

*Савенко Марина Олександрівна,
аспірант кафедри теорії та історії культури
Національної музичної академії
України ім. П. І. Чайковського
marisavi6@gmail.com*

ЕВОЛЮЦІЯ УНІВЕРСАЛЬНОГО ЖІНОЧОГО ОБРАЗУ В КОНТЕКСТІ БОГОРОДИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ ЯК ПРЕДМЕТ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ: ІСТОРИЧНИЙ ТА ТРАНСКУЛЬТУРНИЙ ВИМІРИ

Мета роботи. Дати відповідь на питання про можливість існування універсального жіночого образу, зокрема, образу християнської Богородиці, та його втілення у європейській та українській культурі. **Методологія** дослідження включає узагальнення існуючих знань по обраній темі в області культурознавства, етнології, мистецтвознавства та доповнення їх спробою раціоналістичного пошуку витоків та сутності універсального жіночого образу в духовній сфері людства. **Наукова новизна** полягає у висвітленні засад існування образу Богоматері у сучасному українському культурному просторі. **Висновки.** Образ Богородиці є наскрізним у всесвітній культурі. Конкретно у сучасному мистецтві та літературі, зокрема, українській, цей образ збагачується такими відмінними характеристиками, як софійність, кордоцентризм і глибоким відчуттям природи як материнського початку буття.

Ключові слова: художній образ, Богородиця, культура, мистецтво Середньовіччя.

Савенко Марина Александровна, аспирант кафедры теории и истории культуры Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского

Эволюция универсального женского образа в контексте Богородичной традиции как предмет культурологического исследования: исторический и транскультурный аспекты

Цель работы дать ответ на вопрос о возможности существования универсального женского образа, в частности, образа христианской Богородицы, а также его воплощения в европейской и украинской культуре. **Методология исследования** включает обобщение существующих знаний по теме в области культурологии, этнологии, искусствоведении и дополнение их попыткой рационалистического поиска истоков и сущности универсального женского образа в духовной сфере человечества. **Научная новизна** заключается в выявлении основ существования образа Богоматери в современном украинском культурном пространстве. **Выводы.** Образ Богородицы является сквозным во всемирной культуре. Конкретно в современном искусстве и литературе, в частности, украинской, этот образ обогащается такими отличными характеристиками, как софийность, кордоцентризм и глубоким ощущением природы как материнского начала бытия.

Ключевые слова: художественный образ, Богородица, культура, искусство Средневековья.

Savenko Marina, Postgraduate of the Department of Theory and History of Culture of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

The evolution of universal female image in the context of tradition of mother of god as an object of cultural research: historical and transcultural dimensions

Purpose of Research. The purpose of the work is to answer the question whether the existence and the artistic expression of the universal female image, especially the image of the Mother of God, in the European and Ukrainian cultures are possible. **Methodology.** The research methodology includes generalizing of the existing knowledge in the field of cultural studies, ethnology and art studies, and also supplementing of them with the attempt of a rationalist search of origins and the essence of the universal female image in the spiritual sphere of humanity. **Scientific Novelty.** The scientific novelty consists in the highlighting of the principles of the existence of the image of Mother of God in the modern Ukrainian cultural space. **Conclusions.** The image of Mother of God is cross-cultural in the world space. Specifically, in contemporary art and literature, in particular Ukrainian one, this image is enriched with such distinct characteristics as Sophia, Cordocentrism, and a deep sense of nature as the maternal origin of being.

Key words: artistic image, Mother of God, culture, the art of the Middle Ages.

Процеси заглиблення сучасної світової та, зокрема, української художньої думки у сферу сакральних ідей, образів, тем та значень, сьогодні викликає цікавість багатьох дослідників, культурологів, людей різних творчих професій, які досліджують сучасні тенденції культури та мистецтва. Пояснити цей процес можна прагненням діалогу з минулим, якого потребує акт самопізнання людства, що, звісно, не є новим для розвитку світової культури. Проте, можливо, ця постійна необхідність людства до звернення та згадування минулого і є потребою знайти Вічність, де

постійне повернення може вважатись актом вічного життя. Саме тому питання про можливість існування універсального жіночого образу та його втілення у світовій культурі, зокрема, у образі християнської Богородиці, на нашу думку, є надзвичайно актуальним та цікавим для дослідження.

