

experimental systems and techniques (Hindemith, Carillo, Kršenek, Serly), which were tested in the etymologically primary monodic quality of the timbre-sound paradigm. Revived in the twentieth century. this genre shows the richness and originality of both compositional solutions and linguistic and stylistic diversity, designing ways of development into the future, revealing new expressive and artistic perspectives of the instrument.

Key words: *viola, genre, solo sonata, neo-Bachianism, neoclassicism, timbre monodicity, existential-subjective dimension, monologue.*

Стаття поступила до редакції 03.12.2019, прийнята до друку 03.01.2020.

УДК 78.2У; 78.6У

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2020.46.105.122>

Любава Сидоренко

НЕОРОМАНТИЗМ ТА НЕОФОЛЬКЛОРИЗМ ЯК ПРОВІДНІ СТИЛЬОВІ ВЕКТОРИ ПОСТМОДЕРНОЇ ПАРАДИГМИ

Сидоренко Любава Вікторівна – кандидат мистецтвознавства, професор, Національна академія сухопутних військ імені Гетьма П. Сагайдачного, Львів (Україна). E-mail: lubawamus@gmail.com
ORCID 0000-0002-4626-7152

Неоромантизм та неофольклоризм як провідні стильові вектори постмодерної парадигми

У статті послідовно актуалізується та здійснюється констатація нової інтерпретації романтичної конфліктності крізь призму багатовимірності співставлення втілення ідеї внутрішнього світу особистості. Визначається, що на сучасному етапі неоромантизм здебільшого повторює історичний шлях автентичного романтизму, а новітня інтерпретація фольклорних витоків досягається за допомогою свідомої модернізації.

У статті застосовано методологію та методіку системного дослідження, що поєднують когнітивний та аналітичний методи, актуалізовані у процесі дослідження постмодерної неостилістики. Загальнотеоретичну базу, необхідну для дослідження окресленого кола проблем, становлять праці з мистецтвознавства, культурології, історії та теорії музики. Наукова новизна статті полягає у тому, що вперше конкретизується естетичний зміст понять «неоромантизм» та

«неофольклоризм», оскільки в існуючій культурологічній літературі спостерігається суттєва суперечливість думок. Констатується нова система критеріїв соціокультурного порівняння національних традицій на основі сучасного універсального світобачення.

Спостереження, здійснені у статті, дозволяють дійти висновку: самотутнє усвідомлення національно-фольклорних джерел призвело до формування неофольклоризму як однієї з альтернатив авангардного техніцизму та перетворення неоромантизму у провідний естетико-стильовий напрямок сучасної постмодерної парадигми.

Ключові слова: *романтизм, постромантизм, неоромантизм, неофольклоризм.*

Постановка проблеми. У статті розкривається самотутня позиція питання національного в музиці, що на сьогоднішньому етапі визначається з позицій не стільки прямого відображення фольклорного матеріалу як такого, скільки його опосередкованої трансформації у системі новітніх музичних засобів виразності. На сучасному етапі фольклорне праджерело усвідомлюється сучасними митцями у двох аспектах: як одвічна етична цінність та як органічно невід'ємна частина сучасного буття. Авторське розуміння категорії «національного» не вичерпується окремими ознаками фольклору, ґрунтуючись на асиміляції сукупного досвіду національної культури, розкритті її ментальних характеристик та духовних ідеалів, осягненні своєрідності та багатства етнічних джерел. Неофольклорна концепція синтезується з елементами інших стильових напрямків, зокрема, з неоромантизмом, що виступає як основа світовідчуття

У статті констатується, що ХХ століття відрізняється від попередніх стильовим плюралізмом. У руслі епох «модерну», а згодом і «постмодерну» неостилістика стала симптоматичним явищем музичної свідомості, де кожен сенсовий шар сприймається як нова, окрема реальність, а творчість постмодерністів не обмежується рамками жодної з національних культур. Романтична традиція інтерпретується як невичерпне джерело натхнення для митців, неозорий жанрово-стильовий континуум, здатний жити новим життям, резонувати новим соціокультурним та психологічним запитам; її сталими рисами є ліризм, філософське самозаглиблення, тяжіння до камерності. «Постромантизм» визначається як логічне продовження ідей романтизму на зламі ХІХ-ХХ століть з акцентом на гіпертрофованій індивідуалізації свідомості, хиткості та кризовості художньої системи, трансформації та переускладненості

лексики. «Неоромантизм» останньої третини ХХ століття постає як стильова переорієнтація романтичної естетики у відповідності з психоемоційною атмосферою та мовностилістичним арсеналом сучасності зі збереженням національної специфіки мислення. Саме національна зумовленість виступає етичною та соціокультурною парадигмою, за якою стоїть взаємозалежність неповторної авторської свідомості та метакультурного мистецького досвіду.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Загальнотеоретичну базу, необхідну для дослідження окресленого кола проблем, становлять праці з мистецтвознавства, культурології, історії та теорії музики.

Концептотворчі теоретичні засади визначилися на основі праць С.Павлишин [21], Л.Кияновської [15], Л.Неболюбової [20], Л.Пархоменко [22], В.Васіної-Гроссман [2], З.Лісси [31], Г. Григорьєвої [5], С.Грици [6], а також окремих статей Е.Деревянченко [10, 11], Н.Шумило [28], А.Гончарова [4], Г.Бара [29].

Мета статті полягає у дослідженні естетичного змісту понять «неоромантизм» та «неофольклоризм» як провідних стильових напрямків сучасної постмодерної парадигми.

