УДК 808.5:316.74:008
DOI https://doi.org/10.32782/3083-6069/2026/1.3

РИТОРИЧНІ ФІГУРИ ЯК МЕХАНІЗМ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ

Волкова Г. В.
доктор філософії з культурології,
доцент кафедри теоретичної та прикладної культурології
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
ORCID ID: 0000-0002-5163-0120
E-mail: 450000lena@gmail.com

***Мета** дослідження – обґрунтувати можливість трактування риторичної фігури як механізму культурної пам'яті та простежити шлях від проториторичних моделей до їх барокової кодифікації. **Методологічна основа.** Застосовано культурологічний, семіотичний, компаративний та історико-типологічний підходи. Теоретичну основу становлять концепції культурної пам'яті Я. Ассмана та П. Коннертона, поняття "Nachleben" та "Pathosformel" А. Варбурга, а також теорія musica poetica, представлена працями Й. Бурмейстера, Й. Маттезона та сучасними дослідженнями Д. Бартеля та М. Е. Бондса. Біблійний сюжет про Вавилонську вежу розглядається як культурологічна модель переходу від уявної єдності мови до множинності способів сакрального вираження. **Наукова новизна** роботи полягає у трактуванні риторичної фігури як механізму культурної пам'яті, здатного зберігати й транслювати динамічну структуру переживання після зміни первісного контексту. Запропоновано поняття «проториторична структура» на позначення стійких моделей організації руху й переживання, що передують їх теоретичній кодифікації. Розмежовано історичну генеалогію риторичних термінів і типологічну спорідненість форм. **Висновки.** Риторична фігура може бути осмислена як одна з форм культурної пам'яті, що зберігає і транслює динамічну структуру переживання. Бароко не створює висхідний і низхідний рух, повтор, паузу, контраст або ритмічне посилення з нуля, а надає цим моделям назви, класифікації та відносно стабільні семантичні функції. Такі структури можуть бути типологічно й функціонально спорідненими з давнішими тілесними, просторовими, ритуальними й інтонаційними моделями, не будучи їх прямим історичним продовженням. У цій перспективі риторична фігура постає як «пам'ять форми», а музика – як простір збереження структурної спорідненості переживання без нівелювання культурних і конфесійних відмінностей.*

***Ключові слова:** риторична фігура, культурна пам'ять, проториторична структура, musica poetica, anabasis, catabasis, Вавилонська вежа, сакральна музика.*

Rhetorical figures as a mechanism of cultural memory

Volkova G. V.
PhD in Cultural Studies,
Associate Professor at the Department of Theoretical and Applied Cultural Studies
A.V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music

***The purpose** of the study – to substantiate the possibility of interpreting the rhetorical figure as a mechanism of cultural memory and to trace the path from proto-rhetorical models to their Baroque codification. **The methodological basis.** The study applies cultural, semiotic, comparative, and historical-typological approaches. The theoretical framework is based on the concepts of cultural memory developed by J. Assmann and P. Connerton, A. Warburg's notions of "Nachleben" and "Pathosformel", as well as the theory of musica poetica, represented by the works of J. Burmeister, J. Mattheson, and modern studies by D. Bartel and M.E. Bonds. The biblical story of the Tower of Babel is considered as a cultural model of the transition from an imagined unity of language to a plurality of forms of sacred expression. **Scientific novelty.** The scientific novelty of the study lies in interpreting the rhetorical figure as a mechanism of cultural memory capable of preserving and transmitting the dynamic structure of experience after the transformation of its original context. The concept of a "proto-rhetorical structure" is proposed to designate stable models of the organization of movement and experience that precede their theoretical codification. A distinction is made between the historical genealogy of rhetorical terms and the typological affinity of forms. **Conclusions.** The rhetorical figure may be understood as one of the forms of cultural memory that preserves and transmits the dynamic structure of experience. Baroque culture did not create ascending and descending movement, repetition, pause, contrast, or rhythmic intensification from scratch, but provided these models with names, classifications, and relatively stable semantic functions. Such structures may be typologically and functionally related to earlier bodily, spatial, ritual, and intonational models without being their direct historical continuation. From this perspective, the rhetorical figure appears as a "memory of form," while music becomes a space for preserving structural affinities of experience without erasing cultural and confessional differences.*

