

Романтична та інтенціональна форми мистецтва: метаісторичний зріз, культурна ідентифікація

The Romantic and the Intentional Forms of Art: Meta-historical Cut, Cultural Identification

Олександр Опанасюк¹
Alexander Opanasiuk

¹ Kyiv National University of Culture and Arts
20 Chyhorina street, 40002, Ukraine

DOI: 10.22178/pos.22-5

LCC Subject Category:
ML162-197

Received 26.04.2017
Accepted 25.05.2017
Published online 31.05.2017

Corresponding Author:
oleksandr-opanasiuk@ukr.net

© 2017 The Author. This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 License



Анотація. В контексті закономірностей процесуального буття світової культури за останній (умовно) 5000-літній метаперіод визначаються зміст, принципи художнього вираження, просторові межі, особливості романтичної та інтенціональної форм мистецтва. Давні культури виражають зміст символічного формування, Антична – класичного; Візантійська і Європейська культури відповідно позиціонуються як романтично-смісловий, загально – романтичний, інтенціонально-смісловий / інтенціонально-романтичний, загально – інтенціональний образні типи.

Ключові слова: образний тип культури; романтична форма мистецтва; інтенціональна форма мистецтва; романтично-смісловий / романтичний образний тип Візантійської культури; інтенціонально-смісловий / інтенціонально-романтичний / інтенціональний образний тип Європейської культури.

Abstract. In the context of regularity of the procedural being of world culture in the last (conditionally) 5000-year meta-period there can be defined the context, the principles of the artistic expression, the dimensional borders, the characteristics of romantic and intentional forms of art. Ancient cultures express the context of symbolic formation, the Antique one expresses the classical; the Byzantine and the European cultures in accordance position as the romantic-semantic, generally-romantic, intentionally-semantic / intentionally-romantic, generally-intentional imaginative types.

Keywords: imaginative type of culture; romantic form of art; intentional form of art; romantically – semantic / romantically – imaginative type of the Byzantine culture; intentionally – semantic / intentionally – romantic / intentional imaginative type of the European culture.

Вступ

В сучасній науці все більшої актуальності набувають дослідження культурно-художніх явищ на основі історичного та метаісторичного узагальнень. Поза визначенням образних типів культур, питання чого дотепер коначно не розв'язано, закономірностей проце-

суального буття культури, що також здебільшого не береться до уваги в аналізі й характеристики культурних і мистецьких явищ, здійснити такого плану узагальнення належним чином неможливо.

У контексті зазначеного концепція форм мистецтва Г. Гегеля є чи не єдиною теорією в іс-

торії суспільної думки, яка на історичному і метаісторичному рівнях визначає зміст становлення мистецтва в доступних для спостереження межах. Символічна, класична, романтична форми почергово розгортаються в давніх цивілізаціях (Єгипет, Індія, Китай, Палестина), Античній і Європейській культурах [5; 6; 7].

Незважаючи на детальну характеристику форм мистецтва, на співвіднесеність їх з тими чи іншими культурами, зважаючи на реалії сучасного розвитку культури, стають актуальними наступні запитання: 1) чи дійсно метаісторичне становлення відбувається так, як це зумовлено трьома формами? 2) що слід передбачати до і після такого розвитку та чи можна конкретніше визначити межі культурного метаперіоду, який охоплюють форми мистецтва Г. Гегеля? 3) чи тільки три форми спроможні обійняти метаісторичний розвиток культури і мистецтва, чи доцільно передбачати іншу кількість? 4) як у контексті культурного буття позиціонувати романтичну й можливу іншу форми мистецтва, тобто з якими культурами їх слід співвідносити?

Мета статті полягає у відповіді на останнє питання, в обґрунтуванні точки зору, згідно якої романтична і інтенціональна форми мистецтва передбачають певні принципи художнього вираження, просторові межі та співвідносні з Візантійською і Європейською культурами.

Потребують відповіді й три інші запитання, які за змістом взаємопов'язані. Необхідно зауважити і наступне.

В сучасній науці не існує визначення метаісторичного буття культури й мистецтва у тій глибині аналізу і характеристики, як це передбачає концепція форм мистецтва Г. Гегеля. Не існує й визначення образних типів Візантійської та Європейської культур. В останньому випадку можна пригадати теорію О. Шпенґлера і трактування ним Європейської культури як фаустівської [21]. Проте ця точка зору не підкріплена належним аналізом. Виділені Шпенґлером 8 культур – Аполлонівська (Греко-Римська), Вавилонська, Єгипетська, Індійська, Китайська, Магічна (Візантійсько-арабський світ), Майя – у контексті визначення образного типу не ідентифікуються, що вказує на відсутність концепційного підходу до розв'язання даного питання.

Такі обставини пояснюють відсутність у статті посилань на джерела, що розглядають образні типи Візантійської і Європейської культур, а також, що за основу дискурсу береться гегелева теорія, яка доповнюється вихідними позиціями авторської концепції інтенціоналізму культури і мистецтва.

Результати дослідження

Якщо зважено підійти до теми метаісторичного буття світової культури, ми змушені визнати: предметно можемо аналізувати її артефакти в координатах останніх п'яти-шести тисяч років. І оскільки давні культури, які бере до уваги німецький філософ, темпорально чітко не визначені, до того ж, всі вони позиціонуються в контексті символічної форми мистецтва, не буде помилкою взяти за початок становлення культурного метаперіоду кінець IV тис. до н. е., а його протяжність співвідносити з першим 5000-літнім періодом Калі-Юги, або ж Залізної ери. Таким чином, за темпоральними параметрами культурний метаперіод набуває конкретики і простягається від кінця IV тис. до н. е. до початку XXI ст.¹

Сучасна наука все більше схиляється до циклічного розвитку світової культури. На метарівні це означає виникнення, розвиток і занепад попередніх цивілізацій, культур і метакультур та народження нових. Таким чином, буття світової культури й мистецтва до початку вказаного (умовно) 5000-літнього метаперіоду доцільно позиціонувати в контексті якоїсь до кінця ще невідомої інтенції. Сам же метаперіод з приналежними до нього культурами (вказані вище) демонструє логіку розгортання, яку Г. Гегель визначає на основі теорії становлення Світового Духу.

Символічна, класична, романтична форми мистецтва відбивають зміст визначених Г. Гегелем закономірностей становлення ідеї, яка проходить три щаблі розвитку [5, с. 79–84]. Окрім того, характеристика кожної з форм мистецтва передбачає розгляд моментів їх розпаду. Якщо розпад символічної і кла-

¹ За основу взято першу темну 5000-літню фазу Калі-Юги, початок якої в давньоіндійській космогонії й філософії співвідноситься з датою 3102 р. до н. е. [1, с. 227]. Детальніше питання визначення 5000-літнього метаперіоду, різночитань дат його початку і закінчення, початку світлого періоду (але в тих же межах Калі-Юги) подано у монографії [15, с. 194-200].