Треба зазначити, що існують сучасні дослідження, наприклад, дисертація І. Васильєвої «Архетип материнства в древнеязыческих и христианской культурах и религиях (нарративный аспект)» (2007), дисертація О. Немкової «Ave Maria образ Богоматери в европейском музыкальном искусстве» (2002), дисертація О. Матушек «Символика Богородиці у мета тексті барокової літератури» (1999) та інші, що пов'язані з вивченням існування та походження жіночого образу. Однак, в цих роботах автори зупиняються лише на деяких культурологічних підходах, за допомогою яких знайшов своє теоретичне осмислення цей образ, чого, на нашу думку, не достатньо для повноцінного розуміння сутності та глибини обраної теми. Тому в цій статті ми ставимо за *мету* узагальнити існуючі знання по обраній темі в області культурознавства, етнології та мистецтвознавства, доповнюючи їх спробою раціоналістичного пошуку витоків та сутності універсального жіночого образу у духовній сфері людства. Задля досягнення поставленої мети, ми звертаємося до праць таких вітчизняних та зарубіжних дослідників і науковців, як С. Аверінцев, В. Бичков, П. Волкова, Д. Ліхачов, А. Усманова, У. Еко та ін.

Актуальність дослідження даної теми ґрунтується на можливості детальніше підійти до розгляду питання про смислоутворююче значення універсального жіночого образу в історії культурного поступу людства, зокрема, образу Богородиці у культурі Середньовіччя, а також його втілення у різних видах мистецтв з подальшою еволюцією у світовій художній культурі. *Об'єктом* вивчення даного розмірковування постає художня творчість митців епохи Середньовіччя, а *предметом* – дослідження феномену існування універсального жіночого образу в різних видах мистецтв та його впливу на подальшу еволюцію художньої культури й, зокрема, на сучасне українське мистецтво.

Мистецтво як феномен культури є виразом дійсності у художньо-образній формі, яка є результатом конкретної художньо-творчої діяльності та одночасно реалізацією історичного культурного досвіду людства. Саме художній образ концентрує у собі енергію культури та людини, що створила його, проявляючись у сюжеті, композиції, слові, кольорі, звуці, тощо. Тобто художній образ, може існувати і у музичному творі, і у картині, і у літературному творі, спектаклі тощо, і бути проявом загальної художньої свідомості.

Як відомо, поняття *художнього образу* вивчається і сьогодні у широкому спектрі гуманітарних наук: філософії, психології, мистецтвознавстві, естетиці, культурології. Проблема становлення цього явища досліджується крізь призму втілення художнього образу митцем, а саме матеріалізацію з позиції суб'єктної діяльності творця у працях таких сучасних філософів як Ж. Дерріда та М. Фуко, психологів В. Келера та Р. Арнхейма, культуролога Ф. Мартинова, мистецтвознавця Є. Яковлева та ін. Роздуми більшості вчених сходяться на думці, що на протязі втілення мистецької ідеї, образ знаходиться під владою митця, який його формує по своїй волі, і лише після закінчення роботи, народжене явище починає жити самостійним життям. Саме тому, велике значення у формуванні будь-якого художнього образу має особистість митця, його життєвий шлях, його обізнаність у процесах розвитку суспільства, культури та філософської думки різних епох, врешті, його власне розуміння буття. Це стосується і досліджуваного нами універсального жіночого образу, який формувався у свідомості людства, починаючи ще з часів палеоліту, а згодом, у процесі еволюції художньої культури, конкретизувався у художніх образах різних епох.

Розмірковуючи над поняттями краси та прекрасного, як одної із смислоутворюючих складових образу Богородиці, зазначимо одне з важливих відкриттів, яке було зроблено великим мислителем Античності Платоном і продовжило своє існування у культурі та образотворчому мистецтві епохи Середньовіччя. Отже, Платон одним з перших проводить аналогію між світлом і красою, кажучи що краса, так само як і мудрість, є надчуттєвою категорією, але, завдяки здатності очей розрізняти світло та колір, вона стає нібито зримою [14,129]. Згодом середньовічні мислителі, спираючись на ідеї Платона, також дійшли висновку, що краса є божественним світлом, вказуючи на живопис, а саме на ікони, як на надважливий елемент краси [7,158]. Таким чином на території Давньої Русі на основі візантійської теорії образу та зображення, згодом була розроблена своя самобутня концепція ікони, яка у середні віки визначала практику релігійних зображень, зокрема зображень Богородиці у творчості багатьох давньоруських митців, таких як, Ф. Грек, А. Рубльов та Діонісій Ферапонтовський. І саме ікона постає однією з головних складових православної культури, де вона отримала найбільш глибоке художньо-естетичне втілення. У іконі, як художньому творі, було можливе одночасне існування краси, духовності та мудрості, як смислоутворюючих категорій

вивчаємого нами образу Богородиці. Саме таке високорозвинене художньо-символічне мислення середньовічних митців, потребувало закріпленої системи символічної структури на рівні естетичної свідомості, роль якої виконував *канон*, «... выполняя в структуре художественного образа функции знака-модели умонепостигаемого духовного мира» [5].