***Key words:** rhetorical figure, cultural memory, proto-rhetorical structure, musica poetica, anabasis, catabasis, Tower of Babel, sacred music.*

Актуальність. У гуманітарних дослідженнях XXI ст. культурна пам'ять дедалі частіше розглядається не лише як збереження текстів, сюжетів і символів, а як процес повторної актуалізації минулого через образ, жест, тілесний досвід і аффект. Особливо показовими є сучасні звернення до концепції Pathosformel А. Варбурга, яка нині застосовується до аналізу мистецьких практик XXI ст., проблем аффективної пам'яті, тілесного сприйняття та механізмів повторної активації історичних форм. Це свідчить про актуальність проблеми збереження культурного досвіду не тільки в сюжеті чи символі, але й у стійкій структурі художнього переживання.

Водночас риторична фігура в цьому контексті залишається дослідженою переважно як історично сформований прийом словесної або музичної риторики. Значно менш розробленим є питання про її здатність функціонувати поза межами конкретної історичної системи, зберігати певний тип руху, напруження та емоційної організації. Саме тому принциповим для дослідження стає питання: чи може риторична фігура виступати стійкою моделлю, через яку зберігається та реактуалізується не лише зміст, а й структура переживання? Повтор, висхідний і низхідний рух, пауза, контраст, ритмічне посилення в такому разі можуть бути розглянуті не тільки як художні прийоми, а як форми, здатні переходити між епохами й різними видами мистецтва, змінювати конкретне значення, але зберігати емоційно-динамічний каркас. Такий ракурс визначає актуальність дослідження риторичної фігури як можливої ланки між художньою формою, аффектом і механізмами культурної пам'яті. Особлива увага в контексті цього дослідження приділяється музичній риториці доби Бароко, у межах якої стійкі способи співвіднесення музичного руху й афекту набули теоретичного осмислення, термінологічного окреслення та класифікації.

Висхідні і низхідні інтонаційні моделі, повтори, паузи, формульність і ритмічне посилення існували значно раніше за їх систематизацію в теорії musica poetica. Це дає підстави звернутися до передісторії музично-риторичних фігур і поставити питання про можливе існування проториторичних структур у ритуальній і сакральній практиці. У такій перспективі бароко доцільно розглядати не як момент виникнення цих моделей, а як етап їх теоретичного усвідомлення, номінації та кодифікації. Біблійний сюжет про Вавилонську вежу у статті використовується як культурологічна модель переходу від єдності мови до множинності мов і сакральних систем. Такий ракурс дозволяє поставити питання не про існування універсальної музичної мови, а про можливість структурної спорідненості різних способів переживання сакрального. Актуальність дослідження полягає також у необхідності методологічно розмежувати історичну спадкоємність і типологічну подібність: збіг напряму руху або повторюваної формули ще не доводить прямого походження, але може свідчити про стійкість способу організації смислу. Це відкриває перспективу для культурологічного осмислення риторичної фігури як механізму збереження, трансформації та впізнавання досвіду.

Міждисциплінарний характер проблеми також визначає її актуальність. Риторика, музикознавство, антропологія ритуалу та *memory studies* нерідко описують споріднені явища різними термінами. Їх зіставлення допомагає окреслити межі риторичної фігури, уникнути її механічного перенесення на давні культури й водночас пояснити стійкість окремих моделей у різних видах мистецтва. Для культурології це важливо як спосіб дослідження збереження структурного досвіду попри мовне й конфесійне розмаїття.

Мета дослідження – обґрунтувати риторичну фігуру як стійку культурну модель збереження і трансляції структур переживання та простежити її функціонування від міфо-ритуальних форм до барокової кодифікації в музиці.