сичної форм визначається як перехідні фази від одного до наступного щаблів становлення, то розпад романтичної трактується як вихід мистецтва за свої межі та знаходження митцем змісту в самому собі. Можна говорити про ідеальну площину визначеного процесу формування, але тоді стає необхідною пропозиція універсальної структури, здатної підтвердити гегелеву структурно-змістову перспективу.

Така структура існує, це – триада. Однак триада виражає зміст розгортання атрибутів певного явища до рівня його означення, але не фіксує його завершене формування: «... 3 – перше певне непарне число, перша рівновага одиниць... Число 3 складається з числа 1, чоловічого початку, і числа 2, жіночого початку. Таке єднання народжує «трийку»... Графічне вираження числа 3 – рівносторонній трикутник. Він знаменує собою стадію завершення. Це сила формування...» [13, с. 24, 95, 100]. Аналогічне передбачає формула становлення *дао* («*Дао* народжує одне, одне народжує два, два народжує три, а три – всі істоти» [10, с. 15 (XLII вірші)]), де на третьому щаблі явище стає означеним. Г. Побережна, аналізуючи різні явища в історії музики на основі сакральної нумерології, стосовно числа «три» зазначає: «1. Триєдність – головний структуруючий принцип, виокремлюючий фази процесу «зрощування»... Цікаво, що саме на рівні числа «три» відбувається фактичне народження явища. Перші дві стадії носять підготовлювальний характер. Певна якість, чітко виявлена, яка підпадає подальшому розвитку, виникає лише на третій стадії...» [18, с. 43].

Неважко збагнути, що те саме стосується процесуального буття культури і метакультури, в якому на третьому щаблі завершують формуватися їх головні атрибути. При цьому фаза розпаду культурного явища (культури) не може бути вираженою за допомогою романтичної форми, яка має своє смислове поле, змістові межі та розпад якої приналежний до її ж простору. Звідси логічно передбачати четверту форму (мистецтва) з таким же словим полем, атрибутами і характерними особливостями формування.

У публікаціях автора статті (відзначу лише [16; 15; 17; 14]) визначені Г. Гегелем символічна, класична, романтична форми мистецтва доповнені інтенціональною, в результаті чого утворюється класична четверна структура,

співвідносна з універсальною структурою – **тетрактидою**. Ці чотири форми мистецтва виражають зміст буття культури (за умов проходження культурою усіх фаз розвитку), охоплюючи й період звершеного формування, тобто заключну фазу її становлення².

На метаісторичному рівні четверна структура теж простежується: давні та Антична культури позиціонуються як символічний і класичний образні типи (або ж співвідносяться з символічною і класичною формами мистецтва, за Г. Гегелем); Візантійська і Європейська відповідно трактуються як романтично-смісловий, загально – романтичний та інтенціонально-смісловий / інтенціонально-романтичний, загально – інтенціональний образні типи [15; 17]³.

Водночас питання визначення образних типів останніх двох культур потребує ширшого аналізу і детальнішої характеристики.

Перейду до розгляду особливостей романтичної форми мистецтва, у визначенні якої

² Очевидно: лише потужний імпульс спроможний згенерувати траєкторію розвитку культурного явища з чітко виокремленими періодами становлення. Наприклад, вказані чотири форми мистецтва визначають зміст буття трьох культур: чотири періоди *Античної культури* [19, с. 19]: «1) початковий – період розкладу первісного родового укладу – з кінця II до початку I тис. до н. е.; 2) еллінський, або класичний – час утворення і розквіту вільних держав – приблизно з IX до кінця IV ст. до н. е.; 3) елліністичний – час панування великих елліністичних монархій, III-I ст. до н. е.; імператорський, або елліністично-римський – час римського владарювання, I-V ст. н. е.»; чотири періоди *Візантійської культури* [4, с. 10]: IV-VII ст. – становлення візантійської естетики; VIII ст. – 1-а половина IX ст. – період іконоборства, коли «була здійснена детальна і всебічна розробка теорії образу»; 2-а половина IX ст. – XII ст. – «вік зрілості та стабілізації художньо-естетичної культури і естетичної свідомості з яскравою тенденцією до реставрації та ідеалізації пізньоантичних і ранньовізантійських мотивів»; XIII ст. – середина XV ст. – «період протистоюнь... у спрямованій до занепаду візантійській культурі»; чотири періоди *Європейської культури* [15, с. 260-278]: символічний (Середньовіччя, Відродження, V-XVI ст.); класичний (Просвітництво, XVII-XVIII ст.); романтичний (XIX ст.); інтенціональний (XX – ? ст.).

³ У даному разі посилаюся не лише на вказані публікації, але й на розміщений у них *Рисунок* [15, с. 200; 17, с. 2.18]. Його зміст формує схема полілінійного-поліпластового-поліхвильового буття культури в останні 5000 тисяч років. Схема наочно зображає процес становлення метаперіоду, складовими якого є найвідоміші культури, які хронотопічно включені в його простір і виражають зміст чотирьох періодів метаісторичного розвитку.

Г. Гегелем можна виокремити два рівні характеристики. Перший стосується романтичного загалом, його ознакою є «принцип внутрішньої суб'єктивності»; другий – «найближчих моментів змісту й форми романтичного мистецтва» (так Гегель називає перші два з чотирьох підпунктів Вступу до розділу «Романтична форма мистецтва»). Водночас «принцип внутрішньої суб'єктивності» передбачає звернення до внутрішньої сутності духу і єднання з потаємним, тоді як «найближчі моменти змісту й форми романтичного мистецтва» стосуються «форм змісту і проявлення» [6, с. 232–233, 235] абсолютної суб'єктивності, тобто виражають зміст можливих форм реалізації даної інтенції в реальному бутті. З приводу першого Гегель зазначає:

«Підносячись до себе, дух здобуває в самому собі ту об'єктивність, яку він марно шукав у зовнішній і чуттєвій стихії буття; він відчуває і знає себе у єднанні із самим собою. Це піднесення складає основний принцип романтичного мистецтва...». Разом з тим не полишається другий момент:

«Але для того щоб дух піднявся до своєї безкінечності, він належним чином має піднятися від чисто формальної і *конечної* особистості до *абсолютного*, тобто духовне має втілити себе як суб'єкт...

Абсолютна суб'єктивність як така вислизнула б з області мистецтва і була б доступна лише мисленню, якби вона не вступила у зовнішнє буття і з цієї реальності не увійшла до себе, щоб бути дійсною, відповідною до свого поняття суб'єктивності» [6, с. 232–233].

