

УДК 7.038.6+ 791.43/45

А. М. Тормахова, канд. філос. наук, асист., КНУ ім. Т. Шевченка

## ПЕРФОРМАТИЗМ РАУЛЯ ЕШЕЛЬМАНА: КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПРАКТИК

*Стаття присвячена аналізу особливостей соціокультурних практик в контексті концепції перформатизму Рауля Ешельмана.*

**Ключові слова:** перформатизм, постмодернізм, Р. Ешельман, соціокультурні практики, символ.

Концепція перформатизму останнім часом все частіше потрапляє в поле зору сучасних філософів, культурологів, естетиків і мистецтвознавців. Дослідники постмодернізму і пост-постмодернізму М. Ліповецький і І. Кукулін звертаються до поняття "перформатизм" для позначення сучасної культури, яка характеризується "подоланням текстового рівня ідентифікації та реалізації художника і перенесенням їх на рівень жестово-поведінковий і проектно-стратегічний" [2], коли сутність творів можна визначити, розпізнати не тільки з них самих, але і з поведінки художника, його висловлювань, його іміджу.

Соціальну перформативність як важливий компонент повсякденного життя, де завдяки вибору соціальної ролі людина здійснює театральну репрезентацію себе в соціумі, вивчає український дослідник І. Танцюра. Ця наукова розробка опрацьовується на основі робіт англо-американського антрополога Віктора Тернера і американського соціолога Ервінга Гофмана, які розуміють перформанс як види ритуальних соціальних практик та згадують про існування "Ното performers".

Навіть при побіжному огляді деяких досліджень, виникає картина звернення до проблеми перформансу, перформативності, перформатизму, які розуміються порізно. Ми розглянемо теорію сучасного німецько-американського мислителя Рауля Ешельмана (Raoul Eshelman), наукова спадщина якого викликала чималий інтерес насамперед дослідженнями, пов'язаними з російською філософією і літературою, а саме з творчістю Л. Гумільова, Л. Толстого, А. Чехова, О. Солженіцина та багатьох інших авторів. У своїх роботах останніх років Ешельман пропонує власне трактування соціокультурного простору початку XXI століття, називаючи його перформатизмом. Згадку про дану теорію Р. Ешельмана можна знайти в працях російського естетика Ігоря Смірнова, естонського літературознавця Пірет Війрес (Piret Viires), літературознавця Олександри Сміт, нідерландських культурологів Тимофія Вермьюліна (Timotheus Vermeulen) і Робіна ван ден Аккера (Robin van den Akker).

Як вказує Рауль Ешельман: "здавалося б, могутній постмодернізм, знаходиться тепер в пастці, будь-яка спроба вибратися з якої закінчується провалом. Потреба відшукати первісне значення для кожного знака призводить до того, що виникають нові знаки. Намагаючись знайти себе через значення, об'єкт тоне у все більш зростаючій безлічі перехресних посилань" [6, р. 1].

У постмодернізмі, на думку Ешельмана, будь-яка спроба фіксації значення розсіюється; використання форми з'єднується з вже існуючими значеннями, пошук сутності завершується поверненням до чужого знаку. Сам суб'єкт, вивчаючи свою самість, виявляється в полі постмодернізму, що нескінченно розширюється та не дає відповідей на поставлені питання. Виходом, як вказує Рауль Ешельман, є явище перформансу – механізм, повністю непроникний для таких прийомів постмодернізму як розсіювання, дезакструкція і проліферація. Дослідник Ігор Смирнов зазначає, що "Рауль Ешельман естетизує презентизм, розглядаючи поточну соціокультуру як еру перформансу" [4].

