

### МІРКУВАННЯ ПРО «ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКЕ СУСІДСТВО НА КІНЕМАТОГРАФІЧНОМУ ЕКРАНІ» (ЗА РЕДАКЦІЄЮ ЛАРИСИ БРЮХОВЕЦЬКОЇ, СЛАВОМІРА БОБОВСЬКОГО, WSDAWNICZTWO UNIWERSYTETU WROCLAWSKIEGO, WROCLAW, 2016)

#### **Чміль**

##### **Ганна Павлівна**

доктор філософських наук,  
завідувач відділу  
Інституту культурології  
Національної академії  
мистецтв України

#### **Чміль**

##### **Анна Павловна**

доктор філософських наук,  
заведующая отделом  
Інституту культурології  
Національної академії  
искусств України

##### **Hanna Chmil**

Doctor of Philosophy,  
Head of the Department,  
Institute of Culturology,  
National Academy of  
Arts of Ukraine

Нещодавно мій 95-річний батько заговорив про походження роду від польських переселенців, про те, як за родинними переказами Україна поступово ставала їхньою домівкою. Сказано про це було якось буденно. Не знаю, може, у контексті подій, пов'язаних з рішенням Польського сейму та зростанням антиукраїнських настроїв у Польщі, а може, у контексті чергового поховання когось із односельців. Бо, власне, лише кладовище по сей день у селі залишилося формою відрізнення одних від інших: поляків (“шляхти”) від українців.

У реальному житті все так перемішалось, об'єдналось, зросло, що провести демаркаційну лінію між одними й іншими неможливо: усі вважають себе українцями, усіх об'єднує прагнення спокою й миру в Україні, практично всіх представників старшого покоління не полишає гіркий присмак тоталітарної доби, коли зганяли до колгоспів, забирали землю, худобу й реманент, а незгодних виселяли до Сибіру, а то й розстрілювали як ворогів народу. Батька мого батька Йосипа Івановича розстріляли в 1937 році як ворога народу (а родину від депортації врятувало “виконання плану” з виселення родин ворогів народу).

Батько, що добровільно пішов на фронт у 1941 році й повернувся додому в голодний 1947 рік, ворогами людства й людяності вважає Гітлера, Сталіна, й сьогодні до них додає Путіна й Росію як носіїв тоталітаризму, зла й ненависті до вільних людей, їх інаковості у своєму виборі. Зі своєї пенсії передавав кошти на підтримку Майдану, а потім і воїнів на фронті. Ніяк не може збагнути прагнення до накопичення власного багатства нашими можновладцями, вважаючи це невиліковною хворобою, яка врешті-решт призведе до логічного завершення — людського осуду, смерті й забуття.

Свої військові нагороди вкинув у багаття, яке розпалив перед сільською радою в знак протесту проти дій її керівництва, коли мені в 1967 році не давали довідку для отримання паспорта, необхідного для навчання в Київському державному університеті ім. Т.Шевченка, куди я вступила на філософський факультет.

А батько моєї університетської однокурсниці й подруги (нині доктора філософських наук, професора Харківського на-

ціонального університету ім. В. Н. Каразіна Надії Корабльової) Степан Мороз умовив свою племінницю, доньку наймолодшої з сестер, яка дитиною єдина в родині вціліла у Волинській трагедії, розшукувати й притягувати до відповідальності виконавців убивств членів їхньої польської родини. Сам він на той час перебував у Польській армії. У пенсійному віці отримував пенсію від Польської держави.

Нашим батькам вистачило мудрості й людськості не роздмухувати минулого, не перекладати на нас, сьогоднішніх, провини історичних колізій тоталітарної доби й не вчиняти помсти на рівні побутування.

Нам, сьогоднішнім, не завжди вистачає терпіння, розуміння, великодушності й усепрощення. У своїх негараздах, у всьому, що траплялось і трапляється з нами поза нашим бажанням ми часто звинувачуємо інших, нерідко роздмухуючи згасле полум'я минулих лихоліть, міряючи на вагах, хто більше винний у історичних трагедіях, забуваючи, що основним злочинцем у ХХ столітті були тоталітарні системи, одна з яких і сьогодні підігріває ненависть і злобу між сусідами, спонукаючи їх до “переписання” на свій розсуд історичних подій і фактів.