Очевидно: «зовнішнє буття», «реальність», «дійсність» – це характерні ознаки романтичної форми; хоча вона й скерована до внутрішнього, разом з тим виражає процес відмежування від реалій світу і рух до внутрішньої сфери. До того ж, «... оскільки це абсолютне внутрішнє виявляється у своєму дійсному існуванні як людський спосіб прояву, а людське знаходиться у зв'язку зі всім світом, – то з ним поєднується широке розмаїття як духовно суб'єктивного, так і зовнішнього, до якого дух ставиться як до себе приналежного» [6, с. 235]. Що слід розуміти як відповідну образно-смыслову площину романтичної форми, яка моделюється за шкалою відношень між абсолютною внутрішньою суб'єктивністю і різноманітними моментами, виникаючими

на шляху відмежування від образів реального світу та єднання з потаємним духом.

Відтак, в романтичній формі доцільно передбачати відповідну інтенцію, відповідний ракурс споглядання світу. І як Адамові було дозволено дати імена земним тварям і явищам світу (Буття: 2: 19–20), так і романтична форма по-своєму (за допомогою принципу внутрішньої суб'єктивності) визначає зміст явищ та рефлексій людини:

«Але саме тому романтичне мистецтво дозволяє зовнішній стихії вільно розвернутися будь-якому матеріалу, навіть матеріалу квітів, дерев і предметів самого звичного домашнього ужитку... Проте цей зміст нерозривно пов'язаний з тим визначенням, що він як чисто зовнішній матеріал позначений байдужим, нищим характером і набуває своєї справжньої цінності лише в тому випадку, коли в ньому фіксується душа...» [6, с. 241].

Якщо на класичному шаблі становлення ідеї узгоджуються протилежності – «ідея може досягти повної вільної відповідності зі своїм образом... лише класична форма створює завершений ідеал і дає нам можливість споглядати його як здійснений» [5, с. 83], – то відмова від такої єдності посилює фактор суб'єктивності та спрямування уваги до внутрішнього буття:

«Романтична форма мистецтва знову знімає завершену єдність ідеї та її реальності і повертається, хоча й на більш високому рівні, до розрізнення і протилежності цих двох сторін, які були непереборними у символічному мистецтві» [5, с. 84].

Таким чином, у найзагальнішому плані романтична форма покликана виражати процес відмежування від зовнішнього світу та єднання з «абсолютним внутрішнім життям»⁴. Це, так би мовити, *ідеальний рівень (принцип)* романтичної форми. І цей же аспект слід трактувати як **головний принцип романтичної форми**. Водночас її проекція на відому культурну площину вибудовує *конкретний рівень*

⁴ «Справжнім змістом романтичного є абсолютне внутрішнє життя... нова форма мистецтва (тобто романтична форма – прим. автора статті) може передбачати лиш те, щоб у людській подобі зробити предметом споглядання не занурення внутрішнього до зовнішньої тілесності, а навпаки, повернення внутрішнього до себе, духовне усвідомлення бога в суб'єкті» [6, с. 233–234].

буття (*даність*). Останнє стає реальним завдяки трансляції християнського світогляду й релігії на ґрунт нової культури перших століть нашої ери: «... Людина не просто є людиною з її чисто людським характером, обмеженими пристрастями, конечними цілями..., але знаючою себе єдиним і всезагальним богом; в її житті й стражданнях, народженні, смерті та воскресінні відкривається і для конечної свідомості, що є дух, вічне і безкінечне за своєю істиною.

Цей зміст романтичне мистецтво вкладає в історію життя Христа, його матері, його учнів...» [6, с. 235]. Окрім того, передбачається розуміння і зображення духовного примирення «лише як діяльність, як рух духу, як процес, в ході чого виникають зусилля, боротьба і суттєвими моментами якого стає біль, смерть, скорботне почуття нищості, муки духу й тіла» [6, с. 236].

Звідси очевидно: романтична форма в конкретному вияві – у проекції на ґрунт християнської релігії – не лише відповідним чином конкретизує смисловий зміст її принципу, не лише виходить зі стану своєї душі, детермінує спостереження і називання явищ світу, але й посилює принцип *passio*.

Така інтенція актуалізує і формує внутрішньо-суб'єктивне переживання явищ світу й самої людини, принцип моделювання (художніх) образів, для якого стає характерним пережита і виражена на рівні *passio* у всіх формах людського буття *розповідь* про всі ці події й перипетії на шляху досягнення «абсолютного внутрішнього життя».

Не підлягає сумніву наявність *смислового поля* і *процесуального буття* в кожній з форм мистецтва, складовими яких є фази розпаду. Порівнюючи романтичну форму з класичною, Г. Гегель зазначає:

«Класичне мистецтво перебуває в колі міцно усталених образів... Тому розпад класичного мистецтва... представляє собою... або рух до приємного, або наслідування, яке вироджується в мертвенну і холодну вченість і деградує в кінці кінців до рівня недбалості та поганості техніки. Але предмети цього мистецтва, загалом, ті ж самі, що й раніше (в межах смислового поля класичної форми – прим. автора). Навпаки, поступальний рух і заключний етап романтичного мистецтва – це внутрішній ро-

зпад самого матеріалу мистецтва, який розпадається на елементи» [6, с. 287].

Тут виникає запитання щодо доцільності співвіднесення розпаду романтичної форми з розпадом самого мистецтва.

Різноманітні аспекти характеристики розпаду романтичного мистецтва, які Г. Гегель, не маючи відповідного матеріалу для аналізу⁵, теоретично обґрунтував⁶, дають підставу виділити цей щабель розвитку в окрему форму та в окремих період становлення. Як смислове поле кожної з трьох форм передбачає певне коло образів і принципи вираження образів світу, так слід передбачати смислове поле для моментів, співвідносних з розпадом мистецтва загалом.

Взяти до уваги хоча б спрямованість супроти попереднього становлення мистецтва⁷, що не може стати реальним поза здійсненням процесуального буття романтичної форми. Водночас такого плану супротивне спрямування

⁵ «У наші дні немає матеріалу, який сам собою піднімався б над цією відносністю. Якщо ж він і підноситься над нею, то відсутня потреба в зображенні його мистецтвом» [6, с. 316-317].

