

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 008:312.421

DOI <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.2.38>

Ареф'єва Єлизавета Юріївна,

доктор філософії,

докторантка

Київського національного університету культури і мистецтв

orcid.org/0000-0001-5060-2251

liza.arefieva34@ukr.net

КРЕАТИВНІ НАСТАНОВИ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ХХ СТОЛІТТЯ

Креативність розглядають як вищий ступінь творчості, перехід системи, що пов'язана з умінням, майстерністю, творчістю, в іншу стадію, яка несе в собі новітні виміри музичної інтерпретації. Проблема полягає у визначенні культуровимірного аспекту креативності музики. Метою статті є визначення феномену креації як естетичного та культурного виміру сучасного музичного мистецтва. Методологія дослідження визначається компаративним і системним методами опису культурних практик, що допомагає здійснити порівняльний аналіз феномену креативу як системної цілісності. Людина масмедіа, яка наслідує досвід модерну, легко переступає через моральні традиції. Про це свідчать усі засоби презентації насильства, жорстокості, які усуваються за горизонт цінностей людських актів культуротворчості. Людина, якщо і не стає маргіналом, то в будь-якому разі легко сприймає психологічні форми віртуальних дисциплінарних практик, які легко розповсюджуються та конструюються у просторі мистецтва. ХХ століття, з одного боку, розкрило, широко розгорнуло межі креативу як абстрактної символічної конструкції, а з іншого – позбавило його всього того, що було відкрито за доби середньовіччя, а це передусім імперсональність творіння, творіння як акт креації, перехід із небуття в буття. Можна стверджувати, що в посттоталітарному просторі креативний вектор сформувався, зокрема в музичній культурі, як унікальне явище тому, що стихія музичної матерії зберегла систему інтонування, традиційну школу. Якщо на Заході відбувалося самозбагачення різних стильових жанрових підходів, музичних шкіл, то в посттоталітарних країнах виникає експансивна, демонстративна форма протесту – нонконформізм, що була надзвичайно креативною. Музична поетика, яка формувалася в рамках нонконформізму, дає образи новітньої хвилі синтетичного музичного мислення та виконавства.

Ключові слова: музична культура, креатив, музичне виконавство, творчість, поетика.

Arefieva Elizaveta,

Doctor of Philosophy,

Doctoral Student

Kyiv National University of Culture and Arts

orcid.org/0000-0001-5060-2251

liza.arefieva34@ukr.net

CREATIVE GUIDELINES FOR THE DEVELOPMENT OF 20TH CENTURY MUSICAL CULTURE

The urgency of the problem. Creativity is considered as a higher level of creativity, the transition of a system related to skill, mastery, and creativity to another stage, which carries new dimensions of musical interpretation. The problem is to define the cultural aspect of music creativity. The purpose of the article is to define the phenomenon of creation as an aesthetic and cultural dimension of modern musical art. The research methodology is determined by comparative and systematic methods of description of cultural practices, which helps to carry out a comparative analysis of the phenomenon of creativity as a systemic integrity. Scientific novelty of the article. Imitating the experience of modernity, the mass media person easily steps over moral traditions. This is evidenced by all the means of presenting violence and cruelty, which disappear beyond the horizon of values of human acts

of cultural creation. A person becomes, if not a marginal, then in any case, easily perceives the psychological forms of virtual disciplinary practices, which are easily distributed and constructed in the space of art. Conclusions. The 20th century, on the one hand, revealed and widened the limits of creativity as an abstract symbolic construction, and on the other hand, it deprived it of everything that was discovered during the Middle Ages, and this is, first of all, the impersonality of creation, creation as an act of creation, the transition from non-existence to being. It can be argued that in the post-totalitarian space, a creative vector was formed, particularly in musical culture, as a unique phenomenon because the element of musical matter preserved the system of intonation, the traditional school. If in the West there was a self-enrichment of various stylistic genre approaches, musical schools, then in post-totalitarian countries an expansive, demonstrative form of protest – nonconformism – emerged, which was extremely creative. Musical poetics, which was formed within the framework of nonconformism, gives images of the latest wave of synthetic musical thinking and performance.

Key words: musical culture, creativity, musical performance, creativity, poetics.