Виклад основного матеріалу. Намагання створити деякий неоромантичний тезаурус минулих та сучасних композиторських технік інспірувало формування дискусійного простору, в якому перебуває феноменологія понять «романтизм», «постромантизм» та «неоромантизм». Пошук адекватних дефініцій цих понять та адекватного тлумачення їх смислу триває вже понад століття. В мистецькому просторі різних національних традицій їх трактування вимагає врахування безлічі об'єктивно-суб'єктивних передумов.

Важливими у визначенні поняття «романтизм» є праці І.Белзи «Історичні долі романтизму в музиці», В.Васіної-Гроссман «Романтична пісня ХІХ століття», С.Маркуса «Романтизм та боротьба естетичних напрямків», а також окремі статті І.Неупокоевої, Л.Неболюбової, Л.Кияновської, Д.Наливайка, М.Арановського, Ю.Холопова, Д.Житомирського, М.Друскіна, Т.Бовсунівської, Е.Остер. Вони визначають романтизм як один з магістральних напрямків розвитку європейської художньої культури ХІХ століття. Проте, деякі з дослідників суперечать одне одному. Прикладом цього є ряд істотних розбіжностей в інтерпретації поняття «романтизм». А.Веселовський визначає романтизм як лібералізм у літературі; В.Сіповський вважає індивідуалізм сутністю стилістики та змісту

романтизму; П.Сакулін наголошує на ірреалізмі; П.Каган основний зміст романтизму вбачає у граничному суб'єктивізмі. К. Шимановський окреслював романтизм як «мистецький напрямок, що став виразом суперечливого та трагедійного формування і становлення особистості митця» [27, с.57]. У визначенні літературознавця Г.Поспелова романтизм постає як «програмно задекларована течія у мистецтві, тісно пов'язана із становленням та розвитком національних композиторських шкіл у різних країнах Європи» [23, с.42].

Слушним видається узагальнення Л.Неболюбової, яка констатує, що феномен «романтизму» на сьогоднішній день тлумачиться «і як стиль, і як метод, і як специфічна тенденція, і як особливе світосприйняття, і як мистецький напрямок, і, зрештою, як ідейно-художня епоха» [20, с.56]. Важливо, що вже перші теоретики романтизму трактують цей феномен по-різному, розширюючи його типологічні межі. «Правдивим змістом романтичного, – писав у свій час Н.Бердяєв, – слугує абсолютне внутрішнє життя, а відповідною формою – духовна субстанція, що прагне своєї незалежності» [1, с.123].

Необхідність розмежування романтизму у філософських, естетичних та художніх проєкціях, а також визначення його чітких часових та стилістичних меж унеможлиблюється відсутністю однозначної оцінки цього напрямку, що так яскраво виявилось у різних національних школах та в індивідуальній творчості митців. Як слушно зауважує В.Васіна-Гроссман, специфіка музичного романтизму у ХІХ столітті полягає в тому, що «саме романтизм здійснив «відкриття» двох найбільших джерел художніх цінностей, які до того часу не використовувалися повною мірою: внутрішнього світу людської душі та багатств національної культури» [2, с.12].

Як бачимо, поняття «романтизм» є надзвичайно широким та багатограним. Це свідчить про те, що і дотепер не існує його чіткого однозначного визначення. У.Фохт, наприклад, пояснює цей факт «емпіричним підходом до вивчення феномену романтизму» [26, с.82].

Сучасний характер діалогу з епохою Романтизму часто позначається префіксами «пост» та «нео». За спостереженням В.Толмачова, вперше ідея постромантизму або пізнього романтизму, виокремилася на зламі 1880-90-х років саме у берлінських літературних колах [25, с.64]. З цим погоджується і Дж.Мехліс,

трактуючи період з 1890 по 1910 рік виключно як «перехідний етап від старого романтичного мистецтва XIX століття до нового» [32, с.301]. На думку дослідника пізнього романтизму Г.Бара, поняття «неоромантизм» в мистецтві кінця XIX – початку XX століття і «романтизм» слід розглядати як тотожні: «Пізнє романтичне мистецтво функціонує із зворотнім відліком часу, продовжуючи розвиток класичних романтичних ідей» [29, с.199]. Натомість, Р.Паннівц окреслив «час модернізму», що розпочався з 1870 року, як «постромантику», розуміючи префікс «пост-» як поглиблене тлумачення старого дискурсу (в даному випадку – до «романтизму»), а не справжнє новаторство [33, с.37] (не слід, на нашу думку, плутати з «післяромантичним мистецтвом», яким є, наприклад, «критичний реалізм» – Л.С.). Проте, Ф.Фелс вважає, що пізній романтизм у західноєвропейському мистецтві кінця XIX століття означає те ж саме, що символізм у франкомовних країнах цього ж періоду [30, с.194]. У «Літературознавчому словнику» визначається, що неоромантизм – це лише «реакція на натуралізм, на песимізм і «безвір'я» декадентства» [16, с.504].

Отже, у сучасному мистецтвознавстві зміст поняття постромантизму не є чітко окреслений, хоча дослідники часто апелюють до цього терміну, вкладаючи в нього такі варіанти змісту, як: течія ранньомодерністичного мистецтва у поєднанні з напрямками імпресіонізму та експресіонізму (М.Неврлий, С.Павличко, В.Пахаренко, Ю.Попов); рівнозначна складова романтизму в мистецтві зламу XIX – XX ст. (А.Бельський, З.Геник-Березовська); ірреальна «поетика контрастів» (Д.Наливайко, А.Ткаченко); самототожній семантичний архетип (О.Камінчук).