Саме у Середні віки канон в іконографії Богоматері досягнув свого найвищого художньо-естетичного розквіту у якості сакрального феномену, носія духовної енергії, божественної мудрості – Софії [23]. Тобто ікона являла собою сутність божественної Премудрості, будучи софійною, зверненою до людського духу та серця, надаючи їй (людині) їжу духовну, і доносячи цю сутність своєю художньою формою: «софийность искусства... состояла в удивительной способности средневековых мастеров выражать с помощью художественных средств главные духовные ценности..., в глубинном ощущении и осознании древними в качестве основы всякого творчества единства мудрости, красоты и искусства» [6,231].

Вперше у вітчизняній культурології та філософії дослідження історії розвитку образу Софії, його зв'язку з образом Богоматері та його інтерпретації у античній, візантійській та давньоруській культурній традиції було здійснено істориком культури та філологом С. Аверінцевим. Глибоко аналізуючи цю тему, вчений у своїй статті «Софіологія і маріологія» (1997) пише про існування давніх традицій як у західній так і у східній церковній культурі, які зближують образи Марії і Софії та навіть вербально їх ототожнюють [2]. На продовження міркувань С. Аверінцева, у контексті нашого дослідження треба відзначити, що генеза універсального жіночого образу ще у дорелігійні часи людства та його послідовна еволюція в історії, наділила цей образ, окрім зовнішньо-естетичних рис з античних часів, найглибшим духовно-смысловим значенням саме у Середні віки, персоніфікуючи його у образ християнської Богоматері: «... только с принятием христианства русская культура через контакт с Византией преодолела локальную ограниченность и приобрела универсальные измерения. Она соприкоснулась с теми библейскими и христианскими истоками, которые являются общими для европейской семьи культур» [1,64]. В українській культурі ця сакральність, на думку видатного вітчизняного вченого та філософа Д. Чижевського, відображається у «українській» релігійності, яку він називає жіночою, «... релігійністю колективної біологічної теплоти, яка переживається як теплота містична... Це не стільки релігія Христа, скільки релігія Богородиці, релігія матері-землі» [21]. Підтримує цей напрям міркувань і сучасний дослідник В. Личковах, який зазначає, що специфічними характеристиками саме української культури є софійність, кордоцентризм, релігійність, міфологізм, містичність і, разом з цим, глибоке розуміння та відчуття природи, як материнського початку буття [11,13]. Такі міркування не є безпідставними враховуючи історичну, етнографічну, культурну спадщину сучасної України.

З історії відомо, що між християнською теологією (з її розумінням абсолюту) і язичницьким предметно-тілесним мистецтвом утворилось зрозуміле непримиренне протиріччя, яке визначали Отці церкви, як «внутреннюю несовместимость искусства и христианской веры» [22,158], що звичайно не могло не позначитись на особливостях зображення Богоматері у іконографії. Отже, у християнському мистецтві виникає необхідність видалити чуттєві основи пластичного образу і, разом з цим, надати йому форму умовну, тобто символічну. Це і стало поштовхом для формування християнського релігійного канону у живопису, який, з розділенням християнства на східну і західну гілку свого розвитку, теж розходиться у двох напрямках: від візантійського християнства до православ'я (від грец. *orthodoxia* – «вміння правильно славити Бога») та від раннього християнства Західної Європи до католицизму (від грец. *katholikós* – «загальний»). У мистецтві західного християнства, яке базується на розробці канонічного задуму, митець отримує можливість виразити свою індивідуальність, натомість у візантійській техніці правильним вважається найбільш точно відповідати канону [22, 191-192].