Та історія, за образним висловом Вальтера Беняміна, має писатись, насамперед, з почуттям відповідальності за час, наповнений “актуальним теперішнім”. З почуттям відповідальності мають відтворюватись і екранні історії двох сусідів: українців і поляків.

У цьому контексті вкрай важливим і актуальним є вихід чергового польського щорічника “Польсько-українське сусідство на кінематографічному екрані”, основу якого складає кінознавчий дискурс Павла Куліковського, Лариси Брюховецької, Славоміра Бобовського, Станіслава Лігудзінського, Пйотра Черкавського, фільмічного доробку польських і українських кінематографістів часів ПНР та українських фільмів про взаємини з Польщею (за редакцією Лариси Брюховецької, Славоміра Бобовського, Wsdawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, 2016). Ініціатором означеного видання, а саме: української теми в польській літературі та кіно, і польської — у кіно українському — виступив відомий польський кінознавець, редактор збірника “Studia Filmoznawcze” Славомір Бобовський. Ідею означеного проекту підхопила одна з найвідоміших, найталановитіших та най-

продуктивніших кінознавиць українського кіно та його історії, а нині головний редактор чи не єдиного “кіношного” журналу “Кіно-Театр” в Україні Лариса Брюховецька.

За це їм велика дяка й повага.

Відразу треба зазначити, що дослідження польських та українських авторів “Блакитні відблиски. Блакитні передчуття. Замість передмови” Павла Куліковського; “Передмова” та “Польща в українському кіно” Лариси Брюховецької; “Українська тематика в повоєнному польському ігровому кіно до 1989 року” Славоміра Бобовського; “Гелена викрадена або польсько-українські зв'язки у “Вогнем та мечем” Ежи Гофмана Станіслава Лігудзінського; “Близькі незнайомці. Образ України в польському кіно після 1989 року” Пйотра Черкавського вирізняються професійно добросчесним, неупередженим, уважним, незаполітизованим аналізом польсько-українського кінодоробку, який так чи інакше оприявлював стосунки між сусідами: українцями й поляками, які не завжди були безхмарними, мирними та гармонійними. Відповідно, потрактування у фільмах як польських, так і українських кінематографістів певних історичних подій і фактів, стосунків між Україною й Польщею завжди буде відрізнятися: герої для одних не є, м'яко кажучи, героями для інших.

“Але це не переключє можливості обрання нами історичних моментів, які нас об'єднують”, — слушно зауважує Ярослав Шарек, голова Інституту національної пам'яті Польщі. Йому вторить і автор передмови збірника Павел Куліковський, зазначаючи, що “після Помаранчевої революції, а особливо подій на Майдані, геополітична вісь Гданськ–Одеса та її менші геокультурні різновиди Варшава–Київ, Краків–Львів спокушають можливостями розширення діапазону й характеру модернізаційних метаморфоз Східної Європи. За цього здається, що й українська держава, і польська могли б цим у великій мірі скористатися. Так само як і обидві культури” (с. 11).

Отже, попереду багато спільної праці. Бо висловлювання про події залежать від того, яку роль на себе бере оповідач, з врахуванням історичного контексту, у якому ці події відбувалися.

Саме з огляду на цю тезу розпочинає аналіз польської теми в кіно українському від 1920 рр. аж до сучасного періоду Лариса Брюховецька, одразу зауваживши всю складність означеного процесу.

Насамперед, тим, що вже в 1922 році Україна ввійшла до складу СРСР. Власне кіновиробництво розпочиналося на базі експропрійованих кінофабрик у Одесі та Ялті практично за відсутності національних кадрів. І якщо технічних працівників запросили з Німеччини, то творчі кадри були російські (режисери, актори) та демобілізовані з лав Червоної армії більшовики: проблему до певної міри вирішив Лесь Курбас зі своїм театром “Березіль”, увівши в кіно процес українських акторів і режисерів. З’явилися перші історичні фільми режисера Петра Чардиніна “Тарас Шевченко”, “Тарас Трясило” (єдину копію якого віднайшов відомий кінознавець Любомир Госейко в кіноархівах Франції, і яка нещодавно відреставрованаю демонструвалась Національним центром Олександра Довженка). Довершив процес “українізації” кіно Олександр Довженко фільмом “Звенигора”, відзнятим на Одеській кінофабриці. Саме ця картина здобула визнання як в Україні, так і за кордоном.

