

**КАТАРСИЧНІ ВИМІРИ СУЧАСНОЇ ЛЮДИНИ
ТА ОБРАЗ "ЛЮДИНИ СВІТУ"**

У статті досліджуються катарсичні виміри сучасної людини та психологічно забарвлені естетичні категорії образу "людини світу", представлені дослідженнями з психології мистецтва М. Бахтіна, Л. Виготського, М. Мамардашвілі.

Ключові слова: психологія мистецтва, свідомість, катарсис, внутрішньо-художній діалог, сигніфікація.

This article investigates cathartic dimension of modern man and psychologically aesthetic categories painted image of "human world", presented research on the psychology of art M. Bakhtin, L. Vygotsky, M. Mamardashvili.

Keywords: psychology of art, consciousness, catharsis, internally and artistic dialogue, signification.

Катарсис можна розглядати як результативно-смысловий аспект внутрішньохудожнього діалогу, що набуває певного оцінного статусу та визначається найчастіше в психологічно "забарвлених" естетичних категоріях. Культурний діалог – часовий процес; катарсис, що в мистецтві має процесуально-часові передумови, в які включено і композиційне розгортання художнього твору, є умовним "місцем зустрічі" розрізнених людських свідомостей у розуміючому діалозі – в "точці" ідеального Над-адресату (в термінології М. Бахтіна), тобто в ілюзорному смысловому просторі. Зустрічними ж стають тільки ті явища, що рухаються в протилежних напрямках, тобто виходять з протилежних позицій.

Отже, діалогічний процес, за найпершим своїм визначенням, завжди є протистоянням, протиріччям, "протичуттям" (за висловом Л. Виготського), деякою боротьбою і подоланням – можливо, подоланням передусім суб'єктами діалогу власної обмеженості. Оскільки подолання матеріалу художньою формою та самовизначення особистості в художньому переживанні є стимулом катарсису та головною його естетичною характеристикою, можна вважати катарсис необхідною умовою, сутнісним аспектом мистецтва як діалогу.

Дослідження Л. Виготського, навіть якщо до нього зверталися у зв'язку з розробками принципу катарсису, не використовувалося в повному об'ємі ані психологами, ані мистецтвознавцями подальших поколінь (тобто після 1928 р. – часу написання книги "Психологія мистецтва"). Як перехідна, ця праця видавалася в рівній мірі чужою і тим, і іншим. Крім того, мова Виготського сьогодні, звичайно, вимагає термінологічної адаптації, деякого понятійного "перекладу", особливо в тих частинах, в яких йдеться про емоційну дію мистецтва, особливий характер художньої емоції та "афективне протиріччя" як механізм катарсису.

Слід враховувати і те, що ця праця, написана між дослідженнями, присвяченими проблемам свідомості і мислення, позначає перехід від раннього періоду наукової творчості Виготського до пізнього, передусім до вивчення вищих психічних функцій людської свідомості. "Психологія мистецтва" в цьому відношенні багато що прояснює та підготовлює перебіг майбутньої естетико-психологічної думки.

Здатність переживати катарсис як цілісне реагування свідомості адресована вищим психічним функціям людини, які соціально, культурно-історично обумовлені. Навпаки – вони спонукають цей самий соціум, цю культурну дійсність конструювати, заповнювати створеними самою ж людиною предметами – "інструментами" управління ззовні людською свідомістю, населяючи світ символами. До таких предметів-символів відносяться за своєю природою і художні артефакти. Визначаючись соціальною дійсністю, свідомість людини її знаково упредметнює, відкриваючи свої та її нові можливості, тобто здійснює себе в діалозі зі світом за допомогою знакового визначення відносин з ним.