⁶ До наведених вище цитат додам тексти: «... З одного боку, мистецтво (на рівні розпаду романтичної форми – прим. автора статті) переходить до зображення звичайної дійсності як такої, до зображення предметів в тому виді, в якому вони знаходяться перед нами в їх випадковій одиничності та своєрідності; воно цікавиться лише перетвореннями цього зовнішнього буття й видимості засобами мистецтва. З іншого боку, це мистецтво впадає в абсолютну суб'єктивну випадковість розуміння і зображення, в гумор, як у спотворенні й зміщенні всякої предметності та реальності завдяки дотепності і гри суб'єктивного погляду на світ...»;

«За тієї обставини, в якій за необхідністю опинилося мистецтво у ході свого розвитку... є дією і поступальним рухом самого мистецтва, яке, доводячи свій матеріал до предметної наочності, завдяки такому розвитку сприяє вивільненню самого себе від втіленого змісту. Коли ми маємо перед своїм чуттєвим чи духовним поглядом предмет, який виявлений завдяки мистецтву або мисленню настільки досконалим, що зміст його вичерпаний, все виявилось і не залишається більше нічого темного і внутрішнього, – тоді ми втрачаємо до нього будь-яке зацікавлення...» [6, с. 287-288, 315].

⁷ «Але якщо мистецтво всебічно розкрило нам істотні погляди на світ, які вміщені в його понятті, і зміст, який входить до цих поглядів, то воно звільнилося від даного визначення змісту... Істинна потреба в ньому пробуджується та активізується лише з потребою повернутися *проти* того змісту, яке одне до цих пір володіло значимістю...» [6, с. 316].

має відбутися у просторі-часі, що, як каже Аристотель, приналежне місцю й простору, тобто має суверенну територію існування. У моїх працях цей шабель розвитку визначений як четверта – *інтенціональна форма мистецтва* [16; 15; 17]; вона є такою ж універсальною формою, як і три попередні.

Обґрунтування романтичного та інтенціонального образних типів Візантійської і Європейської культур

Необхідно зазначити, що Г. Гегель загалом не співвідносить Європейську чи якусь іншу культури з романтичною формою, хоча й стверджує:

«Ця форма романтичного мистецтва має своєю батьківщиною дві півкулі: Захід – відхід духу в його суб'єктивний світ, і Схід – перше розширення свідомості, яке прагне звільнитися від кінцевого» [6, с. 269].

Згадує філософ і Візантійську культуру, зокрема, відзначає її характерні особливості в контексті аналізу візантійського живопису [7, с. 260–261].

Якщо взяти до уваги, що характеристика романтичної форми будується на основі матеріалу, здебільше приналежного до простору Європейської культури, тоді виходить, що її межі, за Г. Гегелем, простягаються від Середньовіччя до кінця першої чверті XIX ст., коли й були написані «Лекції з естетики».

В сучасній науці Візантійська культура всебічно розглянута і охарактеризована; визначено її самобутні риси, особливості та роль у світовій історії. Водночас, можна зустріти міркування щодо складності макрозагальнення даної культури. Підсумовуючи присвячену історії Візантійської культури другу частину колективної праці, Г. Літаврін констатує: «... Час для широких висновків та визначення найбільш загальних типових рис культури Візантії в цілому, швидше всього, ще не настав» [11, с. 631–632].

Причину такого висновку слід убачати в недостатній увазі до культури як живого суспільного організму з притаманними йому образним типом, процесуальним буттям і структурною обумовленістю становлення, у відсутності актуалізації метаісторичного фактора, тобто аналізу культури на основі прина-

лежності її до певного шабля розвитку метакультурного простору.

Інший автор завершує свою монографію узагальненою характеристикою Візантійської цивілізації⁸, виокремленням типологічних рис, порівнянням її здобутків з Європейською культурою тощо⁹. Однак і тут висновки щодо проведеного дослідження не сприяють ідентифікації даної культури на історичному й метаісторичному рівнях, а розглянуті явища позбавлені образно-типологічної та образно-процесуальної перспективи. Тобто ми не отримуємо відповіді на логічне питання: на основі якої образно-типологічної чи хронологічної ознаки будувати аналіз Візантійської культури? Очевидно, якщо архіоснова не виявлена, то добротна характеристика позбавляється того, що Дунс Скотт визначає поняттям «всезагальної причини», яка зумовлює будь-які окремі аспекти певного явища¹⁰.

Разом з тим, багато авторів виокремлюють чимало моментів, на основі яких можна зробити висновки щодо образного змісту й характерних особливостей Візантійської культури. Оскільки рамки статті не дають можливості детально їх розглянути, зупинюся лише на найважливіших.

1. Візантійська культура формується раніше від Західної та впродовж багатьох століть впливає на її розвиток. Візантійська цивілізація зростає на основі культурного діалогу з іншими народами (насамперед східними, Стародавньої Греції) та акумуляції їх досягнень. В результаті постає особливий культурний колорит, що «так відрізняє її від культури Західної Європи... Якщо на Заході, як відомо, чудові твори античності були забуті і

⁸ «... Візантійська культура – це закономірний етап розвитку Європейської і всієї світової культури, етап, який мав свої специфічні, неповторимі типологічні особливості» [24, с. 276].

⁹ «Ми відзначили лише найголовніші типологічні особливості Візантійської культури: синтез греко-римської, східної і західної культур..., тривале і стійке збереження античних традицій, відмінність православної релігії від католицької, панування державної доктрини і домінуюча роль столиці...» [24, с. 278].

¹⁰ «Нічого не відбувається так, щоб не було причини, яка його викликає... те, що не існує саме по собі, не може мати буття, окрім як від причини, яка творить, і тут необхідна якась *причина сама по собі, або діюча* з наміром, адже під намір всезагальної причини підпадає все» [22, с. 257].

для їх відродження потрібно було багато століть, то у Візантії антична культурна спадщина фактично ніколи не переставала існувати, хоча й піддавалася глибокому переосмисленню» [23, с. 683–684]. Аналогічну думку висловлює О. Каждан: «... у Візантії розрив з античними нормами не був настільки безпощадним, яким він виявився на Заході... Візантійське мистецтво, як і візантійське суспільне життя, сильніше зафарбоване традиціоналізмом, ніж мистецтво Західної Європи» [9, с. 228].

2. Християнська релігія змінює світогляд людини та формує відповідну картину світу. Ця позиція транслюється на уявлення буття людини як такої, її ставлення до світу й самої себе. Вочевидь, така інтенція згенерує посилення психологічної складової ментального зрізу християнської культури загалом. Проте «... на грекомовному Сході і латиномовному Заході ця проблема набувала різних акцентів. У візантійській філософській думці виявляється тяга до онтологічної інтерпретації, що породжує менш гостре переживання дуалізму небесного і земного, блага і зла, ніж в західній середньовічній філософії» [23, с. 669].

3. Окрім того, світоглядна установка і нова картина світу формують телеологічні підвалини культурного буття:

«Давній біблійний мотив творення Богом світу став стрижнем позараціонального, і зокрема естетичного, підходу до світу. Бог уявлявся першим християнським мислителем довершеним митцем, який створює світ як певний твір мистецтва за наперед наміченим планом. На цьому основному постулаті базувалася вся система естетичних уявлень ранніх християн. Тут же проходить вододіл між античною і середньовічною естетикою» [2, с. 505].