Виклад основного матеріалу. *Ступінь розвитку проблеми.* Однією з теоретичних основ розуміння риторичної фігури як механізму культурної пам'яті є концепція Абі Варбурга, передусім його концепція Pathosformel [12]. Сучасні дослідження А. Варбурга підкреслюють, що формула пафосу є не лише стабільним типом експресивного жесту, а й механізмом збереження та передачі афективної енергії минулого. У дослідженні Син-Чоля Шіна *«Від Дарвіна до німфи: Патосформель Абі Варбурга та фізика думки»* (2025 р.) *Pathosformel* розглядається як форма «виживання» і засіб передачі культурного досвіду, у якому первинний афект зберігається і реактивується в наступні епохи. Розвиток проблеми А. Варбурга у зв'язку з мистецтвом XXI ст. представлено у праці Мехмета *Сулека «Скажи мені, кого ти переслідуєш, і я скажу тобі, хто ти: Абі Варбург, пам'ять і художні практики у XXI ст.».* Застосування категорії *Pathosformel* до сучасного мистецтва також підтверджується дослідженнями відеоарту Білла Віоли: у циклі *«Пристрасті»* та творі *«Привітання»* розкривається свідоме відновлення історичних моделей жесту, емоцій і тілесного вираження, що сягають мистецтва середньовіччя та Відродження.

У ширшому контексті сучасні мистецькі студії розглядають твір мистецтва як засіб передачі культурної пам'яті, ідентичності та спадщини, важливу роль у цьому процесі відіграє не лише зміст зображення, а і його емоційний вплив на отримувача. Водночас питання риторичної фігури як незалежного механізму збереження та реактуалізації афективного компонента культурної пам'яті залишається не досить розвиненим. Саме цей аспект визначає проблемне поле цього дослідження.

Риторична фігура традиційно належить до категоріального апарату риторики й пов'язується зі свідомою організацією висловлювання. У музикознавстві поняття музично-риторичної фігури насамперед співвідноситься з європейською теорією *musica poetica* XVI–XVIII ст. У працях Йоахіма Бурмейстера, Христофа Бернгарда, Афанасія Кірхера, Йоганна Маттезона й інших теоретиків відбувається послідовне перенесення категорій риторики у сферу музичної композиції [12–14]. Сучасна систематизація цього матеріалу найбільш повно представлена в дослідженні Дітріха Бартеля *"Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music"*; Марк Еван Бондс показав ширше функціонування риторичної моделі в уявленнях про музичну форму як аналог ораторської промови [15; 16].

Однак історія терміна й історія самої форми не обов'язково збігаються. Те, що окремий прийом дістав назву й опис у XVII ст., ще не означає, що відповідний тип руху, жесту або емоційно-просторової організації виник саме тоді. Так, висхідна інтонація існувала задовго до формування поняття *anabasis*, нисхідна – до *catabasis*, повтор як спосіб закріплення та посилення – до його риторичної систематизації, пауза й переривчастість – до їх співвіднесення з фігурами на кшталт *suspiratio* [6; 7; 13]. У цьому сенсі доцільно розрізняти риторичну фігуру як історично кодифіковану категорію і давнішу структуру, що могла виконувати споріднену виражальну функцію.

Одним із можливих вихідних положень для такого розрізнення є уявлення про ранній синкретичний стан культури, у якому слово, жест, рух, звук, міф і ритуал ще не функціонували як повністю автономні системи. У ритуальному акті піднесення рук, рух угору, підвищення голосу, наближення до священного центру могли існувати в єдиному смисловому полі. Так само рух униз міг входити до комплексу уявлень про смерть, поховання, скорботу, приниження чи сходження до нижнього світу. Повтор міг бути не декоративним прийомом, а способом колективної синхронізації, закріплення формули, молитви чи заклинального звернення. Таке розуміння ритуалу як носія і передавача соціальної та тілесної пам'яті має ґрунтовну антропологічну традицію – від В. Тернера до П. Коннертона [10; 16].