Цей процес Л. Виготський назвав сигніфікацією, вводячи цей термін у психологічну лексику [4]. Саме сигніфікація – позначення реальних або уявних об'єктів знаками з метою їх "зворотної" продуктивної дії на процеси свідомості та мислення людини, підвищення рівня операціональності цих останніх стає засобом перетворення комунікаційної залежності людини на "владу над комунікацією", що, власне, і дозволяє Виготському визнавати мистецтво "суспільною технікою почуттів". Нам же це поняття допомагає прояснити, що ж має на увазі дослідник під "подоланням матеріалу формою".

Протиставлення матеріалу і форми можна вважати центральною апорією психології мистецтва Виготського. Жодне з цих начал не перемагає інше остаточно, оскільки обидва вони в рівній мірі потребують одне одного. Матеріал і форма в рівній мірі виявляють дійсне та можливе в мистецтві та в людській свідомості – на різних етапах їх "зустрічі", їх діалогу в просторово-часових контекстах художнього твору та художнього сприйняття. З одного боку, матеріал – дійсність життя, надана в розпорядження митцю (автору), з іншого – можливий вибір його, автора, з усього матеріалу необхідних компонентів художнього задуму. Тобто, з одного боку, форма – це речово-предметна дійсність мистецтва, художнього твору, з іншого – можливість тривалих смыслових відкриттів, тобто ідеаційних проєкцій.

Безперечно тільки одне: за словами Л.Виготського, автор завжди вибирає найбільш важкий, такий, що чинить опір, "ворожий" усім намірам та зусиллям автора сказати те, що він хоче сказати, матеріал. Дотримання цієї умови дає змогу в мистецтві створювати ту особливу напругу композиційно-художніх меж, яка розряджується катарсичними зусиллями свідомості – "відповіддю" на катарсичні зусилля форми, найбільш помітні в її останніх завершальних розділах.

Л. Виготський знаходить спеціальне образне порівняння для цієї катартичної напруги форми, вказуючи, що справжній твір мистецтва нагадує "машину, що важче за повітря", яка "кожну хвилину свого підйому падає"; "він обирає в якості свого матеріалу завжди матерію важче за повітря, тобто щось таке, що із самого початку в силу своїх властивостей нібито суперечить польоту і не дає йому розвиватися. Ця властивість, ця важкість матеріалу увесь час протидіє польоту, увесь час тягне вниз, і тільки з подолання цієї протидії виникає справжній політ" [3, 288]. Отже, опір матеріалу та форми, за Виготським, не можна зводити тільки до афективного протиріччя, зіткнення протилежних емоцій; вже поняття "протипочуття" є значно ширшим.

Нерозв'язне протиріччя між матеріалом та художньою формою, сформульоване Л. Виготським, що заслуговує визначення як апорія, розкривається в аспекті ідеї "техніки розуміння" – концепту, запровадженого М. Мамардашвілі, філософські есе якого виявляють дивовижний резонанс з ідеями Л. Виготського – дивовижний, оскільки мимовільний, не передбачуваний. Відомий грузинський філософ вводить поняття про "друге народження" людини і обговорює "дивний" спосіб цього народження. Останнє узгоджується з поняттями про вищі психічні функції та катарсис Л. Виготського, дозволяє підняти на загальнотеоретичний рівень питання про протиріччя матеріалу та форми в мистецтві. На мові Мамардашвілі, це питання про тотожність (і розтотожнення) буття та мислення, пов'язане з проблемою буття свідомості як розуміння. Але найважливіше те, що, говорячи про необхідність розуміння, філософ приходиться до думки про необхідність мистецтва як деякої техніки або деякої штучної техніки, оскільки життєвих і навіть теоретичних філософських знань для цього недостатньо.

М. Мамардашвілі помічає, що "філософія, або мудрість, є роздум про те, чого ми не могли б досягти самі по собі, для чого потрібне мистецтво. Недостатньо воліти добра: добро – мистецтво, тобто складна техніка. І проблема людства – це проблема того, що в нас є або може бути (а може і не бути, якщо не пощастить) щось більше, ніж ми самі. Що зростає у вигляді гігієни, правил розумового життя. Тобто все те, для чого люди винаходили цілі інститути – право, мораль, філософію, мистецтво і так далі. Щось, як би створене людиною, бо усе це, хоча і було створено, відноситься до чогось, що від людини не залежить, що є чимось більшим, ніж вона сама" [5, 190-191].

