

PHILOSOPHICAL AND AESTHETIC DIMENSIONS  
OF VITAISM IN THE WORK OF MIROSLAV SKORYK

*Victor Andrushchenko*<sup>1,2</sup>, *Liubov Kyuanovska*<sup>3</sup>, *Vasyl Fedoryshyn*<sup>1,4</sup>

ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНІ ВИМІРИ ВІТАЇЗМУ  
У ТВОРЧОСТІ МИРОСЛАВА СКОРИКА

*Віктор Андрущенко, Любов Кияновська, Василь Федоршин*

**Abstract.** The article is dedicated to the memory of the outstanding Ukrainian composer Myroslav Skoryk. From the standpoint of aesthetic analysis, the vital philosophical dimension of the composer's work is revealed. An example of the interpretation of the philosophical and aesthetic principles of vitalism in the work of M. Skoryk is one of his early opuses — the cantata “Spring” on the poems of Ivan Franko and one of the brightest orchestral works “Carpathian Concert”. The aesthetic and philosophical principles of vitalism are singled out, namely: synergetic artistic concept, harmonious correlation of opposite poles, vitality of the vital element of his music in different guises, synthesis of different levels of historical, national, stylistic elements dominated by nationally oriented constants.

*Keywords:* Myroslav Skoryk, philosophical and aesthetic dimensions, compositional work, vitalism

**Анотація.** Стаття присвячена пам'яті видатного українського композитора Мирослава Скорика. З позиції естетичного аналізу розкрито вітаїстичний філософський вимір творчості композитора. Прикладом інтерпретації філософсько-естетичних засад вітаїзму в творчості М. Скорика представлено один з ранніх його опусів — кантата «Весна» на вірші Івана Франка та один із найяскравіших оркестрових творів «Карпатський концерт». Виокремлено естетико-філософські засади вітаїзму, а саме: синергетичність художнього концепту, гармонійна співвіднесеність протилежних полюсів, життєствердність вітальної стихії його музики у різних іпостасях, синтез різнорівневих історичних, національних, стилєвих елементів з домінуванням національно зорієнтованих констант.

*Ключові слова:* Мирослав Скорик, філософсько-естетичні виміри, композиторська творчість, вітаїзм

---

<sup>1</sup> National Pedagogical Dragomanov University

<sup>2</sup> [rector@npu.edu.ua](mailto:rector@npu.edu.ua), <https://orcid.org/0000-0002-7997-5913>

<sup>3</sup> Lviv National Music Academy named after M. Lysenko

[luba.kyjan@gmail.com](mailto:luba.kyjan@gmail.com), <https://orcid.org/0000-0002-0117-5078>

<sup>4</sup> [v.i.fedoryshyn@npu.edu.ua](mailto:v.i.fedoryshyn@npu.edu.ua), <http://orcid.org/0000-0002-0994-1910>

У поданій статті запропоновано роздуми щодо філософських характеристик творчої спадщини одного з найвидатніших українських композиторів другої половини ХХ — початку ХХІ ст. Мирослава Скорика. Автори цілком усвідомлюють всю багатовимірність, неоднозначність, дискусійність такого ракурсу дослідження музичної творчості. Адже позбавлений конкретних дефініцій звуковий «образ світу», створений композитором, може лише доволі умовно кореспондувати з раціональним баченням універсальної світобудови і людини в ній, що складає основну мету даної фундаментальної гуманітарної науки. Тому говорити про філософські виміри композиторської творчості, тим більше в її індивідуальній версії, можна лише доволі умовно.

Найбільш очевидним способом, який дозволяє розкрити філософське підґрунтя музичних артефактів, є аналіз поглядів самого композитора, прямо ним висловлених, записаних у його щоденниках, листах, висловлених в бесідах, лекціях, інтерв'ю, або опосередковано закодованих у літературно-поетичних чи живописних програмах, поясненнях, ремарках до його творів. Можемо окреслити умовну сукупність цих текстів як вербальний компендіум, спрямований на розуміння інтелектуально-духовного світу композитора в тій площині, яку він сам бажає оприлюднити, в тій іпостасі, в якій він бажає постати перед сучасниками і залишитись в історичній пам'яті.

Наступним гносеологічним об'єктом, істотним для пізнання індивідуальних світоглядних пріоритетів митця та його філософії творчості стає дослідження відповідності чи, навпаки, невідповідності авторської музичної візії світу до загального соціокультурного контексту того чи іншого історичного періоду, національного ареалу, регіонального середовища, іншими словами: наскільки його звуковий образ світу органічно вписується у систему універсалій, притаманну сучасному йому часопростору, а наскільки його випереджує, чи ідеалізує минуле, чи ж взагалі закривається у замкнутій «башті зі слонової кості», ігноруючи зовнішню дисгармонійну реальність.

Врешті і сам вибір виразових засобів та конструювання системи звуко-смислів для втілення авторської художньої ідеї не може відбуватись лише на рівні ремісничого засвоєння основ композиторської техніки та суто інтуїтивного пошуку відповідних елементів виразності. В основі будь-якого талановитого, значимого для суспільства музичного артефакту закладена образно-змістовна предиспозиція, яка в тій чи іншій формі відображає уявлення автора про ієрархію цінностей, універсалії світобудови, парадигму «індивід — соціум — універсум» тощо, тобто виражає у специфічній звуковій матерії філософське бачення світу і себе у ньому.

Тож не викликає сумніву важливість пізнання згаданих аспектів індивідуального світогляду митця, що неодмінно знаходить свій відбиток у тематичних, жанрових уподобаннях, образно-смислових «текстах, контекстах і підтекстах»<sup>1</sup>, та й у інтонаційних моделях і принципах розвитку того чи іншого твору, дозволяє глибше збагнути сенс його духовних послань, спрямованих не лише до сучасників, але й до нащадків. В та-

<sup>1</sup>Йдеться про алюзію до статті однієї з авторок: Кияновська Л. Опера «Мойсей» Мирослава Скорика — тексти, контексти і підтексти (естетико-критичне есе) // Журнал «Просценіум». № 1, 2002. С. 55–60.

кому ракурсі універсальні засади творчості і в музичному мистецтві загалом, і в окремих національних та історичних середовищах, і відносно до творчості композиторів аналізуються в багатьох музикознавчих працях ХХ — ХХІ ст.<sup>1</sup> В українському музикознавстві філософські рефлексії композиторської творчості набувають актуальності в останні кілька десятиліть і пов'язані передусім з працями О. Самойленко, Г. Джулай, Л. Шаповалової, О. Рощенко, О. Козаренка, О. Рубан, Н. Завісько<sup>2</sup> та ін.