Значимо, що перше зображення Марії із немовлям приписують святому євангелісту Луці, а формування канонічного візантійського образу Богоматері відноситься до V-VI ст., коли найбільш розповсюдженими були культові зображення Діви Марії із немовлям на троні (у католицькому живопису образ Богоматері на троні називається Мадонна). Найбільш раннім з відомих зображень «Мадонни із немовлям на троні» вважається фреска VI ст. з церкви Св. Марії Антикви (S. Mariae Antiquae).

Давньоруські майстри, переймаючи високий художній рівень візантійського іконопису, створили свої національні шедеври, одним з яких є ікона «О тебе радується» початку XVI ст., присвячена соборному прославленню Богоматері. У процесі сприйняття зображення виділяються кілька шарів, головним з яких є той, що відповідний духові і пов'язаний із спогляданням геометричних фігур і символіки чисел, зображених на іконі. Досліджено, що такі геометричні фігури як коло, овал, трикутник виявляють таємниче сакральне значення божественного і постають у

іконописі у прихованих формах. В іконі «О тебе радується» з її композицією колоподібної сфери з Богородицею у центрі, коло виступає символом вічності, божественного початку і єдності. Овал, який представляє композиційну фігуру Богородиці, символізує з давніх часів яйце (як символ першородності) пов'язується з Всесвітом [4, 50]. Саме така графічна метафора яйця у якості символу творіння є загальною для іконопису з зображенням Богоматері як для Сходу, так і для Заходу доби Середньовіччя.

Покажемо для виявлення відмінностей між східною і західною традицією іконопису XIV ст. є образ Богородиці італійського художника Джотто ді Бондоне «Богоматерь на троні» (бл. 1310 р.). У Джотто вперше образ Богородиці набуває людських рис та реалістичного характеру і стає не просто символом-образом, а людиною із інтелектуально-зосередженим поглядом. Такий перехід до реалістичності в зображенні Богородиці змінює і «графічну метафору», що виражається у Джотто у появі нової пірамідальної композиції фігури Марії, де голова Ї складає вершину піраміди, а низ одягу – фундамент. Зазначимо, що символ піраміди ототожнюється із драбиною між небом і землею і саме таку пірамідальну модель згодом будуть використовувати у своїй творчості художники епохи Ренесансу.

Таким чином, ми бачимо на прикладі порівняння зображень образу Богородиці у візантійській і католицькій іконографії, що в католицизмі ці образи мають меншу змістовну концентрацію, але є більш динамічними і змінними, де перехід від образу-символу до більшої реалістичності і індивідуалізму зображення (від *неподібних* образів до *подібних* за Діонісієм Ареопажитом) проявляється більш наочно. Зображуючи Богородицю, давньоруські іконописці відтворювали образ Матері, Яка знає про страждання, що чекають на Ї сина, і Яка з самого Його народження добровільно віддає Сина людям за для їх спасіння і, пробачаючи їм, стає захисницею та молитовницею за весь рід людський.

Образ Богородиці, займаючи у світовому контексті місце наскрізного образу культури, співзвучного вічності, виразно проявився у мистецтві християнського культурного простору, в тому числі й українського. Відомо, що одним з перших східнохристиянських богородичних співів вважається, складений Святителем Космою Маюмським євангельський спів «Величит душа моя Господа». У католицькій церкві цей спів став відомий під назвою Магніфікат (по першому слову «Magnificat anima tea Dominion»). Ця світла, щира, прониклива молитва, звернення до Заступниці роду людського, як до всесвітньої Матері, мольба про захист та спасіння лишаються актуальними і досі, отримуючи нові втілення у творчості сучасних композиторів, таких як І. Алфеев, В. Мартинов, А. Шнітке, А. Пярт, Дж. Тавенер, Р. Воан-Уильямс крізь індивідуальну художню свідомість цих митців. Тому проблема інтерпретації давньої музики сьогодні виявляється особливо важливою для її актуалізації в сучасній культурі, а ідея нескінченної інтерпретації художнього твору, яка була запропонована Умберто Еко, постає визначальною складовою сутності мистецької культури [16].