Явище перформансу, на думку німецького дослідника, було представлено і раніше в соціокультурній практиці, однак воно модифікувалось і значення його в різні культурно-історичні періоди також піддавалося змінам: "В авангардному мистецтві епохи модернізму перформанс був художньою подією і створював кордон між життям і мистецтвом. У перформансах і хепенінгах мистецтва епохи постмодернізму відбувається об'єднання людського тіла або суб'єкта в єдиний художній контекст" [6, р. 2]. Рауль Ешельман, в свою чергу пропонує нове трактування перформативності, що відрізняється від попередніх філософських парадигм. У його розумінні, предмет тепер повинен бути представлений як цілісність, єдність, яка обов'язково справить враження на читача чи глядача. Процес єднання з суб'єктом можливий лише тоді, коли суб'єкт не буде семантично диференціювати зміст твору, адже при найближчому розгляді зміст може розсіятися в контексті, що його оточує. Для того щоб уникнути такого розчинення сутності, віднині теми твору завжди повинні бути простими для розуміння, зміст і форма мають стати тотожними, а позначення – збігатися з внутрішньою сутністю.

Як вказує Р. Ешельман, вперше спроба проголосити необхідну цілісність твору виникають у статті "Проти теорії" літературних критиків Стівена Кнаппа (Steven Knapp) і Вальтера Бен Майклса (Walter Benn Michaels) 1985 року, які закликали до єдності трьох основних компонентів інтерпретації: авторського задуму, тексту і читача. Для досягнення даної єдності вони виступають проти "теорії" – спеціального проекту літературного критицизму. На думку Ешельмана, інші версії перформатизму можна знайти в есе Джедедія Парді (Jedediah Purdy) "For Common Things: Irony, Trust and Commitment in America Today" ("За спільні речі: іронію, довіру і прихильність в Америці сьогодні", 1999) і "Під підозрою" (2000) Бориса Гройса.

Якщо розглядати сферу художньої практики, то найбільш яскраві прояви перформатизму, що датуються серединою-кінцем 1990-х років, Рауль Ешельман знаходить в таких видах мистецтва, як література та кіно. Перформативність в літературі Р. Ешельман аналізує, насамперед, на основі творів Віктора Пелевіна "Чапаєв і Пустота" (в англійському перекладі "Мізінець Будди") і Людмили Улицької "Веселі похорони". У кіно перформативними характеристиками наділяються фільми "Краса по-американськи" (1999) Сема Мендеса, "Пес-примара: шлях самурая" (2000) Джима Джармуша, "Ідіоти" (1998) Ларса фон Трієра, "Біжи, Лола, біжи" (1998) Тома Тиквера, "Одиночки" (2000) Давида Ондржічека і "Повернення ідіота" (1999) Саші Гедона. Незважаючи на абсолютну різні культурні традиції, тематику і жанрові характеристики всі вищезазвані роботи мають щось спільне, а саме перформативний принцип, який відноситься не тільки до суб'єкта, особистості, але переноситься також на інші теми, близькі до центральних персонажів.

Як зазначає Р.Ешельман, нова перформативна концепція суб'єкта найбільш яскраво показана в даних фільмах, через те, що в них головні герої представлені як самодостатнє ціле, вони непроникні для вимог або обо-

в'язків, що висуюються перед ними їх соціальним оточенням і суспільством. "З самопрезентації головних героїв виникають нові свободи, що слугують відновленню людських відносин через любов" [6, р. 4]. Для перформатизму характерне заохочення самотерапії, ідеї того, що ми можемо подолати силу нестримного, репресивного оточення, лише неодноразово стверджуючи нашу власну самість.

Перформативність проявляється також у множинності хронотопів сюжетної лінії твору і можливості управляти ними, якою наділяються головні герої. За словами Ешельмана, постмодернізм не надає ні часу, ні простору для розвитку причинно-наслідкових зв'язків. Хронотопи виникають і розходяться майже одночасно. На противагу цьому, в нову епоху перформатизму виникає тенденція до створення хронотопів, що дозволяють зробити багаторазовий вибір між можливостями. Непередбачуваність тепер є прерогативою суб'єкта, а не знака: сутність полягає в тому, щоб зберегти цілісність суб'єкта навіть за найнесприятливіших умов. Намагаючись продемонструвати даний принцип, Р. Ешельман розглядає сюжет "Біжи, Лола, біжи", де героїня отримує можливість тричі здійснити спробу передачі грошей до тих пір, поки все не буде зроблено правильно. Кожна зі спроб виступає в якості дискретних хронотопів, які починаються з різницею в декілька секунд. Кожен хронотоп формально корелює з іншим, але через невелику різницю в часі результати перформансу різні. Час і простір регулюються доти, поки бажане не стане дійсним. Дії суб'єкта більше не визначаються випадковістю і знаками, а через маніпуляції з трансцендентними рамками суб'єкт наділений повноваженнями автора. "Завдяки тому, що діючий суб'єкт повинен бути збережений за будь-яку ціну, ми знаходимо в перформатизмі тенденцію створення персонажів, які мають функцію автора. Відповідно, персонажі наділені здатністю керувати часом, простором і причинно-наслідковими зв'язками в своїх власних інтересах" [6, р. 5].