Водночас було б методологічно некоректно стверджувати, що конкретна барокова фігура безпосередньо «походить» від якогось первісного ритуалу. Джерела не дозволяють реконструювати таку генетичну лінію. Тому в цьому дослідженні пропонується обережніше поняття проториторичної структури. Під ним розуміється стійка модель організації руху, інтонації чи переживання, яка функціонально наближається до пізнішої риторичної фігури, але ще не належить до сформованої риторичної системи.

Це розмежування дозволяє поставити питання не про тотожність, а про *структурну спорідненість.* Якщо висхідний рух у різних культурах може співвідноситися з піднесенням, наближенням до неба або сакрального центру, це не доводить єдиного історичного походження відповідних форм. Проте сама просторова організація людського досвіду – верх і низ, наближення і віддалення, центр і периферія, рух і зупинка – створює передумови для повторного виникнення споріднених семантичних моделей. Саме тут особливого значення набуває теорія культурної пам'яті. Я. Ассман пов'язує культурну пам'ять з формами, здатними забезпечувати передачу значущого досвіду за межами безпосередньої комунікативної пам'яті поколінь [1]. Пол Коннертон, своєю чергою, підкреслює роль тілесних практик, церемоній і ритуального виконання у збереженні минулого. Риторична структура в такій перспективі може бути осмислена не як «пам'ять» конкретної події, а як пам'ять способу організації переживання.

Продуктивним є звернення до Аби Варбурга. Його поняття *Nachleben* описує «післяжиття» античних форм у наступних епохах, а *Pathosformel* фіксує стійкий зв'язок пластичної формули з інтенсивним емоційним станом. А. Варбург показав, що культурна форма може пережити первісний контекст, увійти до нової семантичної системи і водночас зберегти частину свого афективного потенціалу. Подібний механізм доцільно припустити і щодо риторичних моделей. Важливим у такому разі є не буквальне збереження значення, а збереження *динамічного каркаса*: піднесення, падіння, повторення, затримки, напруження, розрядження, зіткнення протилежностей. Саме цей каркас може ставати впізнаваним навіть тоді, коли культурна система, у якій він виник, уже не доступна сучасному реципієнту в повному обсязі.

У цьому контексті особливий інтерес становить біблійний сюжет про Вавилонську вежу. У книзі Буття він пояснює виникнення мовної множинності через руйнування первісного єдиного мовного простору. Проте для культурологічного прочитання суттєвою є сама структура сюжету: людство спочатку постає як максимально синхронізована спільнота – «один народ» і «одна мова», об'єднані єдиним будівельним задумом [Бут. 11:1–9]. Вихідний стан Вавилона можна умовно визначити як *єдність через тотожність*. Після змішання мов виникає протилежна ситуація – множинність без безпосереднього взаєморозуміння. У вашому вихідному тексті ця модель уже сформульована через опозицію єдності, розсіяння і пошуку нового способу зв'язку.

Для теми риторичних фігур особливо важливий сам акт будівництва. Вавилонський сюжет організований як послідовність нарощування: виготовлення матеріалу – місто – вежа – досягнення неба – створення імені – запобігання розсіянню. Цю послідовність можна інтерпретувати як просторове й смислове посилення. У термінах

античної риторики найближчим тут є не пізніший *anabasis*, а арістотелівське поняття *auxēsis* – збільшення, підсилення, представлення предмета як більшого або значнішого. Водночас важливо не приписувати Арістотелю сформовану барокову фігуру *anabasis*: такої кодифікації в його «Риториці» немає [4].

Вавилонська вежа може бути прочитана як своєрідна *просторова градація:* горизонтальна організація поселення перетворюється на вертикальну конструкцію, а фізична вертикаль – на символічне прагнення «до неба» і до власного імені. У цьому сенсі архітектурне будівництво матеріалізує логіку посилення ще до того, як вона стає спеціальним терміном музичної чи словесної риторики. Це не означає, що *anabasis* «походить» від Вавилонської вежі; йдеться про можливість виявлення спорідненої структури – руху від меншого до більшого, від нижнього до верхнього, від матеріального до символічного.