Знову ж таки, позараціональний, спіритуальний, рефлексивний принципи здебільшого властиві Візантійській культурі, тоді як культура Заходу спирається на принцип раціоналізму. Водночас, в обох випадках константа Бога-Творця, Бога-Митця моделює ситуацію, яка закриває шлях до власне художнього творення, адже ніяка людська творчість не може зрівнятися з Божественною, адже Істина вже дана, Світ створено як ідеальний твір, Таїна (створеного) Світу очевидна. Позаяк досконалість Бога-Творця не може бути переданою засобами мистецтва, залишається

символізувати зміст таких образів, як і спрямовувати увагу до відповідних смислів. Останнє вже знаходиться за межею фізичних зображень і переводить увагу до внутрішнього буття.

Проте відмінність між візантійською та західною культурними рефлексіями помітна, і полягає вона, з одного боку, у посиленні спіритуального, з іншого – в обстоюванні принципу чистої духовності, тобто зображення образу як свого роду натяку на те, що повною мірою не може бути виражено засобами мистецтва. Останнє Г. Гегель визначає як втрату актуальності античних канонів і грубість візантійських образів (швидше всього, надаючи перевагу західному принципу моделювання художніх образів з посиленням фактора *passio*)¹¹. Звідси небувала туга за Ідеалом, за Вишнім, за екстазом і прагнення в любові з'єднатися з ним. Звідси посилюється «інтерес до зорового сприйняття як засобу образного пізнання істини»; на цій же основі базується розроблена візантійцями теорія образу й специфічне трактування *фантазії* (*phantasia*), що такою мірою «зовсім не зустрічається в західному Середньовіччі» [20, с. 72] і що постає своєрідним принципом пізнання внутрішнього образу. Феодор Студит (759–826) «... під фантазією розуміє уяву: «Одна з п'яти сил душі є фантазія; фантазія може бути представлена певною іконою, бо одна й друга містить зображення» (цитуються за: [3, с. 356]). Таку ж позицію в XIV ст. розвиває Григорій Палама (1296–1359): «... фантастикон душі... сприймає образи від почуттів, відділяючи їх від предметів і ейдосів... Він містить в собі для внутрішнього використання цінності навіть за відсутності самих предметів і робить їх видимими для себе (в образах)...» (цитуються за: [3, с. 356]). Звідси фантазія (*phantasia*) покликана доповнювати зміст сприйнятих образів, які лише символізуються в мистецтві. У даному разі показовим є спостереження і співвіднесеність фантазії з пам'яттю, що ґрунтується на неоплатонівській естетиці та теорії постійного пригадуван-

¹¹ «Що стосується... візантійського живопису, то... природа і життєвість (на протизагу античному мистецтву – прим. автора) тут опустилися повністю... самотійна художня творчість мало розвивалася, мистецтво живопису й мозаїки знижувалися до ремесла і ставали все більше безжиттєвими і бездушні, хоча ці ремесленники, як і творці античних ваз, мали перед собою прекрасні зразки...» [7, с. 260-261].

ня (Платона)¹², скерованої до внутрішнього буття явищ і речей, які душа на глибинному рівні знає та може пригадувати в конкретно-му житті.

4) Деякі автори відзначають та розмежовують зміст інтенцій щодо психологічного переживання Абсолюту у Візантійській і Західній культурах¹³. В контексті західної рефлексії характерним є посилення почуття аж до його фізичного прояву, свідченням чому є явище стигмат. О. Каждан так коментує цей момент: «... Зі всіх епізодів новозавітної драми західноєвропейські художники з особливою силою акцентували на хресних стражданнях Христа, причому характерна для Заходу емоційна напруженість подекуди приводила до пристрасного співпереживання мук розп'ятого Христа, що у віруючого виникало стигмати – подібно до ран на кистях і стопах ніг, куди розп'ятому забивали цвяхи. Візантійська літургія концентрує свою увагу швидше на воскресінні Христа, ніж на його розп'ятті, а візантійські містики-візіонери відтворюють у своїй фантазії не сенсуалістичний образ стражденного Христа, а абстрактне божественне світло; вони «бачать» не втілення Бога, а божественну енергію.

Відповідно візантійська література не знає тих натуралістичних ясних видінь пекельних мук, які були властиві західному середньовіччю» [9, с. 229–230]. О. Каждан наводить інші характерні й відмінні від західної традиції риси, з яких відзначає емоційну напруженість¹⁴ та умовність зображення Вишнього, що компенсується глибокою духо-

¹² «... фантазія розглядалася і як джерело пам'яті. Образ відбивається на *phantasia*, як на воску (Ніл Схолостик), і збуджує в психіці суб'єкта сприйняття різних спогадів». Цитується за: [3, с. 355].

¹³ «... Середньовічному мистецтву Заходу властива значно більша емоційна напруженість і загострений сенсуалізм в побудові образів надприродного світу: візантійці прагнуть до осягнення божественної сутності, тоді як їх сучасники на Заході – до чуттєвого сприйняття божества» [9, с. 228].

¹⁴ «На Заході панує болісне устремління до Царства Небесного, у Візантії – ілюзія його досягнення... Емоційна напруженість західноєвропейського середньовіччя виражалася і в його вугластості, гостроті, устремлінні ввись. В західній архітектурі (особливо готичній) домінують жорсткі лінії... Візантійський купол якоюсь мірою пом'якшує цю безмежність, і відповідно плавні, заокруглені лінії панували у візантійському живопису» [9, с. 232, 233-234].

вністю, посиленням фактора універсалізму¹⁵.

Можна продовжувати розгляд різних моментів, які визначають образно-змістову основу Візантійської і Західної культур та відмінності їх культурних рефлексій. Рамки статті не дають можливості здійснити те, що потребує спеціального дослідження.

Висновки

Проведений аналіз дає підставу для наступних висновків і міркувань.

Візантійська і Європейська культури виражають зміст головного принципу романтичної форми – відмежування від попереднього культурного становлення і скерування уваги до внутрішнього буття, до внутрішньої суб'єктивності, у просторі чого шукається істинний смисл здійсненого формування. В контексті процесуального буття 5000-літнього метаперіоду таку рефлексію умовно визначу як «перше відсторонення».

Якщо б ця рефлексія упродовж останніх двох тисячоліть зберігала свої вихідні ознаки, питання щодо співвіднесеності романтичної форми мистецтва з Візантійською чи Європейською культурою не виникло. Було б можливим говорити лише про своєрідне «прочитання» смислового поля романтичної форми кожною з цих культур.