З цього положення випливає теза про людину як про "штучну істоту", що народжується не природою; само-народжувану через культурно-винайдені пристрої, причому останні є "способом конструювання людини з природного біологічного матеріалу". Тут М.Мамардашвілі особливо близько підходить до поняття сигніфікації, в подальших словах "підказуючи" її мету, за якою можна вбачати, на нашу думку, і мету катарсису. Він говорить про необхідність розуміння того, що головним завданням завжди залишається "максимально вивільнити життя чогось більшого, ніж ми самі"; "потрібне мистецтво, деяка техніка, працююча на те, щоб максимально вивільнити поле або чистий простір, в якому це б проявилось"; "ми знаходимося як би у проміжку, в якомусь проміжку між природою та штучним світом, штучними утвореннями. І в середині живе щось більше, ніж ми самі, про що ми повинні піклуватися. І це те, про що ми говоримо на символічній мові – тобто на мові, що не має буквального предметного сенсу" [5, 185-186]. Додамо від себе – це те, про що ми говоримо на мові мистецтва, на мові художніх форм, трансформуючи штучність у майстерність, оформляючи та втілюючи не-предметні явища смислу. Зазначимо також, що М. Мамардашвілі, обговорюючи те, "про що ми говоримо на символічній мові", відчуває потребу повернутися до "психологічної мови" [5, 186].

У праці Л. Виготського зустрічаються спостереження, що стосуються причин виникнення особливої форми "непрямого" знання, причому це є знанням як зовнішніх обставин людського досвіду, так і особливостей індивідуальної свідомості. Для перших істотне те, що "ми знаємо і вивчаємо багато такого, чого ми безпосередньо не усвідомлюємо, про що знаємо тільки за допомогою аналогій, побудов, гіпотез, виведень, висновків і так далі – взагалі лише непрямым шляхом. Так створюються, наприклад, усі картини минулого, відновлювані нами за допомогою різноманітних викладень та побудов на підставі матеріалу, який нерідко абсолютно несхожий на ці картини" [3, 39]. Ця цитата спонукає до декількох доповнень до вищевикладеної думки Л. Виготського.

По-перше, ми можемо вивчати і те, що ми безпосередньо не знаємо, але що є присутнім в нашому ставленні до дійсності, отже, деяким чином доступне нашій свідомості, але залишається смутним, невизначеним і прямо не-визначуваним, що можна охарактеризувати як "зрозуміле невідоме", тобто доступне розумінню, але не підлегле раціонально-логічній верифікації. В цьому випадку "непрямым шляхом" стає шлях художньої творчості, художнього символізування, сигніфікації. (На що по своєму вказав і Мамардашвілі). По-друге, "побічність" – типологічна властивість діалогу в його відношенні до свого головного адресату ("Третього" в діалозі) [1].

Важливість діалогічних форм пізнання зростає у зв'язку із зверненнями до минулого, що буквально позначається в "діалозі культур" та пояснює свободу стильових реконструкцій, котрі стають матеріалом творів, "абсолютно не схожих" на ті стильові "картини", які вони прагнуть відтворити. Під-

твердженням сказаного може служити музичний неокласицизм. По-третє, в даному випадку також виникає явище "опору" матеріалу і форми, якщо під першим розуміти актуальні для творчої індивідуальності уявлення, умогляди, задуми, а під формою – результат втілення їх у конкретній художній конструкції. Таким чином виникають передумови до авторського самодіалогу, який парадоксально обумовлюється ідеєю передачі "діалогу культур".