Проникнення у інші глибинні пласти образу Богородиці можна спостерігати завдяки його проявленню у загальнокультурній площині метатексту, а саме імені Богородиці. За словами П. Флоренського, саме ім'я Марії є опорою інших метаімен, що спираються вже не лише на ім'я, а на саму сутність Богородиці [19, 362]. Така глибина осмислення богородичного образу, що проявилась у філософії, богослов'ї, літературі, мистецтві християнства, ймовірно, пов'язана з літургійними текстами, в яких звернення до Пресвятої Матері з проханням захисту і, водночас, її прославлення як Цариці Небесної набуває значення лейтмотиву. Цей лейтмотив продовжує своє існування і у сучасному світовому мистецтві, проявляючись в жіночих образах великої внутрішньої сили, незламності та любові. Як приклад, можна згадати історичний роман «Мальви» Р. Іванчука та «Епізодична пам'ять» Л. Голоти, «Маруся Чурай» Л. Костенко, а також роман «Куколка» британського письменника Дж. Фаулза, який став його творчим заповітом. Розмірковуючи на сакральні теми буття, підкріплюючи їх історичними та етнографічними фактами з часів Середньовіччя, Фаулз підводить читача до висновку, що в основі релігії, ще з дохристиянських часів, завжди була присутня жіноча енергія, символічна сила, що й втілилися згодом в образі Богоматері. Його міркування співзвучні думці С. Аверінцева з приводу існування давніх традицій, як у західній, так і східній церковній культурі, що зближували образи Марії і Софії, і навіть їх ототожнювали [17].

Для висвітлення деяких важливих особливостей розвитку образу Богородиці у духовному мистецтві Середньовіччя, а згодом й у сучасному, в якості прикладу проаналізуємо такий різновид релігійних творів, як апокрифи. Есхатологічний апокриф «Хождение Богородицы по мукам» був складений на Сході біля V ст., а на слов'янському півдні був перекладений на церковнослов'янську мову, й згодом потрапив до Київської Русі. Текст апокрифу розповідає про сходження Богоматері у пекло, та уявляє собою оповідь про мольбу Богоматері о послабленні або скасуванні тортур для

грішників, що не розкалялись. Саме тому, що в апокрифі піддається сумніву милосердя Бога (у порівнянні з милосердям Богородиці), на думку російського історика філософії В. Мількова «постановка этого вопроса... догматически недопустима, ибо нарушается основополагающий принцип христианской доктрины»[13, 584]. Тобто в цьому апокрифі милосердя ставиться вище за покаєння, як вимога Божественної справедливості для грішників, з чим, звичайно ж, не могли змиритися ідеологи церковної ортодоксії, які й заборонили читання апокрифу, вважаючи що сприйняття милосердя подібного до апокрифічного в образі Богородиці є характерним для людей, чия свідомість «склонялась к вере и суевериям язычества», а сам апокрифічний образ Богородиці нагадував берегиню, або одну з богинь-матерів язичницького пантеону [8]. Не йдучи всупереч догматам та канонам церкви у нашому дослідженні, вважаємо важливим звернути увагу на те, що образ Богоматері, на нашу думку, на території давньої Русі не міг бути повністю відокремленим від дохристиянського вірування давніх слов'ян. Християнська церква, пояснюючи сакральну природу образу Богородиці у церковних текстах, зробила можливим продовження існування близького та зрозумілого язичницького образу милосердної всесвітньої Матері, надаючи йому канонічної подоби завдяки мистецтву – гімнографії, музиці, іконопису. Тобто саме поняття милосердя у апокрифі «Хождение Богородицы по мукам», хоча й не відповідає канонічному церковному розумінню цієї чесноти, тим не менше несе у собі головну ідею материнської всепрощаючої любові, яка здатна перемогти причинно-наслідковий закон долі. Ця тема продовжує своє існування в образі Богородиці Параклесіс або Деїсусної у іконах сучасних майстрів таких, як іконописець О. Лавданський (деїсусний ряд іконостасу храму св. Іоанна Богослова на Малій Бронній м. Москви), А. Эйтенейер (Деїсус Феодоровського бокового вівтаря в Новосимоновом монастирі м. Москви), українських художників О. Клименко та С. Атлантової («Іловайський Деїсис» – частина масштабного мистецького проекту «Ікони на ящиках з-під набоїв»).

Деякі провідні тенденції у сучасній українській літературі у творчості О. Забужко, І. Жиленко, Л. Голоти, Л. Костенко, доводять, що тема існування споконвічного образу і у літературі не втрачає актуальності і сьогодні. Особливо цікавим є твір Л. Голоти «Жіночий апокриф»[9], у якому головна героїня – це жінка степу, саме українського степу, який є, за словами поета В.Базилевського, не просто географічним та історичним місцем буття українців, але і його ментальністю. Тому «Жіночий апокриф», це оповідь про «універсальну» жіночність, жіночу психологію, відображену в міфопоетичному світогляді наших пращурів, де поняття «...священного народжується у профанному, а профанне стає священним і сакральним. Людина є сакральною, бо вона має щось божественне в собі, але вона мусить це зрозуміти через самопізнання»[20] та самоідентифікацію художньої свідомості, яка відбувається саме через культуру та мистецтво.