Власне, ще на початку XX ст. виникає пропозиція об'єднати всі тенденції заперечення декадентства та натуралізму поняттям «неоромантизм», «відродження романтизму» [13, с.145-146]. Деякі дослідники період пізнього романтизму окреслюють терміном «неоромантизм» (наприклад, Ю.Холопов, Д.Житомирський, Л.Корній, Н.Шумило, А.Калениченко та інші). Навряд чи можна погодитися з цим визначенням, оскільки префікс «нео» слугує, зазвичай, для фіксації мистецьких реалій або явищ, що відроджуються через певний, іноді навіть досить тривалий проміжок часу на якісно новому рівні відповідно до вимог конкретної епохи або часу. У даному випадку доцільним є використання терміну «постромантизм», оскільки період між 1850-ми роками (фактичне

завершення епохи європейського романтизму) та початком 1870-х років (новий етап розвитку романтичних ідей) не є тривалим і не позначається кардинальними змінами стилістики, а лише їх логічним продовженням: романтизм переходить у постромантизм. У Музичному енциклопедичному словнику вказується на те, що «термін «неоромантизм» застосовують також до творчості композиторів, що свідомо продовжували традиції романтизму у 70-80-х роках ХХ ст.», – що, на наш погляд, є слухним [18, с.379].

У деяких авторів постромантичні тенденції проявилися у кінці ХІХ століття (реалізм, імпресіонізм, символізм) і настроях «fin de siècle», в інших – на початку ХХ століття через заперечення усього традиційного (експресіонізм, футуризм, екзистенціалізм). Відтак, постромантизм – симптом широкого культурологічного зрізу, ініційованого німецьким романтизмом, який утверджувався протягом усього ХІХ століття і віддзеркалював багатомірний простір внутрішнього світу людини. Пізній романтизм порушує питання про подолання у творчості дисгармонії особистості з оточуючим світом й утвердження митця нового типу. Отож, постромантизм можна умовно визначити як «антиромантичний романтизм» і пов'язати з ним спробу ускладнення ідеалізму, його раціоналізації, усунення того, що кваліфікувалося у ХХ столітті як «хибні» та неправдиві сторони романтизму ХІХ століття.

Окреслюючи ситуацію переходу романтизму (як епохи та стильового напрямку) в постромантизм, Л.Неболубова зафіксувала наступні закономірності: замкненість розвитку як підсумок змістовно-стильового компоненту; перехід, або зв'язка через синтез багатьох елементів з попередніх естетико-стильових констант; передбачення майбутнього розвитку та трансформації нового «цілого» (зокрема, неоромантизму наприкінці ХХ ст. – Л.С.) як результат якісного переусвідомлення стильового конгломерату; загальна нестабільність, багатоваріантність, кризовість художньої системи; 5) акцент на гіпертрофованій індивідуалізації творчого мислення [20, с.61].

Постромантизм у європейській музиці виокремився наприкінці 80-х років ХІХ століття і тривав до початку ХХ століття, позначившись реалістичними тенденціями. На це вказує і «Музичний енциклопедичний словник»: «пізній етап романтизму триває до кінця ХІХ ст. (Й.Брамс, А.Брукнер, Г.Вольф, пізня творчість Р.Вагнера, Ф.Ліста, ранні опуси Г.Малера, П.Хіндеміта,

Р.Штрауса, представників нововіденської школи: А.Шенберга, А.Берга, А.Веберна та ін.). У деяких національних композиторських школах розквіт пізнього романтизму припадає на початок ХХст. (Е.Гріг, А.Дворжак, Я.Сібеліус, І.Альбеніс, К.Шимановський та ін.)» [18, с.469]. Пізньоромантичні риси у творчій спадщині цих композиторів пов'язані також з трансформацією та переускладненістю музичної мови. Культивується максимально деталізована образність, розширюються можливості музичної зображальності; рафінованість з одного боку та підвищена експресія з іншого створюють широку шкалу емоційної виразності. На думку Г.Григор'євої, саме «кризові тенденції у царині пізньоромантичної гармонії, що окреслилися на початку ХХ століття на романтичному ґрунті, визначили подальше розгалуження стилевих напрямків» [5, с.114]. Натомість, за визначенням А.Михайлова, «диференціація психологізму та активна суб'єктивізація стали причинами кризи та занепаду романтичної епохи на початку ХХ століття» [17, с.21].

Проте, слід зазначити, що в східній Європі, зокрема, в Україні, період кінця ХІХ – початку ХХ століття ознаменувався остаточним формуванням романтичної філософії у мистецтві з одночасним переходом у постромантизм, позначений константою національної ідентифікації. Цю думку підтверджує і музиколог Н.Шумило, яка наголошує, що в українській професійній музиці початку ХХ століття переважав романтизм «фольклорного походження із внесенням дискурсів «пропущених» західноєвропейських романтичних течій» [28, с.43].

