

**АРХЕТИПОВІ ОБРАЗИ САКРАЛЬНОГО НА ПРИКЛАДІ
КОНЦЕРТУ №3 ДЛЯ ФОРТЕПІАНО, СТРУННОГО ОРКЕСТРУ
ТА ВЕЛИКОГО БАРАБАНА М. СКОРИКА**

Розглядаються можливі способи реалізації сакральних архетипових образів, які пронизують увесь масив історії культури та висвітлені у творчості відомого українського композитора М. Скорика (на прикладі Третього концерту для фортепіано, струнного оркестру та великого барабана).

Ключові слова: архетип, сакральність, М. Скорик, фортепіанний концерт.

Рассматриваются возможные способы реализации сакральных архетипических образов, пронизывающих весь массив истории культуры и отраженных в творчестве известного украинского композитора М. Скорика (на примере Третьего концерта для фортепиано, струнного оркестра и большого барабана).

Ключевые слова: архетип, сакральность, М. Скорик, фортепианный концерт.

In the article discusses the possible methods of implementing the sacral archetypal images that permeate entire array of culture and are reflected in the works of the famous Ukrainian composer M. Skorik (for example the Third Piano Concerto, a string orchestra and a big drum).

Key words: archetype, sacrality, M. Skorik, piano concert.

Упродовж усієї історії розвитку культури відбувається пошук універсальї людського буття, зокрема таких інваріантних форм мислення, як архетипи. Проте і нині ця проблема не втратила своєї актуальності, що пов'язано з можливістю «витягувати» базові ментальні моделі смисло-образів та формоутворень із позасвідомого в галузь усвідомленого. Крім того, в кожній людині на рівні структур колективного позасвідомого існують уявлення про священне неминуче, яке є ядром духовного життя людини, як підкреслював М. Еліаде [6]. Відносини між індивідом і суспільством будуються саме на цьому фундаменті, духовна традиція формується на основі переживання священного, зберігає, транслює, відтворює уявлення про нього. На сакральності архетипів акцентував і К. Юнг, уважаючи, що «незаконне» усунення сакральності створює прецедент, коли «починається процес необмежених підмін, — людина легко ковзає від архетипу до архетипу, в яких усе позначає все. Дійсно, значною мірою архетипічні форми взаємозамінні. Але їх сакральність (нумінозність) залишається фактом і являє цінність архетипових подій» [7].

Мета — проаналізувати Третій фортепіанний концерт М. Скорика, який являє собою унікальний приклад художньої реалізації архетипових образів сакрального в сучасній українській музиці і є

найяскравішим свідченням їх утілення у сфері професійної композиторської творчості, наочно ілюструючи тенденції музичного мистецтва періоду «пост-культури» (згідно з В. Бичковим) останньої третини ХХ ст.

Чітка визначеність драматургічної концепції циклу, що спостерігається в програмних заголовках трьох частин Концерту — «Prayer» («Молитва»), «Dream» («Мрія»), «Life» («Життя»), — висвітлює, на думку Л. Кияновської, прагнення автора надати «емного філософського окреслення кожної частини»: «Три акти інструментальної драми — наче три щаблі, якими кожна особистість повинна піднятися в усвідомленні своєї причетності до “homo animaes», тобто осмислити себе як людину, наділену безсмертною душею, «Божою іскрою»» [1, с. 187]. Необхідно зауважити, що дослідниця творчості М. Скорика у своїй монографії не розвиває думки про чітку наявність архетипових ознак у творчості композитора, про їх реалізацію в розглядуваному творі, і, не зачіпаючи наявної на поверхні зазначеної проблематики, не розмикає філософсько-культурологічний задум твору у сферу художнього втілення архетипових образів сакрального української культури. Тому, зважаючи на яскравий і докладний музикознавчий аналіз Концерту № 3 М. Скорика, здійснений Л. Кияновською, є актуальним і необхідним висвітити в аспекті філософсько-екзистенційної проблематики архетипів логіку музичної драматургії твору, окресливши таким чином образно-інтонаційні межі, засоби виразності й ознаки омузиченого архетипового простору.

Першими можливостями прояву архетипів у творі, можна сказати, точкою відліку, слугує програмність: «Молитва», «Мрія», «Життя». Адже програмність була і є архетиповим знаком як класичної, так і романтичної й неоромантичної музики; виразником стильової концепції як окремого автора, так і певного історико-культурного періоду. Слід відзначити, що програмність є специфічною ознакою українського фортепіанного концерту і належить до особливостей його національного жанрового типу [4, с. 103].

