

**КУЛЬТУРНІ АРХЕТИПИ «СОФІЙНІСТЬ» ТА «СЛОВО»
ЯК ОСНОВА МУЗИЧНО-ДРАМАТУРГІЧНОГО
ПОТЕНЦІАЛУ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ
Г. ГАВРИЛЕЦЬ)**

Розглядаються культурні архетипи «софійність» та «Слово» як константи буття, пов'язані з потенціалом художньої культури, зокрема духовним потенціалом музичного мистецтва, музичної драматургії тощо.

Ключові слова: архетип, софійність, драматургічний потенціал.

Рассматриваются культурные архетипы «софийность» и «Слово» как константы бытия, связанные с потенциалом художественной культуры, в частности духовным потенциалом музыкального искусства, музыкальной драматургии.

Ключевые слова: архетип, софийность, драматургический потенциал.

The article deals with cultural archetypes «Sophian» and «Word» as being a constant related to the potential of art and culture, in particular the spiritual potential of musical art, music drama.

Key words: archetype, Sophian, «Word», dramatic potential.

Під час роздумів над таким феноменом як «художня творчість» у сучасній гуманітаристиці все більше намагаються осмислити цю складну проблему крізь призму невловимого феномену «культурних архетипів». На наш погляд, саме він є одним із тих інструментів, завдяки якому можна вирішити питання, що стосуються потенціалу художньої культури, зокрема духовного потенціалу музичного мистецтва, музичної драматургії тощо.

Ідеї вічних формул розуміння світу можна помітити ще за часів стародавньої Греції, де архетип розглядався як прообраз, або початковий образ, першообраз, як ейдос, ідея, первісна форма для наступних утворень. Це поняття походить від традиції платонізму й учень Арістотеля¹, та відіграє головну роль в «аналітичній психології», розробленій К. Юнгом.

Згідно з К. Юнгом, архетипи мають не змістовні, а лише формальні ознаки. Змістовних ознак першообраз, набуває лише у тому разі, коли проникає у свідомість та наповнюється матеріалом

¹ На нашу думку, вчення Арістотеля не виправдано протиставляється вченню Платона, і це переконливо довів О. Лосєв. В арістотелівській концепції багато подібного з платонівською теорією ідей, яку традиційно вважають першоосновою майбутньої теорії архетипу. Проте арістотелівську концепцію першооснови «Розуму-першодвигуна» як початку всіх речей можна розцінювати як таку, що веде нас до «архетипу».

свідомого досвіду. Запропоновані німецьким дослідником психоповедінкові архетипи є одними з основних чинників, що зумовлюють формування художнього світогляду в цілому та на перших етапах етносу зокрема. Отже, архетипи К. Юнга постають як історично утворені першообрази та будь-який твір художника несе в собі «оригінал первісного образу».

Архетипи — це смислове ядро культурної традиції, тому що вони є найтипівішим у культурі, формують константи духовного життя, забезпечують можливість «жити згідно з моделлю, що перебуває поза владою людини, а саме — згідно з архетипом» [11, с. 121]. Головна особливість архетипу — це здатність знову й знову самовідтворюватися в культурі, наділяючи культурні явища великою енергією, що акумулюється в ньому та свідчить про семантичну багаторівневість архетипу, його смисло-образну багатоплановість.

Кожний музичний твір презентує образно-смислову модель. Ці моделі багато в чому відрізняються, але дечим дуже подібні. Подібні тим, що містять одні й ті самі архетипальні первообрази, а відрізняються закладеними в них різними культурними традиціями, до яких належить автор моделі. Реалізуючись у творах композиторів, національні смислообрази синтезують у собі світоглядний потенціал не лише будь-якого хронотопу, а й індивідуальний, особистісний потенціал художника.

Унаслідок модифікацій художньо-світоглядне буття переходить від несвідомого архетипального першообразу у фактично втілений художній твір. Художник немовби перекладає першообраз мовою, зрозумілою для сучасників. Позасвідоме звернення до таких першообразів у динамічному процесі приводить до перетворення їх на свідомі цінності. Тому архетип у творчості композитора стає не просто основою, а необхідністю для будь-якого творчого процесу. Це пов'язано з тим, що, відповідно до нових ідей, людська думка звертається до «підвалин власної свідомості» (В. Налімов), апелює до найархаїчніших її прошарків. Тому можна стверджувати, що творчий процес багато в чому залежить від ступеня зануреності у сферу позасвідомого.