Слід пам’ятати й той факт, як слушно зауважує Л.Брюховецька, що кіно більшовицька влада почала енергійно використовувати для пропаганди своєї ідеології, а одним із її завдань стало створення чіткого образу ворога (с. 27), у даному контексті — поляків.

Серед фільмів такого гатунку можна назвати: “Польська шляхта” (реж. Микола Салтиков, Володимир Ігнатович), “Синій пакет” (реж. Фавст Лопатинський), не зберігся, “П.К.П.” (Пілсудський купив Петлюру) (реж. Аксель Лундін, Георгій Стабовий), “За стіною” (реж. А.Бучма).

Виділяються з цього переліку, за словами Брюховецької, лише фільми “Тарас Трясило” (реж. Петро Чардинін), “Звенигора” (реж. Олександр Довженко) за художньою якістю, метафоричністю, історичністю та за новаторством у операторському мистецтві “Злива” (реж. Іван Кавалерідзе).

Підсумовуючи аналіз фільмів 1920 років, Лариса Брюховецька зауважує, що хоча багато з них не збереглися, але навіть ті, які доступні для перегляду, засвідчують про болісність і гостроту польської теми в кіно українському.

Характерною особливістю тридцятих років ХХ століття, як констатує Лариса Брюховецька, стало остаточне утвердження тоталітаризму. Відповідно, в Україні була згорнута українізація, а національне відродження перетворилось у Розстрілення, в т.ч. кінематографістів. Постановою Уряду в Москві ук-

раїнське кіновиробництво було централізоване. А завданням кіно стало: прославляти більшовицьку партію, викривати “ворогів” народу, стверджувати непорушність “союзу радянських республік”.

Серед фільмів 1930 років, де “присутня” польська тема, — “Щорс” і “Визволення” Олександра Довженка, “Вітер зі Сходу” Абрама Роома, “Богдан Хмельницький” Ігоря Савченка.

Зокрема у фільмі “Щорс” (1939), знятого О.Довженком на замовлення Сталіна, міфологізовано постать героя громадянської війни Миколи Щорса, який воював з німцями, армією УНР та ще й з поляками. Що ж до документального фільму “Визволення”, то його, як слушно зауважує Л.Брюховецька, практично повноцінно не прокоментовано.

Бо коментар з позиції України й позиції Польщі оцінюється неоднаково, як зауважує Лариса Брюховецька, посилаючись на висловлювання польської дослідниці Доброхни Даберт у статті про Довженка: “Це явно антипольський документ”.

Тож трактування фільму Ларисою Брюховецькою з урахуванням оприявленої інформації щодо пакту Молотова-Ріббентропа дозволяють розглядати вторгнення Червоної армії на територію сусідньої держави як загарбницький акт. Але й возз’єднання українського народу вперше за багато століть також значиме. Хоча подальші дії радянської влади в Західній Україні змусили й самого Олександра Довженка переоцінити возз’єднання, про що він пізніше з боєм напише у своєму “Щоденнику”.

“Оперативним відгуком”, за влучним виразом Лариси Брюховецької, на приєднання західноукраїнських земель до Радянської України став фільм “Вітер зі Сходу” (режисер Абрам Роом), у якому показана благородна місія СРСР у визволенні українських селян від кривди польських панів.

За більшовицькою ідеологічною концепцією було створено і фільм “Богдан Хмельницький” Ігорем Савченком, який попри все, як слушно зауважує Брюховецька, поціновується як фільм, у якому вперше відображено українську історію, козацтво — не в спотвореному вигляді, а в позитивному героїчному. Відзначають високий професіоналізм кінорежисера не тільки українські історики кіно, а й польські, за розгортання сюжету, гру акторів, відтворення битв, як зауважує Брюховецька, посилаючись на Януша Газду (с.67).

Після Другої світової війни ставлення до Польщі в СРСР стало позитивним, та саме “польська тема” в кіно УРСР майже зникає, як зауважує Брюховецька.

Натомість поступово почали з’являтися польські фільми, літературні переклади, пізніше — естрадні пісні, серед яких особливо популярною була й залишається донині пісня на слова Ліни Костенко “Поїзд із Варшави”.