Романтизм у музиці пізнього періоду намагався синтезувати і переосмислити європейську культуру, знайти ідейні та психологічні орієнтири для її розвитку. Водночас, постромантизм початку 1900-х років утворив своєрідний «контрапункт» з кількома протилежними паралельно існуючими напрямками, як-то: імпресіонізм, експресіонізм, веризм, фовізм, урбанізм, неокласицизм, неопримітивізм тощо. З.Лісса влучно охарактеризувала постромантичні антитези, що посилювалися на початку ХХ століття, як граничне загострення системи опозицій: лірична інтимність – театральна зображальність; сольна мініатюра – поетично-літературна симфонізована програмність; камерність – віртуозність; суб'єктивізм – пошуки в галузі універсального стилю; чистий інструменталізм – синтез мистецтв; національна приналежність – захоплення екзотикою тощо [31, с.167].

Стосовно неофольклоризму можна констатувати, що трактування фольклору як цілісної етнокультурологічної системи завжди зумовлене естетичними поглядами конкретної епохи. У ХІХ сторіччі проблеми фольклорно-мистецьких взаємин як самостійної категорії закономірно постали перед дослідниками у зв'язку з формуванням романтичної парадигми світосприйняття, захопленням старовиною, прагненням збереження самосвідомості нації та утвердження національної культури¹.

Слов'янський фольклоризм² як самобутній прояв національного стилю в епоху доби романтизму, розвиваючись у руслі європейського, мав свою специфіку. На думку С.Грици, «з одного боку, в Україні наприкінці ХІХ – початку ХХ століття фольклорна стихія (що знаменується новим етапом трансформації фольклорного жанру в жанр професійної музики) була в повному розквіті, тоді як на Заході, зазнаючи впливів урбанізації, вона вже згорталась; з іншого, на відміну від світової фольклорної специфіки, що свої обрії розширювала шляхом вивчення позасередземноморських народів, – українська була обмежена в можливостях порівняльних студій, ішла вглиб осягнення етнічної регіоналістики, міфологічних та структуротворчих процесів у фольклорі» [6, с.9]. Певною мірою це стосується і польської музичної культури, у якій на початку ХХ століття впливи фольклору на професійну музику були надзвичайно актуальними (К.Шимановський, М.Карловіч, Л.Ружицький, Ф.Нововеїський, Е.Моравський тощо)³. Отже, хронологічний період

¹ Найбільш помітними в українському народознавстві у цей період були наукові праці М.Грушевського, П.Чубинського, Ф.Вовка, І.Франка, М.Драгоманова, Ф.Колесси, репрезентовані серійними виданнями Наукового товариства ім.Т.Шевченка, заснованого у Львові у 1893 році: "Етнографічний збірник", "Матеріали до українсько-руської етнології", "Наукові записки НТШ". Вагомим значення набули фундаментальні зібрання народного фольклору П.Чубинського, О.Потебні, М.Лисенка, П.Сокальського, І.Франка, І.Колесси, Ф.Колесси, В.Караджича, П.Куліша, К.Квітки, А.Метлинського, М.Максимовича, В.Гнатюка, О.Кольберга, Я.Головацького, Ф.Кухача, Л.Куби тощо.

² Термін "фольклоризм" (франц. – le folklorisme, нім. – der Folklorismus) вперше запропонував французький фольклорист ХІХ ст. П.Себійо.

³ Цей напрямок у польській музиці знайде своє продовження у 40-50-ті рр. ХХ століття, зокрема, у ранньому періоді творчості В.Лютославського, а також у творах Г.Бацевіч, Т.Берда, В.Котонського, А.Пануфніка, які відкрили новітні прийоми застосування фольклору у фактурі, ладогармонічній мові, ритмі та оркестровому колориті. Це свідчить про те, що фольклорна тенденція у польській музиці розвивалася у загальному руслі європейських стильових

кінця XIX – початку XX століття як для України, так і для Польщі став часом нових відкриттів фольклорних скарбів та створення підвалин для подальшого розвою.

Одночасно, з розвитком національних традицій, поглибленням і розширенням методик дослідження диференціювалася і термінологія. Р.Кирчів зауважує, що «особливого поширення в світовій науці цей термін набув лише з середини 1960-х років переважно для позначення «вторинних», «неавтентичних» фольклорних явищ як органічний процес адаптації, трансформації і репродукції фольклору в суспільному побуті, культурі та мистецтві» [14, с.855]. Цієї ж думки притримуються І.Земцовський [12, с.11] та В.Гусев [7, с.26], які тлумачать фольклоризм як спосіб «вторинного» побутування фольклору, що характеризується функціонуванням народно-піснених елементів у межах іншої комунікативної системи. Д.Наливайко декларує фольклоризм як своєрідну «художню домінанту» однієї з найбільш розповсюджених течій європейського романтизму – «фольклорного романтизму» [19, с.198]. О.Дей та М.Дмитренко розуміють фольклоризм саме як вплив фольклору на різноманітні мистецтва (словесне, образотворче, театральне, хорове, музику та кіно) [9, с.320]. У.Далгат трактує це поняття як свідоме звернення митця до фольклорної естетики, визначаючи його як усвідомлене використання окремих фольклорних образів, сюжетів тощо, при чому акцентує, що «системне, високохудожнє, функціональне використання фольклорних елементів у мистецтві збагачує його ідейно-художнім синтезом» [8, с.15-21]. Так, можна говорити не лише про системне використання фольклору в мистецтві, але й про несистемне, коли автор як представник певного етносу, учасник і художник сучасного життя на глибинному рівні залишається носієм певного національного світогляду. О.Вертії розділяє власне фольклоризм і художнє засвоєння народного світогляду: вчений розглядає цей напрямок як використання народнопоетичних сюжетів, мотивів, образної системи. На змісті фольклоризму також, на його думку, позначаються «витоки естетичного ідеалу, своєрідність психологізму, засоби творення характеру, принципи типізації та світоглядний потенціал фольклору» [3, с.252]. О.Дерев'янченко трактує «фольклоризм» по-різному: в широкому значенні – як переінтонування фольклору в професійній творчості та у вузькому – як стадіальну ознаку національного стилю [10, с.86].