Унікальність художнього втілення архетипів пов'язана насамперед із тотальністю їх реалізації в межах концертного жанру. Адже архетипи в музиці можуть виявляти себе як на мікро-, так і на макрорівнях, а саме: як великі структури (наприклад, жанри, форми, музичні теми), так і дрібніші побудови (звуки, тембри, динаміка, паузи, ритмічний рисунок та ін.) Архетип у музиці у вигляді концертного жанру стає знаковим у музичній культурі багатьох епох, оскільки концертний жанр, з одного боку, належить до традиції фортепіанної віртуозності, з іншого — до естетичного полюса ідеї змагального кон-

цертування — «серйозного», відкритого втілення християнського релігійного змісту через архетипові образи сакрального в культурі¹.

Виникненню архетипового сакрального простору сприяє й інструментальний склад твору, за яким ідентифікується його жанровий різновид — це сольний концерт для фортепіано та камерного оркестру [4, с. 131]. Камерність оркестрового складу стає додатковою розпізнавальною ознакою архетипових образів сакрального, оскільки створює в Концерті той особливий духовно-інтимний, експресивний, пристрасно-сповідальний тон інтонаційного висловлювання. Співбуттєвість, молитовна розімкненість свідомості до Вищих сфер, звернення Серця до світу Божественного Абсолюту є проявами архетипів культури як універсальї, трансцендентними поривами людини, що простежуються в колориті камерного складу оркестру. Струнні тембри створюють особливий «тремтливий», вібраційно-пульсуючий «фон» у сюжеті драматургії і, пронизуючи музичну тканину, одухотворяють таким чином простір музичного образу.

Основним симптомом реалізації архетипових образів сакрального в художньому просторі Третього Концерту М. Скорика стає цей трансцендуючий порив людини, втілений щирістю й молитовністю його стану. Саме молитовність, у свою чергу, і є тією драматургічною віссю, навколо якої вибудовується текстуальна стратегія, «розпаковуються» (згідно з В. Налімовим) архетипові першообрази у творі. Виникає запитання: чи стає цей духовний порив духовним проривом? Іншими

¹ Уже з кінця XIX ст. саме жанр фортепіанного концерту починає адаптувати складні інтонаційно-семантичні комплекси музичної виразності, пов'язаної з близькими архетипово-сакральними образними сферами або з тематичним матеріалом у вигляді таких архетипів, які конфліктували з первісною естетичною ідеєю жанру. Це, наприклад: фортепіанний концерт М. Балакірева (де «композитор використовує богослужбову за генезисом тему «Се, жених грядет» як інтонаційну основу для головної партії фіналу, яку фортепіанна партія мала супроводжувати подібно дзвону. Матеріалом для другої частини він хотів обрати церковний спів «Со святыми упокой», пізніше відмовившись від цього наміру» [3, С. 135]); Концерт Римського-Корсакова, основою для тематичного матеріалу якого стала рекрутська протяжна пісня «Собирайтесь-ка, братцы-ребятушки» [3, С. 134]. Тенденції семантичного ускладнення архетипів, їх образно-інтонаційних сфер і філософсько-культурологічної багатоплановості, поліфонічності зберігаються в жанрі фортепіанного концерту й у XX ст. у творчості С. Рахманінова, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, Р. Щедрина та ін., а в українській музиці — у творчості А. Караманова (Концерт «Ave Maria»), С. Луньова, О. Костіна, К. Цепколенко (Концерт-Драма), Ж. Колодуб (Концертно «Зникаючі образи») і т. ін.

словами, чи здійснюється засобами музичної драматургії трансгресія¹ як прорив у світ Абсолюту, світ ейдосів та ідей. Драматургія I частини Концерту — «Молитви» — цікава саме як здійснення спроби трансгресії.