У роки незалежності кінематограф по-новому почав осмислювати стосунки між Україною й Польщею, у тому числі й у спільному виробництві. Зокрема, такі документальні та науково-популярні фільми, як “За нашу і вашу свободу”, “Близькі і далекі”, за участі польських і українських вчених, істориків, соціологів, “Золотий вересень. Хроніка Галичини 1939–1941 рр.”.

До постаті Богдана Хмельницького звернувся відомий український кінорежисер Микола Мащенко, поставивши за мету відобразити свого героя не тільки як успішного полководця, державотворця, а і як живу людину, з властивими їй болями, втратами, сумнівами. А ще, як слушно зауважує Брюховецька, невмінням скористатися плодами своїх перемог.

Не все вдалося із задуманого, і все ж, за словами Брюховецької, у фільмі є те, чим сильне кіно, — дія, драматургічна напруга, блискуча гра акторів, високопрофесійне “кружляння” кінокамери С.Борденюка, яке створює неперевершений рух у кадрі.

Польські кінокритики (Лукаш Ясіня) неоднозначно поставилися до фільму Мащенка, закидаючи йому умовність, відірваність від історичної логіки, неправдоподібність потужної дипломатичної діяльності Богдана Хмельницького.

Українські історики стверджують зворотнє, послуговуючись не тільки вітчизняними, а й зарубіжними документами.

Лариса Брюховецька послалася на Кліментія Федевича: “У двох сусідніх народів, котрі боролися за одну й ту ж землю, у принципі не може бути однакового бачення минулого. Принаймні, так буде доти, доки існує традиція власної національної історії. У баченні збройного конфлікту під час II Світової війни сучасних поляків і українців може об’єднати лише негативне ставлення до воєнних злочинців і злочинів проти людяності, незалежності від того, хто її скоїв”.

Натомість, поки що кінематограф кожний по-своєму відтворює драматичні події стосунків України й Польщі в час Другої світової війни, по-своєму здійснюючи реконструкцію за свідченнями очевидців тих подій, стверджуючи власну правду, не докопуючись до істини, яка, як “правило”, знаходиться “між”. Мабуть, цей шлях потрібно пройти обом країнам, очищаючись від історичних нашарувань, образ, звинувачень, рухаючись у майбутнє в сьогоднішній “плинній сучасності” (за висловом поляка Зигмунда Баумана), характерною ознакою якої є “безперервна багатопланова трансформація стану людства, для якого війни за простір залишились у минулому” (с. 159).

Тож звернення до висвітлення протистояння між українцями й поляками в міжвоєнний період канадця українського походження Юрія Лугового в документальній стрічці “Береза Каргузька” через свідчення очевидців тих подій багато в чому прояснює причини Волинської трагедії, “Кривавого зіткнення під час Другої світової війни та в перші повоєнні роки українських і польських збройних сил, які замість того, щоб спільно стояти проти німецько-фашистської та російсько-більшовицької навали, билися між собою. Польська Армія Крайова воювала з УПА, обидві армії жорстоко розправлялися з мирним населенням. Каральні акції чинилися ледь не в кожному волинському селі, де жили українці або поляки”, — зазначає Лариса Брюховецька.

За кошти австрійського мецената, автора автобіографічної книги “УПА у вирі боротьби” Юрія Борця знято повнометражний художній фільм “Залізна сотня” Олесем Янчуком, в основу якого покладені трагічні події, пов’язані з переселенням українців з їх істинних земель у північно-західну частину Польщі, так звана акція “Вісла” під час якої УПА протистояла цьому переселенню, воюючи з підготовленими частинами Війська Польського, Громадянської міліції, Управління Внутрішньої безпеки та Війська Прикордонної охорони, пробираючись через кордон до Західної Німеччини, щоб розповісти про ситуацію, яка склалась, і боротьбу українців за свою незалежність.