Ймовірно, справжній вибух наукового дослідницького інтересу до названих аспектів національної музичної культури у різноманітних її ракурсах пов'язаний з істотною «філософізацією» змісту артефактів провідних українських композиторів, серед них передусім «трьох видатних С»: Валентина Сильвестрова, Мирослава Скорика та Євгена Станковича, а також Лесі Дичко, Віталія Губаренка, Івана Карабиця та багатьох-багатьох інших. Доводиться аргументовано визнати, що філософське підґрунтя творчих пошуків музикантів виступає в останні десятиріччя, надто ж — від моменту інтелектуального перелому українського мистецтва, творчих пошуків і звершень «шістдесятників»<sup>3</sup>, набагато інтенсивніше, аніж раніше. Більше того, кореспондування творчих задумів композиторів з провідними гуманістичними течіями сучасності і минулого стає однією з провідних тем, які зацікавлено обговорюються з самими митцями в інтерв'ю, відзначаються в критичних рецензіях і оглядах, на них фокусуються дослідники в монографіях і наукових розвідках, тобто активно реалізуються у зазначеній вище формі «вербального компендіуму особистості».

Згадана зміна орієнтирів, окрім інших predisposicій, зумовлений зміною соціального статусу академічного музичного мистецтва, на що звертають увагу дослідники: «Музика як «мистецтво вічності», незважаючи на її практичні передумови виникнення в архаїчних культурах та практичну спрямованість у численних культурних контекстах, у модерну добу підкреслено дистанціює себе від буденності. Артистичне капсулювання

<sup>1</sup>Adorno Theodor W. Beethoven. Philosophie der Musik: Fragmente und Texte. Rolf Tiedemann (Herausgeber). Suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 2004. Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften, Band 12: Philosophie der neuen Musik. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1975. Jagna Dankowska U podstaw filozofii muzyki. Niemiecka filozofia XIX wieku a muzyka. Warszawa: wyd-wo. UMFC, 2001. Лосев А. Ф. Мироззрение Скрябина // Лосев А. Ф. Форма — Стиль — Выражение / Сост. А. А. Тахо-Годи; Общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова. Москва: Мысль, 1995. С. 734–779. Лосев А. Ф. Очерк о музыке // Лосев А. Ф. Форма — Стиль — Выражение / Сост. А. А. Тахо-Годи; Общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова. Москва: Мысль, 1995. С. 638–666.

<sup>2</sup>Самойленко А. И. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Ред. Н. Александрова. Одесса: Астропринт, 2002. Джулай Г. Музична ментальність: соціально-культурний аналіз: Дис. ... канд. філософ. наук.; 09.00.03. Південно-український держ. педагогічний ун-т (м. Одеса) ім. К. Д. Ушинського. Одеса, 2003. Шаповалова Л. В. Рефлексивний художник. Проблеми рефлексії в музикальному творчестві: Монографія. Харків: Скорпион, 2007. Рощенко О. Г. Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму. Дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. К., 2006. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови Львів: вид-во НТШ, 2000. Українознавча бібліотека НТШ, число 15. Завісько Н. З. Прояви кордоцентризму в українській музичній культурі. Дис. ... канд. мист. 17.00.03 Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2013.

<sup>3</sup>Тобто унікальної мистецької формації в Україні 1960-х років, періоду «хрущовської відлиги».

музики постає як переконливий теоретичний та життєвий факт»<sup>1</sup>. В цій цитаті вельми цікаво знайдена метафора «артистичного капсулювання»: вона передбачає спрямованість музичного артефакту сучасного автора, який відноситься до царини серйозного мистецтва, не на широке коло публіки, нерідко доволі невибагливої у своїх духовних потребах, а на вузьку аудиторію інтелектуалів, знавців і поціновувачів.

Цей процес розпочався ще на початку ХХ ст. і породив ситуацію, в якій ще до сьогодні доводиться перебувати суспільству: прихильників модерного інтелектуального мистецтва стає все менше, adeptів масового субкультурного продукту — все більше. Розрив між цими двома пластами реципієнтів помітив ще Хосе Ортега-і-Гассет в 20-х роках ХХ ст.: «Новому мистецтву маси будуть завжди протистояти. Воно непопулярне за суттю, більше того, воно антипопулярне. Будь-який його витвір автоматично справляє досить цікавий соціологічний вплив на публіку. Він ділить її на дві групи: одну, дуже маленьку, складає невелика кількість прихильників; іншу, велику — ворожа більшість... Отже, витвір мистецтва виступає як соціальний агент, утворюючи дві антагоністичні групи з безформної маси юрби, розмежовуючи масу на дві різні касты»<sup>2</sup>. Ім'я Х. Ортега-і-Гассета згадане тут не випадково: він також обґрунтовує концепцію «віталізму», яку потім підхоплять і переінакшать відповідно до своїх амбітних цілей літератори з ВАПЛІТЕ — автори філософсько-естетичної течії вітаїзму, до якої звернемося детальніше згодом.

Звертаючись до слухачів елітарної категорії, зацікавлених в співпереживанні і розумінні нових форм звукового універсуму, композитори цілеспрямовано скеровують до них меседжі, цікаві і потрібні саме homo cogitandi, тобто людині мислячій. Звідси і у дослідників їх творчості виникає природний інтерес до пильнішого студіювання не просто системи виразових засобів, які митці обирають для втілення своїх задумів, і не тільки їх тематики, образності, жанрового вибору, стильових характеристик, а проникнення вглиб тих універсальних філософських смислів, які вони вкладають у свої творіння і доволі часто їх декларують.

На протилежному полюсі масової музичної субкультури спостерігаємо в сьогоднішньому суспільстві — і то не лише в Україні, а у всьому глобалізованому просторі — поступове зникнення будь-якого зрозумілого сенсу, без логічної взаємопов'язаності складових елементів, без володіння елементарним фаховим ремеслом. Про інтелектуальні, філософські меседжі чи інші прояви духовності не йдеться від слова «зовсім», це чисто фізіологічні подразники, які відсилають слухача до рівня розвитку первісного суспільства.

Поміж цими двома полюсами вміщується значний пласт музичної творчості, який більш чи менш органічно намагається примирити ускладненість сучасної композиторської техніки і потребу промовити до широкої слухачької аудиторії зрозумілою лексикою. Завдання, звісно, архіскладне, тож тих митців, яким це насправді вдається, можемо з повним правом визнати геніальними. Одним з них, поза всяким сумнівом, є Мирослав Михайлович Скорик.

<sup>1</sup>Гомілко О. Філософія музики як нова філософська дисципліна: постметафізичні перспективи // Філософія освіти. 2012. № 1–2 (11). С. 231.

<sup>2</sup>Хосе Ортега-і-Гассет. Дегуманізація мистецтва // Хосе Ортега-і-Гассет. Вибрані твори. К.: Основи, 1994. С. 239.