Продовжуючи міркування щодо змісту поняття світла у розумінні християнських мислителів, треба зазначити, що протилежністю світла завжди вважалася темрява. Символічне протиставлення світла та темряви проходить крізь всю художню культуру Давньої Русі, що є наслідком впливу християнства, а також має коріння у народних язичницьких уявленнях, культурах сонця, світла, вогню [3, 611]. Саме Всесвіт є середовищем, яке опирається світлу, тому: «...победа света над тьмой должна выражаться... в том, чтобы сопротивляющаяся свету темная среда сама стала средой откровения заключающихся во свете положительных возможностей»[15]. Один з християнських символів цієї «перемоги» – райдуга (веселка), яка уособлює собою світловий семибарвний міст між небом і землею, яка як симфонія життя, об'єднує світи. Звідси стає зрозумілим, чому мислителі першої половини нашого сторіччя, зокрема, П. Флоренський, М. Бердяєв та ін. називали давньоруський живопис «умозрение в красках» або «философствование красками»[18, 37-153]. Тут варто додати, що музика теж має право називатись «філософією в звуках». Адже, проводячи паралель між християнською символікою райдуги і барвами живопису, неможна ігнорувати символічний зв'язок семи кольорів із сімома основними звуками звукоряду, що, в свою чергу, втілюється у музичну симфонію життя в творчості композиторів. Отже барви для художника, звуки для композитора, слова для поета – є лише засобом для створення образів, в яких сконцентрована всесвітня «соборна» думка покоління, дарована людству через творчість митців. Саме такою «філософією у звуках» можна назвати симфонічну творчість таких зарубіжних та українських композиторів, як Г. Гаврилець, А. Караманова, Є. Станковича, В. Мартинова, А. Пярта та Дж. Тавенера, які, відтворюючи споконвічний жіночий образ крізь призму свого світорозуміння, долі, національності, стилю, власне, художньої самосвідомості, продовжують його вічне життя у мистецтві та світовій культурі. Сучасна духовно-концертна музика є наближеною й багато в чому наслідує релігійну традицію, зокрема, й закономірності богослужбового співу минулого. Богородична традиція церковного співу отримала втілення у багатьох жанрах духовної музики Середньовіччя західної та східної традиції, серед яких:

григоріанські гімни у творчості Романа Сладкоспівця та Косми Маюмського(VI ст.), Іоана Дамаскіна (VII-VIII ст.); Богородичні антифони (XI-XII ст.); молитви «Ave Maria» та поеми «Stabat Mater» (XII та XIII ст.); позалітургічні пісні «лауди» (XII—XIIIст.); знаменний розпів XII ст. тощо.

Цікавим є те, що у творчості багатьох з названих вище композиторів, а саме А.Пярта, А.Караманова, Дж.Тавенера, переламний момент наступив саме тоді, коли вони відкрили для себе християнську релігію. Маючи до цього часу багатий композиторський досвід, з прийняттям Християнства вони ніби вийшли на новий мистецький рівень, на якому кожен з композиторів у рамках свого стилю зміг висловити особисті духовні парадигми. У творчості цих композиторів на основі синтезу старого та нового, тобто осмисленні старовинного канону з точки зору сучасного світосприйняття, народжується духовний діалог епох у великому часовому діапазоні. Цей діалог і дає можливість для подальшого існування сакральних жанрів, ідей, образів, зокрема, образу Богоматері у новому сучасному світовідчутті. Втім, зазначимо, що аналіз духовних творів цих композиторів постане в подальшому темою окремого дослідження.