Звідси – важливість "непрямого" внутрішньохудожнього діалогу для індивідуальної свідомості, що вивільняє, упредметнює його глибинний зміст або – в термінах Л.Виготського – "несвідомого". Дослідник відмічає, що найближчі причини художнього ефекту приховані в несвідомому. Водночас підкреслює, що несвідоме не відокремлене від свідомості непрохідною стіною, отже, може бути матеріалом усвідомлення і творчої переробки так само, як і зовнішні сприйняття. Яскравим прикладом подібного усвідомлення прихованих сфер свідомості є творчість М. Пруста та загалом увесь напрям так званого "роману свідомості".

З відображенням "прихованого" у свідомості в художній побудові пов'язаний і особливий ефект емансипації героя, образу від автора, що створює його, коли поведінка персонажу виявляється несподіваною для його творця; хрестоматійними прикладами слугують доля Тетяни в "Євгенії Онєгіні", що викликала подив у О. Пушкіна, упертість Анни Кареніної в романі Л. Толстого, що "добилася" позитивної оцінки автора всупереч його первинним намірам, взагалі усі випадки, коли художній твір з якогось моменту починає "жити своїм життям", розвиватися на власний розсуд (характерно і для романної творчості О. де Бальзака).

Отже, матеріал для митця (письменника, композитора) – не лише зовнішній життєвий ряд фактів, подій, стосунків, досвід художніх збережень смислу, що вже склався, а й він сам, власна свідомість – внутрішній світ, душа і тому подібне. Найясніше про таке розуміння матеріалу Виготський говорить у зв'язку з питанням про сприйняття мистецтва, маючи на увазі, що художнє сприйняття носить творчий характер та співавторську спрямованість: "і сприйняття мистецтва вимагає творчості, тому що і для сприйняття мистецтва недостатньо просто щиро пережити те почуття, яке володіло автором, недостатньо розібратися в структурі самого твору – необхідно ще творчо здолати власне почуття, знайти його катарсис. Мистецтво вносить лад і порядок в наші витрати душі" [3, 315-316].

Не випадково обговорення катарсису Л. Виготський розпочинає з питання про "свідомість почуття", причому тільки в дев'ятому розділі своєї книги, після більш ніж двохсот сторінок викладу естетико-психологічних проблем, що ведуть до розуміння катарсису. Власне, йдеться про відчуження авторського та сприймаючого "Я" від "іншості" художнього твору, що знову повертає нас до презумпції діалогу в концепції М. Бахтіна. Зокрема, М. Бахтін пише, що розуміючий суб'єкт підходить до твору "зі своїм світоглядом, що вже склався, зі своїми точками зору, зі своїх позицій. Ці позиції певною мірою визначають його оцінку, але самі при цьому не залишаються незмінними: вони піддаються дії твору, який завжди вносить щось нове. У акті розуміння відбувається боротьба, в результаті якої відбувається взаємна зміна і збагачення"; завершує це висловлювання М.Бахтін думкою про предметну орієнтацію розуміння: "Зустріч з великим як з чимось визначальним, таким, що зобов'язує і зв'язує – це вищий момент розуміння" [1, 366]. "Зустріч" в поезії М.Бахтіна розглядається як хронотопічний мотив, що може отримувати і метафоричне, і символічне застосування, виконує певні композиційні функції (служить зав'язкою, іноді кульмінацією або розв'язкою сюжету), набуває власні антиномічні субмотиви – надбання – втрата, пізнавання – непізнавання, але М.Бахтін надає йому універсального культурного значення, вважаючи еквівалентом поняття контакту [2, 247–248]. Найважливіше те, що автор відмічає "високу міру емоційно-ціннісної інтенсивності" цього хронотопу [2, 392].