Як невід'ємна частина всього «ціннісно-смислового універсуму» (за С. Кримським) архетипи існують у культурі як певні інваріанти універсальних структур культурної свідомості. Їх виникнення підкреслює прагнення людини знайти константи буття, що завжди будуть постійними, надійними, абсолютними. Серед загальнолюдських універсалій С. Кримський називає, по-перше, довічні архетипи — Істину, Добро, Красу. По-друге, архетипічні символи (формула триєдності буття, символіка протилежностей). Окрім вищеназваних загальнолюдських констант, додаються запропоновані М. Гайдеггером такі універсальні

концепти, які розкривають екзистенційне життя людини, а саме: Дім — Поле — Храм. Серед інваріантних компонентів універсальних структур української культури С. Кримський перш за все називає архетип серця та софійності, а також архетипи Слова та Природи. Саме ці константи пов'язані з ментальністю українського народу, його національною своєрідністю та духовністю, що викристалізувалася в греко-слов'янській православній традиції Київської Русі, втілювалися в Києво-Могилянській академії в християнсько-антропологічних працях П. Могили, Г. Сковороди, Г. Кониського й, нарешті, існують у сучасному бутті українського народу.

Архетип софійності є довічним першообразом, який має своєрідні історичні інваріанти. Образ Софії-Премудрості Божої постає як один з найважливіших доміант православної культури, має глибокий філософсько-символічний смисл, поєднує небесне та земне, езотеричну таємність та силу, які не можна подати в категоріях абстрактного мислення.

За уявленнями давніх греків, мудрість була двох типів: мудрість, яка знаходиться в голові, — «Логос» і мудрість, яка існує в бутті, речах, — Софія. Світ ототожнювався з книгою, в якій приховано божественні смисли, що за прочитанням давали людині змогу приєднатися до них як до певної життєвої благодаті. Таке розуміння світу античними греками було надто важливим для християнської свідомості: з виникненням християнства концепція софійності набула нового значення.

Насамперед це стосується розуміння світу як тексту Бога, як книги, що написана словами Бога. У перших рядках Біблії зазначено: «У почині було Слово, й Слово було в Бога. Й Слово було — Бог». Слово стоїть і до, і на початку творіння, це одна з іпостасей Бога, якщо конкретизувати — це «творча іпостась» (за В. Бичковим).

Основою є на попередніх філософсько-релігійних традиціях, на тексти Святого Писання, ранні Отці Церкви (зокрема Ориген, Св. Климент Александрийський, Св. Августин) ототожнюють поняття «творчої іпостасі» із Софією — Премудрістю Божою. Вони стверджували, що весь світ був створений Словом — Премудрістю. Аналізуючи духовний досвід ранніх Отців Церкви, В. Бичков звертає нашу увагу на двоїсте розуміння Слова (імені). З одного боку, Слово певним чином пов'язане із сутністю речей та нерідко буває наділене силою або енергією того, що зазначається, — у ньому (Слові) відкриваються певні аспекти сутності. З іншого боку, вербальний текст є недостатнім відображенням істинного знання, не все можна висловити, особливо якщо це стосується божественної та духовної сфер. За своєю суттю софійне розуміння світу — це перше

герменевтичне тлумачення світу через біблійний текст. Цей текст є продовженням справ самої Софії, яка й іменується Словом Божим.

У слов'янську культуру ідея Премудрості прийшла з Візантії разом із православ'ям. Так, Іларіон Київський сприймає хрещення Русі як явище Софії. Про Премудрість Божу писали Максим Грек, Зиновій Отенський. Проте особливість давньоруського сприйняття софійності набула висвітлення не у філософських текстах, а більше в різноманітних візуальних формах осмислення буття: в пам'ятках архітектури, іконопису, пластики. Софії збудовані храми в Києві, Новгороді, Полоцьку, Вологді.

Як відомо, однією з провідних течій у філософській думці Київської Русі була «оптимістична» концепція співвідношення Бога й світу, яка приховано містила тезу про обоження світу. Таким чином, в архетипі Софійності закладено ідею «радісного художества», за Кримським, своєрідного «онтологічного оптимізму». Серед православних мислителів були популярними ідеї адопціонізму усиновлення людини Богом і апокатастасису — «благосного повернення людства до первинної чистоти ще за земного життя», «есхатологічного милосердя», загального воскресіння.