Постановка проблеми. У «Великому тлумачному словнику української мови» можна прочитати таке: «Креатура – книжне, тобто той хто посідає значне місце завдяки протекції впливової особи і є слухняним виконавцем її волестановлення. Креаціонізм – вчення, що розглядає виникнення світу і людини, як результат діяльності Бога, творця» (*Креативний*, 2005, с. 464). У «Філософському енциклопедичному словнику» креаціонізм розглядається в теологічному тлумаченні як феномен Божого творіння. «Креаціонізм – це концепція, що трактує багатоманітність форм органічного світу як акт Божого творіння. Креаціонізм заперечує еволюцію і зміну видів» (Креаціонізм, 2002, с. 82).

Креативність – це онтологічний феномен, що коректно описує С. Неретіна, яка пов'язує його з тим, що відбувається перехід із небуття в буття. Адже феномен небуття також ставить цілу низку питань. Звідки воно береться, якщо все існує? Якщо це – тотальна смерть, тотальне ніщовіння, тотальне заперечення буття, то чи можна якось пов'язати буття як таке і небуття?

Аналіз досліджень і публікацій. Проблеми креативності в культурі як феномену буття людини досліджувалися у працях М. Бахтіна (1984 р.), М. Бубера (2021 р.), Р. Барта (1985 р.), З. Баумана (1998 р.), М. Гайдеггера (2012 р.), Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі (1992 р.), Ю. Легенького (2023 р.), М. Фуко (2001 р.) та інших. Однак проблема креативності в музиці ще мало визначена.

Мета статті – визначити феномен креації як естетичний і культурологічний вимір сучасного музичного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Поняття «буття» у Парменіда, який уважав, що воно існує завжди, бо про нього можна подумати, не

таке вже і наївне, бо свідчить про те, що такі категорії, універсали, як «буття» і «небуття», «світ», «абсолют», навіть «ейдос», так чи інакше пов'язані з людиною, думкою, зі свідомістю. М. Гайдеггер пов'язав небуття із психологічним феноменом жаху, щоб його позбутися, він пропонує знайти своєрідний локус або топос існування – Dasein, «тут-буття», тобто буття у свідомості (Heidegger, 2012).

С. Неретіна переводить проблему креації в культурологічну площину, зазначає, що тотальна риторичність свідомості Середньовіччя стає маркером єднання тих конструкції, які накладають матрицю засад religare на окремі промови, дискурси. Авторка визначає такі конструкції, як метафора, синекдоха, гіпербола тощо, які розумілися суто онтологічно. Такий підхід, коли культуротворчість несе в собі риторичний інструментарій, приводить до культурологічного розуміння того, що ми називаємо креацією, креаціонізмом, креативністю як такою, що пов'язана із творчістю.

Чому в середньовіччі постає питання креації? У Давній Греції Бог творив світ із мулу, буквально із глини. Бог Деміург був «гончарем». Адже в середньовіччі людина потрапляє у світ тропізованої промови, тропізованого дискурсу, де ніщо стає фактично нульовим ступенем письма, за Р. Бартом, учасником будь-яких риторичних трансформацій (Barthes, 1985). Але ж залишається питання – звідки береться ніщо? Культурологічна відповідь на це питання – як заперечення античності. Античність заперечується, дістає назву «ніщо», і на основі цього ніщо утворюється новий світ. Ми потрапляємо у величезний троп креаціонізму, який стверджує, що з нічого утворюється все. Так, універсум культури несе в собі метонімію (співскладеність дискурсів), метафору (обмін якостями),

синекдоху як презентування частини цілим, і навпаки.

Отже, метафора, метонімія, синекдоха розглядаються як деякі уподібнення-аналогії, які дають можливість побачитись світ як замкнуте структурне ціле онтологічного типу, де ніщо є головним тропом, головною засадничою реальністю, з якої виникає все. Ідея креаціонізму як переведення з нічого в буття в культурологічному осмисленні спонукає до розуміння того, що в культурі, зокрема культурі ХХ століття, заперечуються попередні опрацьовані риторичні ходи, реалії буття образу. Так, здійснюється поворот, перевертання парадигми, змінюється риторика, але не як суто поверхова, вербальна конструкція, а як онтологічна співскладеність дискурсів у часі, як єднання частини та цілого, і навпаки. Усі інші формули цілісності системи вже є варіативними, культура кожен раз опрацьовує свої образи ніщовіння сутнього, адже не як ідею креаціонізму, а як риторичний міфотворчий «маркетинг», який входить у внутрішній сенс мистецького твору.

Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі надають модель сучасного ніщовіння культури без креації. Опрацьовується концепт «ризоми» як образ світоустрою без коріння традиції. «Ризома не має відповідно ані структурної, ані породжувальної моделі. Їй зайва будь-яка генетична вісь як глибинна структура, генетично подібна об'єктивній стрижневій єдності, на якій утворюються послідовні стадії. Глибинна структура схожа радше на базову послідовність, що розкладається на безпосередні компоненти, тоді як єдність продукту переходить в інший вимір, який трансформує суб'єктне буття. Таким чином, ми виходимо з репрезентативної моделі дерева або кореня, чи то стрижневого або мочковатого, наприклад дерева Хомського, що асоціюється з базовою послідовністю та презентує процес свого породження згідно з бінарною логікою. Виникають варіації на тему давньої думки щодо генетичної осі, або глибинної структури, ми говоримо, що вони вже задалегідь несуть в собі принцип кальки. Усі кальки дерева – це логіка кальки та відтворення» (*Deleuze, Guattari, 1992*).

Проте культуру можна розглянути за вертикаллю інакше. Так, визначається донна культура (етнокультура), аматорська культура (культура вільного дня) і професійна культура.

Можна стверджувати, що професійна культура, зокрема музична творчість, шукає своєї засади в антропологічному, семіологічному та візуальному вимірах, або поворотах, знаходить свої антропологічне ніщо, ніщо семіологічне, ніщо візуальне, і таким чином сприяє конституюванню креативності творчості.

Отже, у культурі найважливішим стає спосіб ніщовіння як заперечення попереднього досвіду культуротворення. Як після цього ніщовіння утворюється творчість, яка стає маркером креативності, не так і важливо. Здається, що в музичній культурі антропологічний поворот визначився з відкриттям афро-американської культури у 50–60-і рр. і всього того величезного напряму етнорегенерації традиції, який сформувався в музиці як заперечення базових складових засад професійної культури, коли домінанта аматорської культури стала засадничою. Художній образ музичного твору пов'язувався з «докультурним» (доколонізаційним) образом, який став виконувати роль метафізичного витоків, а фактично стає образом ніщо як витоків креації. Отже, маркером образу ніщо виступала етнокультура. Етнокультура декласованих спільнот, які в Новому світі цілком заперечувалися, раптом стає домінантною. У посткласичній музиці елітарного типу цей поворот визначився як диспозитив тональної й атональної музики.

Багато теоретиків говорять, що А. Шенберг нічого не відкрив, а лише надав абстрактну філософську схему креативній ідеї формотворення, яку до нього деякою мірою суто емпірично відкрили інші. Уважають, що композитор-теоретик не дійшов до кінця своїх інтенцій і намагань і залишився на рівні відкритої системи. Це надзвичайно важливо, бо, якщо б він дійшов до «кінця», то музика була б знищена остаточно. А так вона актуалізувала раціональний спосіб конструювання музичного образу, що дає можливість відкритого наповнення моделі в її абстрактному, ідеальному вигляді.

Наскільки ця модель є органічною музиці – це інша проблема, але вся виконавська система, що пов'язана із цією структурою, так чи інакше потрапляє в ситуацію радикального креативного зламу, повороту, стає системою модифікації художнього мислення. Проте креативний виток ніщовіння культури відбувся й із виникненням рокгруп, протестних рухів, які

заперечували культуру загалом і утворювали модель нової природності музикування. Це панк-рок, соул, кантрі, блюз тощо. Протестні рухи 60–70-х рр. перетворили музиканта-виконавця на мандрівника між світами.

3. Бауман дає метафоричну картину постмодерну: «Коли Рим лежав у руїнах – припущений, спаплюжений, пограбований ордами Аларіха, св. Августин написав такі спогляди: «Кайн стверджував, що він будував місто, тоді як Авель, якщо він був просто паломником на Землі, не будував нічого». «Істинний град Божий знаходиться на небесах»; тут, на Землі, говорить св. Августин, християни бродять як паломники в часі, що шукають царство вічне» (*Bauman*, 1998). Образ паломника в часі є «музичним» конструктом, про це свідчать інші дані тексту.