Наступна характеристика перформатизму, як зазначає Рауль Ешельман, полягає в тому, що тепер аргументування і доказова база замінюється презентацією: матеріал подається глядачеві як розповідь, в яку можна повірити або не повірити. Акт розповіді стає актом віри, що не може бути досягнуто через метафізичну критику або деконструкцію. Фільм побудований таким чином, що глядач не має іншого вибору, окрім як подолати власну недовіру і прийняти перформанс, представлений у творі. Ця трансформація процесу перегляду в мимовільний акт віри прямо суперечить постмодерністському режиму віртуальності, де спостерігач не може повірити у що завгодно, тому що такі онтологічні параметри, як автор, оповідач і персонаж розчиняються в непроникній мережі парадоксальних цитат і перехресних посилань.

Відступивши від викладу концепції Р. Ешельмана, можемо продемонструвати подібний принцип конструювання реальності суб'єктом на прикладі фільму "Пан Ніхто" (англ. *Mr. Nobody*) режисера Жако Ван Дормала, що вийшов в 2009 році. Весь фільм являє собою хаотичні уривки спогадів пана Ніхто (останнього зі смертних людей, серед клонованого безсмертного людства), з яких складається кілька взаємовиключних історій його життя. Незрозуміло, які зі спогадів реальні, а які – лише можливий розвиток життя центрального персонажа. Сам сюжет фільму має деревоподібну структуру, де від єдиного стабільного чинника – початку життя головного героя, відходять множинні можливі варіанти розвитку його життя, своєрідні відгалуження. Пан Ніхто намагається принаймні у своєму розумі сконструювати і реалізувати всі потенційні можливі реальності.

На думку Р. Ешельмана, успішний перформанс залежить від суб'єкта, чия воля не закута авторськими рамками. Божественне проявляє себе ні в авторському диктаті, ні в особистій волі, ні в чистому ритуалі, але у випадковій конвергенції всіх трьох. Незважаючи на різні релігійні джерела (теїзм в "Красі по-американськи", буддизм у Пелевіна, іудаїзм у Улицької) всі автори-перформатисти мають однакову культурно-богословську точку зору: а саме, що Благодієння є скрізь, де цілісність створюється окремими індивідуумами.

Німецький дослідник переконаний, що явище перформатизму можна виявити також в архітектурі, Р. Ешельман демонструє можливість глядача бути наділений авторськими повноваженнями на прикладі відремонтованої будівлі Рейхстагу в Берліні. "У той час як постмодерністська архітектура дезорієнтує суб'єкта тим, що поява просторових координат стають еквівалентними і взаємозамінними, скляний купол Рейхстагу являє собою прозору, без розпізнавальних знаків раму, що дозволяє відвідувачам, які повільно піднімаються по спіралеподібним доріжкам навколо купола – відчути власний апофеоз, в кінці якого відвідувач, оточений блакитним небом, бачить «трони» членів бундестагу, що знаходяться нижче нього" [6, р. 6].

На думку Рауля Ешельмана, перформатизм також має політичний вимір, втілений в есе "For Common Things" Джедедія Парді (1999). Автор есе виступає проти постмодерністської іронічної байдужості, і "за" ідею прийняття окремої політичної відповідальності в постідеологічне століття. Дж. Парді вважає, що настільки різномірні проблеми, як екологічна криза, що виникає у зв'язку з гірничодобувною промисловістю, і можливість втратити демократію в країнах Східної Європи (Угорщині, Чехії, Польщі) можна вирішити лише за умови подолання нашої власної байдужості і розвитку інтересу до "загальних (суспільних), буденних речей". Людство повинно стати більш скромним в потребах, уважним у діях, економічно відповідальним. Уважні люди повинні діяти у своїй особистій звичайній сфері для того, щоб вийти за її межі і досягти спільних цілей.