процесів.

Підсумовуючи доробок вчених щодо поняття «фольклоризму», можна дійти висновку, що в більшості монографічних досліджень фольклоризм найчастіше трактується як опосередковане художньою традицією чи творчим методом митця засвоєння фольклору у всій різноманітності його форм, на усіх етапах творчості і на різних рівнях художньої структури. Поняття фольклоризму як художнього явища «розширюється до явища етнокультурного чи соціально-етнографічного» [24, с.95]. Проте, іншої думки притримується С.Павлишин, яка слушно, на нашу думку, вважає, що термін «фольклоризм» є надто вузьким і не пояснює сутності явища. Дослідниця наголошує на тому, що доцільно говорити «про народно-національні традиції і тенденції, які розкриваються більш або менш явно і в дуже різних формах» [21, с.39].

Отже, неофольклоризм як новий етап переосмислення та переінтонування фольклорних традицій є одним з найбільш стійких стильових напрямків ХХ століття. Поява терміну «неофольклоризм» у 1920–30-х роках пов'язана з працями представників бельгійської неофольклористичної школи (А.Маріню). На думку Г.Штуккеншміда, цим терміном можна визначити «певні тенденції, що проявилися у творчості низки композиторів від початку століття: системне осягнення фольклору, ознак народної музики та відбиття їх на різних рівнях художнього цілого» [34, с.24]. Слід також заакцентувати на тому, що прояви неофольклоризму є принципово новими стосовно музики минулих епох, адже лише на початку ХХ століття відбулося кардинальне переосмислення фольклорної архаїки, невідомої композиторській практиці ХІХ століття. Термін «неофольклоризм» зустрічається і в радянському музикознавстві (І.Нестьєв, Г.Григорьєва, Н.Шахназарова, В.Задерацький).

У контексті неофольклорного стильового напрямку як естетизованої авторської системи трансформації фольклорного жанру у світовій музиці основи композиторського мислення та процесу музичного становлення найяскравіше втілилися у творчості І.Стравинського та Б.Бартока. З їх іменами, насамперед, пов'язується уявлення про наново відкриті глибинні пласти фольклорної архаїчної інтонаційності, ритміки, ладогармонічної структури у світлі граничної емоційності ХХ століття. Знаходимо ознаки неофольклоризму і у творчості С.Прокоф'єва, М. де Фальї, Д.Енеску, Л.Яначека, А.Вілла-Лобоса, К.Орфа, К.Шимановського та ін. В українській музиці аналогічна тенденція отримує розвиток у

творчості композиторів полісенкової генерації – М.Коляди, М.Колесси, а з другої половини 20-х рр. – частково у Л.Ревуцького та Б.Лятошинського. В основі творчості кожного з цих композиторів, що яскраво відтворили психологічну атмосферу своєї епохи, простежуються неофольклорні жанрово-побутові принципи мислення, пов'язані з опорою на конкретні народно-пісенні та народно-танцювальні інтонації у поєднанні з індивідуально-авторською стильовою системою, імпровізаційністю та варіантністю як основними принципами тематичного розвитку, ладо- і формоутворення.

Слід погодитися з думкою Г.Григор'євої, яка вважає, що «неофольклоризм» як термін є більш доцільним стосовно музики другої половини ХХ століття, «оскільки його конкретні прояви спираються на систему музичних засобів, форм та жанрів класики «нового часу» [5, с.66].

З метою виділення окремого самостійного стилістичного напрямку, що має низку близьких до неофольклоризму ознак, у радянській музиці 60-х років був уведений термін «нова фольклорна хвиля»¹. Г.Григор'єва вказує на те, що цей термін «характеризує якісно нове ставлення до фольклору – зацікавлення архаїкою, складними та незвиклими ладовими та жанровими формами, їх застосуванням у композиторській практиці» [5, с.65]. За визначенням С.Павлишин, «твори «нової хвилі» не лише відкрили у фольклорі нові пласти, нерозвідані Стравинським, але й розвинули їх у напрямі більшого поглиблення, найчастіше драматизації, асимілювавши також осягнення Шостаковича і Прокоф'єва» [21, с.214]. Отже, відбувається самотутнє переусвідомлення не лише нового інтонаційного «словника» епохи, але й першоджерел фольклорних традицій. В осягненні внутрішніх глибинних особливостей народного музичного мислення відтворюється, насамперед, не текст, а підтекст музичної народної мови; відбувається орієнтація на специфічний характер фольклорної поезики – імпровізаційність, варіантність, синкретизм, на певні «некласичні» форми композиції у синтезі з давньофольклорною архаїчною традицією.

Цікавим є той факт, що в західних країнах, зокрема і на теренах Польщі, період 1950-х – 60-х років був позначений розквітом

¹ Проблема стилю "нової фольклорної хвилі" та визначення цього терміну у радянському музикознавстві розглядається в статті Л.Хрістіансен "Из наблюдений над творчеством композиторов "новой фольклорной волны".