Точкою відліку архетипових образів сакрального у творі є лейт-тема I частини Концерту, викладена у вступі. Це тема молитви, яка виконує одночасно і функцію монотематичного ядра [1, с. 188]. Л. Кияновська відзначає щодо неї: «Вступ концентрує в собі основну колізію всього циклу, може трактуватись як епіграф до твору. На початку частини соліст веде тему <...> — справжній романтичний хорал, сповнений покори й експресії водночас. Вишуканість гармонійної палітри, в якій на традиційну послідовність тризвуків накладаються дисонуючі «тривожні тони», тим самим одразу зазначаючи прообразу конфліктності, а до того схвильований голос солюючого фортепіано наближений до декламаційно-патетичної інтонації живої людської мови» [1, с. 188]. У цій аналітичній думці наявні всі основні ознаки музичного втілення молитовної теми, але не визначено сутності молитовного звернення.

У молитві людина звертається до Бога і розмовляє з Ним. Сутність молитви виявляється в тому, що, будучи діалогом, вона є Словом і проханням. Сама такою і постає молитва в Концерті М. Скорика. У ній наявні речитатив й елементи псалмодії (людська мова, вислів), інтонація подиху в секундо-тритонової ладовій палітрі (мотив прохання від страждання), яка наполегливо повторюється, наростання пристрасності (термін Б. Яворського) у висхідному секвенційному проведенні мовного мотиву (прохання про позбавлення від страждань), дисонантна мінорна хоральність (як сокровенне відкриття серця в усвідомленні недосконалості людини і світу перед Богом). Експресивна кульмінація молитви — розкриття Богу свого «людського, занадто людського» (Ф. Ніцше) — перетворюється на екзистенціальний крик про Вищу допомогу. Таким чином, ця молитва стає зверненням-проханням про допомогу. У ній загострене страждання, експресивно-психологічний надрив, зумовлений усвідомленням

¹ Трансгресія — одне з ключових понять постмодернізму, що фіксує феномен переходу не-прохідної межі, і перш за все — межі між можливим і неможливим: «трансгресія — це жест, звернений на межу» (Фуко), «подолання нездоланного межі» (Бланшо). Згідно з концепцією трансгресії, світ — наявність даного, окреслюючи сферу відомого людині можливого, замикає його у своїх кордонах, припиняючи для нього будь-яку перспективу новизни.<...> У цьому контексті трансгресія — неможливий (якщо залишатися в означеній системі відліку) вихід за його межі...<...> Бланшо визначає трансгресивний крок саме як «рішення», яке «виражає неможливість людини зупинитися —<...> пронизує світ, завершуючи себе в потойбічному, де людина довіряє себе певному абсолюту (Богу, Буттю, Благу, Вічності), — у будь-якому разі, зраджуючи собі», тобто звичним реаліям повсякденного існування [2].

людської немочі й самотності без Бога у світі. У цій молитві поєднані Слово (як архетип), звернене до Бога, та роздуми, рефлексія.

Хорал стає знаком внутрішньої духовної концентрації людини, оскільки саме духовний стрижень людської сутності уособлює зв'язок світів — Горного та дольного, по якій угору доноситься експресивний крик-прохання про допомогу. Найявність цього пристрасного, експресивно-психологічного тону молитви є свідченням існування в людській душі конфлікту, яким глибоко поранене серце. Саме крик (на кульмінації) стає проєкцією цього конфлікту. Таким чином, молитва як лейттема всього Концерту — це, з одного боку, свідчення переживання людиною власної буттєвої недостатності, випадковості, а з іншого — необхідності подолання цих обмежень. Молитовність у цьому разі є причиною вияву архетипового сакрального простору, містить порив людини, спрямований за межі дольного світу, як прагнення зустрічі з Богом. Молитва-вступ — архетиповий сакральний епіграф драматургії сюжету, що розгортається як здійснення трансгресії.

Сонатна форма містить експозицію тем (головну й побічну партії), трифазну розробку, динамізовану репризу і коду, образно-інтонаційно проявляє драматургічний сюжет гострого конфлікту людини і світу, спроекованого у Вступі і зведеного в ньому до формули експресивного крику на кульмінації. Головна і побічна партії сонатної форми I частини окреслюють межі повсякденної психічної «норми», яку людина сприймає як обмеження (табування соціумом) самої Себе, за межі якого і повинен здійснитися життєво необхідний трансгресивний трансцензус до Абсолюту. Відчайдушність крику в Молитві-Вступі, пристрасно-молитовний заклик до Бога народжується саме завдяки бажанню виходу за межі, коли Світ-Творіння стає Домом, а Творчість — самореалізацією й Одкровенням людини. Це і є метою прориву в простір архетипів Слова, Світа Божого, софійності, філософії серця й ін., яких у лейттемі Молитви так прагне людина і які народжуються від трагічно пережитого почуття недосконалості Світу. І тут — головна й побічна партії стають ілюстрацією такої недосконалості, яка спотворена анти-відображеннями Світу як Дому і Творчості як Одкровення.