Наступну характеристику, яку зазначає Р. Ешельман в якості об'єднуючої інтенції перформатизму – це повернення фалічного символу як позитивної забезпечувальної сили культури. На відміну від постструктуралістських припущень, що функціями фалоса є придушення, або проникнення, перформативний фалос створює гендерно-трансцендуючу єдність через процес більш-менш добровільної самопожертви. На його думку, в перформатизмі привертає увагу акт самопожертви носіїв чоловічого начала, що призводить до появи порожнього простору, нерідко заповнюваного жіночими персонажами. Фалічні символи в зазначених прикладах знищують себе (далекосхідні традиції – "Мізинець Будди" і "Пес-привид"), виникають практики помірності (християнська традиція – Лестер в "Красі по-американськи") або залишають після себе Кодекс або Завіт (єврейська традиція – стрічки Аліка в "Веселих похоронах").

На думку Ешельмана, у світі перформатизму символічний порядок мови і ланцюг знаків з їх відволікаючими каламбурами не відіграють практично ніякої ролі. Знак і / або мова діє як потужний інструмент на службі у суб'єкта; вирішальною для перформатистської роботи є цілісна, об'єктно-орієнтована сила висловлювання, а не оточення знаків. Перформативна мова не залежить від семантики або навіть від загального коду функції: вирішальним є кадр, розміщений навколо адресанта і адресата і слугує мостом подолання їх розбіжностей.

Як вже неодноразово зазначалося, перехід від однієї філософсько-культурної парадигми до іншої не від-

бувається відразу. Так і розрив перформатизму з постмодернізмом не відбувся раптово. Перформатизм, як і будь-який інший художній принцип, запозичив багато чого від попередньої епохи, і одночасно різко заперечував її в інших, вирішальних моментах. В даний час, однак, використання таких класичних побудов постмодернізму як створення закритих знаків і суб'єктів майже неминуче: нова епоха все ще залежить від інструментів старої. Як вказує Рауль Ешельман, критики перформатизму швидше за все будуть стверджувати, що зазначені вище приклади, такі як "Мізінець Будди" або "Біжи, Лола, біжи" є постмодерністським тому, що вони працюють з віртуальними реальностями. Однак важливо не забувати, що функція віртуальної реальності в них зовсім інша: вона служить для абсолютного примирення суб'єкта зі своїм оточенням у Пелевіна, для збереження люблячого суб'єкта в "Біжи, Лола, біжи" – тобто обираються теми, що відкидаються постмодернізмом як банальні, як метафізичні прояви віри.

На думку Р. Ешельмана, прикладом поступового переходу від постмодернізму до перформатизму є робота Бориса Гройса "Під підозрою. Феноменологія медіа" (2000). Основна мета есе Гройса (у трактуванні Ешельмана), полягає в тому, щоб пояснити, яким чином естетична цінність створюється в сучасній культурі засобами масової інформації. Гройс припускає, що естетична цінність виникає тоді, коли річ закріплена в культурному архіві, а умови прийому до нього не можна визначити ні за змістом, ні за матеріалом, в іншому випадку такі умови могли б передбачати, і відтворювати за бажанням. Конкретні умови для надходження в архів також не можуть бути суто семіотичного характеру, бо вони не можуть бути визначені. Швидше за все, ключ до архіву для Гройса лежить в прихованому, прямому, непередбачуваному відношенні між знаком і його матеріальною основою. Отже, ефективність естетичного художнього артефакту для Гройса це онтологічна, а не семіотична або семантична проблема. Гройс, однак, вибирає для вирішення цієї проблеми феноменологічні, а не онтологічні умови. Визначальною рисою художнього успіху є, отже, не яка-небудь конкретна, поки ще нерозкрита сутність, а швидше наша підозра, що "той чи інший" за лаштунками маніпулює речами, щоб вони увійшли в архів. Ця "онтологічна підозра", спрямована проти чужого, керує тим, що, на думку Гройса, відповідним чином враховано в деконструктивістській критиці метафізики, що бачить культуру як нескінченне море знаків, де спостерігач може грітися в безпеці і комфорті.