Хоча він отримав фундаментальну професійну освіту і навчався в провідних педагогів свого часу — Станіслава Людкевича, Романа Сімовича, Адама Солтиса у Львові, Дмитра Кабалевського в Москві — його творчість ніяк не вкладається в рамки тільки елітарного академічного мистецтва. На противагу до непримиренності двох полюсів, яку постулює Ортега-і-Гассет, Скорик знаходить напрочуд логічне й переконливе вирішення поєднання «поважного» і «розважального», «елітарного» і «масового», долаючи категоріальні стереотипи. Взагалі у своїй творчій позиції він неймовірним чином сполучає протилежності і досконало концентрується у їх точці перетину: окрім вищезазначених опозицій згадаємо ще одну, вельми суттєву: з одного боку, композитор завжди дуже дбав про те, щоби бути зрозумілим, знайти відгук в душі не лише високих професіоналів й інтелектуальних знавців, але й широкої публіки — а з іншого боку, одночасно залишався переконаним індивідуалістом, ніколи не вагався піти всупереч загальноприйнятим художнім канонам або вимогам, що в той чи інший час висувались офіційними ідеологами культури. «Спочатку його підозріливо не сприймав офіційний радянський істеблішмент — Скорик був для нього надто націоналістичний. Пізніше непрості випробування пройшли його твори „перелому тисячоліть“ — вже через виключну прихильність до традиційної музичної мови. Сучасне культурне середовище, достатньо категоричне у виразі своїх суджень — часто цілком протилежних! — з великими дискусіями сприйняло і оперу „Мойсей“, і Третій фортепіанний концерт, і Духовний концерт-реквієм, і хорову кантату „Гамалія“. Калейдоскоп думок про ці твори вражає барвистістю вражень і містить всі кольори спектру від найтемнішого (нищівної критики) до найяснішого (відвертого захоплення)»<sup>1</sup>.

Отже, в парадигмі «Мирослав Скорик — сучасна публіка» виокремлюються кілька комунікативних констант: композитор ніколи не боявся бути популярним і апелювати до найширшої слухацької аудиторії; демократичність, зрозумілість музичної мови не завадили йому витворити свій оригінальний стиль і виражати ним духовні цінності найвищого філософсько-етичного порядку; проте таке послідовне поєднання різних полюсів художнього виразу: елітарного і демократичного — отримувало вельми диференційовані оцінки як критики, так і публіки, в тому сенсі, що позитивно сприймалось далеко не всіма, але нікого не залишало байдужим.

Вищенаведені спостереження почасти виявляють особливості комунікації композитора з соціумом, що його на початку статті було визначено другим рівнем, істотним для пізнання індивідуальних світоглядних пріоритетів митця та його філософії творчості. Повертаючись до першого із зазначених рівнів — аналізу особистих рефлексій автора на тему його світоглядних переконань, то доводиться констатувати, що як особистість інтровертивного плану Мирослав Скорик доволі рідко і неохоче декларував свої філософські погляди, тим самим його вербальний компендіум у цій сфері не надто об'ємний. Хоча, якщо уважно перечитати його власні текс-

<sup>1</sup>Кияновська Л. Опера для одного композитора з увертюрою і мораліте (творчий портрет Мирослава Скорика) // Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство. Вип.1(1). К.: Міленіум, 2013. С. 145.

ти, то з них, хай і у непрямій алегоричній формі, вимальовується доволі цілісна картина світобуття, яку він сповідував і втілював у своїх творах.

Відтак в поданій статті варто зосередитись не стільки на його власних вербальних рефлексіях, скільки на найголовнішому, третьому із зазначених рівнів: на деяких смислових меседжах, які прочитуються в музичних посланнях композитора. Очевидно, що представити їх ширше і докладніше в стислій статті ніяк не вдасться, проте ескізно зазначимо одну з провідних, на нашу думку, філософських ліній художнього універсуму Скорика. Вона своєрідно розкривається і проходить червоною ниткою в більшості його шедеврів, по-різному виявляючись у жанровій, програмній символіці, у інтонаційних архетипах, у ритмічній, фактурній організації, тембровій палітрі та інших виразових засобах. Кілька таких взаємопов'язаних — і водночас контрастних — прикладів з вельми об'ємного творчого доробку композитора подаються нижче на підтвердження концепції вітаїстичного філософського виміру його творчості.

Вельми своєрідна і свого часу впливова течія вітаїзму в сучасних гуманістичних дослідженнях розглядається здебільшого як істотне національно-творче явище в модерній українській літературі періоду до «Розстріляного Відродження». Їй часто приписують виключно національну специфіку, хоча насправді український вітаїзм кореспондує з рядом західноєвропейських філософсько-естетичних теорій, в тому числі й з вищезгаданою теорією «віталізму» Х. Ортеги-і-Гассета. «Цінності культури не загинули, однак вони стали іншими за своїм рангом. У будь-якій перспективі з'ява нового елемента тягне за собою перетасовку всіх інших в ієрархії. Таким чином у новій спонтанній системі оцінок, яку несе з собою нова людина, яка і структурує цю людину, виявилась одна нова цінність — *вітальна* (виділення наше — Л.К.) — і простим фактом своєї присутності почала витіснити інших»<sup>1</sup>.

Коментуючи умовний діалог іспанського філософа і українських літераторів, Л. Кавун окреслює як їх спільні, так і відмінні риси: «Філософська парадигма віталізму органічно „вписується“ у світоглядно-естетичну позицію та філософування М. Хвильового і його прихильників. Бо віталізм — плюралістично-філософська система, яка поєднує язичництво з християнством, гармонізує елементи різних мисленневих сфер — релігії, науки, мистецтва, повсякденного життя тощо. Інакше кажучи, це своєрідна синергетична система, що значною мірою відповідає синкретизму художнього мислення „ваплітян“. Концепція романтики вітаїзму має типологічну дотичність до концепту „шедрою пориву життєвої потенції“ у філософії „раціовіталізму“ Х. Ортеги-і-Гассета»<sup>2</sup>.

В українській літературі вітаїзм асоціюється здебільшого з «Сонячними кларнетами» П. Тичини та творчістю членів ВАПЛІТЕ, передусім з Миколою Хвильовим. «„Романтика вітаїзму“ — це своєрідна „ваплітянська“ версія еволюції української літератури, поєднання імпульсів світової культури з національною традицією і стихією, з національними можли-

<sup>1</sup> Ортега-і-Гасет Х. Тема нашого часу // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в совр. об-ве. Москва: Политиздат, 1991. С. 267.

<sup>2</sup> Лідія Кавун. «Романтика вітаїзму» як світобачення // Вісник Черкаського університету. Серія Філологічні науки, 2009. С. 5–14 [Електронний ресурс]. Режим доступу: [http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc\\_gum/vchu/N159/N159p005--014.pdf](http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/vchu/N159/N159p005--014.pdf) (18.09.2020).

востями»<sup>1</sup>. В цьому визначенні наголошується принцип, притаманний національній культурі далеко не лише у перших десятиліттях ХХ ст., але й визначальний для українського мистецького світосприйняття загалом: взаємодія національних духовно-екзистенційних архетипів (названих дослідницею «стихією» і «традицією») — з естетичними пошуками і течіями, що утворювались у провідних центрах європейської думки на етапі *fin de siècle*, тобто злам у ХІХ і ХХ ст., та відверто заявлених після Першої світової війни.