Так, Л. Кияновська зауважує, що головна партія — це «інтенсивний «звуковий потік», доцільніший, можливо, для токати чи фантазії. <...> Викладення теми з перевагою «атонікальної» організації тематизму дозволяє створити ефект безупинного, шаленого у своїй настирливості потоку, як утілення прагнення до самоствердження» [1, с. 189]. Якщо розвивати цю дослідницьку думку в контексті архетипових образів сакрального, стає очевидним, що цей «інтенсивний звуковий потік» є нічим іншим як образно-інтонаційним утіленням панічного бігу по замкненому колу дольного світу, що ідентично усвідомленню світу без Бога, засвідченню розриву зв'язку з Божественним

Першообразом як «архетипом архетипів» (згідно з Філоном Іудеєм Олександрійським) усього суцього, Абсолютом. Про це красномовно свідчать усі засоби музичного втілення: токатність — як реалізація енергії інтенсивного, дещо механістичного руху-бігу; відсутність ладової опори — ознака відсутності опори екзистенціальної (опори в Богові), відчуття втрати першооснов; переривання токатного бігу хорально-акордовими вставками, що, з одного боку, підкреслює рефлексивність відчуття, а з іншого — марність прагнення, яке нікуди не веде, як неможливість трансцендентного прориву зі світу дольного до світу Горного; горизонтальність токатної фактури і вертикальність хорально-акордових фраз — як спроба здійснення трансцендентного прориву.

Крім того, відчуття існування сакрального в архетипах виникає на перетині жанрового зведення токатності й хоральності в діапазоні єдиного тематичного матеріалу головної партії. У результаті їх буквального жанрового схрещення — поєднання двох різновекторних типів фактур — горизонтальності (токати) і вертикалі (хоралу) — виникає знак хреста як символ розп'яття «Вищого «Я»» людини дольного світом. Так, головна партія стає уособленням простору, що вилучає людину, витісняючи разом з нею етичні закони життя — Любов, Гармонію, Красу — механістичними енергіями хаосу. Особливого звучання в цьому контексті набуває витончена тема побічної партії. Основні її інтонаційні ознаки точно описує Л. Кияновська: «...лейт-інтонація тут набуває незвичайної легкості, примарності завдяки об'ємній романтично-«шопенівській фактурі». Епізод форми, що спеціально виокремлюється, і підкреслено контрастною жанровою природою (цілком очевидні ознаки ноктюрна). Оркестровий акомпанемент — крайньо високі регістри віолончелей і контрабасів теж додають експресивного, а разом з тим ірреально-фантастичного, немовби закритого димкою, колориту» [1, с. 189]. Ідеальність образу підкреслена специфікою його музичного втілення — горизонтально-лінійна арпеджована прозора фактура, інтонаційний осередок у високих регістрах, створення глибини й об'ємності простору регістровими засобами — усе підкреслює легкість, ефірність одухотвореного простору. Простежується очевидна фортепіанна стильова традиція — Шопен-Дебюссі-Скрябін.

Але сфера ідеального моментально витісняється. Носієм знаку витіснення стає струнна каденція, синтезуюча інтонації головної та побічної тем, що створює певний вібруючий фон, перетворюючи мовні інтонації на хворобливість активно-рефлексуючої свідомості, яка впевнена в неможливості здійснення мрії, її реального прояву. Таким чином мрія-ідеальність перетворюється на міраж, знецінений неспроможністю реалізації, а дольний світ існування людини — на ілюзію Життя. Наступні фази драматургії — трихвильова розробка, динамічна реприза і кода (лейттема вступу) — посилюють напруження

прояву архетипових образів сакрального (докладний інтонаційний аналіз: [1, с. 189]). Як відзначає Л. Кияновська, кода «все повертає «на круги своя» і, відтиснивши в одну мить урочисті і монументальні «фанфари і труби» апофеозного походу, завершує частину тихою і трепетною молитвою-хоралом» [1, с. 190].