Отже, підсумовуючи всі вищевикладені наші міркування, можна зазначити, що жіночий образ Богородиці є наскрізним у всесвітній культурі. Цей образ універсальної жіночності розпочав своє формування в процесі цивілізаційного поступу людства ще у далекі дохристиянські часи. Згодом він поєднав у собі художньо-світоглядні настанови античності з сакральним «наповненням» християнської доби. Саме в художній свідомості митців образ Богородиці протягом століть продовжує своє існування, втілюючись в їхній творчості. У сучасному мистецтві, зокрема, українському, цей образ збагачується такими відмінними характеристиками, як софійність, кордоцентризм і, разом з цим, глибоким відчуттям природи як материнського початку буття. Віддзеркалення такого розуміння сутності «універсальної жіночності» ми знаходимо в словах талановитої української жінки, музиканта, диригента Баварської державної Опери Оксани Линів. В інтерв'ю інформаційному агентству «Вголос» (від 10.02.2017) на питання журналістки про можливість «маленької» жінки у досягненні великих цілей в житті, вона відповіла, що: «...жінка призначена для творчості, для створення і збереження. Берегиня – є таке унікальне визначення жінки лише в українській мові. Та, що береже, продовжує життя на землі, бореться і перемагає. А берегти можна лише живий вогонь, який постійно підтримуєш і роздмухуєш» [10]. Ніби на підтвердження і наших думок, мисткиня невинно використала образ давньослов'янської богині Берегині як уособлення творчої відтворювальної функції, як одного з символів втілення універсального жіночого образу в історії світової духовної культури. Тому не дивно, що багато сучасних митців, висловлюють особисті духовні настанови та світоглядні переконання за допомогою втілення у власній творчості сакральних рис споконвічного жіночого образу, зокрема, образу Богородиці, в якому відбився увесь історичний культурний досвід людства.

Література

1. Аверинцев, С. С. Крещение Руси и путь русской культуры / С.С.Аверинцев // Контекст -90 / ред. А.В.Михайлов. – М.: Наука, 1990. – С. 64-71.
2. Аверинцев С. С. Софиология и мариология // Новая Европа. – 1997. – № 10. – С. 87-94.
3. Аверинцев С. С. Язычество. Философская энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1970, Т.5.
4. Алпатов, М. В. Древнерусская иконопись / М. В. Алпатов. – М.: Искусство, 1984. – 332 с.
5. Бычков В. В. Гносеологические корни восточно-христианского искусства // Вопросы истории и теории эстетики. Вып. 4-5. М.: Московский университет, 1970. – С. 218-238.
6. Бычков В. В. Духовно-эстетические основы русской иконы. М.: Ладомир, 1995. – 332 с.
7. Бычков В. В. Образ как категория Византийской эстетики // Византийский временник. М.: Наука, 1973. Т.34. С.151-168
8. Васильева И. Архетип материнства в древнеязыческих и христианской культурах и религиях (нарративный аспект) / автореф. канд. диссертации / И.Васильева, – М., 2007.
9. Голота Л. В. Жіночий апокриф [Текст] : вибр. твори / Любов Голота ; [передм. Дмитра Дроздовського]. – К. : Український письменник, 2012. - 559 с.
10. Кушинська І. Перед диригентом і львів'янкою Оксаною Линів зачинила свого часу двері Львівська опера // Інформаційна агенція «Вголос»[Електронний ресурс]// від 10.02.2017. – режим доступу: http://vgolos.com.ua/articles/pered_dyrygentom_oksanoyu_lyniv_yaku_vyznav_svit_zachynyla_dveri_lvivska_opera_250274.html
11. Личковах В. Філософія етнокультури. Теоретико-методологічні та естетичні аспекти української культури. – К.: ПАРАПАН, 2011. - 196 с.
12. Матушек О. Символіка Богородиці у метатексті барокової літератури / автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук / О. Матушек. – Харків, 1999. -21 с.

13. Мильков В. Древнерусский апокриф / В.В.Мильков. – СПб.: РХГИ, 1990.-896с.
14. Платон. Полное собрание творений. Л.: Academia, 1929, Т.5. - 412 с.
15. Трубецкой Е. Н. Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи. //Кн.: Философия русского религиозного искусства XVI - XX веков. Антология. //Под ред. Н.К. Гаврюшина. М., Прогресс-Культура. 1993. С. 195-220.
16. Усманова А. Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации. – Мн.: "ПроPILEI", 2000. – 200 с.
17. Фаулз Дж. Куколка /пер. с англ. А.А.Сафронова, О.Серебрянной/. – М: «Э», 2017. – 464 с.
18. Флоренский П. Иконостас. М.: Искусство, 1994. – 255 с.
19. Флоренский П. Имена: I. Теоретическая часть / П. Флоренский. – М-Харьков: Эксмо-Пресс:Фolio, 1998.-912с.
20. Цимбалюк М. Степовиата Любові Глоти / М.Цимбалюк // Культурологічний просвітницький тижневик «Слово просвіти». – 2013. – №27. – с.14–15
21. Чижевський. Д. Нариси з історії філософії на Україні. – К., 1983.
22. Яковлев Е. Г. Искусство и мировые религии / Е. Г. Яковлев // Эстетика. Искусствознание. Религиоведение. – М.: КДУ, 2005. – С. 7–225.
23. Lilienfeld Fairy. Sophia-die Weissheit Gottes - Una Sancta, 1984/2. – S. 125–129.
24. Mothersill M. Beauty restored / M. Mothersill. Oxford: Clarendon Press, 1984. - 438 p.

