці. Хоч Г.Гауптман і не претендує на роль “главы новоромантиков” у тому розумінні, в якому цей вираз прикладають, скажімо, до М.Метерлінка, але він “как идеолог (курсив мій. – Л.С.), больше сделал для новоромантизма, не говоря уже об искусстве вообще, чем Метерлинк и прочие корифеи новой школы” [36, 134]. Цей “ідеологічний” внесок письменниця вбачає у прагненні досягнути самоцінність людської індивідуальності, вважаючи, що це прагнення стало однією з “нав’язливих ідей” Г.Гауптмана, яку він порушує, по суті, у кожній зі своїх драм, “создавая каждый раз совершенно новый мир на старом фундаменте”. Лейтмотив його творчості – проблема самотності, втілена в новому типі Чайльд-Гарольда, який, хоч значною мірою вже віддалений від

байронівського прототипу, усе ж зберігає його спадкоємні риси. Як і герої Байрона, гауптманівські персонажі “одинокі по существу”. Та їхня самотність позбавлена містичності, бо її причини криються здебільшого в зовнішніх обставинах (вплив середовища, виховання і т. ін.), тягар яких скинути із себе вони не можуть, не хочуть чи не вміють. Тому всі самотні Г.Гауптмана позначені печаттю перехідності (роздвоєності), відсутністю цільності, як-то, скажімо, Ганс Фокерат (“Самотні”) чи Генріх (“Затоплений дзвін”). Це, за словами Лесі Українки, невдахи, люди перехідного часу й перехідної психології, які не в змозі подолати прірву між своїми високими задумами і їх втіленням у життя. Цим “надто людським” натурам не властивий героїчний чин, але вони свідомі і своїх високих ідеалів, і власного безсилля, і ця свідомість не лише оповиває їх трагічним ореолом, а й вивисує над буденщиною “средних, уравновешенных натур” та, отже, стає запорукою кращого майбутнього. “И знамение времени заключается в том, – підсумовує авторка, – что теперешний Чайльд-Гарольд не “исключительная натура”, а обыкновенная человеческая личность, начинающая сознавать свое достоинство и права” [36, 138].

Обґрунтовуючи неоромантичну концепцію мистецтва, Леся Українка наголошує на її принциповій відмінності від давніших філософсько-естетичних теорій. Сутність цієї концепції полягає в новому розумінні людини в системі суспільних і міжособистісних взаємин та стосунків з навколишнім світом. Протиставлення “герой і юрба”, “особистість і середовище”, зіткнення суспільних верств, боротьба масових інстинктів – саме цими питаннями переймалася література попереднього періоду. Натомість письменники-неоромантики наполягають на тому, що кожна людина суверенна й самоцінна сама по собі. “Старый романтизм стремился освободить личность, – но только исключительную, героическую, – от толпы; натурализм считал ее безнадежно подчиненной толпе, которая управляется законом необходимости <...> неоромантизм стремится освободить личность в самой толпе, расширить ее права, дать ей возможность находить себе подобных или, если она исключительна и при том активна, дать ей случай возвышаться в своем уровне других, а не понижаться до их уровня, не быть в альтернативе вечного нравственного одиночества или нравственной казармы” [36, 236–237]. Для неоромантиків “людина натовпу” – не аксесуар, не бутафорська приналежність, не ілюстрація теорії боротьби за існування (у біологічному й особливо соціологічному сенсі) і не предмет для художнього експериментування, а “ч е л о в е к в полном смысле слова” [37, 252]. Скажімо, у “Ткачах” Г.Гауптмана всі персонажі пов’язані не лише спільними умовами життя, а й загальним настроєм, у В.Винниченка (“Голота”) – ще й спільною фабулою. Та водночас кожен із них наділений самодостатністю, має виразну індивідуальну “фізіономію” і, як це буває насправді в житті, “слугує ще й сам собі метою”. “У каждой личности своя драма, не подчиненная другим, – зазначає Леся Українка, – а только связанная с другими, опять таки в силу общих условий” [37, 252]. Тому в читача зникає враження, яке переслідувало його після прочитання творів, що належали письменникам “старих шкіл”: мовляв, “умри главный “герой” или исчезни главный тезис произведения, так “второстепенным” лицам уже и делать на свете нечего, хоть сейчас помереть, так как они только и жили для “освещения” или “оттенения”, а сами по себе никому не нужны” [37, 253]. Навпаки, тепер кожен персонаж набуває “суверенного” значення та, отже, за всієї залежності в суспільному сенсі, позбувається тавра “другорядності”.