Отже, I частина — «Молитва» — виявляє екзистенціальну ситуацію людини, що перебуває в просторі між ілюзією Життя та міражністю власної мрії, причому перша стає причиною другої. Схрещення дольного (токатного) та Горного (хорального) світів створює сакральний архетиповий знак хреста — як розп'яття людини дольно-мирським. Молитва в цьому разі — звернення людини до Бога (мовні інтонації в лейттемі й речитативні на кульмінаціях). I частина є драматургічною зав'язкою сакрального сюжету, в якому йдеться про можливість формування принципово нової перспективи для людини, що розриває замкненість кола трансгресивним актом, коли молитва стає силою, готовою радикально змінити горизонтальну спрямованість на вертикальну — це вираження абсолютної по суті ідеї подолання земного і сходження до архетипових образів сакрального, божественного.

II частина Концерту — «Мрія» («Dream», Andante) — є в драматургічній картині твору подальшою реалізацією архетипових образів сакрального, які розкриваються в ній ілюстрацією ментальної втіленості Світу, Гармонії, Краси, Любові — домінант Вищого Світу архетипового сакрального простору. На думку Л. Кияновської, «Мрія» — світ фантазії, сновидінь, ірреального блукання думки, світ ірреальний»: II частина «підхоплює <...> емоційний стан <...> і жанровий стереотип, що був представлений у побічній партії першої частини. <...> Символіка ноктюрна <...> виправдана програмними алузіями. <...> Витончена гармонічна колористика оркестрового супроводу створює дещо фантастичний «звуковий ландшафт», на фоні якого вибаглива і просторово об'ємна мелодична лінія <...> сприймається як вираження ірреальних блукань фантазії, абсолютно позбавлених твердого ґрунту під ногами. <...> Реприза повертається в русло марень, проте навіть поза межами реальності, в мріях і снах, невловимі, наче розкидані безладно, арабески фантазії вкладаються в контури лейтінтонації» [1, с. 190]

Така точка зору щодо музики «Мрії» в аспекті концепції архетипових образів сакрального є дещо полемічною, оскільки потаємність переживання і відчуження Вищого Світу людським серцем не може бути тотожною фантазійним блуканням і перебуванням у стані «сновидіння» як випадання з реальності. Тим більше ця реальність виявила себе в образно-інтонаційному світі I частини Концерту ілюзорною, неістинною, такою, яка унеможливило реалізацію сокровенного. Очевидно, що «мрійливість» у цьому разі зовсім не означає констатацію нереальності ідеалу, а радше його потаємну інтимність.

На нашу думку, «мрійливість» у втіленні художнього простору архетипових образів сакрального в Концерті стає трансгресивним виходом за межі життя як очевидності, трансгресивним виходом у Вищу, Божественну, Абсолютну Реальність, де людина знаходить довгоочікувану синовність і реалізує відкриття серця назустріч божественному, яке було таким неможливим для неї на екзистенціальному етапі до цієї межі. «Мрія» — це простір поза гранню, поза-простір, який переживається як позамежне.

Виразні засоби музичного втілення основної інтонаційно-образної сфери «Мрії» семантично розгортають простір реалізації архетипових образів, точніше — інтонаційно-жанрова семантика виявляє простір архетипів сакрального як найвищу кристалізовану, розчинену в безмежності точку. Таку властивість архетипового сакрального простору можна проілюструвати відомою думкою М. Кузанського, який навів його релігійно-філософське визначення: Бог — це сфера, центр якої скрізь, а межі — ніде.

Так, потужними семантичними засобами — ладовою централізацією і чіткими функціональними зв'язками всередині колористичної гармонії — підкреслено існування фундаментальної екзистенційної буттєвої опори, що вже саме по собі виключає такі характеристики образного світу «Мрії», як ірреальність, фантастичність, міражність, «уявленість». Трансгресія людини в поза-простір — потрапляння у Вищу реальність, у «точку» сакруму. Пісенно-романсові жанрові основи мелодії головної теми (оспізування основних тонів у партії струнних) у загальноромантичному типологічному варіанті стильової традиції, а також заокругленість мелодійних фраз, неспішність їх інтонаційного розгортання створюють ефект присутності Людини в архетиповому просторі сакруму, процес освоєння і злиття із цим простором через розчинення в Собі. Характерне й виникнення ефекту просторової об'ємності, спрямованість простору до безмежності — широке регістрове охоплення фортепіанного супроводу (алюзії з рахманіновським фактурним викладом побічної партії II Концерту), виразність «нескінченної мелодії» завдяки хвилеподібному фразуванню, спрямованість мелодії з поступовим відходом її у високі регістри й закріпленням у них.