3. Бауман констатує: «Я вважаю, що також, як паломник був найбільш вдалою метафорою життєвих стратегій модерну, що думав про завдання створення ідентичності, бродяга, або той, що здійснює прогулянку, турист, гравець, є також метафорами для постмодерної стратегії, яка перебуває в рушійному просторі, пов'язаний із жахом фіксації, або зв'язності. Не один із перелічених типів/стилів не є постмодерним винаходом. Вони були відомі задовго до приходу постмодерних часів, але таким чином, як модерні умови сформували фігуру паломника, яку вони унаслідували із християнства, постмодерний контекст дає нову якість типам, відомим як його попередники – він робить це у двох відношеннях. Перше: стилі, які раптом були реалізовані маргінальними людьми в маргінальних умовах, у маргінальному часі, тепер здійснюються більшістю в головному часі їхнього життя, їхніх місцях, є найважливішими в їхньому життєвому світі; вони стали тепер безповоротно образом життя. Друге: для деяких, якщо не для всіх, ці стилі не є предметом вибору (або/або), бо постмодерне життя є надзвичайно аморальним і безструктурним, щоб бути охопленим якоюсь гармонійною моделлю. Кожен стиль утілює частинку історії, яка ніколи не інтегрується в тотальність (його тотальність – це лише сума частин). У постмодерному хорі всі чотири типи співають, інколи в гармонії, хоча частіше в какофонії» (*Bauman*, 1998).

С. Неретіна пише про середньовічний час, що він тече від створення світу до Страшного

суду, з минулого в майбутнє, і навпаки. Те, що відбувається в часі, повинно замкнутися, утворити фігуру кола, тому можна говорити і про циклічний час. Зазвичай говорять про середньовічний час як про час лінійний, що тече від створення світу до Страшного суду, з минулого в майбутнє.

Час справді почався зі створення світу, адже це був дивний, нібито позачасовий час. Ця думка про час є думка про часовість, що дозволяє говорити саме про протяжність, мінливість часу. Це дуже важливі констатації. У ХХ ст. відбувся поворот щодо відкриття музичного часу, який починається не з великим гріхопадінням людини Старого Завіту, а з тоталітаризмом, з першими двома війнами, з винаходами засобів культивативної тотальної смерті у вигляді ядерної зброї. Усе це свідчить про те, що час радикально змінився, світ змінився, антропологічний поворот відбувся, а водночас змінилася й музика.

Відкривається небуття не як жах, за М. Гайдеггером, а небуття часовості, небуття можливості тотального ніщовіння, коли вже нічого не буде, а накопичений потенціал самознищення свідчить про те, що нищиться планетарна єдність людського духу, людської душі, життя як такого. Проте пацифізм А. Швейцера і всіх відомих композиторів, музикантів, художників не допоможе. Усі стають заручниками хижацьких геополітичних зазіхань, які впливають на здійснення новітньої картини світу, новітнього художнього образу твору. Гріхопадіння, яке відбувається і яке фактично здійснює новий образ Страшного суду, є еквівалентним тотальному ніщовінню сутнього. Страшний суд відбувся вже в рефлексії Августина, який виражає сумнів, що він доступний нашому розумінню.

Можна стверджувати, що час парадоксально рухається у двох напрямках – від початку світу до Страшного суду та від Страшного суду до тієї миті, яка перманентно визначається у світі як початок творіння. Усе це стало відомо в середньовіччі, ХХ ст. не відкрило нічого нового, а лише актуалізувало новітню реальність культуротворення. Якщо в Августина – це мисленнєве коло обертання суперечностей фактично є циклізмом, то життєвий цикл культури, стилів і всіх артефактів культуротворення починається зі власного Страшного суду митця, його «гріха» – протидії традиції.

С. Неретіна говорить про причащення, яке відбувається в культурі не лише у сповіді, не лише в літургії, але в усіх актах культуротворення, що є тотальним способом універсалізації здібностей духу, зокрема душевних, чуттєвих здібностей людини. Так, можна говорити про причащення речей, причащення слів, причащення звука, причащення мелодії. Усе це виводить людину за межі тієї культурної даності, яка відкриває шлях до абсолюту. Абсолют частіше за все розуміють як креативний вимір, однак це один бік медалі, інший бік полягає в тому, що креативність починається тоді, коли людина піддає сумніву той порядок, у якому вона перебуває, заперечує той космос, який її оточує.