Онтологічний оптимізм «радісного художества» як ідеї світла, закладений ареопагітиками, особливої значущості набуває в художньому світогляді українського бароко як основна умова духовного буття, коли виникає необхідність у просвітлінні тілесного завдяки духовному. У творчості художників того часу, зокрема у творах Г. Сковороди, античне та неоплатонічне розуміння світу, світла розуму як софійності набуває вираження в символічній метафізиці Сонця. Розглядаючи сонячну емблематику, Г. Сковорода стверджує, що «сонце є архетип, тобто перша і головна фігура, до якої тягнуться всі інші», «сонце є храм і чертог вічного», «око Всесвіту» [9, с. 145–146].

У православ'ї Премудрість Божа пов'язується з материнськими рисами. Вона, подібно до Великої Богині-матері, фактично є початком, який бере участь у створенні людини й світу. Тому Софія особливо єдність людства, його церковність, соборність. Є. Трубецької писав: «З образом «Софії» пов'язана думка про єдність усієї тварі. У світі панує ворожнеча, але цієї ворожнечі немає в передвічному творчому задумі Премудрості, яка створила світ» [13]. Оскільки тими ж, материнськими, рисами в християнській доктрині наділяється Богородиця, то її образ і образ Софії у свідомості православної людини зливаються.

З цієї точки зору доречним є висловлювання С. Кримського щодо жіночого начала в образі Софії як характерної ознаки української культури. Показовим є храм Києва — Софія, який збудовано за зразком візантійського храму Айя-Софія в Константинополі. Домінантою Київського Софійського собору є образ Оранти,

Божої Матері. «Проте, — пише С. Кримський, — Софія — це не Богоматір, бо пов'язана з другою іпостассю Трійці — Христом. Все ж таки проблема, що тут виникає, є уявною. Адже Богородиця, якщо її ототожнюється з Софією як Премудрістю Божою, проте в теологічному розумінні була вагітною нею, бо породила Христа. Тому вона й символізує перший Храм Софії. В цьому контексті в історії православ'я образ Богоматері часто (особливо в XV ст.) іконографічно накладався на образ Софії» [6, с. 102]. Зрозуміло, що національна культура є відтворенням історичного досвіду «в його індивідуально-неповторному, етнічно своєрідному відображенні» [6, с. 15]. Тому надзвичайно цікавим є факт, що найчастіше Свята Марія іменується в Україні та Русі не як Свята Діва, Пані або Цариця Небесна, а як Богородиця.

Сучасна тенденція повернення до втрачених цінностей — пересування до духовних, до релігійних ідеалів як найвищого прояву духовності — набуває особливого значення у творчості сучасних художників. Основою драматургічного потенціалу музичних творів, їхнього цариную постає духовна мудрість архетипу софійності, який, у свою чергу, пов'язаний з архетипами Серця та Слова. Як певний Текст Премудрості Божої софійність можна порівняти з феноменом «відкритого тексту» за Умберто Еко, а тому можна вважати, що софійність має безліч трактувань, прочитань, інтерпретацій, контекстів цього Абсолютного за своєю природою Тексту. Сучасне прочитання софійності українськими композиторами ґрунтується на провідній ролі релігійно-філософських основ.

Музичні композиції українських авторів є духовними мікросвітами в музичному універсумі духовного простору Всесвіту. Тому архетип софійності набуває особливої значущості, зокрема в доцентровій тенденції української художньої творчості з характерними для неї ствердженням «сутнісних сторін національної ментальності в професійному мистецтві» [2, с. 4]. Суто ментальна заглибленість українців, їх особистісне сприйняття Бога, сердечна забарвленість релігійних почуттів втілилися в музичному церковному мистецтві. Від XVII ст. плеяда українських композиторів приділяє увагу духовній музиці (хорові твори Ділецького, Борзнянського, Березовського, Лисенка, Леонтовича, Лятошинського). Сучасні композитори продовжують традиції, закладені в епоху бароко та неоромантизму початку XX ст. Для способу мислення та зображення характерними є виразність; живописність; алегоричність, самодостатність деталей, антитези, примхливі порівняння, своєрідні метафори, гіперболи; атмосфера просвітління, яка особливо помітна наприкінці творів і пов'язана з прославленням Бога, Христа, релігійних подій. Широко використовуються типові для цієї доби прийоми відчуття зупинки часу, особливої концентрації духу в осягненні Божих правд, секвенційний тип розвитку, паралелізм квінт,