Однак у культурному просторі відбувається «друге відсторонення» – «втрутилася» епоха Відродження, надзвичайне явище, імпульс якого позначився фактично на бутті всієї світової культури. На цей же період припадає завершення розвитку, вірніше загибель, Візантійської культури (1453 рік) та перехід Європейської на інший смисловий рівень, що не має аналогів у минулому. Мається на увазі суб'єктивний і власне художній метод моделювання мистецьких творів, в основу чого кладеться принцип новизни й сили вираження образу, який оцінюється не стільки з позицій духовності і вираження глибинних початків, скільки в контексті ефекту враження, яке твір здійснює на реципієнта. Щось подіб-

¹⁵ «Саме глибока внутрішня одухотвореність складає найбільш сильну сторону візантійського мистецтва... у візантійському мистецтві тенденція до відтворення суті і, отже, до умовності зображення постають більш сильними, ніж на Заході...» [9, с. 220, 232].

не зустрічаємо в трактуванні мистецтва гармоніками, однак створені за їхніми приписами художні твори еллінізму не можуть ставитися на один щабель з європейським мистецтвом XIV – початку XXI ст.

Очевидно, перше й друге «відсторонення» суттєво відрізняються. Г. Гегель не розрізняє ці моменти, і культурно-художній розвиток до й після епохи Відродження розглядає на основі характерних рис романтичної форми. Це викликає запитання і заперечення стосовно такої однозначності.

Насамперед слід відзначити, що образний тип Візантійської культури позначений свого роду *чистотою* романтичної рефлексії, її відсторонений і звернений до внутрішньої площини погляд прагне дослідити культурне буття на рівні духовного аналізу попередньо створених смислів, пошуку глибинних початків та перспективи, яку відкриває християнська світоглядна установка. Таку культурну рефлексію доцільно розглядати як символічну й духовну, що багатьма дослідниками визначається в контексті змістових ознак символізму, духовності, духовної краси, піднесеності, спірітуальності.

У даному разі поняття «символізм» є ключем до розуміння глибинної суті образного типу Візантійської культури (у смислових межах романтичної форми мистецтва). Детальніше проаналізуємо цю позицію.

В. Бичков констатує: «... Принцип символічного мислення, активно прийнятий багатьма християнськими мислителями, у ранньовізантійський період був розповсюджений фактично на всі види мистецтва» [2, с. 541–542]. А. Гійю висловлює аналогічну думку: «Символізм транслювався на все, від синтаксису, чи зібрання віруючих, до літургії...» [8, с. 372]. Однак правильно окреслені позиції недостатні для визначення глибинної суті образного типу Візантійської культури, позаяк символізм як явище і форма вираження художнього образу може здійснюватися на основі різних смислових означень (різних культурно-змістових позицій)¹⁶.

¹⁶ Наприклад, нам добре відомі явища в музиці, як загалом у мистецтві, коли актуалізується термін «символізм»: епоха Середньовіччя; кінець XIX – початок XX ст. (символізм як одна з течій модернізму); символізм у творчості різних митців тих чи інших періодів станов-

Якщо взяти візантійське мистецтво IV-VII ст., значною мірою і західноєвропейське, очевидно: на передній план виступає фактор загального, або ж символічного, що напряду суперечить смисловим засадам головного принципу романтичної форми. Проте якщо трактувати культуру як живий суспільний організм – а саме так у даній статті розглядаються Європейська і Візантійська культури, – тоді все стає на свої місця. Набувають значимості процесуальне буття і структуральний чинник. Відтак, стають актуальними періоди становлення культури, перший з яких, незалежно від образно-типологічної основи, завжди зумовлений принципом загальності: «... На початку кожної культури існує архаїчний стиль, якому не лише за відношенням до ранньоелліністичного мистецтва, але й загалом можна дати назву геометричного. *Є щось загальне...*» (курсив автора статті) [21, с. 207].

Звідси виходить, що образний тип Візантійської культури формується у полі символічних ознак романтичної форми, тобто тих ознак, які знаходяться ближче до загального даної форми і виражають її загальний смисл¹⁷.

Таким чином, провідна інтенція, яка виражає образний тип Візантійської культури і зберігає себе впродовж її становлення, співвідноситься з романтичною рефлексією в її початковій – символічно-смислової даності, а **образний тип Візантійської культури визначається як романтично-смисловий, або ж загально – романтичний.**

Вихідний імпульс Європейської культури також міститься у площині романтичної форми. Проте її культурно-художні явища зумовлені іншим ракурсом рефлексії, ніж культурно-художні явища Візантійської.

лення Європейської культури; символізм в античному мистецтві тощо.

¹⁷ В метаісторичній концепції Г. Гегеля поняття «символічний» співвідноситься із символічною формою мистецтва, водночас воно визначає і перший щабель становлення ідеї [5, с. 79-82]. В останньому випадку маємо узагальнену та абстраговану форму визначення процесуального буття будь-якого явища. Як зазначалося вище (текст виноски 2), у моїх працях поняття «символічний» зумовлює перший період становлення Європейської культури: символічний (Середньовіччя, Відродження, V-XVI ст.); класичний (Просвітництво, XVII-XVIII ст.); романтичний (XIX ст.); інтенціональний (XX – ? ст.) періоди [15, с. 260-278].

У даному разі слід мати на увазі закономірності формування нового явища, яке завжди спирається на смислове поле попереднього (явища), у площині чого відбирає для свого розвитку якусь основу. Навіть тоді, коли нове явище заперечує попереднє, воно має апелювати до нього, відтак попередня ознака включається до смислової конфігурації нового формування¹⁸. Метаісторична теорія форм мистецтва Г. Гегеля виходить з аналогічного: кожна нова форма включена в діалог з попередньою. Водночас, слід передбачати можливість спресованого розвитку, якісний стрибок, чи еліптичні випадки, коли певні шаблі становлення опускаються, або здійснюються в стислі терміни.

Те саме можна сказати про Європейську культуру, яка за основу буття обирає інтенціональне сканування. У період «першого відсторонення» її становлення багато в чому споріднено з Візантійською культурою, хоча в той же час позначено посиленою рефлексією, посиленням *passio* та раціоналізмом. Звідси романтична рефлексія наповнюється іншим змістом: передбачається не стільки духовний аналіз попередньо створених смислів, пошук глибинних початків, що має місце та що здебільшого притаманно Візантійській культурі, скільки *подвійна інтенція*, зміст якої можна визначити як свого роду дослідження попереднього в контексті постійно актуалізованого методу деконструкції, що згодом переростає в деструкцію і гіпертрофованого плану культурну рефлексію. Ця подвійна інтенція стає більш очевидною і зрозумілою в період «другого відсторонення» (XIV-XVI) та наступні століття, коли Європейська культура формує так би мовити дубль однієї й тієї ж позиції – повторне відсторонення. Саме в цей період і відбуваються кардинальні зміни в її бутті (в даному разі можна говорити про якісний стрибок, еліпсис, про моделювання нової образної основи тощо). У XVII–XX ст. культурно-художній розвиток вже напряму виходить з принципу пошуку новизни й ефекту від враження щодо створеного художнього образу, які своєю чергою формують новий, значною мірою деструктивний, ракурс спо-

стереження відомих попередньому культурному буттю явищ, що загалом і виступає інтенціональною формою дослідження.