Відповідно до цього змінюється й розуміння “натовпу”: він перестає бути лише “тлом”, людською “масою”, “страшным, темным чудовищем, как будто уже не человеческой природы”, лише “середовищем” чи “знаряддям сил”, які, крім негативного, жодного враження не викликають. Тепер “натовп” не протистоїть

“героеві”, а разом із ним висувається на авансцену подій, “расчленившись на равноценные, но неравнозначущие фигуры” [37, 252]. У цьому, власне, і виявляється суть “нового погляду”, захоплено сприйнятого неоромантиками, а саме: “что ни в природе, ни в жизни нет ничего, что было бы само по себе, так сказать, по праву рождения, второстепенным, что к а ж д а я личность суверенна, что каждый человек, каков бы он ни был, есть герой для самого себя и ч а с т ь с р е д ы по отношению к другим” [37, 253].

На думку Лесі Українки, принцип “суверенності” не однаковою мірою й не в усіх творах неоромантиків постає “в чистому вигляді”, але він уже набуває значення критерію для розуміння й оцінки творчості письменників “нової формації”. До того ж цей “главный принцип” письменниці розглядає в контексті генези “истинного демократизма в искусстве”, і в цьому сенсі вона відмежовується як від демократизму у значенні усупільнення (пор. Франкове розуміння демократизму: “літературний леміш іде чимраз глибше в суспільність, піднімає вгору чимраз нижчі верстви” [41, 33]), так і від т. зв. “сверчеловеческого аристократизма” з його презирством до “натовпу”. “Истинный ново-романтик презирает не самую толпу, т. е. личности, составляющие толпу, – пояснюе авторка, – а тот рабский дух, который заставляет человека добровольно причислять себя к толпе, как к чему-то стихийному, поглощающему, нивелирующему, стирающему индивидуальность, приносящему ее в жертву инстинкту, стадности. Ново-романтик противопоставит толпе не героя или избранную личность, а общество сознательных личностей, в котором она, эта толпа, растворилась бы без о с т а т к а” [37, 254].

З цього погляду, скажімо, скандинавська драма в особі Г.Ібсена та його послідовників, попри новаторство в ідеях і художніх прийомах, усе ж належить до “старого типу”: особиста колізія тут превалює над суспільною, і герої надто домінують над юрбою. Натомість у новітній суспільній драмі, зокрема у п’єсі “Ткачі” Г.Гауптмана, яку можна розглядати як своєрідний зразок для творів цього жанру, спостерігається чітка індивідуалізація характерів: перебуваючи в тісному взаємозв’язку і взаємозалежності, у сукупності вони постають як єдиний суспільний організм. Так “уничтожается т о л п а как стихия, и на место ее становится о б щ е с т в о , т. е. союз сознательных личностей. С этого момента, – наголошує авторка, – начинается о б щ е с т в е н н а я драма в полном смысле этого слова” [36, 237]. Подібну тенденцію письменниці виявляє і в “Голоті” В.Винниченка: незважаючи на всі відмінності – і форма (недраматична), і план, і групування основних мотивів, – ставлення до “людини юрби”, до її особистості те ж саме, що й у німецького драматурга-неоромантика.

Водночас Леся Українка наголошувала, що новий, неоромантичний ідеал людини не має нічого спільного із “сверчеловеческим аристократизмом”, тобто з концепцією ніцшеанської “надлюдини”. На противагу давнішій “людині натовпу” неоромантичній особистості властива виразна “суверенність” і почуття самосвідомості, і в цьому сенсі вона вивищується над повсякденністю, постає як “надлюдина”, бо зазвичай “ее страдание превышает среднюю меру человеческого страдания и судьба ее слишком трагична для обыденной жизни” [36, 236]. Але “невільні жертви” суспільної стихії зовсім не заслуговують на презирство і зневагу, навпаки: у неоромантичній літературі вони рятуються від забуття й часто оповиті ореолом мучеництва. Тому для неоромантизму неприйнятні різного роду “сверчеловечки” із чужих йому літературних угруповань, що пропагують “чуждые ему принципы и чувства”. “Но такова участь всех сильных литературных течений, – наголошує Леся Українка, – что они невольно увлекают за собой и выносят на поверхность разные щепки и мусор, мутящий по временам их чистую струю. Вдумчивый читатель и критик должны уметь отличить наносные элементы от основных” [37, 255].