октав і тризвуків, простота емоцій, сонорність звучання (принцип медитації в музиці); вони актуалізуються наприкінці ХХ ст. у творчості Мирослава Скорика, Ігоря Щербакова, Лесі Дичко, Вікторії Польової, Ганни Гаврилець тощо. Підтримуючи національні духовні традиції своїх предків, сучасні українські композитори прагнуть нової системи виразності, драматургійної «компактності», ясності форми, яскравих і контрастних барв оркестровки, фактурної об'ємності, семантично сконцентрованого тематизму, зрештою, з характерними для кожного з них гармоніями й інтонаціями.

Яскравою індивідуальністю творчого сьогодення є постать композитора Ганни Гаврилець. У 1997 р. Гаврилець створила унікальне музично-театральне дійство «Золотий камінь посіємо». Ця композиція підводить до роздумів щодо софійності як відкритого тексту, множинності прочитань його глибинних семантичних пластів, образно-сислової багатоплановості й, отже, — розуміння софійності як драматургічного потенціалу буття (зокрема музичного). Світлом софійності осяяне дійство «Золотий камінь посіємо». Зважаючи на дослідження О. Потебні щодо символічного ряду асоціацій в українській народній творчості, пов'язаних із тлумаченням символічного образу сонця, читаємо: «сонце — дівчий віночок із жовтих квітів — дівчина як господиня зорі — зоря як ключ, що відмикає та замикає небесні ворота (в які входить та з яких виходить сонце, випускаючи росу) — роса — дівоча краса — наречена (сонце майбутнього дня) — калина як образ нареченої — гілки калини, що символізують промені світла — золотий човен — переправа через річку як образ заміжжя — любов як гра (від індоєвропейського «лал» — гра) — дитяча люлька — дитина, яка грається як сонце» [7]. На наш погляд, до ряду, запропонованого Потебнею, можна додати ще «золотий камінь». У народній творчості «золотий камінь» асоціюється з добром, людською теплотою й чуйністю (що свідчить про архетипічне коріння філософії серця в ментальності українців), окрім того — це символ непорушності, твердості, основи світу.

У християнстві «камінь» — це один із символів Ісуса Христа, символ віри та буття, єдності й сили, він означає гармонійне примиріння із самим собою. А золото завжди символізувало Боже-ственне сяйво, Сонце, світло, святість, стійкість; це чисте світло, духовний скарб Христа. Додавши до асоціативного ряду Потебні образ «золотого каменя», читаємо наступний ряд: «золотий камінь» — сонце — світло — «Премудрість Божа» — «софійність» — «Богородиця» — «Мати-земля» («Мати-Україна»). Символічний ряд замикається ідеєю жіночого, материнського начала та потенційної родючості, отже, для українського етносу софійності була не лише одним із магістральних напрямів розуміння мудрості Божої, але й, більше того, мудрістю Божою вважалася ідея Бого-

родиці, Матері всієї землі, Оранти — захисниці людей як на небесах, так і на землі.

Таким чином, «золотий камінь» асоціюється із сонцем, а сонце — це світло, світло розуму, Мудрості. Це відродження духовності, яка як корінь культури нашої, зазнавши знищення, оживає. В народній творчості сонце символізує коло, що як символ безкінечності вертає людей до вічних абсолютних істин. Це колесо життя, символ сакралізованого простору, «образ світу». У слов'ян ідея кола символізувала «світло-утворюючу» ідею, пов'язану з геліоцентризмом, Сонцем, як головним чинником усього живого. Це образ макрокосмосу «з небесним та земним світами» (Г. Сковорода).

До символічної для українського народу ідеї «кола» Ганна Гаврилець звертається й у фольк-концерті для жіночого хору на народні тексти «Крокове колесо», створеному у 2004 р. Композиція твору написана у двох частинах та об'єднується космологічною ідеєю, в основі якої образ Сонця (головного героя твору). На думку Богдана Чепурка, «крокове колесо — це коло довкола кола, довкола колеса — тризуба; воно уособлює зародження земного світу й світла, відродження життя. Огненне «крокове» колесо запускали й котили, тобто спалювали, здебільшого в перший день різдвяних свят і на Купала, під час зимового й літнього сонцестояння — основних празників Сонця й сонцеруху» [10, с. 32-33]. Звідси й вибір композитором поетичних народних текстів, які створюють драматургію власне музичного твору. Звертаючись до народної пісенної поезії, Ганна Гаврилець не цитує мелодій, а, подібно Лесі Дичко в кантаті «Червона калина», знаходить музичне втілення народної поетичної мудрості.