References

1. Averintsev, S. (1990). The Christening of Rus and the Path of Russian Culture. Moscow: Nauka [in Russian].
2. Averintsev, S. (1997). Sophia and Mariology. Novay Europa, 10, 87-94 [in Russian].
3. Averintsev, S. (1970). Paganism. Philosophical Encyclopedia. (Vol. 5). Moscow: Sov. Encyclopedia, [in Russian].
4. Alpatov, M. (1984). Old Russian Icon Painting. Moscow: Iskustvo [in Russian].
5. Bychkov, V. (1970). Epistemological Roots of the Eastern Christian Art. Voprosy istorii i teorii estetiki, 4 – 5, 218 – 238 [in Russian].
6. Bychkov, V. (1995). Spiritual and Aesthetic Foundations of the Russian Icon. Moscow: Lodomir [in Russian].
7. Bychkov, V. (1973). Image as a Category of Byzantine Aesthetics. Vizantiyskiy vremennik, 34, 151 – 168 [in Russian].
8. Vasilieva, I. (2007). The Archetype of Motherhood in Ancient and Christian Cultures and Religions (Narrative Aspect). Extended abstract of candidate's thesis. Moscow [in Russian].
9. Golota, L. V. (2012). Female Apocrypha: Selected Works. Kyiv: Ukrainsky pysmenyk [in Ukrainian].
10. Kushinskaya, I. (10.02.2017). The Lviv Opera Closed Its Door for the Conductor and Lvivian Oksana Lyniv. Retrieved from: http://vgolos.com.ua/articles/pered_dyrygentom_oksanoju_lyniv_yaku_vyznav_svit_zachynyla_dveri_lvivska_opera_250274.html [in Ukrainian].
11. Lychkovakh, V. (2011). Philosophy of Ethnoculture. Theoretical-Methodological and Aesthetic Aspects of Ukrainian Culture. Kyiv: PARAPAN [in Ukrainian].
12. Matushek, O. (1999). Symbolics of the Virgin in Metatexts of the Baroque literature. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].
13. Milkov, V. (1990). The Most Ancient Apocrypha. SNb.: RKHGI [in Russian].
14. Plato. (1929). Complete Collection of Works. (Vol. 5). Leningrad: Academia [in Russian].
15. Trubetskoi, E. (1993). Introspection in Paints. The Question of the Sense of Life in Ancient Russian Religious Painting. The Philosophy of Russian Religious Art of the 16th - 20th Centuries. (pp. 195 – 220). Moscow: Progress-Cultura [in Russian].
16. Usmanova, A. (2000). Umberto Eco: Paradoxes of Interpretation. Minsk: Propilei [in Russian].
17. Fowles, J. (2017). A Maggot. (A. Safronova, O. Serebryannaya, Trans.). Moscow: "E" [in Russian].
18. Florenskiy, P. (1994). Iconostas. Moscow: Iskustvo [in Russian].
19. Florenskiy, P. (1998). Names: I. Theoretical part. M-Kharkiv: Exmo-Press: Folio [in Ukrainian].
20. Tsimbalyuk, M. (2013). Steepoviata of Lyubov Glota. Culturological Educational Weekly «Word of Enlightenment», 27, 14-15 [in Ukrainian].
21. Chyzhevskiy, D. (1983). Essays on the History of Philosophy in Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
22. Yakovlev, E. (2005). Arts and World Religions. Aesthetics. Art Science. Religious studies. (pp. 7-225). Moscow: KDU [in Russian].
23. Lilienfeld, F. (1984/2). Sophia-die Weisheit Gottes. Una Sancta. Freising. 125-129 [in German].
24. Mothersill, M. (1984). Beauty Restored. Oxford: Clarendon Press [in English].