Особливо показовою тут стає сама категорія *строю.* Архітектурна споруда виникає через упорядкування окремих елементів. Риторичне висловлювання також передбачає розташування і організацію частин. Антична та латинська риторична традиція використовує поняття *dispositio*, *compositio*, *structura*, які фіксують ідею побудови цілого. У музичному мисленні цей принцип набуває особливої виразності: ми говоримо про музичний стрій, побудову інтервалу, акорду, композиції. У матеріалі статті ця паралель уже окреслена як одна із центральних: будівля, промова й музична форма постають різними способами перетворення множини елементів на організоване ціле [4; 7; 13].

Проте музика пропонує принципово інший образ єдності, ніж уявна однорідність довавилонського людства*. Аккорд існує саме тому, що звуки в ньому різні.* Якщо всі вони стануть одним звуком, акорд перестане існувати як гармонічна структура. Відмінність тут не є загрозою цілому; навпаки, вона є умовою цілого. Звідси може бути сформульована культурологічна модель: не єдність через усунення відмінності, а *стрій як узгодженість різного.* Такий підхід не передбачає існування універсальної музичної мови, що однаково читається в усіх культурах. Різні релігійні традиції мають власні принципи сакрального інтонування, різну ладову організацію, різне ставлення до музики як такої. Проте можна поставити інше питання: чи зберігаються за відмінністю конкретних систем певні структури переживання – звернення, очікування, плач, славослов'я, повторення, висхідний або низхідний рух?

Саме тут музика може виявитися особливо показовою. Вона здатна організувати просторову спрямованість без буквального простору, напруження без предметного сюжету, повтор без словесного пояснення. Висота звука, напрям мелодичної лінії, тривалість, пауза, ритм, тембр і фактура створюють динамічну модель, яка може співвідноситися з визначеним типом переживання [6; 13].

Показовим прикладом є сакральна метафора «глибини». Псалом 129/130 *"De profundis"* починається зверненням «Із глибини взиваю до Тебе» [Пс. 129/130:1]. Незалежно від подальшої конфесійної історії самого тексту, його просторовий образ уже формує вертикальну структуру: нижня точка – звернення – спрямованість до вищого. У середньовічному чи давнішому піснеспіві не варто автоматично шукати барокову фігуру *anabasis*. Проте можна досліджувати, яким чином образ «глибини» та звернення оформлюється інтонаційно, тобто чи виникає тут проторитмічна структура. Саме такий напрям – глибина – заклик – очікування – підйом – був сформульований у вихідному матеріалі дослідження.

Кульмінаційним етапом цього процесу стає барокова *musica poetica*. Й. Бурмейстер на початку XVII ст. серед перших здійснив систематичне перенесення риторичної термінології в теорію музичної композиції; його *"Musica poetica"* 1606 р. стала одним із фундаментальних джерел для подальшої традиції. Сучасне критичне видання і переклад Б. Рівери підкреслюють саме системність зв'язку між риторикою і музичною побудовою у трактаті Й. Бурмейстера [7].

У XVIII ст. Й. Маттезон розвинув аналогію між музичним твором і риторично організованою промовою. Його *"Der vollkommene Capellmeister"* був опублікований у 1239 р. [13]. Застосування категорій *exordium, narratio, propositio, confirmatio, confutatio, peroratio* до музичної форми демонструє вже не окрему метафору, а розвинену систему осмислення композиції як мовлення.

Бароко, таким чином, можна розглядати не як момент народження самих емоційно-динамічних моделей, а як етап їх теоретичного усвідомлення, найменування та кодифікації. Те, що раніше могло існувати як тілесний жест, просторовий символ, інтонаційна тенденція чи ритуальна структура, у *musica poetica* набуває статусу спеціального композиційного прийому.

Саме тому риторична фігура може бути осмислена як своєрідна *пам'ять форми.* Вона зберігає не обов'язково первісний сюжет або конкретний релігійний зміст, а спосіб руху смислу. Висхідне спрямування залишається моделлю піднесення чи інтенсифікації; низхідне – моделлю ослаблення, падіння або занурення; повтор – способом наполягання, закріплення, посилення; пауза – способом розриву, очікування чи відмежування. Проте в кожному конкретному випадку ці значення повинні перевірятися контекстом і не можуть автоматично вважатися універсальними.