Беручи до уваги головний принцип романтичної форми та принцип інтенціонального сканування, **образний тип Європейської культури визначається як інтенціонально-смисловий чи інтенціонально-романтичний, загально – інтенціональний.**

До визначених образних типів Візантійської та Європейської культур необхідно додати наступне. Обидві форми передбачають відмежування від попереднього культурного становлення і спрямування розвитку супроти нього. Відмінності ж зумовлені *ракурсом* рефлексій кожної з них. Зміст романтичної форми всебічно визначений Г. Гегелем, про що йшлося вище. Щодо головного принципу інтенціональної форми відзначу фундаментальні ознаки. Інтенціональна форма 1) співвідносна і виражає фазу підсумку процесуального буття культури; 2) вона аналізує й досліджує попереднє з метою кінцевого досягнення процесу формування та, що не менш важливо і на що неспроможна романтична форма, проекції розвитку можливого майбутнього явища (культури).

У моїй статті «Інтенціональний стиль як художній феномен заключного періоду становлення Європейської культури» [16] обґрунтовано точку зору, згідно якої зміст буття музичної культури ХХ – початку ХХІ ст. визначають сім базових принципів інтенціоналізму та відповідні їм інтенціонально-конотативні смисли: екстенсії, інтро-ретро-спекції та компляції, периферійності, феноменологізму, індетермінізму, абдукції, прогностики. Слід передбачати, що ці принципи, звичайно ж з урахуванням особливостей їх прояву у певні періоди становлення Європейської культури, в цілому характерні для її образного типу. І оскільки остання виражає проективні моменти в бутті світової культури, ці ж принципи зберігатимуть актуальність упродовж наступних десятиліть і століть. Змінити ситуацію може обставина, коли в просторі світової культури виникне потужний і якісно новий імпульс, який згенерує початок Нової Культури, відтак – Нового (Музичного) Мистецтва.

Яку перспективу для мистецтвознавства і культурології відкривають визначені та акцентовані у даній статті моменти?

¹⁸ Візантійська і Європейська культури за основу свого буття обирають образно-змістовий базис Античної культури, водночас кожною з них він був порізненому «прочитаний», що вже передбачає образно-типологічне розрізнення цих культур.

Насамперед слід зазначити, що в сучасній вітчизняній і зарубіжній науці дослідження культурних і мистецьких явищ Візантійської та Європейської культур здійснюються поза визначеними у даній статті моментами. Натомість співвіднесеність цих культур з романтично-смісловим (загально – романтичним) та інтенціонально-смісловим / інтенціонально-романтичним (загально – інтенціональним) образними типами, актуалізація питання закономірностей процесуального буття культур і метакультурного періоду з кристалізацією чотирьох періодів (щаблів) становлення, хронотопу Візантійської і Європейської культур, що значною мірою зумовлює їх образні типи, дають можливість здійснювати всебічний аналіз культур.

Стає можливим безпосередній аналіз, пояснення причин і особливостей розвитку тих чи інших культурно-художніх явищ у контексті

образного типу культури, періодів становлення культури й метакультури. Стає можливим і трансляція визначених моментів до площини аналізу національних культур. Зокрема, Української культури, яка є складовою Європейської (культури) та яка в ту чи іншу епохи виражала відповідний зміст її процесуального буття. У даному разі можуть виявитися несподівані моменти, якщо зіставити культурно-художній розвиток Української культури IX-XV ст. з образним типом Візантійської, періодами її розвитку, з такими ж періодами становлення Європейської культури XVI – початку XXI ст. та, звісно ж, процесуальним буттям 5000-літнього метаперіоду.

Загалом же визначені й акцентовані у даній статті моменти виводять мистецтвознавчу й культурологічну думку на набагато вищий рівень узагальнення та онтології.

Список використаних джерел / References

1. Blavatskaja, E. P. (1994). *Teosofskij slovar'* [Theosophical dictionary]. Moscow: Zolotoj Vek (in Russian)
[Блаватская, Е. П. (1994). *Теософский словарь*. Москва: Золотой Век].
2. Bychkov, V. V. (1984). Formirovanie osnovnyh principov vizantijskoj jestetiki. V Z. V. Udal'cova (Ed.), *Kul'tura Vizantii: IV – pervaja polovina VII vv.* (p. 504–545). Moskva: Nauka (in Russian)
[Бычков, В. В. (1984). Формирование основных принципов византийской эстетики. В З. В. Удальцова (Ред.), *Культура Византии: IV – первая половина VII вв.* (с. 504–545). Москва: Наука].
3. Bychkov, V. V. (1987). Vizantija [Byzantium]. In M. F. Ovsjannikov (Ed.), *Istorija jesteticheskoj mysli* (Vol. 1, p. 328–370). Moscow: Iskusstvo (in Russian)
[Бычков, В. В. (1987). Византия. В М. Ф. Овсянников (Ред.), *История эстетической мысли* (Том 1, с. 328–370). Москва: Искусство].
4. Bychkov, V. V. (1991). *Malaja istorija vizantijskoj jestetiki* [Small history of the Byzantine aesthetics]. Kiev: Put' k istine (in Russian)
[Бычков, В. В. (1991). *Малая история византийской эстетики*. Киев: Путь к истине].
5. Gegel', G. V. F. (1968). *Jestetika* [Esthetics] (vol. 1). Moscow: Iskusstvo (in Russian)
[Гегель, Г. В. Ф. (1968). Эстетика (Том 1). Москва: Искусство].
6. Gegel', G. V. F. (1969). *Jestetika* [Esthetics] (vol. 2). Moscow: Iskusstvo (in Russian)
[Гегель, Г. В. Ф. (1969). Эстетика (Том 2). Москва: Искусство].
7. Gegel', G. V. F. (1971). *Jestetika* [Esthetics] (vol. 3). Moscow: Iskusstvo (in Russian)
[Гегель, Г. В. Ф. (1971). Эстетика (Том 3). Москва: Искусство].
8. Guillou, A. (2005). *La civilisation Byzantine*. Ekaterinburg: U-Faktorija (in Russian)
[Гийу, А. (2005). *Византийская цивилизация*. Екатеринбург: У-Фактория].
9. Kazhdan, A. P. (2006). *Vizantijskaja kul'tura (X-XII)* [Byzantine culture (X-XII)] (2nd ed.). Saint-Peterburg: Aletejja (in Russian)
[Каждан, А. П. (2006). *Византийская культура (X-XII вв.)* (2-е изд.). Санкт-Петербург: Алетея.]