Більш переконливим для Гройса є подання суб'єкта в популярній культурі (як, наприклад, у фільмах "Термінатор", "Чужий" або "День незалежності"): там чужорідний суб'єкт виступає як нещадний вбивця, що знищує кожного, хто перетинає його шлях. Ця підозра чужого суб'єкта є злом природи, однак, може бути використана для зростання ймовірності попадання в архів, використовуючи те, що Гройс називає "ефект ширості". В основному, це зводиться до того, що простіше досягти найкращих результатів, відстоюючи протилежне тому, що, як правило, від вас очікують. "Якщо ліберал хоче здатися відвертим, він повинен виступити в колі своїх друзів-лібералів з консервативною точкою зору ... Якщо ж ліберал завжди представляє тільки ліберальну, а консерватор тільки консервативну точку зору, то це виглядає лицемірно, банально або навіть брехливо" [1, с. 63]. Також, за словами Гройса той, хто публічно показує своє власне зло, як правило, розглядається як ширий. "Отже, ефект відвертості з самого початку вписаний в складний малюнок наступальних і оборонних стратегій – і має стратегічне значення. Але при цьому форма-

льно налаштування феномену відвертості завжди одне і те ж саме: це поява в знайомому контексті чужорідних, профанних і небезпечних знаків" [1, с. 76].

Мислення Гройса вже, безсумнівно, є перформативним, на думку Ешельмана. Суб'єкт, який таємничо здійснює доставку медіа-мистецтва в архів, відтворює цілісний перформанс, в якому суб'єкт, річ, на основі знака, партнер по комунікації успішно об'єднані. Гройс, однак, залишається на позиції негативного розуміння суб'єкта, сформованого в постмодернізмі. "Суб'єктивне прагнення до цілісного знання може бути нарцисичним (Ж. Лакан), реакційним (М. Фуко) або взагалі зло (Ж. Бодрійяр), і він залишається зобов'язаним постмодерністській епістемології, що бачить метафізичне шарахтство в кожній спробі пов'язати знаки з речами (Ж. Дерріда)" [6, р. 8]. Перформативський суб'єкт прагне запобігти підозрам у нещирості його вчинків. На відміну від Гройса, Ешельман припускає, що не зло, як його визначає постмодерн, а любов, є оптимальною умовою інновацій, дозволяючи будь-якому суб'єкту бути коханим – тобто, вступити з іншим, чужим суб'єктом в єдиний рятівний простір. Ця точка зору є "сакралізацією метафізичного оптимізму і означає кінець постмодернізму, а не продовження його в будь-якому сенсі" [6, р. 8].

Інший приклад змішання перформатизму та постмодернізму, на думку Рауля Ешельмана, можна знайти в романі "Елементарні частинки" (1999) Мішеля Уельбека. У даному творі французький автор представляє дуалізм постмодерністської культури, що здійснюється шляхом створення двох символічних типів-образів абсолютно нездатних до любові: одні у своїй діяльності керуються виключно розумом, інші – статевою приналежністю. "Протягом майже 340 сторінок Уельбека розгортаються сцени психологічної байдужості і брутальності, механічного злягання і неймовірної жорстокості, призначені для документування повної порожнечі його героїв. Тільки в останні десять або близько того сторінок починають розвиватися утопічні поняття генної інженерії, створення мирного і самовідданого гендеру" [6, р. 9]. Роман Уельбека є перформативним, оскільки він фіктивно виходить за рамки постмодерністського способу людства. Водночас, він залишається здебільшого пов'язаним з песимістичною постмодерністською метафізикою, що орієнтована виключно на смерть. "Життя врешті-решт однаково розбиває вам серце. Скільки б не було відваги, здорового глузду і гумору, хоч усе життя розвивай у собі ці якості, однак завжди кінчаєш тим, що серце розбивається. А це означає – годі сміятися. У результаті залишаються лише тільки самотність, холод і мовчання. Нічого немає в кінцевому підсумку, крім смерті" [5, с. 264]. Ешельман зазначає, що М. Уельбек обурений своїм постмодерном настільки, що шукає порятунку через генетичну трансформацію старого, зла, чоловічу тему; проте в результаті отримує проблему розвитку автономного сюжету про новий, клонований гендер.