Таке розуміння дозволяє уникнути двох крайнощів. Перша – уявлення про те, що всі культури використовують однакову символіку руху, тому будь-яке висхідне інтонування автоматично означає те саме. Друга – припущення про повну непе-

рекладність культурних систем, за якої жодна структурна спорідненість між ними неможлива. Між абсолютною універсальністю та абсолютною замкненістю існує простір *типологічної і структурної спорідненості.*

Риторична фігура в цьому просторі може виступати своєрідним медіатором між історично конкретним і повторюваним. Вона є досить стабільною, щоб бути впізнаваною, але досить відкритою, щоб набувати нового значення в іншому культурному середовищі [5; 15]. Саме тому її варто розглядати не лише в межах історії риторики чи музичної теорії, а і як культурологічний механізм. У такій перспективі Вавилонська вежа набуває додаткового символічного значення. Вона не доводить існування колись єдиного музичного чи сакрального коду, але дає продуктивну модель для постановки питання про співвідношення єдності і множинності. Після Вавилона мови різняться, релігійні системи різняться, способи сакрального інтонування різняться. Проте людський досвід продовжує організовуватися через рух і зупинку, піднесення і занепад, заклик і відповідь, повтор і переривання, напруження і розв'язання. Саме тому центральною для дослідження стає не теза про універсальну мову музики, а значно обережніше припущення: Вавилон міг символічно розділити мови, але не обов'язково знищив структурну спорідненість переживання. Музика дозволяє особливо чітко побачити цю спорідненість, оскільки працює з висотою, тривалістю, напрямком, повтором, ритмом і тишею – параметрами, здатними організовувати переживання ще до його повного понятійного пояснення [6; 7].

У цьому сенсі ланцюг міфо-ритуальний комплекс – тілесний та інтонаційний жест – структура переживання – сакральний піснеспів – риторична фігура – барокова теорія варто розуміти не як доведену лінію прямого походження, *а як модель поступової культурної диференціації та кодифікації.* Риторична теорія дає ім'я тому, що культура могла значно раніше знати в інших формах – тілом, жестом, голосом, ритуалом і просторовою організацією. Саме ця здатність форми переживати зміну контексту і становить одну з можливих підстав її функціонування як механізму культурної пам'яті.

Висновки. Риторична фігура може бути розглянута як одна з форм довготривалої культурної пам'яті за умови розмежування історично кодифікованого терміна та давніших моделей організації переживання. Висхідний і низхідний рух, повтор, пауза, ритмічне посилення і контраст існували як тілесні, просторові, ритуальні й інтонаційні структури задовго до їх систематизації в "musica poetica". Бароко не створює ці моделі з нуля, а надає їм назви, класифікації та відносно стабільні семантичні функції.

Водночас структурна або функціональна спорідненість таких моделей не означає їх прямої історичної спадкоємності. Це дає змогу розглядати риторичну фігуру як «пам'ять форми» – механізм збереження, упізнавання і трансляції динамічного каркаса переживання в різних історичних і культурних контекстах.