Можна сказати словами Д. Мільтона, що ангели, які вигнали Адама та Єву з раю, визнали їхню правоту, сказавши, що у своїй душі вони знайдуть «сто крат блаженний рай». Власне, кожен із митців, кожен із виконавців знаходить у своїй душі сто крат блаженний рай. Цей рай пов'язаний із системами школи, навичок і всіх інших інституцій, які належать культурі, її засобам артикуляції, передання інформації загальною. Якщо Страшний суд перемістився в душу людини, то час і простір стають атрибутом свідомості. Креатив – породжувальна інтенція, де ніщовіння стає домінуючим, а те, що створює його людина, не обов'язково утворює весь світ, як у середньовіччі, може утворювати лише фрагмент світу, у якому і здійснюється буття музичного твору. Можна стверджувати, що, протестні рухи в культурі ХХ ст. і є тим модулем визначення креативності, який презентується в соціологічних, естетичних, художніх, психологічних реаліях музики.

Протест поза культурними ознаками є анархія, але страйк, мітинг, які набувають ознак художньої форми, потрапляють у контекст жанрових форматів перформансу, або хепенінгу. Протестні рухи в пострадянському просторі й досі не закінчилися, виникає нова протестна культура або контркультура. Так, радикальні трансформації, які відбуваються у просторі пострадянських країн, так чи інакше свідчать про два вектори часу – один рухається до початку творіння, що актуалізує проблему визначення національної парадигми еволюції культури, інший – у майбутнє, яке пов'язане із глобалізацією.

Після авангардних трансформацій художнього образу, які відбулися в кубізмі, футуризмі,

сюрреалізмі, а згодом у просторі тоталітарного сюрреалізму (соцреалізму), виникає постмодерна реальність формотворення. Один із засновників сюрреалізму Антонен Арто вживає міфологему «жорстокість», коли світ сприймається оголеними нервами. Формується неологізм «тіло без органів», що фіксує власне почуття безсвідомого. Сюрреалізм без безсвідомого – так визначив постмодерну рефлексію Ф. Джеймісон, надає можливість побачити відкритість сучасної музики в усі шари креативності, яка шукає свої форми у виконавстві. Підбурюють цей процес музиканти, композитори, які все більше і більше починають виконувати музику як ремейк перформансного типу. Композитори-виконавці вимушені самі себе рекламувати та рефлексувати над тими записами музичних екзерсисів, які вони здійснюють. Утворюється нова субкультура виконавства, яку можна назвати медіальною.

Музика стає «турпродуктом», а лайки у фейсбуці стають маркером рейтингу опитувань. Власне подорожування як одна з фундаментальних установ культуротворення стає креативним витоком століття, подорож між культурами нагадує феномен паломництва в часі. Адже, якщо раніше цю подорож називали діалогом культур, зараз актуальності набувають більш прагматичні номінації – культурний серфінг, культурний туризм, узагалі подорож заради подорожі.

Гетерохронія (багаточасовість) культуротворення набуває ледве не пріоритетних ознак, стає маркером сучасної урбанізації медіа, що досягли розвинутого вигляду. Можна сказати, що ефект креативності пов'язаний із таким психологічним маркером трансформації стану людини, як афект неадекватності, перебільшення власних можливостей засобами масмедіа, втручання в комунікацію шляхом сучасних інформаційних систем. У просторі медійних технологій, які стають все більше і більше жорсткими форматами комунікації, усуваються моральні норми. Реципієнт потрапляє в коло випробовувань, ніщовіння музичної матерії, а вихід із цього стану рекламується як креатив, надцінна реальність *virtus*, яка реалізується засобами віртуалізації екранного простору, технологій медіа, що дають можливість ухвалювати рішення і тут же їх реалізовувати.

Висновки. Технологічні інновації музикування пов'язані з технікою акцентуванням музичної гри, це ті реалії, які були екзистенційно визначені як безкомпромісний розрив з тоталітаризмом, вихід у простір нових систем, починаючи від авангарду, неомодернізму тощо. С. Губайдуліна, А. Шнітке, Є. Денісов, в Україні – Є. Станкович, О. Грабовський, В. Сільвестров створили новий креативний образ музичного світу. Художній образ музичного твору реалізується в рамках національної традиції, яка має свою стилістику музичної темперації. Нонконформізм пересував простір експериментування у світ, відкритий до західних систем цінностей. Цей процес був вибуховим, драматичним, породжував креативні системи

легітимації протестної культури як деякого ідеалу пострадянського простору.