Вищевикладене дає змогу створити новий контекст для емоційно-афективних характеристик катарсису Л.Виготським, перекласти їх на більш високий рівень теоретичного узагальнення, і, зокрема, дозволяє зрозуміти причину згадки ним думки Арістотеля про те, що поетична (художня, музична – М. Т.) мова повинна звучати як "іноземна". Пояснюючи співаффект в трагічному "враженні", Виготський так це коментує: "я в підвищеному ступені почуваю себе і свою людську цінність в іншому, в підвищеному ступені переживаю, що означає бути людиною" [3, 263]. "Складне перетворення почуттів", "розумна" художня емоція, "емоційне мислення" розкривається не як суперечність між позитивною та негативною спрямованістю переживання (трагічного, зокрема), а як подолання буденних, розхожих життєвих способів реагування "спеціальними" емоціями, що викликаються природою та дією мистецтва.

Л. Виготський пов'язує катарсис із зародженням величезної, але невизначеної потреби в якихось діях; М. Бахтін говорить про зустріч з великим у момент розуміння як з чимось, що зобов'язує. Обидва автори приходять, кожен зі свого боку, до явища мовчання – тиші, для Л.Виготського пов'язаного передусім з таємничістю, невимовністю трагічної символіки, для М. Бахтіна – з умовами розуміння-пізнавання знаку.

На погляд Л. Виготського, головний "другий сенс" трагедії (йдеться про "Гамлета"), "музика трагедії", "простір, заповнений невидимими нитками трагічного", усвідомлюється не "відгадуванням", а "відчуттям, переживанням таємничого". Виготський взагалі не приймає принцип "тлумачення": "уявити – означає вичерпати, далі читати немає чого" [3, 347]. Розуміння ж припускає, що "таємницю треба прийняти як таємницю. Розгадування – справа профанів. Невидиме – зовсім не синонім незбагненого: воно має інші ходи до душі. "Решта" (головний сенс трагедії) усвідомлюється в мовчанні трагедії" [3, 370-371].

Трагічне є такою формою пізнання, яке, щоб бути таким, що хоч би витримується, потребує захисту і цілющих засобів мистецтва [3, 349], тобто трагічне мислиться тільки символічно, завжди є деяким "тайнописом". Причиною тому є незавершеність людини у бутті в силу "нав'язаної" їй життєвої гри; недаремно Л.Виготський пише: "коли ми разом з героєм починаємо відчувати, що він не належить більше собі, що він робить не те, що він робити був би повинен, – тоді саме трагедія вступає у свою силу" [3, 244]. Таємниця трагедії, за думкою Л. Виготського, обумовлена її "основопричиною" та пов'язана з трагічним станом світу, що перетворює трагедію на деяку "містичну симфонію": "Ми відірвані від кола, як колись відірвалася земля. Скорбота – в цій вічній відокремленості, в самому "я", в тому, що я – не ти, не все навколо мене, що все – і людина, і камінь, і планети, і самотні у великій безмовності вічної ночі. І як ми не назвемо безпосередньо, найближчим чином причину трагічного стану: роком або характером героя, ми прийдемо все одно до витoku цього стану: до нескінченної вічної відокремленості "я", до того, що кожен з нас – нескінченно самотній" [3, 492–493]. Важко уявити собі більш ясне, хоча і сформульоване на "іншонауковій" символологічній мові, онтологічне обґрунтування потреби діалогу, висхідного, таким чином, до феномену трагічного, що і пояснює провідне значення художньої форми трагедії у вивченні катарсису Л. Виготським.

Л.Виготський вказує, що трагедію треба закінчити та доповнити у собі, у своєму переживанні – в мовчанні [3, 496]. Але подібна завершеність може розглядатися як умова будь-якого розуміючого діалогу. Істина в діалозі народжується в паузах, в моменти "тиші", в перервах між "мовленням" – висловлюваннями, дискурсивними побудовами, семантичними синтагмами – осмислюючими одиницями мови. Таким моментам перерви – "тиші" сприяє розділеність, відособленість та структурна завершеність окремих висловлювань, що входять до діалогу.