Як вказує Р. Ешельман, проблема відділення перформатизму від постмодернізму – в даному випадку від російського концептуалізму – прямо показана в оповіданні Віктора Пелевіна "Вбудований нагадувач" (1998). Сюжет, пов'язаний з вигаданим художнім рухом вібраціоналізмом, згідно з яким "ми живемо в хиткому світі і самі є сукупністю коливань" [3, с. 381]. Концептуаліст, поєднуючись, згідно Пелевіну, з "вібраціоналістом" робить помилку, намагаючись зафіксувати наступну концепцію: "чиста фіксація ідей неминуче відкине нас на витоптаний пустир концептуалізму" [3, с. 381]. Вібраціоналізм, навпаки, підсилює коливання художніми засобами і направляє їх на себе, викликаючи розпливчас-

тість і ілюзорність власних кордонів. "Тому завдання художника-вібраціоналіста – проскочити між Сциллою концептуалізму і Харибдою теоретизування постфактум" [3, с. 381]. На думку Р. Ешельмана, критика Пелевіним концептуалізму є явно несправедливою. Концептуалізм не є статичним, він коливається між контекстами, або між суб'єктом і контекстом, як і робить "вібраціоналізм". Але через що концептуалізм і вібраціоналізм ідентичні? Як стверджує Ешельман: "вирішальне значення для «вібраціоналізму», а також у роботі Пелевіна в цілому є те, що знак і суб'єкт долають дуалізм суб'єкта та об'єкта, речі і знаку та входять в редукціоністський перформанс. Успішне поєднання цієї подвійності може бути досягнуто різними способами. Це може бути передано через містичний перформанс; може бути описано шляхом використання парадоксального буддійського жаргону; виконано у вигаданому кадрі, доступного всім, вмещаючи завжди певну частку самоіронії" [6, р. 9]. Бо саме такого роду іронічний провал, невдача відіграє важливу роль в сюжетних лініях Пелевіна, їх часто плутають з іронічною налаштованістю постмодернізму, чий власні дисфункціональність і недостатність є вирішеними, на думку Ешельмана.

Наявність іронії в перформатизмі ще не означає її тотожність з постмодернізмом. Різниця для Ешельмана полягає в тому, що в перформатизмі долається іронія, а в постмодернізмі створення нескінченної іронії постулюється. Вінець постмодернізму навряд чи буде складатися у викритті таких речей як – суб'єкт, віра, трансцендентність, присутність яких вона досі безжально розвіювала за вітром.

Підводячи підсумки, слід позначити п'ять основних особливостей перформатизму, що виділяються Раулем Ешельманом:

1. Немає більше нескінченного цитування і не автентичності. У оповіданні відбувається повернення авторства, що має обов'язкову силу авторського кадру.

2. Замість плаваючих, нестабільних відносин між частинами знаків з'являється цілісний суб'єкт-знак-річчавлення, що стає основою всіх комунікацій і всіх соці-

альних взаємодій. Використання знака в перформатизмі – це мимовільний акт віри, а не семіотична або семантична помилка. Суб'єкт може бути німим, наївним, приголомшеним, простодушним, простим, щирим і героїчним, але не нескінченно цинічним або іронічним.

3. Перехід від режиму нескінченної тимчасової відстрочки процесу до одноразового і остаточного з'єднання протилежностей в сьогодні (парадоксальний перформанс).

4. Перехід від метафізичного песимізму до метафізичного оптимізму, орієнтація вже не на смерть, яка несла порожнечу, кенозис, відсутність, дисфункціональність, а на психологічний стан трансцендентності (воскресіння, перехід до нірвани, любов, катарсис).