Вітчизняне музикознавство лише розпочинає дослідження засад вітаїзму в спадщині українських композиторів, хоча в музичній сфері, глибинно пов'язаній з архетипами прадавніх обрядів та їх відображенням у пісенному фольклорі, втілення вітаїстичних ідеалів видається абсолютно органічним. Як вказує Л. Шевчук-Назар в аналітичних студіях прелюдій В. Барвінського: «Триєдиність біосу-етносу-космосу в першій прелюдії, коломийкова семантика принципів пластики архаїки колового руху в другій, пасторальна ідилія рідної природи в третій, епопея історичної драми народу в хоральній прелюдії («Молитві за Україну»), динаміка патетики життєвого змагу в п'ятій, додавши до цього нововіднайдені прелюдії ... експресивно-романсову (F-dur), фантазійно-символістичну (As-dur) та сповнену вітаїстичних сил життєвої молодечої енергії гру (Cis-dur), постають яскраві мозаїчні картини світу — і глибоко національного, і всесвіту, що підлягає всеєдиним законам буття»<sup>2</sup>. Та ж дослідниця відзначає оптативну вісь творчості Станіслава Людкевича в контексті національного вітаїзму<sup>3</sup>.

Проектуючи його на творчість М. Скорика, заакцентуємо передусім «стихійність», неймовірну енергетичність життєвої сили, виражену в звуковому просторі індивідуального стилю композитора із застосуванням елементів модерних технік другої половини ХХ ст., що сформувались в паризьких студіях, дармштадтській школі, були апробовані на європейських і американських фестивалях сучасної музики, в тому числі й в найближчій до українських молодих митців фестивалі «Варшавська осінь».

Проте для української версії модернізму притаманне ще й дещо таке, що у інших європейських мистецьких школах, звернених до культу «первісної сили», як до первинної стихії, позбавленої індивідуальності і об'єднаної колективним архаїчним обрядом<sup>4</sup>, не знайшло свого відображення: «Ренесансний дух українського модернізму лише частково споріднений з „історичним європейським Ренесансом“, оскільки властиве цій добі пожадливе прагнення потамування спраги повноти життя у вітаїзмі сполучається з почуттям трагізму „відповідального серця“»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Там само.

<sup>2</sup> Назар-Шевчук Л. Й. Світські моделі онтологізму в музиці Василя Барвінського // Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство. 2011. №2. С. 35.

<sup>3</sup> Назар-Шевчук Л. Доповідь «Оптативна вісь творчості Станіслава Людкевича в контексті національного вітаїзму», виголошена на міжнародній конференції, присвяченій постаті та творчості Станіслава Людкевича в рамках Другого фестивалю «Людкевич-Фест» у Львові 5 жовтня 2019 р.

<sup>4</sup> Тут можна згадати і фонізм, і дадаїзм, і деякі інші швидкоплинні художньо-естетичні тенденції поч. ХХ ст.

<sup>5</sup> Лаврінченко Ю. Розстріляне відродження: Антологія 1917–1933: Поезія — проза — драма — есей [упоряд., передм., післямова Ю. Лаврінченка; післямова Є. Сверстюка]. К. : Смолоскип, 2004. С. 957

Трагізм «відповідального серця» природно виводить нас на український кордоцентризм, який в інших національних духовних традиціях не отримує такого послідовного втілення. У музиці Скорика спостерігаємо питомий для українських світоглядних традицій синтез, причому, якщо в ранній творчості переважає означена «стихийність» і буяння життєвих сил, то у зрілий і пізній період на перший план виступає трагічність світосприйняття ліричного героя, що намагається прийняти і осмислити переміни оточуючого його мінливого і суперечливого соціуму.

Розглянемо уважніше ще одну синтетичну категорію, яка торкається як вітаїзму *per se* у його літературній версії, так і його проєкції на творчість Мирослава Скорика. Ця категорія — «романтика вітаїзму», яка начоно засвідчує не відмежування нового модерністичного способу мислення від попереднього етапу художньої еволюції, як це трапилось у більшості європейських культурних осередків, а навпаки, знаходить їх гармонійне поєднання і природне продовження. Зважаючи на те, що для української культури романтична (і ще барокова) духовна константа була однією з провідних і ніколи не зникала з національного мистецького континууму, лише перевтілювалась у нових, відповідних до духу часу формах, такий синтез обіцяв бути — і справді став — вельми плідним. Його стрімкий злет зупинило лише тотальне винищення носіїв цієї ідеї — «Розстріляне Відродження».

«„Романтика вітаїзму“ у свідомості ваплітян від початку матиме величезний морально-філософський вимір, у глибинах якого генеруватимуться всі визначальні для „м’ятежних геніїв“ світоглядні концепції. Через означену дефініцію, яку (Хвильовий — Л. К.) трактував як „суму — нового споглядання, нового світовідчування, нових складних вібрацій“, „ваплітяни“ намагалися раціонально осмислити і висловити світоглядові істини, що самочинно відкрилися їм в словесно-образній сфері. Філософсько-естетична парадигма української „романтики вітаїзму“ зумовлена не стільки систематичним вивченням „олімпійцями“ філософії, як її життєвою іманентністю: філософія „ваплітян“ випливає із самого буття і органічно „ословлена“ (М. Гайдеггер) в тексті»<sup>1</sup>.

Звертаємо увагу на те, що у поданих визначеннях питомої української версії прагнень й ідеалів модернізму, відчитуються не лише нонконформістські гасла «нового мистецтва», що прагне наново вибудувати світ і максимально розширити його мистецькі обрії, але й спадкоємність до романтичних ідеалів, тобто зв’язок з глибинними пластами національної свідомості. Разом з тим постулюється незалежність творчого процесу талановитого митця від зовнішнього тиску і кон’юнктури; сприйняття природи і оточуючого світу як гармонійної цілісності, навіть якщо ця гармонія порушується втручанням агресивної людської сили; здатність тонко відчувати і вловлювати «нерв» свого часопростору, в якому перебуває митець. Визначаючи засади романтизму, що знаходять своє продовження у вітаїзмі, насамперед виокремлюються ті, в яких художній зміст «виражається у визначеній душевно-емоційній настроєвості окремої особистості, у прагненні до певного ідеалу, що відрізняється від оточуючих її реальних умов,

<sup>1</sup>Л. Кавун. «Романтика вітаїзму». С. 9.



у постійному пориві особистості до нового, у стремлінні до таємничої безкінечності, у запереченні статичності повсякденного буття»<sup>1</sup>.