У середньому епізоді «Мрії» [ц. 3] відбувається інтонаційно-образне перетікання у сферу експресивно вираженої психологічної тривоги [інтонаційний аналіз див. 1, с. 190], що виникає в результаті екзистенціалів страху і страждання (але не в гайдегґерівському, а в к'єркегорівському розумінні), від можливої втрати сакральних першообразів або ж не-зустріч із ними, як переживання Вищого божественного плану буття і перебування в ньому. Експресивно-драматичні, емоційно-пристрасні спалахи інтонаційно нагадують молитовний крик І частини та знімаються інтонаційно-вольовим проливом, жанровою модуляцією — відбувається раптове перемикання

з мовної, декламаційно-речитативної інтонації подиху, страждання на хоральний фактурний виклад. Горизонталь як символ дольного світу (страждання) вольовим напруженням трансформується у вертикаль як символ світу Горного. Так, усередині простору мрії, синхронної Вищої реальності, що виникла завдяки здійсненій трансгресії, показаний механізм її здійснення. У цьому разі людське серце відчуває себе гармонійно вписаним в архетиповий простір сакруму, переживає почуття перебування і розчинення у світі Абсолюту. Можна сказати, що «Мрія» є втіленням феномену «ностальгії за раєм» (термін М. Еліаде), характерного для всіх відомих культур, релігій і цивілізацій.

III частина Концерту — «Життя» («Life», Allegro) — є в драматургічній картині концепції архетипових образів сакрального заключною ланкою, що пов'язує світи дольний і Горний. Ниткою, яка поєднує світи, стає людина, її серце, свідомість, адже саме людина, здійснивши трансгресію і вийшовши за межі, за допомогою прориву в архетиповий сакральний простір перекидає екзистенціальний міст, перекриваючи екзистенціальну прірву як смертельну грань вірою в Бога, спрямованістю до Абсолюту, збереженням потаємної реальності, молитвою, завдяки духовній силі якої життя сприймається як випробовування, що приводить до Бога.

Так молитва, народжуючись у людському світі, відштовхується від нього і своїм відривом, спрямованістю до Горньої сфери виходить за межі дольної суети, за умови повного засвідчення життя таким, яким воно є. У заключному проведенні теми молитви немає психологічної експресивності, екзистенціального крику, емоційно-панічного зриву — навпаки, вона стає уособленням людської мужності, набуттям екзистенціального стрижня, духовної опори в Богіві.

Перефразовуючи П. Труссона, можна сказати, що архетипові образи сакрального — це саме ті посередники, які пов'язують, об'єднують крайності й поєднують протилежності [5] — горизонталь і вертикаль буття. Отже, звернення до проблеми архетипових образів сакрального викликає науковий інтерес і свідчить про наявність у сучасній гуманітаристиці нових дослідницьких векторів у цій галузі, є маловивченим феноменом і потребує подальшої уваги дослідників.

Список літератури

1. Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи / Любов Кияновська. — Львів, 1998. — 195 с.
2. Можейко М. А. Трансгрессия / М. А. Можейко // Постмодернизм. Энциклопедия. — Мн. : Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. — 1040 с. — (Мир энциклопедий). : Трансгрессия. — С. 841
3. Мурга О. Л. Принцип виртуозности в русской художественной культуре второй половины XIX — начала XX века и эволюция жанра русского романтического фортепианного концерта / Оксана Леонидовна Мурга :

- дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского. — К., 2003. — 227 с.
4. Пономаренко Е. Ю. Основные тенденции развития украинского фортепианного концерта 80-90-х годов XX столетия / Елена Юрьевна Пономаренко: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского. — К., 2003. — 228 с.
 5. Труссон Патрик. Сакральное и мифы. [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.nationalism.org/vvv/trusson-sacral-and-myth.htm
 6. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемости / Мирча Элиаде. — СПб. : Алетейя, 1998. — 249 с.
 7. Юнг К. Г. Архетип и символ / Карл Георг Юнг. — М. : Издательство «Ренессанс» СП «ИВО-Сид», 1991 [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.koob.ru

Надійшла до редколегії 22.08.2012 р.