Про ці події свою “кінематографічну історію” відтворили й польські кінематографісти, яку проаналізував Славомір Бобовський. Зокрема, мова йде про фільм “Сержант Калень” Єви і Чеслава Петельських, “Зірваний міст” Єжи Пассендорфе-

ра, “Вовчі відлуння” режисера Олександра Сцибора-Рильського, пов’язані з боротьбою Народного війська Польського з відділами Української Повстанської армії. Як зазначає Славомір Бобовський, фільми переслідували певну мету — міфотворчу й пропагандистську, тяжіли до вестерну, який був надзвичайно популярний у той час. Зокрема, фільм Єви й Чеслава Петельських, як зазначає Славомір Бобовський, є частиною феномену однієї з течій польського кіно, пов’язаного з так званою плебейською течією, або вшануванням народного героя. Основою сценарію послужила повість Герхарда “Заграва у Бескидах”, популярна на той час у Польщі. Повість до певної міри мала біографічний характер і була спробою розібратись у надзвичайно складних історичних колізіях битви війська Народної Польщі з відділами УПА й відділами Армії Крайової, усе ж її не оминула заідеологізованість і недобросовісність під кутом зору співвідношення правди історичної й політичної.

У фільмі воюють польські відділи Війська Людового з групами УПА, яким допомагали з тактичних міркувань солдати ВІН (скорочена назва товариства Воля і Незалежність польської цивільно-військової антикомуністичної організації, утвореної 2 вересня 1945 р. у Варшаві) і НЗС (Національні Збройні Сили — польська конспіративна військова організація національного табору, що діяла під час II Світової війни й у повоєнний період), і всього підпілля, як зазначає Славомір Бобовський.

Відповідно, бої показані жорстокими. Як правило — атакують бандерівці, демонструючи ненависть, насильство, піддаючи тортурам і по-варварськи вбиваючи поляків з криками: “Бандера! Бандера!”

Сержант Калень, поранений і непритомний опинився в хаті, де заховались українські жінки й діти від польських воїнів, гине від їхньої кулі, затуляючи собою українську дитину, засвідчуючи цим вчинком, що й на війні існують цінності наднаціональні, надполітичні (с. 182).

Жорстокими показано й учасників польського підпільного антикомуністичного партизанського руху, зокрема майора Жубрида з відділу ВІН. У незалежній Польщі суд в Жешові визнав, що Жубрида діяв на користь незалежної Польщі, як зазначає Славомір Бобовський.

У стилі пригодницьких фільмів, на думку Славоміра Бобовського, були створені фільми “Зірва-

ний міст” режисера Єжи Пассендорфера та “Вовчі відлуння” режисера Олександра Сцибора-Рильського. Фабули фільмів до певної міри побудовані на історіях, які відбуваються в Бескидах. Зокрема, героєм фільму “Зірваний міст” є колишній поручик та інженер Мосур, який виконав вирок, винесений останньому провіднику УПА. Його також потім самого звинуватили у співпраці з УПА, хоча на підставі документальних доказів таки пізніше виправдали.

Що стосується фільму “Вовчі відлуння” Сцибора-Рильського, то він, за словами Рафаля Маршалєка, зважаючи на тягар подій недосліджених і нез’ясованих, що розділяв українців і поляків після Другої світової війни, видається компрометуючим для всіх творців і виробників.

Славомір Бобовський, посилаючись на дослідження відомого польського історика Гжегожа Мотики, аналізуючи події в Бескидах 1945–1947 р., зазначає, що Польща внаслідок домовленостей зі Сталініним утратила Східні Креси, а на виконання рішення останнього про польсько-український кордон необхідно було здійснити обмін населенням, про що прийняли відповідну постанову Польський комітет національного визволення й уряд Української Радянської Соціалістичної Республіки 9 вересня 1944 року. На її підставі українці мали залишити Польщу, а поляки — УРСР.

За офіційними даними, упродовж проведених у 1944–1945 роках виселень з Польщі виїхало близько 488 тисяч, а з України — 789 тис. осіб.

У цілому до кінця 1950 року, коли мало місце останнє вивезення, переселено більше 130 тис. цивільних осіб.

Тож справжнім “з’єднувальним швом” (Ф. Фелліні) в стосунках України й Польщі на кінематографічному екрані став Єжи Гофман, реалізувавши кінотрилогію Сенкевича “Пан Володівський”, “Потоп”, “Вогнем і мечем”.

Станіслав Лігузінський особливу увагу зосереджує на польсько-українських зв’язках у “Вогнем і мечем”, оприявлюючи весь драматизм як самих зв’язків, так і повстання Хмельницького як засадничий міф незалежного народу.