Подані засади художнього світогляду ідеально вписуються у характеристику філософсько-естетичних пріоритетів Мирослава Скорика, який, будучи вихованцем і почасти спадкоємцем львівської композиторської традиції підхопив і розвинув одну з фундаментальних світоглядних складових представників західноукраїнського музичного модернізму перших десятиліть ХХ ст. Вище вже зазначалось, що його творчість постійно оновлювалась, відповідно до духу часу набувала незвичних відтінків змісту і смислових обертонів. «Заперечення статичності повсякденного буття» та прагнення до ідеалу поза реальними умовами проявлялось, наприклад, у викличному, а навіть зухвалому зверненні молодого «академічного» композитора до естрадної пісні і вільному оперуванні ритмами рок-н-ролла і блюзу в період жорсткого соцреалізму, або навпаки — трансформації стилістичних знаків опери кінця ХІХ — початку ХХ ст. у опері «Мойсей», в час, коли традиційність музичної мови у сценічних творах вважалась мало чи не «ляпасом» високому мистецтву. Скорик на усі ці кон'юнктурні вимоги і конвенціональні переконання ніяк не зважав, а керувався — від початку до кінця свого понад шістдесятирічного творчого шляху власними імпульсами «м'ятежного генія», як про це висловився Микола Хвильовий. Тож чи не через цей трагізм «відповідального серця» композитору іноді вдавалось містичним чином передбачати події. Наприклад, один із своїх найтрагічніших творів, Третій скрипковий концерт композитор написав навесні 2002 р. на замовлення українського скрипаля Юрія Харенка, який тепер мешкає у США. Скрипаль згодом стверджував, що Скорик немовби передбачив трагедію 11 вересня у цьому концерті.

Яскравим прикладом інтерпретації філософсько-естетичних засад вітаїзму в творчості Скорика стає вже один з ранніх його опусів — кантата «Весна» на вірші Івана Франка, якою він завершував навчання на композиторському факультеті Львівської консерваторії ім. М. В. Лисенка у 1960 р. «Нова фольклорна хвиля», до якої згодом митець так інтенсивно долучився, лише зароджувалась, і все ж у цьому п'ятичастинному циклі для хору, солістів і оркестру юний випускник вже прозріливо накреслив основні естетичні принципи нового художнього напрямку.

Вже сам вибір текстів з поезій Франка безпосередньо апелює до естетики і філософських постулатів вітаїзму. В монографії Л. Кияновської, присвяченій творчості М. Скорика, аналізується драматургічна концепція кантати: «... хоча поет називає свій цикл із збірки „З вершин і низин“ „Веснянками“, проте в п'яти віршах, обраних композитором для кантати «Весна», йдеться не про опис природи, віршований пейзаж, чи змалювання весняних обрядів. Франко ставить за поширеними в українській поезії весняними образами значно більш узагальнені, філософські символи. Так, у першому вірші „Дивувалась зима“ він дещо перегукується із славнозвісною поезією М. Шашкевича „Цвітка дрібная“ — („Як посміли над сніг проклонутись квітки, запахуці дрібні“), тобто і тут, як у Шашкевича, в пере-

<sup>1</sup>Дмитриев А. С. Теория западноевропейского романтизма // Литературные манифесты западно-европейских романтиков. Под ред. А. С. Дмитриева. Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1980. С. 5–6.

носному сенсі йдеться про «весну народу», про утвердження його самосвідомості всупереч всім перешкодам („шуря-буря пройшла — вони (квітки) знов піднялись“). Ця ідея проводиться вже більш прямолінійно в другій частині „Гримить“, де весняне очікування благодатного дощу, провісником якого є перший грім, у другому куплеті прямо протиставляється переломному моменту в історії людства і пристрасного очікування („мільйони чекають щасливої зміни“)<sup>1</sup>.

В музичному плані Скорик знаходить до поетичного змісту дуже точні «вітаїстичні» за своєю природою ритмоінтонаційні відповідники. Одним з них — архаїчним веснянковим мотивом як алюзією до прадавньої єдності й гармонії людини і природи розпочинається вся кантата. Забігаючи наперед, підкреслимо, що цей же мотив ще кілька разів промайне протягом всього циклу у видозмінених варіантах, тобто він мислиться автором як один з наскрізних символів — тематичних лейтмотивів твору. Другий важливий інтонаційний зворот, що теж вписується в естетику вітаїзму, — пристрасний заклик до дії, активний висхідний хід, що часто зустрічається в українських народних піснях і думках героїчного змісту, а водночас має аналогію і в європейській системі риторичних фігур — як фігура *exclamatio*, часто вживана в аріях афекту *egoïca* в західноєвропейських, головню італійських операх, а услід за ними і в інструментальних та хорових духовних творах.

Продовжують розгортання драматургічної послідовності як втілення філософсько-естетичної, а передусім національно-етичної провідної ідеї, і наступні частини кантати. «Третій вірш («Гріє сонечко» — Л. К.) в змістовному плані обертається навколо ключового заклику — «Встань, орачу, встань», де під збірним образом орача теж розуміється національна інтелігенція, для якої прийшов час сіяти «в щасливий час золоте зерно». Четверта частина теж підхоплює... думку про піднесення нації («Зеленійся, рідне поле, українська ниво»). І врешті фінал має більш всезагальний характер поетичного символу — він прямує від національного до загальнолюдського, проте все одно тільки через єдність із своєю землею («Земле моя, всеплодющая мати»). Він може асоціюватись як з античним героєм Антеєм, сином Землі, доторкнувшись до якої він отримував нездоланну силу, так і з давніми традиціями українців-землеробів, в язичницьких обрядах яких збереглося дуже багато елементів прохання, заклинання до землі»<sup>2</sup>.

Багатозначність поетичної символіки, паралельні пласти відтворення досконалості природи і його трансформація у гуманістичній площині, як образу пробудження національної самосвідомості теж знаходить свої переконливі художні відповідники в інтонаційній сфері Скорикової кантати. Життєдайність «золотого зерна» яке належить сіяти у «щасливий час», звернення до «орача» передається веснянковими мотивами, знайомими з першої частини, проте видозміненими у скерцозно-радісному тоні. Так само і заклик до орача частково асоціюється з вигуком з попередньої частини «Гримить», але її інтонаційний прототип швидше сягає календарно-обрядових пісень з їх закличними зворотами до могутніх сил природи. Натомість ліричний центр кантати — четверта частина «Зеленій-

<sup>1</sup>Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець. Львів: вид-во незалежного культурологічного часопису «І», 2008. С. 137.

<sup>2</sup>Там само.

ся, рідне поле» — в якій композитор зіставляє дві теми, що теж містять яскраві образні асоціації. Розповідна неквапна перша тема символізує далекі обрії ниви, друга ж тема, наближена до танцювального жанру великодніх гаївок, доповнює її енергією безупинного колоподібного руху, немовби звертаючись до слів першого (невикористаного композитором) куплету поезії Франка «Розвивайся, лозо, борзо» — «Оживає помертвіла природа наново», відтворюючи безупинний колообіг природи. Та і сама складна поліфонічна форма подвійної фуґи, в якій написана частина, отримує символічне навантаження «проростання зерна», перекидання тематичних мотивів у різних голосах і регістрах як їх «сходження» у звуковому просторі.