Музичний нонкоформізм деякою мірою перетворюється на постмодерний тип музикування, де поетика палімпсесту – нашарування слоїв музичної матерії – утворює реальність формування того музичного простору, який можна назвати креативним. Це дає можливість визначити систему еволюції креативних засад у музиці не лише як абстрактно зрозумілий принцип креативізму – переходу з небуття в буття, а як культурне ціле музичного простору. Креатив стає вживаною номінацією і легко потрапляє в будь-яку конфігурацію музичних, образотворчих та інших структур інтерпретації.

Список використаних джерел:

1. Креативний, (2005). Великий тлумачний словник сучасної української мови: 250 000 / уклад. та голов. ред. В. Бусел. Київ ; Ірпінь : Перун. VIII, 1728 с.
2. Креационізм, (2002). Філософський енциклопедичний словник / В. Шинкарук (гол. редкол.) та ін. Київ : Інститут філософії імені Григорія Сковороди НАН України : Абрис. 742 с.
3. Легенький, Ю. (2023). Соціальний дизайн: образ і документ в часові і просторі культури. Київ ; Переяслав ; Ніжин : видавець Лисенко М.М. 383 с.
4. Bakhtine, M. (1984). *Les genres du discours, dans Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.
5. Bauman, Z. (1998). *Globalization: The human consequences*. New York : Columbia University Press. 136 p. URL: <https://catalogue.nla.gov.au/catalog/1903392>.
6. Barthes, R. (1985). *L'aventure sémiologique*, Paris : Seuil. 358 p. URL: <https://archive.org/details>.
7. Buber, M. (2021). *Ich und Du*. URL: https://www.academia.edu/57863213/Martin_Buber_Ich_und_Du.
8. Deleuze, G., Guattari, F. (1992). *F thousand plateaus capitalism and schizophrenia*. Translation and Foreword by Brian Massumi University of Minnesota Press Minneapolis London. 629 p. URL: <https://files.libcom.org/files/A%20Thousand%20Plateaus.pdf>.
9. Foucault, M. (2001). *L'herméneutique du sujet*, Paris, Hautes Études/Gallimard/Seuil, 540 p.
10. Heidegger, M. (2012). *Der Ursprung des Kunstwerkes*. URL: <http://download.klostermann.de/leseprobe> > 9.

References:

1. Kreatyvnyi, (2005). *Velykyi tлумachnyi slovnyk suchasnoi ukrainskoi movy: [A large explanatory dictionary of the modern Ukrainian language]* 250 000 / uklad. ta holov. red. V.T. Busel. Kyiv; Irpin: Perun [in Ukrainian].
2. Kreacionizm, (2002). *Filosofskyi entsyklopedychnyi slovnyk [Philosophical encyclopedic dictionary]*. V.I. Shynkaruk (hol. redkol.) ta in. Kyiv: Instytut filosofii imeni Hryhoriia Skovorody NAN Ukrainy: Abrys [in Ukrainian].
3. Lehenkyi, Yu. (2023). *Sotsialnyi dyzain: obraz i dokument v chasovi i prostori kultury [Sotsialnyi dyzain: obraz i dokument v chasovi i spostori kultury]*. Kyiv ; Pereiaslav ; Nizhyn: Vydavets Lysenko M.M. [in Ukrainian].
4. Bakhtine, M. (1984). *Les genres du discours, dans Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.
5. Bauman, Z. (1998). *Globalization: The human consequences*. New York: Columbia University Press. URL: <https://catalogue.nla.gov.au/catalog/1903392>.
6. Barthes, R. (1985). *L'aventure sémiologique*, Paris: Seuil. URL: <https://archive.org/details>.
7. Buber, M. (2021). *Ich und Du*. URL: https://www.academia.edu/57863213/Martin_Buber_Ich_und_Du.
8. Deleuze, G., Guattari, F. (1992). *F thousand plateaus capitalism and schizophrenia*. Translation and Foreword by Brian Massumi University of Minnesota Press Minneapolis London. URL: <https://files.libcom.org/files/A%20Thousand%20Plateaus.pdf>.
9. Foucault, M. (2001). *L'herméneutique du sujet*, Paris, Hautes Études/Gallimard/Seuil.
10. Heidegger, M. (2012). *Der Ursprung des Kunstwerkes*. URL: <http://download.klostermann.de/leseprobe> > 9.