Отже, неоромантизм як новітня (модерна) літературна течія у сприйнятті Лесі Українки набуває парадигмального значення: його сутність виявляється як в утвердженні нової ідеології (“нового синтезу”), зорієнтованої на ідеали “общества сознательных личностей”, так і на формально-стильовому й тематичному рівнях. Генетична спорідненість з естетикою романтизму, неприйняття позитивізму й натуралізму, спрямованість на оновлення ідейно-естетичної парадигми літератури, інтеграція різноманітних художньо-стильових традицій – це ті основні ознаки, що зближують неоромантизм з основними тенденціями в європейській художній культурі кінця ХІХ – початку ХХ ст. Водночас “родова” прикмета неоромантизму, що вирізняє його з-поміж інших літературних течій, – це нове розуміння людини як самодостатньої особистості в системі суспільних взаємин. Неоромантизм спрямований на пошуки самоцінності людської індивідуальності, у центрі його уваги – проблема свободи як “суверенності” та як вияву “істинного демократизму”. Ознаки неоромантичної “модерності” Леся Українка вбачала у творчості Г. Гауптмана, М. Метерлінка, Г. Ібсена, письменників польської “модерни”, В. Винниченка та ін. Звісно ж, задекларовані авторкою принципи стосувалися також її власного естетичного кредо, а з-поміж усіх творів – передовсім драми-феєрії “Лісова пісня”, яка найповніше й найвиразніше репрезентує неоромантичну модель світу.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Баган О.* Естетика і поетика вісниківського неоромантизму: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Львів, 2002. – 20 с.
2. *Венгеров С.* Этапы неоромантического движения // Русская литература XX века: 1890-1910. – М., 1914. – Кн. 1. – С. 1-54; Кн. 6. – С. 209-240.
3. *Волощук Є.* Відкриті питання модернізму (на матеріалі німецькомовних літератур) // *Вікно в світ: Зарубіжна література: наукові дослідження, історія, методика викладання.* – 2005. – № 1 (19). – С. 86-117.
4. *Войтюк А.* Неоромантизм Лесі Українки як цілісна художня система // Проблеми творчості Лесі Українки: Посібник зі спецкурсу. – Дрогобич, 2001. – С. 49-57.
5. *Гавєвська О.* Типологія неоромантизму Йосано Акіо, Лесі Українки та Уїлі Кесер: Дис. ... канд. філол. наук. – К., 2005.
6. *Геник-Березовська З.* Про неоромантичну драму // *Грані культур: Бароко. Романтизм. Модернізм.* – К., 2000. – С. 206-207.
7. *Гундорова Т.* Реалізм і неоромантизм в українській літературі початку ХХ ст. (теоретично-методологічний аспект) // *Проблеми історії та теорії реалізму української літератури ХІХ – початку ХХ ст.* – К., 1991. – С. 166-191.
8. *Гундорова Т.* Проявлення Слова: Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – С. 15.
9. *Гундорова Т.* Європейський модернізм чи європейські модернізми? (Українська перспектива) // *Слово і Час.* – 1995. – № 2. – С. 28-31.
10. *Гуцуляк О.* Неоромантизм: Сутність явища // <http://www.mesogaia.narod.ru/neoromantic/htm> (Гуцуляк О. Неоромантизм: Сутність явища // *Новое Евразийское Обозрение; Хроники культуры / Спецвыпуск “Россия, Украина, мир”.* – М., 2001 – № 3. – С. 24-26);
11. *Енциклопедія постмодернізму /* За ред. Чарлза Е. Вінквіста та Віктора Е. Тейлора. – К., 2003. – С. 269.
12. *Казин А.* Неоромантическая философия художественной культуры (к характеристике мировоззрения русского символизма) // *Вопр. философии.* – 1980. – № 7. – С. 143-154.
13. *Козак С.* Неоромантизм Лесі Українки // *Вісник АН України.* 1992. – № 5. – С. 31-37.
14. *Козловський П.* Современность постмодерна // *Вопр. философии.* – 1995. – № 10.
15. *Козлов С.* Мифология неоромантизма в литературе модерна. – Курск, 2000.
16. *Кружков Г.* Commutio poetatum: Йейтс и русский неоромантизм // *Ностальгия обелисков: Литературные мечтания [Статьи и эссе].* – М., 2001. – С. 113-343.
17. *Лопуха А.* О неоромантизме А.С.Грина // *Современные проблемы метода, жанра и поэтики русской литературы.* – Петрозаводск, 1991. – С. 147-152.
18. *Мережковский Д.* Неоромантизм в драме // *Вестник иностранной литературы.* – 1894. – Ноябрь. – С. 18-34.
19. *Мици З.* Футуризм и “неоромантизм” (к проблеме генезиса и структуры “Истории бедного рыцаря” Ел. Гуро) // *Уч. записки Тартус. гос ун-та, 822: Труды по русской и славянской филологии.* – Тарту, 1988. – С. 109-121.
20. *Мифонюк А.* Генезис неоромантизму // *Актуальні питання слов'янської філології: Міжвуз. зб. наук. ст.* – К. – Ніжин, 2006. – Вип. ХІ: Лінгвістика і літературознавство. – С. 133-140.