Вавилонський сюжет у такій перспективі постає культурологічною моделлю переходу від уявної мовної єдності до множинності способів сакрального вираження. Музика, своєю чергою, демонструє можливість збереження структурної спорідненості переживання без усунення конфесійних і культурних відмінностей. Такий підхід дозволяє уникнути як прямолінійного універсалізму, так і уявлення про повну неперекладність культурних систем.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічевої, О. Юдіна. Київ : Ніка-Центр, 2012. 440 с.
2. Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін / пер. з нім., фр., англ. Київ : Видавництво С. Павличко «Основи», 2001. С. 12–116.
3. Юнґ К. Ґ. Архетипи і колективне несвідоме / пер. з нім. К. Котюк. Львів : Астролябія, 2018. 608 с.
4. Aristotle. Rhetoric / C. D. C. Reeve, Trans. Hackett Publishing, 2018.
5. Assmann J. Cultural memory and early civilization: Writing, remembrance, and political imagination. Cambridge University Press, 2011.
6. Bartel D. Musica Poetica: Musical-rhetorical figures in German Baroque music. University of Nebraska Press, 1997.
7. Burmeister J. Musical poetics / B.V. Rivera, Trans. 1993.
8. Cassirer E. The philosophy of symbolic forms. Vol. 1 : Language / R. Manheim, Trans. Yale University Press, 1965.
9. Cassirer E. The philosophy of symbolic forms. Vol. 2 : Mythical thought / R. Manheim, Trans. Yale University Press, 1965.
10. Connerton P. How societies remember. Cambridge University Press, 1989.
11. Kircher A. Musurgia Universalis, sive Ars Magna Consoni et Dissoni. Roma, 1650.
12. Langer S. K. Philosophy in a new key: A study in the symbolism of reason, rite, and art. 3rd ed. Harvard University Press, 1942.
13. Mattheson J. Der vollkommene Capellmeister. Christian Herold, 1739.
14. Turner V. W. The ritual process: Structure and anti-structure. Aldine Publishing Company, 1969.
15. Warburg A. The renewal of pagan antiquity: Contributions to the cultural history of the European Renaissance / D. Britt, Trans. Getty Research Institute, 1999.

REFERENCES

1. Assman, A. (2012). Prostory spohadu. Formy ta transformatsii kulturnoi pamiati [Spaces of memory. Forms and transformations of cultural memory] (K. Dmytrenko, L. Doronicheva, & O. Yudin, Trans.). Nika-Tsentr. [in Ukrainian].
2. Eliade, M. (2001). Sviashchenne i myrske; Mify, snovydinnia i misterii; Mefistofel i androhin [The sacred and the profane; Myths, dreams and mysteries; Mephistopheles and the androgyne] (pp. 12–116). Vydavnytstvo S. Pavlychko "Osnovy". [in Ukrainian].
3. Yunh, K. H. (2018). Arkhetypy i kolektyvne nesvidome [Archetypes and the collective unconscious] (K. Kotiuk, Trans.). Astroliabiia. [in Ukrainian].
4. Aristotle. (2018). Rhetoric (C.D.C. Reeve, Trans.). Hackett Publishing.
5. Assmann, J. (2011). Cultural memory and early civilization: Writing, remembrance, and political imagination. Cambridge University Press.
6. Connerton, P. (1989). How societies remember. Cambridge University Press.
7. Burmeister, Joachim. (1993). Musical Poetics. Translated, with Introduction and Notes, by Benito V. Rivera. New Haven: Yale University Press,
8. Mattheson, Johann. (1739). Der vollkommene Capellmeister. Hamburg: Christian Herold,
9. Kircher, Athanasius. (1650). Musurgia Universalis, sive Ars Magna Consoni et Dissoni. Rome.
10. Bartel, Dietrich. (1997). Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music. Lincoln: University of Nebraska Press,
11. Bonds, Mark Evan. (1991). Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration. Cambridge, MA: Harvard University Press, DOI: 10.4159/harvard.9128061241233411
12. Warburg, A. (1999). The renewal of pagan antiquity: Contributions to the cultural history of the European Renaissance (D. Britt, Trans.). Getty Research Institute.
13. Cassirer, Ernst. (1965). The philosophy of symbolic forms: Vol. 1. Language (R. Manheim, Trans.). Yale University Press.
14. Cassirer, Ernst. (1965). The philosophy of symbolic forms: Vol. 2. Mythical thought (R. Manheim, Trans.). Yale University Press.
15. Langer, S. K. (1942). Philosophy in a new key: A study in the symbolism of reason, rite, and art (3rd ed.). Harvard University Press.
16. Turner, V. W. (1969). The ritual process: Structure and anti-structure. Aldine Publishing Company.

Дата надходження статті: 31.07.2026
Дата прийняття статті: 04.09.2026
Опубліковано: 25.11.2026