Цілісність висловлювання, що дозволяє знаходити в ньому семантичну завершеність та осмислює мовчання як дистанцію між висловлюваннями, є умовою діалогу і, відповідно до неї, катарсичною умовою художнього (музичного) діалогу. Підтвердження сказаному знаходимо в думці М. Бахтіна: "Мовчання – осмислений звук (слово) – пауза складають особливу логосферу, єдину і безперервну структуру, відкриту (таку, що не завершується) цілісність" [1, 357]. Причому в цьому своєму спостереженні М.Бахтін звертається до понятійної діалогічної "пари", що є провідною в його науковій поетиці, – "завершеність – відкритість".

"Осмилене слово" – висловлювання для нього існують в двох планах: як завершене, висловлювання є неповторним, а як залучене до мови – повторюваним, отже, відкритим.

Застосовуючи сказане М. Бахтіним до музично-творчого процесу, відмітимо, що, в першому випадку, на наш погляд, висловлювання існує як внутрішньо-композиційний феномен, тобто в контексті художнього твору. У другому – воно адресується рівням текстологічного розвитку музики. Взаємодію першого та другого назвемо, услід за М. Бахтіним, "музичною логосферою" – загальним логосом (що самозростає) музики. "Через висловлювання мова залучається до історичної неповторності та незавершеної цілісності логосфери" [1, 357].

У зв'язку з цим процес катарсису в музиці здійснюється як функціонально-семантичний діалог композиційних та текстологічних синтагм, що істотно міняє уявлення про "матеріал", отже, і про "форму" в музиці, у порівнянні з позицією Л. Виготського. Так, дослідник вважає матеріалом літературного твору "усе те, що поет взяв як готове – життєві стосунки, історії, випадки, побутову обстановку, характери, усе те, що існує до, незалежно, поза "розповіддю" – якщо це тямучо та зв'язно переказати своїми словами"; формою ж виявляється "розташування цього матеріалу за законами художньої побудови" [3, 187].

Визначаючи правомочність такого підходу, вкажемо, проте, на його художньо-видові обмеження, що можуть заважати в культурологічному аналізі музики.

По-перше, по відношенню до музики немає нічого "готового", що існувало б "до" неї, тим більше в "осмиленому" і "зв'язному" вигляді. Матеріалом музики може служити тільки вона сама, як вже відома система принципів породження художніх знаків. Іншими словами, матеріалом музики служать "множинність" її текстових формул, тобто її текстологічний зміст.

І в літературі, якщо узяти до уваги ідеї умовного поліфонічного слова М. Бахтіна, матеріалом є, з певного історичного моменту еволюції словесно-жанрових форм, не сама життєва дійсність, а сформований, представлений досвід її художньо-образного відтворення, що і викликає посилений стильовий самодіалог літератури, розкритий М. Бахтіним у зв'язку з вивченням романного слова, зокрема на прикладі поетики М.Достоевського, типовий саме для "вторинних" жанрових художніх систем.

Виходячи з такого визначення матеріалу – як художнього, формою в її катарсичному призначенні, тобто в протисторстві з матеріалом, слід вважати конкретну композиційну побудову – завершення, одиничний твір як "неповторне висловлювання" в цілому, що апелює до множинності тексту як до "незавершеної цілісності".

У музиці існує деякий простір – "можливо-дійсний", такий, що відрізняється цим від дійсно-можливої спрямованості одиничної композиційної побудови – як передумова і як усвідомлюваний результат музичної творчості. В сукупності музичних ідеоформ, жанрово-стильових формацій, що є позаособистісними, "абстрагованими", "анонімними" (терміни В. Сильвестрова) та байдужими до конкретних внутрішньоконпозиційних призначень, вони все одно несуть загальну культурну семантику. Цей художньо-естетичний простір ми і розглядаємо як музичний текст.