Не вдаючись до реконструкції всього кінознавчого доробку фільму Єжи Гофмана “Вогнем і мечем” Станіславом Лігузінським, зазначимо як його ретельну значимість, конкретність і всеохоплюючий неупереджений аналіз кінотвору з

романом Сенкевича, так і своєрідний філософсько-мистецтвознавчий дискурс, що вибудовує, як і фільм, мости між різними смислами, заохочуючи до діалогу між Україною і Польщею.

Саме образу України в польському кіно після 1989 року присвячено кінознавчий дискурс Пйотра Черкавського, насамперед пов'язаного зі збільшенням кількості українських фільмів на фестивалних майданчиках Польщі, особливо після Революції Гідності, та розширенням обсягу стрічок польських режисерів, присвячених Україні. Як зазначає Пйотр Черкавський, переважна більшість цих фільмів малобюджетні документальні, зняті на замовлення телебачення. Не оцінюючи художню якість означеного кінодоробку, варто вказати на його просвітницько-пізнавальну місію, у тому числі щодо висвітлення болючих тем, але без однозначних звинувачень.

Серед них фільми Гжегожа Лінковського “Дуже приємне місто” про феномен Львова, “Невигідний” про Андрія Шептицького, “Настоятель Майданека” про ксьондза Еміліана Ковчег (приятеля Шептицького), який діяв на теренах України, втілюючи ідею екуменізму, “Пробачити все зло” про маловідомі факти укладених порозумінь між Армією Крайовою й УПА в 1945 році, що дало змогу припинити братовбивчу війну на Волині, за свідченнями як польських, так і українських істориків.

Означеної болючої теми торкнулися:

- Ванда Косця (мешкає в Лондоні) у фільмі “Мій приятель ворог”, оприявлюючи факти порятунку поляків українськими сусідами за часів Волинської трагедії.

- Агнешка Арнольд у фільмах “Очищення” і “Прощення”, які демонструють опис подій як з польської, так і української історії. Саме в “Прощенні” поданий погляд і українських націоналістів, що викликало край негативну реакцію націоналістичного осередку Польщі, а справи самої режисерки переглядала комісія з етики Польського телебачення.

Повагу викликають і документальні фільми про Євромайдан, відзняті Вітою Дригас, “Піаніно” та Кшиштофа Копчинського “Дибук. Справа про мандрівки душ” (приз “Золотий Лаокон” Краківського кінофестивалю).

Натомість, як зазначає автор, у художньому кінематографі українська тема з'являється тільки на “маргінесах воєнних фільмів” або тих, де йдеться про сучасні реалії. Зазвичай, українці в них марковані негативно, а польська вищість щодо сусідів “залишається ганебною плямою неокolonіальної перспективи” (с. 258).

Уникнути стереотипів, як зазначає Пйотр Черкавський, не вдалося навіть Кшиштофу Зануссі у відзнятому фільмі “Серце на долоні” щодо українського питання.

Пйотр Черкавський завершує кінознавчий дискурс подією, що польські кінематографісти залишають стежку стереотипів і зверхності щодо України, аби торувати шлях, означений Вітою Дригас, Кшиштофом Копчинським, Гжегожом Лінковським.

Додамо, що і українським кінематографістам не забракне творчої енергії до пошуку взаєморозуміння, взаємоповаги за висвітлення польсько-українських взаємин на кінематографічному екрані. Принаймні, до розробки вкрай цікавої історії Миньковецької Держави, яку заснував на Поділлі в XVIII столітті (проіснувала 34 роки) Ігнацій Мархоцький, установивши ідеали свободи, рівності між усіма етносами, які проживали на території цієї держави, скасувавши кріпацтво і ствердивши соціальну угоду з усіма мешканцями.

У копродукції реалізовує черговий проект художнього фільму Кшиштоф Зануссі. Польські телевізійники відтворили в телесеріалі “Наші пані у Варшаві” історію українських заробітчанок зі Львова. Відтворили правдиво, з повагою і гумором до героїнь та їх чеснот і вад, як до чеснот і вад самих поляків.

На сьогодні в Польщі працює приблизно 1,5 мільйона українців, поляки, своєю чергою, розбудовують країни північної частини Європи. Означений процес глобального циркулювання, за прогнозами вчених, поглиблюватиметься, а, вірогідно, нам доведеться постійно вибудовувати мости між різними смислами, відмінностями, парадигмами, а отже, спільно формувати нові універсальні соціальні структури, здатні взаємодіяти й доповнювати одна одну, а не протистояти одна одній.