авангарду та «униканням не те, що національних, але й взагалі будь-яких «людських» категорій, постулюючи торжество чистого «раціо» і абстракції» [15, с.48]. В українській музиці, де фольклор здавна посідав чільне місце, будучи складовою частиною професійного мистецтва, стилістика «нової фольклорної хвилі» 60-х рр., на думку Л.Кияновської, виявилась «природним продовженням цих постійно нуртуючих тенденцій, відповідно до вимог часу, лише із значнішим акцентом на інших часових пластах – більш давніх, архаїчних» [15, с.49]. Ця тенденція, збагачуючись проявами інших неонапрямків (зокрема, неокласицизму, неоромантизму, неоімпресіонізму та неоавангардизму) яскраво втілилася у творчості Є.Станковича, М.Скорика, Л.Грабовського, Л.Дичко, Б.Фільц, частково – у В.Сильвестрова, О.Киви, Л.Колодуба, І.Карабиця, В.Камінського, О.Козаренка.

Проте, вже з кінця 70-х років накреслюється загальна тенденція і у більшості країн Західної Європи до зацікавлення фольклором як найбільш стійкою формою національної культури, що несе сутнісний історичний, художній та етичний сенс, своєрідну «генетичну інформацію». Підкреслює це і А.Гончаров: «Творчий діалог культур у загальному культурному просторі, осмислення сучасної художньої картини світу та усвідомлення надбань у загальній палітрі досягнень у системі світової культури спонукали відродження фольклорного мелосу в сучасній музиці на новому рівні» [4, с.45]. Отже, з другої половини 70-х років «неофольклоризм», виступаючи як альтернатива новітніх технологій авангарду, стає однією з основ синтезу - складовою філософської категорії змісту постмодерної культурної ситуації, поряд з неокласицизмом та неоромантизмом. Характерною ознакою неофольклоризму останньої третини ХХ століття став принцип поєднання сучасного світогляду, новітніх засобів виразності (сонорики, алеаторики, серійної техніки тощо) з архаїчним фольклором і – як результат – органічне включення фольклорних елементів у авторську стильову систему на основі індивідуально-суб'єктивного ставлення до дійсності. Докорінне оновлення системи «композитор-фольклор» стало можливим у результаті проникнення у внутрішню структуру фольклорної мови, іманентні пласти художнього мислення, семантику фольклорної образності, де важливу роль відіграли традиції неофольклоризму початку ХХ століття. Новітня інтерпретація фольклорних витоків осмислюється митцями на різних рівнях та різними засобами:

свідоме переінтонування фольклорних зразків, стилістики, символіки; ремінісценцій, асоціацій тощо; декорування тексту народнопоетичною образністю; сміливе творче авторське переплавлення та наповнення тексту фольклорними елементами з метою художньої реалізації ідей своєї доби. У польській музиці останньої третини ХХ століття неофольклорні тенденції простежуються у творчості В.Кіляра, З.Баргельського, С.Круповіча, А.Лясона, К.Кніттеля, Г.Куленти, Д.Яскот, Є.Корновіча, Л.Зелінської тощо.

Сучасний неофольклоризм зламу ХХ-ХХІ століть характеризується особливою об'єктивністю звучання, відстороненістю, навіть медитативністю. К.Штокгаузен цей тип фольклоризму називає *Weltmusik*, вкладаючи в нього два сенси: 1) символіко-космологічний (який середньовічні європейські теоретики розуміли як *musica mundana*); 2) узагальнено-географічний (у значенні «всесвітній»). Натомість, на думку О.Дерев'янченко, саме неофольклоризм останньої третини ХХ століття набуває «особистісного, персоніфікованого характеру, де діалог між фольклорними елементами та індивідуально-авторською стильовою системою подається як живе явище, взаємодія рівноправних систем» [11, с.67].

Висновки. Питання національного в музиці на сьогоднішньому етапі визначається з позицій не стільки прямого відображення фольклорного матеріалу як такого, скільки його опосередкованої трансформації у системі новітніх музичних засобів виразності. Фольклорне праджерело усвідомлюється сучасними митцями у двох аспектах: як одвічна етична цінність та як органічно невід'ємна частина сучасного буття, як нова система критеріїв соціокультурного порівняння національних традицій на основі сучасного універсального світобачення.

Література

1. Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. М.: Правда, 1989. 234 с.
2. Васина-Гроссман В. Романтическая песня XIX века. М.: Музыка, 1966. 406 с.
3. Вертій О. Народні джерела творчості Івана Франка. Тернопіль, 1998. 264 с.
4. Гончаров А. Неофольклор як художньо-естетичне явище в музичному мистецтві. *Музичне виконавство*. К., 2001. Вип. 18. Кн. 7. С. 37-47.

5. Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. М.: Сов. композитор, 1989. 206 с.
6. Грица С. Українська фольклористика XIX – початку XX століття і музичний фольклор: нарис. Київ; Тернопіль: Астон, 2007. 152 с.
7. Гусев В. Виды современного фольклора славянских народов. *История, культура, фольклор и этнография славянских народов: VI Международ. съезд славистов.* М., 1968. С. 24-37.
8. Далгат У. Литература и фольклор: теоретические аспекты. М.: Наука, 1981. 303 с.
9. Дей О. На крилах народної пісні. К.: Знання, 1986. 356 с.
10. Деревянченко Е. Неофольклоризм как фактор обновления стиля в музыке XX века. *Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство.* К., 2004. Вип. 37. С. 84-90.
11. Деревянченко Е. Неофольклоризм: к проблеме диалога художественных систем. *Музичне мистецтво.* Донецьк: Юго-Восток, 2004. Вип. 4. С. 60-68.
12. Земцовский И. Фольклор и композитор: теоретические этюды. М.; Л.: Сов. композитор, 1978. 174 с.
13. Казин Л. Неоромантическая философия художественной культуры. *Вопросы философии.* 1980. № 7. С. 143-154.
14. Кирчів Р. Фольклор у системі новочасної української культури. *Визвольний шлях.* 1999. № 7. С. 853-857.
15. Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. Львів: Сполом, 1998. 207 с.
16. Літературознавчий словник; уклад. Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін. К.: ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
17. Михайлов А. Романтизм. *Музыкальная жизнь.* 1991. № 6. С. 20-23.
18. Музыкальный энциклопедический словарь; ред.-сост. Ю. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1991. 672 с.
19. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. К.: Вид. дім «Киево-Могилянська академія», 2006. 347 с.
20. Неболюбова Л. Системно-стилевые проблемы австро-германского романтизма (типология поздних этапов в истории искусства). *Исторические и теоретические проблемы музыкального стиля.* К., 1993. С. 55-71.
21. Павлишин С. Музыка двадцятого століття. Львів: БаК, 2005. 232 с.
22. Пархоменко Л. Українська хорова п'єса. Типологія, тематизм, композиція. К.: Наукова думка, 1979. 218 с.
23. Поспелов Г. Что такое романтизм? Проблемы романтизма. М.: Искусство, 1967. Вып. 1. С. 41-76.
24. Савушкина П. Постижение глубин фольклоризма. Фольклор в современном мире: Аспекты и пути исследования М., 1991. С. 93-103.

25. Толмачев В. Неоромантизм и английская литература XX века. Зарубежная литература конца XIX – начала XX века: в 2 т. М.: Академия, 2008. Т.1. С. 63-80.
26. Фохт У. Некоторые вопросы теории романтизма (замечания и гипотезы). *Проблемы романтизма*. М.: Искусство, 1967. Вып. 1. С. 82-94.
27. Шимановский К. Романтизм в музыке. Избранные статьи и письма. Л.: Гос. муз. изд-во, 1963. С. 56-62.
28. Шумило Н. Неоромантизм як національний стиль доби (кінець XIX – поч. XX ст.). *Українське музикознавство*. К., 2003. Вип. 32. С. 36-46.
29. Bahr H. Die Überwindung des Naturalismus. Die Wiener Moderne: Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Stuttgart, 1994. S. 199-204.
30. Fels F. M. Die Moderne. Die Wiener Moderne. Stuttgart, 1994. 238 s.
31. Lissa Z. Szymanovski und die Romantik. Budapest, 1962. 240 s.
32. Machlis J. The Enjoyment of Music. New-York; London: Norton and Company, 1984. 444 p.
33. Pannwitz R. Die Krisis der europalishen Kultur. Nürnberg, 1967. Werke. Bd. 2. 146 p.
34. Stuckenschmidt H. Musique nouvelle. Paris: Coréa, Buchet Chastel, 1956. 227 p.

References

1. Berdyaev, N. (1989) *Filosofiya svobody. Smysl tvorchestva*. М.: Pravda. 234 s. [in Russian].
2. Vasina-Grossman, V. (1996) *Romanticheskaya pesnya XIX veka*. М.: Muzyka. 406 s. [in Russian].
3. Vertii, O. (1998) *Narodni dzhherela tvorchosti Ivana Franka*. Ternopil. 264 s. [in Ukrainian].
4. Honcharov, A. (2001) *Neofolklor yak khudozhno-estetychne yavlyshche v muzychnomu mystetstvi. Muzychne vykonavstvo*. К. Vyp. 18. Kn. 7. S. 37-47 [in Ukrainian].
5. Grigoreva, G. (1989) *Stilevye problemy russkoj sovetskoj muzyki vtoroj poloviny XX veka*. М.: Sov. kompozitor. 206 s. [in Russian].
6. Hrytsa, S. (2007) *Ukrainska folklorystyka XIX – pochatku XX stolittia i muzychnyi folklor: narys*. Kyiv; Ternopil: Aston. 152 s. [in Ukrainian].
7. Gusev, V. (1968) *Vidy sovremennogo folkloru slavyanskikh narodov. Istorija, kultura, folklor i etnografiya slavyanskikh narodov: VI Mezhdunar. sjezd slavistov*. М. S. 24-37 [in Russian].
8. Dalgat, U. (1981) *Literatura i folklor: teoreticheskie aspekty*. М.: Nauka. 303 s. [in Russian].
9. Dei, O. (1986) *Na krylakh narodnoi pisni*. К.: Znannia. 356 s. [in Ukrainian].