10. Lao-Czy. (1996). *Dao Dje Czin. Kniga puti i dobrodeteli* [Tao Te Ching. The Book of Ways and Virtues]. Kiev: Amrita (in Russian)
[Лао-Цзы. (1996). *Дао Дэ Цзин. Книга пути и добродетели*. Киев: Амрита].
11. Litavrin, G. G. (1989). Osobennosti razvitija kul'tury Vizantii vo vtoroj polovine VII – XII v. In Z. V. Udal'cova, G. G. Litavrin (Eds.), *Kul'tura Vizantii: vtoraja polovina VII – XII vv.* (p. 617–635). Moscow: Nauka (in Russian)
[Литаврин, Г. Г. (1989). Особенности развития культуры Византии во второй половине VII – XII в. В З. В. Удадьцова, Г. Г. Литаврин (Ред.), *Культура Византии: вторая половина VII – XII вв.* (с. 617–635). Москва: Наука].
12. Litavrin, G. G. (1991). Osnovnye cherty kul'tury pozdnej Vizantii XIII – pervaja polovina XV v. [The main features of the culture of late Byzantium XIII - the first half of the 15th century.]. In G. G. Litavrin (Ed.), *Kul'tura Vizantii: XIII – pervaja polovina XV vv.* (p. 585–607). Moscow: Nauka (in Russian)
[Литаврин, Г. Г. (1991). Основные черты культуры поздней Византии XIII – первая половина XV в. В Г. Г. Литаврин (Ред.), *Культура Византии: XIII – первая половина XV вв.* (с. 585–607). Москва: Наука].
13. Neapolitanskij, S. M., & Matveev, S. A. (2006). *Sakral'naja numerologija. Tajnoe znanie velikih posvjashhennyh* [Sacral numerology. Secret knowledge of the great initiates]. Saint-Petersburg: Institut metafiziki (in Russian)
[Неаполитанский, С. М., & Матвеев, С. А. (2006). *Сакральная нумерология. Тайное знание великих посвященных*. Санкт-Петербург: Институт метафизики].
14. Opanasiuk, O. P. (2004). *Khudozhnii obraz: strukturna fenomenolohiia i typolohiia form* [Artistic image: structural phenomenology and typology forms]. Drohobych: Kolo (in Ukrainian)
[Опанасюк, О. П. (2004). *Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм*. Дрогобич: Коло].
15. Opanasiuk, O. P. (2013). *Intentsionalnist u prostori kultury: mystetstvoznavchyi, kulturolohichni ta filozofskyi aspekty* [Intentionality in the area of culture, of art, cultural and philosophical aspects]. Lviv: Liha-pres (in Ukrainian)
[Опанасюк, О. П. (2013). *Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти*. Львів: Ліга-прес].
16. Opanasiuk, O. P. (2015). *Intentsionalnyi styl yak khudozhnii fenomen zakliuchnoho periodu stanovlennia Yevropejskoi kultury* [Intentional Style as an Artistic Phenomenon of the Final Period of Formation of European Culture]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 27, 217–228 (in Ukrainian)
[Опанасюк, О. П. (2015). Інтенціональний стиль як художній феномен заключного періоду становлення Європейської культури. *Мистецтвознавчі записки*, 27, 217–228].
17. Opanasiuk, O. P. (2017). Metaісторичні підвалини періодизації історії світової музичної культури [Meta-historical Foundations of the Periodization of the World Musical Culture History]. *Path of Science*, 3(2), 2.16–2.30. doi: [10.22178/pos.19-7](https://doi.org/10.22178/pos.19-7) (in Ukrainian)
[Опанасюк, О. П. (2017). Метаісторичні підвалини періодизації історії світової музичної культури. *Path of Science*, 3(2), 2.16–2.30. doi: [10.22178/pos.19-7](https://doi.org/10.22178/pos.19-7)].
18. Poberezhnaja, G. I. (1997). Istorija muzyki v razreze sakral'noj numerologii [The history of music in the context of sacred numerology]. In O. Zin'kevich, & V. Sivohip (Eds.), *Muzychno-istorychni kontseptsii u mynulomu i suchasnosti* (pp. 37–48). L'viv: Spolom (in Russian)
[Побережная, Г. И. (1997). История музыки в разрезе сакральной нумерологии. В О. Зінькевич, В. Сивоhip (Ред.), *Музично-історичні концепції у минулому і сучасності* (с. 37–48). Львів: Сполом].
19. Radcig, S. I. (1982). *Istorija drevnegrecheskoj literatury* [The history of ancient Greek literature]. Moscow: Vysshaja shkola (in Russian)
[Радциг, С. И. (1982). *История древнегреческой литературы*. Москва: Высшая школа].

20. Shestakov, V. P. (2012). *Istorija jesteticheskikh uchenij* [History of aesthetic teachings] (2nd ed.). Moscow: LIBROKOM (in Russian)
[Шестаков, В. П. (2012). *История эстетических учений* (2-е изд.). Москва: ЛИБРОКОМ].
21. Shpengler, O. (1998). *Zakat Evropy. Oчерki morfologii mirovoj istorii* [The Decline of the West] (vol. 1). Moscow: Mysl' (in Russian)
[Шпенглер, О. (1998). *Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории* (Том 1). Москва: МЫСЛЬ].
22. Skot, Ioan Duns. (2001). *Izbrannoe* [Selected papers]. Moscow: Izdatel'stvo Franciskancev (in Russian)
[Скот, Иоан Дунс. (2001). *Избранное*. Москва : Издательство Францисканцев].
23. Udal'cova, Z. V. (1984). Osnovnye napravlenija razvitija vizantijskoj kul'tury IV – pervoj poloviny VII v. [The main directions of the development of Byzantine culture of the IV - the first half of the VII century.]. In Z. V. Udal'cova (Ed.), *Kul'tura Vizantii: IV – pervaja polovina VII vv.* (p. 668–684). Moscow: Nauka (in Russian)
[Удальцова, З. В. (1984). Основные направления развития византийской культуры IV – первой половины VII в. В. З. В. Удальцова (ред.), *Культура Византии: IV – первая половина VII вв.* (с. 668–684). Москва: Наука].
24. Udal'cova, Z. V. (1988). *Vizantijskaja kul'tura* [Byzantine culture]. Moscow: Nauka.
[Удальцова, З. В. (1988). *Византийская культура*. Москва: Наука].