У Г. Гаврилець мало творів, оснований на канонічних біблійних текстах, серед яких псалми, окремі літургійні піснеспіви, хоріві концерти: створені у 2000 р. «Блаженний, хто дбає про вбогого», «До Тебе підношу я, Господи, душу свою» та «Боже мій, нащо мене Ти покинув?», псалом «Тільки в Богові спокій душі мой» (2004), «Stabat mater» (2002), «Херувимська» (2002), «Тебе співаємо» (2002), хорівий концерт «Нехай воскресне Бог!» (2004), літургійний піснеспів «Богородице, Діво, радуйся!» (2004), «Miserere» (2008). Саме твори на духовні тексти презентують всебічну завершеність поетично-музичної драматургії.

Досконалість композитор досягає завдяки поєднанню двох магістральних напрямів у власній творчості. Семантика національних джерел (народнопісенний тематизм), яскрава емоційність висловлювання, варіативність та контрастність, виконання а'capella блискуче поєднуються з глибинними семантичними пластами архетипу софійності, презентованого Божими Текстами, виникає «інтонаційний мікст прийомів професійної й народної поліфонії» [4, с 12]. Всім хорівим композиціям Гаврилець притаманна

наявність єдиного стильового джерела — партесний і хоровий концерт, що презентують «сакральні-стильові ідеї українського бароко, розвиток яких наснажує майже всі подальші етапи поступу національної хорової традиції» [8, с.187]. Відповідно до барокових та неоромантичних традицій, композитор обирає прості та чіткі форми, насичуючи їх імпровізаційністю, романтичним хвилеподібним музичним розгортанням, використанням вільної метрики з опорою на фольклорні ритмоформули. Особливостями композиторської мови Гаврилець є гострі сучасні дисонансні співзвуччя, поєднані з народнопісенною трихордовістю та традиціями українського барокового партесного концерту, а саме — зіставлення мажоро-мінору, контрастне зіставлення solo та хорових tutti, зіставлення поліфонічного та гармонічного типів викладу.

До софійного образу Богородиці композитор звертається двічі у творах «Богородице, діво, радуйся!» та «Stabat mater» (2002). Якщо перший твір утілює найкращі народно-православні традиції української культури, то другий (як і твір «Miserere») — зразок синтезу доцентрової та відцентрової тенденцій художнього розвитку, перетворення сучасних західноєвропейських тенденцій та їхнє входження як традицій до сфери української національної ментальності. Водночас тут не проявляються вже доволі усталені в новітній композиторській творчості тенденції привнесення в католицькі жанри семантичних та стилістичних ознак канонічних православних жанрів. Образ Божої Матері в Україні, як відомо, шанується споконвіку, їй присвячувалися псалми, канти, колядки. Жіноча іпостась софійного образу Богородиці стверджується в іменах, якими нарікають в Україні Матір Ісуса Христа: вона постає могутньою Царицею Небесною, «світлою Зорницею», «драгим Цвітом», Матір'ю, що плаче. Якщо «Stabat mater» виконується за європейською традицією камерним оркестром та хором, «Богородице, діво, радуйся!» виконується виключно а'cappella жіночим хором. Як підкреслює сучасна українська дослідниця творчості Г. Гаврилець Ю. Пучко, саме тембровий колорит жіночого виконання максимально яскраво відтворює барви божественного слява, уподібнюється до янгольського співу, що прославляє Царицю Небесну. Основою композиції переважає тональність, не перевантажені знаками, що зумовлює особливу прозорість твору, його фактури. Дуже часто, за традицією гармонічної мови партесних творів, композитор уводить паралельні квінти, надає перевагу тризвукам та їх оберненням; у творі виходить наперед субдомінантова сфера (до акордів домінантової функції композитор звертається зазвичай в кадансових зворотах, що є також характерним для партесного стилю XVIII ст.) [8]. Найважливішими є мелодика та виразна емоційність, якими підкреслюють чуттєві інтонації.