21. Моренець В. Неоромантизм (уринок з авторської студії “Стильові пошуки української поезії другої половини ХХ століття” // *На пошану пам'яті Віктора Кутастого*: Зб. наук. пр. / Упоряд. і наук. ред. В.Моренець. – К., 2004. – С. 146-163.
22. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХІХ ст.: Україна і Польща. – К., 2002.
23. *Неоромантизм* // Літературознавча енциклопедія: У 2 т. / Автор-укладач Ю.І.Ковалів. – К., 2007. – Т. 2: М (Маадай-Кара) – Я (я-форма). – С. 118-119.
24. Неврлий М. Неоромантизм // *Українська радянська поезія 20-хроків*: Мікропортрети в художніх стилях. – К., 1991. – С. 157-202.
25. Неустроев В. Литература скандинавских стран (1870-1970). – М., 1980. – 279 с.
26. Ошиш В. Неоромантизм и психологический реализм // *История всемирной литературы*: В 9 т. – М., 1994. – Т. 8. – С. 320-324.
27. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1997.
28. Рахимова Э. От “калевальских” изустных рун к неоромантической мифопоэтике Эйно Лейно: Моногр. – М., 2001. – 213 с.
29. Саннина К. Запад и Восток в литературе японского неоромантизма (творчество Наган Кафу и Танидзакки Дзгоньитиро): Дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2004. – 210 с.
30. Скупейко А. Сучасна рецепція Лесі Українки (культурно-історична проекція) // *Постаті і тексти* (з історії української літератури): Зб. статей. – К., 2007. – С. 188-201.
31. Скупейко А. Іван Франко про творчу індивідуальність письменника. – К., 1986.
32. Соколянський М. Неоромантизм як літературна течія // *Питання літературознавства*: Наук. зб. – Вип. 1. – Львів, 1993. – С. 24-36.
33. Толмачев В. Неоромантизм // *Литературная энциклопедия терминов и понятий* / Под ред. А.Н.Николютина. – М., 2001.
34. Толмачев В. Неоромантизм и английская литература начала ХХ века // *Зарубежная литература конца ХІХ – начала ХХ века*: В 2 т. – М., 2007. – Т. 2. – С. 63-80.
35. Тронская М. “Молодая Германия” // *История немецкой литературы*. – М., 1966. – Т. 3. – С. 355.
36. *Українка Леся*. Зібр. тв.: У 12 т. – К., 1977. – Т. 8.
37. *Українка Леся*. Твори. – Книгоспілка, 1930. – Т. ХІІ.
38. [Устиянович М.] Молодая Русь // *Зоря Галицька*. – 1850. – Ч. 86. – С. 527; Ч. 88. – С. 542.
39. Федоров А. Эстетизм и художественные поиски в английской литературе последней трети ХІХ века. – Уфа, 1993. – 152 с.
40. Фізер І. Український Фуко чи французький Петров? // *Наукові записки НАУКМА: Серія філологія*. – № 17. – С. 42-44.
41. Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1982. – Т. 31.
42. Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1982. – Т. 33.
43. Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1982. – Т. 35.
44. Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1984. – Т. 41.
45. Хороб С. Синтез символізму і неоромантизму в драматургії Лесі Українки // *Вісник Прикарпатського університету: Філологія* / Вип. 2. – Ів.-Франківськ, 1997. – С. 26-37.
46. Царик Д. Типология неоромантизма. – Кишинев, 1984. – 167 с.
47. Ціпко А. Неоромантична драма Лесі Українки “Лісова пісня” // *Українська мова та література*: Тижневик. – 1999. – № 16 (118).
48. Чапля І. “Новоромантизм” у трактуванні Л. Українки // *Наукові записки Дніпропетровського держ. ун-ту*. – 1961. – Т. 65. – Вип. ХІІ. – С. 89-99.
49. Чумаченко О. Міф і мистецька гра в естетиці неоромантизму: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. – К., 2003. – 17 с.
50. Шевчук В. “Хатяни” й український неоромантизм // “Українська хата”: Поезія 1909-1914 / Упорядк. В.Шевчука. – К., 1990. – С. 3-28.
51. Шпильова О. Український неоромантизм // *Урок української*. – 1999. – № 1. – С. 32-35.
52. Krzyżanowski J. Neoromantysm polski. 1890-1918 / Wyd. 3 – Wrocław, 1980. – 465 s.
53. Кирова М. Неоромантични тенденции в българската поема от началото на ХХ-и век // *Език и литература*. – 1985. – № 6. – С. 22-30.