5. Повернення та реабілітація фалічного символу в якості активного, об'єднуючого агента перформативності. Поява тенденції до іронії над власними бажаннями і домаганнями на користь жіночого начала. Намічається тенденція до десексуалізації; на перший план виходить любов, а не статевая приналежність індивідумів, які об'єднуються бажанням.

Рауль Ешельман зазначає, що перформатизм – це епоха, присутність якої ми відчуваємо, але контури її ледь помітні і ми можемо сприймати лише її простоту і наївність, відчуваючи любов до неї.

#### Список використаних джерел:

1. Гройс Б. Под подозрением. Феноменология медиа / [пер. с нем. А. Фоменко]. – М. : Художественный журнал, 2006. – 199 с. 2. Липовецкий М., Кукулин И. Теоретические идеи ДАП [Электронный ресурс] // Художественный журнал. – № 79/80. – Режим доступа: <http://xz.gif.ru/numbers/79-80/lipovetsky-kukulini>. 3. Пелевин В. Встроенный напоминатель // Виктор Пелевин Желтая стрела. Сборник рассказов. – М. : Вагриус, 1998. – 432 с. – С. 381–384. 4. Смирнов И. Бывают ли безыдейные эпохи? [Электронный ресурс] // "Звезда". Литературно-художественный общественно-политический независимый журнал. – СПб., 2009. – № 6. – Режим доступа: <http://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=1215>. 5. Уэльбек М. Элементарні частинки: Роман / [пер. з франц. Р. В. Мардер]. – Харків : Фолио, 2005. – 287 с. 6. Eshelman R. Performatism, or the End of Postmodernism [Електронний ресурс] // Anthropoetics 6, no. 2 (Fall 2000 / Winter 2001). – Режим доступа: <http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap0602/perform.htm>.

Надійшла до редколегії 28.08.2014

А. Н. Тормахова

#### ПЕРФОРМАТИЗМ РАУЛЯ ЭШЕЛЬМАНА: КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ПРАКТИК

*Статья посвящена анализу особенностей социокультурных практик в контексте концепции перформатизма Рауля Эшельмана.*  
Ключевые слова: перформатизм, постмодернизм, Р. Эшельман, социокультурные практики, символ.

A. N. Tormakhova

#### PERFORMATISM OF RAOUL ESHELMAN: CONCEPTUALIZATION OF SOCIAL AND CULTURAL PRACTICES

*This article analyzes the features of the socio-cultural practices in the context of the concept of performatism Raoul Eshelman.*  
Keywords: performatism, postmodernism, R. Eshelman, social and cultural practices, the symbol.

УДК 272.46:342.3

З. В. Швед, д-р філос. наук, доц., КНУ ім. Т. Шевченка

### СУВЕРЕНІТЕТ VS. АВТОНОМНІСТЬ У РЕЛІГІЙНИХ ОБ'ЄДНАННЯХ

*У статті розглянуто юридичний статус релігійних організацій у римо-католицькій церкві. Проаналізовані положення Канонічного права та Конституційної Хартії Мальтійського ордену з метою верифікації взаємовідношень юридичних осіб, якими є об'єднання членів ордену та інші суб'єкти міжнародного права, що не мають статусу суверенних держав.*

Ключові слова: конституція, канонічне право, релігійні організації, суверенітет

Політична складова релігійних доктрин, завжди була визначальною для філософсько-релігієзнавчого аналізу релігійних феноменів, які у своїй конфесійній конкретності відзначалися особливостями інтерпретацій стосунків між церквою та державою.

У цьому зв'язку видається необхідним вказати на те, що орієнтування на контекст "суверенітету" держави

(в аспектів здійснення нею судово-правової практики) ставить питання про визначення самого цього поняття. Полістимантичний характер терміну "суверенітет", засвідчує історичну закономірність його функціонування у понятійно-категоріальному зрізі юридичної науки. Серед фундаментальних методологічних настанов, які можуть допомогти прояснити його суть, важливо враху-