10. Derevyanchenko, E. (2004) Neofolklorizm kak faktor obnovleniya stilya v muzyke XX veka. *Styl muzychnoyi tvorchosti: estetyka, teoriya, vykonavstvo*. K. Vyp. 37. S. 84-90 [in Russian].
11. Derevyanchenko, E. (2004) Neofolklorizm: k probleme dialoga khudozhestvennykh sistem. *Muzychne mystecztvo*. Doneck: Yugo-Vostok. Vyp. 4. S. 60-68 [in Russian].
12. Zemcovskij, I. (1978) Folklor i kompozitor: teoreticheskie etyudy. M.; L.: Sov. kompozitor. 174 s. [in Russian].
13. Kazin, L. (1980) Neoromanticheskaya filosofiya khudozhestvennoj kultury. *Voprosy filosofii*. №7. S. 143-154 [in Russian].
14. Kyrchiv, R. (1999) Folklor u systemi novochasnoi ukrainskoj kultury. *Vyzvolnyi shliakh*. № 7. S. 853-857 [in Ukrainian].
15. Kyianovska, L. (1998) Myroslav Skoryk: tvorchy portret kompozytora v dzerkali epokhy. Lviv: Spolom. 207 s. [in Ukrainian].
16. Literaturoznavchyj slovnyk (1997) Uklad. R. Hromiak, Yu. Kovaliv ta in. K.: VTs «Akademii». 752 s. [in Ukrainian].
17. Mikhajlov, A. (1991) Romantizm. *Muzykalnaya zhizn*. №6. S. 20-23 [in Russian].
18. Muzykalnyj encyklopedicheskij slovar (1991) Red.-sost. Yu. Keldysh. M.: Sov. encyklopediya. 672 s. [in Russian].
19. Nalyvaiko, D. (2006) Teoriiia literatury i komparatyvistyka. K.: Vyd. dim «Kyievo-Mohylianska akademiiia». 347 s. [in Ukrainian].
20. Nebolyubova, L. (1993) Sistemno-stilevye problemy avstro-germanskogo romantizma (tipologiya pozdnykh etapov v istorii iskusstva). *Istoricheskie i teoreticheskie problemy muzykalnogo stilya*. K. S. 55-71 [in Russian].
21. Pavlyshyn, S. (2005) Muzyka dvadtsiatoho stolittia. Lviv: BaK. 232 s. [in Ukrainian].
22. Parkhomenko, L. (1979) Ukrainska khorova piesa. Typolohiia, tematyzm, kompozytsiia. K.: Naukova dumka. 218 s. [in Ukrainian].
23. Pospelov, G. (1967) Chto takoe romantizm? *Problemy romantizma*. M.: Iskusstvo. Vyp. 1. S. 41-76 [in Russian].
24. Savushkina, P. (1991) Postizhenie glubin folklorizma. *Folklor v sovremennom mire: Aspekty i puti issledovaniya* M. S. 93-103 [in Russian].
25. Tolmachev, V. (2008) Neoromantizm i anglijskaya literatura XX veka. *Zarubezhnaya literatura koncza XIX – nachala XX veka: v 2 t*. M.: Akademiya. T.1. S. 63-80 [in Russian].
26. Fokht, U. (1967) Nekotorye voprosy teorii romantizma (zamechaniya i gipotezy). *Problemy romantizma*. M.: Iskusstvo. Vyp. 1. S. 82-94. [in Russian].
27. Shimanovskij, K. (1963) Romantizm v muzyke. Izbrannye stati i pisma. L.: Gos. muz. izd-vo. S. 56-62 [in Russian].
28. Shumylo, N. (2003) Neoromantyzm yak natsionalyi styl doby (kinets XIX – poch. XX st.). *Ukrainske muzykoznavstvo*. K. Vyp. 32. S. 36-46 [in Ukrainian].

29. Bahr, H. (1994) Die Überwindung des Naturalismus. *Die Wiener Moderne: Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart. S. 199-204 [in Germany].
30. Fels, F. M. (1994) Die Moderne. Die Wiener Moderne. Stuttgart. 238 s. [in Germany].
31. Lissa, Z. (1962) Szymanovski und die Romantik. Budapest. 240 s. [in Germany].
32. Machlis, J. (1984) The Enjoyment of Music. New-York; London: Norton and Company. 444 p. [in English].
33. Pannwitz, R. (1967) Die Krisis der europolischen Kultur. Nürnberg. Werke. Bd. 2. 146 p. [in Germany].
34. Stuckenschmidt, H. (1956) *Musique nouvelle*. Paris: Coréa, Buchet Chastel. 227 p. [in French].

Sydorenko Lyubava – Candidate in Art Criticism (PhD), Professor, Hetman Petro Sahaidachnyi National Army Academy, Lviv (Ukraine). E-mail: lubawamus@gmail.com
ORCID 0000-0002-4626-7152

Neoromantism and neopholcorism as leading style vectors of the postmodern paradigm

The article consistently actualizes and states a new interpretation of romantic conflict through the prism of multidimensionality, comparing the embodiment of the idea of the inner world of the individual. It is determined that at the present stage neo-romanticism mostly repeats the historical path of authentic romanticism, and the latest interpretation of folklore origins is achieved through conscious modernization. Purpose of the article is to study the aesthetic meaning of the concepts "neo-romanticism" and "neo-folklore" as the leading stylistic trends of the modern postmodern paradigm. The article uses the methodology and techniques of systematic research, combining cognitive and analytical methods, updated in the study of postmodern neo-stylistics. The general theoretical basis necessary for the study of the outlined range of problems are works on art history, culturology, history and music theory. Scientific novelty of the article lies in the fact that for the first time thoughts. A new system of criteria for socio-cultural comparison of national traditions on the basis of modern universal worldview is stated.

Observations made in the article allow us to conclude that the original awareness of national and folklore sources has led to the formation of neofolklorism as one of the alternatives to avant-garde technology and the transformation of neo-romanticism into a leading aesthetic and stylistic direction of modern postmodern paradigm.

Key words: *romanticism, post-romanticism, neo-romanticism, neo-folklore.*

Стаття постувила до редакції 04.01.2020, прийнята до друку 04.02.2020.