Входячи в конкретно-одичний твір, цей простір набуває особливої часової впорядкованості, що трансформує його початкові семантичні тенденції, обмежує його смислові можливості, здійснює їх вибір як вибір матеріалу, реалізує їх адекватно новим умовам музичної творчості. Таким чином, музичний твір виявляється не частиною історичного музичного контексту, але сам виступає як контекст, що породжує нові значення – стосовно музично-текстових формацій. Так він постає композиційним провідником художнього "очищення".

Використані джерела

1. Бахтин М. Из записей 1970-1971 годов / М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. 2-е изд. [сост. С. Бочаров; прим. С. Бочарова и С. Аверинцева]. – М. : Искусство, 1986. – С. 355–380.
2. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. 2-е изд. / М. Бахтин // [сост. С. Бочаров; прим. С. Аверинцева и С. Бочарова]. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.
3. Выготский Л. Психология искусства / Л. Выготский. – М. : Искусство, 1968. – 576 с.
4. Выготский Л. С. История развития высших психических функций : Собр. соч. в 6 т. / Л. С. Выготский – М. : Педагогика, 1983. – Т. 3. – С. 5–328.
5. Мамардашвили М. Техника понимания / М. Мамардашвили // Мой опыт нетипичен. – СПб. : Азбука, 2000. – С.183–198.

УКД 008.001

Олександр Вікторович Яковлев
кандидат історичних наук,
докторант Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

РЕАЛІЗАЦІЯ МІЖНАРОДНИХ ГУМАНІТАРНИХ СТРАТЕГІЙ НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

У статті окреслені шляхи реалізації міжнародних гуманітарних стратегій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, визначені проблеми і завдання гуманітарних стратегій як найважливішого чинника культурної інтеграції. Представлена міжнародна діяльність кафедри теорії, історії культури і музикознавства НАКККіМ, зокрема в аспекті діалогу культур: Україна – Греція – Сербія. Проаналізовано феномен гуманітарних стратегій та його аспекти в сучасній українській культурі.

Ключові слова: міжнародні гуманітарні стратегії, культурний діалог: Україна – Греція – Сербія, українська культурна стратегія.

Ways and forms of humanitarian strategies in the National Academy of Managerial Personnel of Culture and Art are represented in the article, are defined international aspects and problems of humanitarian strategies as one of the most important factors of cultural intergration. International activity of the department of theory, history and musicology, cultural dialogue between Ukraine, Greece and Serbia is represented. The article gives foundation of studying of humanitarian strategy phenomenon and its specific for modern Ukrainian culture.

Keywords: *international humanitarian strategies, cultural dialogue: Ukraine – Greece – Serbia, specific aspects of Ukrainian cultural strategies.*

Звернення науково-дослідницьких інтересів до поняття "гуманітарного" пов'язане з розширенням дискурсивного простору культурології, її людинознавчою сутністю, розширенням сучасних знань про культуру як про творче середовище людського спілкування. Важливим є поєднання гуманітарного з визначенням культурної стратегії, тобто розробленням концепції гуманітарного розвитку, що сприяє зростанню творчого потенціалу людини як суб'єкта, який діє в культурному середовищі. Вихід сучасної незалежної України у світовий постіндустріальний простір зумовлює також вивчення можливостей розширення міжнародних культурних відносин як засобу діалогу культур у просторі полікультурного світу [1].

Зазначені чинники зумовили дослідження на кафедрі теорії, історії культури і музикознавства НАКККіМ актуальних наукових проблем: "Міжнародні гуманітарні стратегії в сучасній Україні як системний культурно-творчий феномен" (аспірант М.О. Тимошенко, науковий керівник В.Д. Шульгіна) та "Синергетика регіональних ідентичностей в культурному континуумі України кінця ХХ – початку ХХІ століття" (докторант О.В. Яковлев, науковий консультант В.А. Личковах). Мається на увазі як концептуальне вирішення завдань міжнародних гуманітарних стратегій, так і висвітлення шляхів їх практичної реалізації [1; 2; 3].