Врешті фінал кантати — «Земле моя, всеплодющая мати» — чи не найбільш безпосередньо в поетичному тексті передбачає майбутні філософські ідеали вітаїзму. Дослідниця справедливо відзначає в ньому як нерозривний зв'язок людини і природи, так і відповідну до нього синтетичну єдність жанрових формул: «можемо сформулювати цю позицію ліричного героя як повернення до першоджерел, до усвідомлення не стільки абсурдності сучасного йому довкілля, скільки первісної єдності людини з природою, де земля, вода, повітря, вогонь, рослини, тварини, пори року тощо становлять єдиний комплекс буття. ... Названий твір є синтезом обрядової пісні та молитви, до якого залучено елементи ліричного монологу, гімну, оди, дифірамба»<sup>1</sup>. Відповідно вирішується і музична концепція фіналу кантати Скорика. В ній дивовижно суголосно відобразились ті ж жанрові моделі, які зазначені у літературознавчому аналізі, лише у музичній версії: ліричний монолог знаходить своє відображення у патетичній рецитації соліста, в характері гімну переосмислюється веснянковий мотив, закличні інтонації, теж знайомі слухачеві з попередніх частин, звучать особливо стверджувально і вагомо — в характері оди і дифірамбу.

Таким чином, кантата «Весна» «знаменувала дуже важливий перелом, незвичний поворот у хоровій манері письма, котрий наступає на початку шістдесятих років не лише в творчості Скорика, а й взагалі в українській культурі, і свідчить про прагнення „вписати“ сформовані історично принципи ставлення до фольклорних джерел, до засад національної професійної школи в сучасний творчий процес, поєднати його з сучасними художніми відкриттями. Тому вельми показово, що традиційні задуми, „вічні“ теми, звернення до фольклорних символів і традицій нашого народу, озвучення знакових для української культури і ментальності текстів найвидатніших корифеїв, серед них патріотично спрямованих поезій І. Франка, молодий композитор зумів втілити через систему достатньо сучасних засобів виразності»<sup>2</sup>.

Якщо в кантаті «Весна» авторське прочитання художніх знаків вітаїзму інспірувались ще й поетичними текстами Івана Франка, то у написаному дванадцять років згодом «Карпатському концерті» вітаїстична сутність розкривається виключно іманентними музичними засобами. На кульмінаційній вершині завершуючи етап «нової фольклорної хвилі» у творчості

<sup>1</sup>Науменко Н. Російські переклади поезії Івана Франка «Земле моя, всеплодющая мати...»: нові підходи // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: матеріали Міжнарод. конгресу, присвяч. 150-річчю від дня народження І. Франка. Львів: Видавництво ЛНУ ім. І. Франка, 2008. — С. 1119.

<sup>2</sup>Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець. С. 148–149.

Скорика, «Карпатський концерт» для оркестру став одним із найяскравіших музичних творів української культури другої половини ХХ ст.

Спробуємо обґрунтувати, чому цей твір вписуємо в образно-сміслове поле вітаїзму — адже в українській композиторській школі не бракує музики з опорою на фольклорні мотиви, жанри, тематику, в тому числі й дуже популярних, пов'язаних з карпатським регіоном творів: від Михайла Вербицького до Анатолія Кос-Анатольського. Та чи можна їх пов'язувати із зазначеною філософсько-естетичною течією? Висуваємо гіпотезу, що, поперше, при надзвичайно об'ємному музичному доробку з фольклорною тематикою лише окреслена їх частка може трактуватись з позицій вітаїзму, по-друге, далеко не всі композиторські артефакти, в яких спостерігається переосмислення вітаїстичних засад, використовують фольклорний матеріал. Щодо творчості самого Скорика це спостереження так само слушне: в поданому ракурсі зокрема можна розглядати деякі його концерти та партити пізнього періоду, написані після 2000 р., в яких немає безпосереднього зв'язку з народнопісенною чи танцювальною основою.

«Карпатський концерт» обраний для аналізу авторського переосмислення філософсько-естетичних засад вітаїзму, насамперед, через дуже яскравий, енергетично-життєствердний образ, втілений в ньому. Прикметно, що навіть сам процес написання твору опосередковано відобразив «суму — нового споглядання, нового світовідчуження, нових складних вібрацій», до якої закликав Хвильовий, і яку — як європейські віталісти, так і українські вітаїсти — пізнавали не стільки раціонально, скільки інтуїтивно-спонтанно, як таємничу «вітальну силу».

«... на початку 70-х років одне московське видавництво замовило мені твір, щоби в ньому був національний колорит. Я погодився, підписав угоду і навіть отримав якийсь аванс — а самі розумієте, в той час доходи наші були дуже скромними і кожна можливість підзаробити, ще й на такому почесному творчому замовленні, було не абищо. Я почав працювати, і мені зразу чомусь цей твір пішов дуже важко — я над ним бився, бився, навіть досить довго, на кінець вирішив, що до того терміну, на який ми домовлялись, ніяк не встигну, а те, що зробив — не можу дати. І мусив повернути аванс. А потім пройшов якийсь час, і якимось навіть не в час праці, а на відпочинку в Дубині<sup>1</sup>, раптом зрозумів, що саме я повинен написати — і написав «Карпатський концерт». Віддав потім ноти в те ж московське видавництво і, таким чином, наш контракт був поновлений, а твір досить швидко виконався»<sup>2</sup>. Звертаємо увагу на те, що «інсайт»<sup>3</sup> написання «Карпатського концерту» виник саме в пленері, в оточенні карпатської природи, тобто в момент ідеальної єдності митця з природою, яка до того ж була для нього найтіснішим чином пов'язана з його родинними «сердечними» спогадами.

В цьому чотиричастинному оркестровому циклі, що проте розвивається наскрізно-безперервно, композиторові вдається геніально синтезу-

<sup>1</sup>Дубина — село в Карпатах, неподалік м. Сколе, де знаходився родинний будинок Скориків, куплений Соломією Крушельницькою.

<sup>2</sup>Цит. за: Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець. С. 51.

<sup>3</sup>Інсайт — термін, що в психології, в тому числі й у психології творчості, використовується для опису ситуації, коли рішення проблеми з'являється швидко і неочікувано. Це раптове відкриття правильного рішення після невдалих спроб на основі спроб і помилок.