Провідним у творчості Гаврилець є християнські теми покаяння та уповання (які, на нашу думку, взаємопов'язані). За християнською традицією, покаяння — це не лише плач, на наш погляд, «покаяння» (що походить від грецького «метанойа») для православних християн тісніше пов'язане зі зміною ставлення до світу. Покаяння — це очищення та відродження духу, своєрідне сакральне коло вічного всепрощення завдяки гарячій молитві та щирому каяттю людини. Проте шлях до прощення в християнстві проходить через певні духовні страждання, міра яких для кожної людини є різною. Недарма всепрощення людської гріховності відбувається завдяки молитві Христа на Голгофі. У порівнянні із західноєвропейською традицією шанування свята Різдва Христового українська традиція віддає перевагу святу Воскресіння Господнього. Саме цей факт розп'яття та воскресіння Божого є відправною точкою в розумінні православними християнами Істинного життя. Це духовне світло, яке осяває буття кожного та стає вірою й надією на одвічне життя.

Творчість Гаврилець слід розглядати крізь призму подвійного скла. По-перше, домінанта творчості композитора — це прояв національно-ментальних традицій софійності української культури. По-друге, Гаврилець продовжує традиції «нової фольклорної хвилі». Фольклорні образи набувають у творчому доробку пані Ганни символічної багатозначності, а завдяки їх універсальності підвищується рівень варіативності, контекстуальності. Здебільшого композитор використовує космологічні ідеї, пов'язані з традиційними народними уявленнями про світобудову, образ світу.

Проте неможливо розглядати народні джерела поза контекстом народної мудрості, Софії та Слова Божого. Софійність світу для української культури й українського менталітету — це квітучий космос, сад мудрості (Г. Сковорода), Слово — текст Бога, де реальні речі були, перш за все, символами Божої Премудрості. Отже, духовна творчість Гаврилець — це збіг Софії як книги (або Тексту) Премудрості Божої; тексту «етнічної мудрості» фольклорних традицій та власне композиторських традицій (музичних текстів), що, на нашу думку, у комплексі значно підсилює софійність сучасного музичного простору.

Список літератури

1. Бычков В. 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica. В 2-х тт. Том 1. Раннее христианство. Византия. М. — СПб. : Университетская книга, 1999. 575 с. — (Российские Прописи).
2. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX-XX ст. : моногр. / Любов Олександрівна Кияновська. — Тернопіль: СМП «Астон», 2000. — 339 с.
3. Корет Є. Основы метафизики / Є. Корет. — К. : Тандем, 1998. — 248 с.

4. Корчова О. Музика написана серцем / О. Корчова // Музика. — 2008. — №2. — С. 10–12.
5. Кримський С. Б. Запити філософських смислів / С. Б. Кримський. — К. : Вид. ПАРАПАН, 2003. — 240 с.
6. Кримський С. Ранкові роздуми / Зб. ст. — Худож. оформ. О. Білецького. — К. : Майстерня Білецьких, 2009. — 120 с.
7. Потебня А. А. Объяснение малорусских и сродных народных песен. — Варшава, 1883 // Цит. за Кримським С. Б. Феномен Українського бароко. С. 71 / Історія Української культури у п'яти томах. Том 3. Українська культура другої половини XVII-XVIII століть. — К.: Наукова думка, 2003. 1247 с.
8. Пучко-Колесник Ю. В. Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 /Юлія Віталіївна Пучко-Колесник; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. — К., 2008. — 221 арк.
9. Сковорода Г. Діалог. Ім'я ему — Потоп змін // Твори: У 2 т. — Київ, 1994. — Т. 2. — С. 145-146
10. Чепурко Б. Українці. — Львів, 1991. «Слово». 127 с.
11. Элиаде М. Миф о вечном возвращении /М. Элиаде Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении. Образы и символы. Священное и мирское / Перев. с фр. — М.: Ладомир, 2000. — 600 с.
12. Юнг. К.Г. Алхимия Снов /Карл Густав Юнг; [пер. с англ. СЕМИРЫ]. СПб: Ю50 Тимошка, 1997. — 352 с.
13. <http://lib.ru/CULTURE/TRUBECKOJ/ikony.txt>

Надійшла до редколегії 02.03.2012 р.