вати різні, а навіть на перший погляд віддалені за стилем, національно-культурною традицією й історичним хронотопом жанрові і ритмоінтонаційні пласти. В концерті з винятковою винахідливістю експонуються мотиви і виразові прийоми архаїчного карпатського звукопростору, колористично імітуються звучання народних інструментів, передусім трембіти. Весь цей компендіум національних музичних знаків уособлює «щедрий порив життєвої потенції», до якого закликали філософи-віталісти та українські літератори-вітаїсти на початку ХХ ст., тобто більш, ніж за півстоліття до написання концерту. Проте ці питомі національні знаки-символи природно вміщуються у найбільш сучасний на той період (а концерт був написаний у 1972 році) комплекс авангардної композиторської техніки, сполучаються з прийомами алеаторики у вільному імпровізаційному розгортанні в часі, з сонористикою, яка допомогла передати ефекти відлуння звуків у горах, нетемперовану звучність народних інструментів у їх природній стихії. «Нові складні вібрації», розуміння яких вимагав від митців М. Хвильовий, передбачав можливість перехрещення, взаємодії, перетікання різних образно-сміслових пластів. В «Карпатському концерті» — окрім архаїчно національного та авангардово модерністичного полюсів — органічно співдіють і численні інші музично-стильові маркери, серед них особливе місце займає джазова стилістика<sup>1</sup>, окрім неї — барокові концертно-імпровізаційні елементи<sup>2</sup>. Весь цей строкатий різнорівневий «набір» об'єднують ті спільні характеристики, які особливо акцентуються у філософії вітаїзму: стихійність, свобода (передана в музиці через імпровізаційність), активна ритмічна пульсація як символ неперервного оновлення і життєдайності. Всі вони існують в нерозривному зв'язку і проявляються у всіх елементах виразової системи: «Сам же оркестровий, фактурний, регістровий контекст настільки розмаїто-колористичний, що один раз в аналогічних мотивах яскравіше проступають риси джазовості, а інший — типова гуцульська коломийка. Така ж мінливість виникає щодо імпровізаційно-речитативних епізодів, де неможливо провести грань між бароковою ляментозною речитацією і народнотанцювальними награшами. Принцип безконечної розмаїтості, неочікуваної мінливості в єдиному і єдності у найбільш віддалених начебто сферах — основний драматургійний принцип і провідна лінія образно-естетичної концепції „Карпатського концерту“»<sup>3</sup>.

Разом з тим можна погодитись з висновком дослідниці, що «народнопісенне ядро тут істотно інтелектуалізоване, доповнене і переосмислене крізь призму численних інших стилістичних тенденцій, насамперед, через ідею джазової імпровізації, а попри те і через експресію барокової концертності»<sup>4</sup>.

Тобто, можемо стверджувати, що вже в нових соціоісторичних умовах, з іншим поглядом на співвіднесення «традиційного — новаторського»,

<sup>1</sup>Скорик був великим знавцем і цінителем джазу, сам прекрасно імпровізував в джазовій манері, використовував його елементи у своїх естрадних піснях, а в зрілий період зробив ряд блискавичних обробок класичних шедеврів у джазовому стилі.

<sup>2</sup>Барокова традиція, яка залишилась в національній музичній історії, як «золота доба» — ще один важливий художній пріоритет Скорика, який охоче звертався до як до барокових форм, до партит, концертів, поліфонічного циклу, так і до характерних інтонаційних знаків та фігур тієї доби.

<sup>3</sup>Там само — С. 273.

<sup>4</sup>Там само — С. 263.

із використанням значно розширенішої і радикалізованої системи музичного виразу Мирослав Скорик втілює «триєдиність біосу — етносу — космосу», спостережену дослідницею у фортепіанних прелюдях Барвінського, написаних в першому десятиріччі ХХ ст. Естетико-філософські засади вітаїзму — синергетичність художнього концепту, гармонійна співвіднесеність протилежних полюсів, життєствердність вітальної стихії його музики у різних іпостасях, синтез різнорівневих історичних, національних, стильових елементів з домінуванням національно зорієнтованих констант — перевіряються в його творчості зі свободою і природністю «м'ятежного генія».

## Література

- [1] Гомілко О. 2012. Філософія музики як нова філософська дисципліна: постметафізичні перспективи. *Філософія освіти*. № 1–2 (11): 228–237.
- [2] Джулай Г. 2003. Музична ментальність: соціально-культурний аналіз : дис. ... канд. філософ. наук.; 09.00.03. Південноукраїнський держ. педагогічний ун-т (м. Одеса) ім. К. Д. Ушинського. Одеса.
- [3] Дмитриев А. С. 1980. Теория западноевропейского романтизма. *Литературные манифесты западно-европейских романтиков*. Под ред. А. С. Дмитриева. Москва : Изд-во Моск. ун-та, 5–43.
- [4] Завісько Н. З. 2013. Прояви кордоцентризму в українській музичній культурі : дис... канд. мист. 17.00.03 Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів.
- [5] Кавун Л. 2009. «Романтика вітаїзму» як світобачення. *Вісник Черкаського університету. Серія Філологічні науки*, 5–14 URL: [http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc\\_gum/vchu/N159/N159p005--014.pdf](http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/vchu/N159/N159p005--014.pdf) (18.09.2020).
- [6] Кияновська Л. 2002. Опера «Мойсей» Мирослава Скорика — тексти, контексти і підтексти (естетико-критичне есе). *Просценіум*. № 1: 55–60.
- [7] Кияновська Л. 2013. Опера для одного композитора з увертюрою і мораліте (творчий портрет Мирослава Скорика). *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Вип. 1(І). Київ : Міленіум, 139–145.
- [8] Кияновська Л. 2008. Мирослав Скорик: людина і митець. Львів : Вид-во незалежного культурологічного часопису «І».
- [9] Козаренко О. 2000. Феномен української національної музичної мови Львів: вид-во НТШ, Українознавча бібліотека НТШ, число 15.
- [10] Лаврінченко Ю. 2004. Розстріляне відродження: антологія 1917–1933: поезія — проза — драма — есей [упоряд., передм., післямова Ю. Лаврінченка; післямова Є. Сверстюка]. Київ : Смолоскип.
- [11] Лосев А. Ф. 1995. Мирозозрение Скрябина. *Лосев А. Ф. Форма — Стиль — Выражение / Сост. А. А. Тахо-Годи; Общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова*. Москва : Мысль, 734–779.
- [12] Лосев А. Ф. 1995. Очерк о музыке. *Лосев А. Ф. Форма — Стиль — Выражение / Сост. А. А. Тахо-Годи; Общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова*. Москва : Мысль, 638–666.
- [13] Назар-Шевчук Л. Й. 2011. Світські моделі онтологізму в музиці Василя Барвінського. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. № 2: 29–37.

- [14] Назар-Шевчук Л. 2019. Доповідь «Оптативна вісь творчості Станіслава Людкевича в контексті національного вітаїзму», виголошена на міжнародній конференції, присвяченій постаті та творчості Станіслава Людкевича в рамках Другого фестивалю «Людкевич-Фест» у Львові 5 жовтня 2019 р.
- [15] Науменко Н. 2008. Російські переклади поезії Івана Франка «Земле моя, всеплодющая мати...»: нові підходи. *Іван Франко: дух, наука, думка, воля : матеріали Міжнарод. наук. конгресу, присвяч. 150-річчю від дня народження І. Франка*. Львів : Видавництво ЛНУ ім. І. Франка, 1117–1126.
- [16] Ортега-і-Гасет Хосе. 1994. Дегуманізація мистецтва. *Хосе Ортега-і-Гасет. Вибрані твори*. Київ : Основи.
- [17] Ортега-і-Гасет Хосе. 1991. Тема нашего времени. Самосознание европейской культуры XX века : мыслители и писатели Запада о месте культуры в совр. об-ве. Москва: Политиздат, 264–267.
- [18] Самойленко А. И. 2002. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Ред. Н. Александрова. Одесса : Астропринт.
- [19] Рощенко О. Г. 2006. Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ.
- [20] Шаповалова Л. В. 2007. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве : монография. Харків : Скорпион.
- [21] Adorno Theodor W. 2004. Beethoven. Philosophie der Musik: Fragmente und Texte. Rolf Tiedemann (Herausgeber). Suhrkamp taschenbuch wissenschaft.
- [22] Adorno Theodor W. 1975. Gesammelte Schriften, Band 12: Philosophie der neuen Musik. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- [23] Dankowska Jagna. 2001. U podstaw filozofii muzyki. Niemiecka filozofia XIX wieku a muzyka. Warszawa: wyd-wo. UMFC.

## References

- [1] Homilko O. 2012. Filozofia muzyky yak nova filozofska dystsyplina: postmetafizychni perspektyvy. *Filozofia osvity*. № 1–2 (11):228–237.
- [2] Dzhulai H. 2003. Muzychna mentalnist: sotsialno-kulturnyi analiz : dys. ... kand. filosof. nauk.; 09.00.03. Pivdenoukrainskyi derzh. pedahohichnyi un-t (m. Odesa) im. K.D.Ushynskoho. Odesa.
- [3] Dmytryev A. S. 1980. Teoriya zapadnoevropeiskoho romantyzma. *Lytera-turnye manifesty zapadno-evropeiskyykh romantykov*. Pod red. A. S. Dmytryeva. Moskva : Yzd-vo Mosk. un-ta, 5–43.
- [4] Zavisko N. Z. 2013. Proiavy kordotsentryzmu v ukrainskii muzychnii kul'turi : dys. ... kand. myst. 17.00.03 Lvivska natsionalna muzychna akademiia im. M. V. Lysenka. Lviv.
- [5] Kavun L. 2009. «Romantyka vitaizmu» yak svitobachennia. *Visnyk Cherkaskoho universytetu. Seriia Filolohichni nauky*, 5–14 URL: [http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc\\_gum/vchu/N159/N159p005-014.pdf](http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/vchu/N159/N159p005-014.pdf) (18.09.2020).

- [6] Kyianovska L. 2002. Opera «Moisei» Myroslava Skoryka — teksty, konteksty i pidteksty (estetyko-krytychne ese). *Protsenium*. № 1: 55–60.
- [7] Kyianovska L. 2013. Opera dlia odnogo kompozytora z uvertiuroiu i morali-te (tvorchyi portret Myroslava Skoryka). *Mizhnarodnyi visnyk. Kulturolohiia. Filolohiia. Muzykoznavstvo*. Vyp. 1 (I). Kyiv : Milenium, 139–145.
- [8] Kyianovska L. 2008. Myroslav Skoryk: liudyna i mytets. Lviv : Vyd-vo nezalezhnogo kulturolohichnogo chasopysu «I».
- [9] Kozarenko O. 2000. Fenomen ukrainskoi natsionalnoi muzychnoi movy Lviv: vyd-vo NTSh, Ukrainoznavcha biblioteka NTSh, chyslo 15.
- [10] Lavrinenko Yu. 2004. Rozstriliane vidrozhennia: antolohiia 1917–1933: poeziia — proza — drama — esei [uporiad., peredm., pisliamova Yu. Lavri-nenka; pisliamova Ye. Sverstiuka]. Kyiv : Smoloskyp.
- [11] Losev A. F. 1995. Mirovozzrenie Skryabina. Losev A. F. Forma — Stil' — Vy'razhenie / Sost. A. A. Takho-Godi; Obshh. red. A. A. Takho-Godi i I. I. Makhan'kova. Moskva : Mysl', 734–779.
- [12] Losev A. F. 1995. Ocherk o muzy'ke. Losev A. F. Forma — Stil' — Vy'razhenie / Sost. A. A. Takho-Godi; Obshh. red. A. A. Takho-Godi i I. I. Makhan'kova. Moskva : Mysl', 638–666.
- [13] Nazar-Shevchuk L. Y. 2011. Svitski modeli ontolohizmu v muzytsi Vasyliia Barvinskoho. Naukovi zapysky. Serii: *Mystetstvoznavstvo*. No. 2:29–37.
- [14] Nazar-Shevchuk L. 2019. Dopovid «Optatyvna vis tvorchosti Stanislava Liudkevycha v konteksti natsionalnogo vitaizmu», vyholoshena na mizhnarodnii konferentsii, prysviachenii postati ta tvorchosti Stanislava Liudkevycha v ramkakh Druhoho festyvaliu «Liudkevych-Fest» u Lvovi 5 zhovtnia 2019 r.
- [15] Naumenko N. 2008. Rosiiski pereklady poezii Ivana Franka «Zemle moia, vseplodiushchaia maty...»: novi pidkhody. *Ivan Franko: dukh, nauka, dumka, volia : materialy Mizhnarod. nauk. konhresu, prysviach. 150-richchiiu vid dnia narodzhennia I. Franka*. Lviv : Vydavnytstvo LNU im. I. Franka, 1117–1126.
- [16] Orteha-i-Haset Khose. 1994. Dehumanizatsiia mystetstva. *Khose Orteha-i-Haset. Vybrani tvory*. Kyiv : Osnovy.
- [17] Ortega-i-Gaset Khose. 1991. Tema nashego vremeni. Samosoznanie evropejskoj kul'tury' KhKh veka : my'sliteli i pisateli Zapada o meste kul'tury' v sovr. ob-ve. Moskva: Politizdat, 264–267.
- [18] Samoilenko A. I. 2002. Muzy'kovedenie i metodologiya gumanitarnogo znaniya. Problema dialoga. Red. N. Aleksandrova. Odessa : Astroprint.
- [19] Roshchenko O. H. 2006. Dialektyka mifolohemy i nova mifolohiia muzychnoho romantyzmu : dys. ... d-ra mystetstvoznavstva : 17.00.03; Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv.
- [20] Shapovalova L. V. 2007. Refleksivny'j khudozhnik. Problemy' refleksii v muzy'kal'nom tvorchestve : monografiya. Kharki'v : Skorpion.
- [21] Adorno Theodor W. 2004. Beethoven. Philosophie der Musik: Fragmente und Texte. Rolf Tiedemann (Herausgeber). Suhrkamp taschenbuch wissenschaft.
- [22] Adorno Theodor W. 1975. Gesammelte Schriften, Band 12: Philosophie der neuen Musik. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- [23] Dankowska Jagna. 2001. U podstaw filozofii muzyki. Niemiecka filozofia XIX wieku a muzyka. Warszawa: wyd-wo. UMFC.