

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ДЕРЖАВНИЙ ЗАКЛАД

**“Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К. Д. Ушинського”**

кафедра філософії, соціології та менеджменту соціокультурної діяльності

МАТЕРІАЛИ

**VII Міжнародної наукової конференції студентів, молодих вчених та
науковців
«МЕТОДОЛОГІЯ ТА ТЕХНОЛОГІЯ СУЧАСНОГО ФІЛОСОФСЬКОГО
ПІЗНАННЯ»**



(Одеса, 23-24 травня 2024 року)

Одеса -2024

УДК: 1:403:316.6 (08)

Методологія та технологія сучасного філософського пізнання. Матеріали VII Міжнародної конференції студентів, молодих вчених та науковців (Одеса, 23-24 травня 2024 р.) 181 с.

Рецензенти:

Голубович Інна Володимирівна – доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри філософії Одеського національного університету імені І. І. Мечнікова

Орленко Ірина Миколаївна - доктор філософії, завідувачка Одеського обласного ресурсного центру підтримки інклюзивної освіти КЗВО «Одеська академія безперервної освіти» Одеської обласної ради.

Збірник матеріалів VII Міжнародної конференції здобувачів вищої освіти і молодих учених «Методологія та технологія сучасного філософського пізнання» вміщує матеріали, які досліджують методологію сучасного пізнання; аналізують Голодомор-Геноцид-Холокост: проблема пізнання моральних складових розвитку XXI століття; показують трансформаційні процеси в сучасному суспільстві; розкривають сучасні підходи до вивчення цінностей та ціннісних орієнтацій; розглядають філософсько-освітні парадигми сучасного суспільства та філософію синергетики. Рекомендовано для науковців, педагогів, докторантів, аспірантів, студентів.

Ухвалено до друку та розповсюдження мережею інтернет вченою радою Державного закладу «Південноукраїнський державний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського» (протокол № 17 від 27 червня 2024 р.)

Добролюбська Юлія Андріївна, доктор філософських наук, професор, професор кафедри історії України ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», м. Одеса, Україна

КОНЦЕПЦІЯ УЯВНОГО МУЗЕЮ В ЕПОХУ ПОСТМОДЕРНУ

Концепція уявного музею (або музею без стін), викладена французьким письменником, громадським та політичним діячем Андре Мальро у ряді праць у 1950-1960-ті рр., міцно увійшла в антологію найбільш значних текстів ХХ століття, що осмислюють історію мистецтва і генезис музею як особливої культурної інституції. До поглядів Мальро, що дуже важливо, звертаються не тільки франкомовні мислителі і вчені, але й дослідники в інших країнах та регіонах світу. Звернемо увагу на трактування ідей Мальро в трудах представниці американського постмодернізму, арт-критика Розалінди Краусс [1].

Андре Мальро стверджував, що життя твору мистецтва в останні сторіччя супроводжується серією метаморфоз. Їх початком він вважав епоху Відродження, коли трансформується відношення до творів мистецтва: «Ренесанс знищив сакральність богів, яких він воскресив, щоб перетворити їх на витвори мистецтва – те, чим ми займаємося» [3, р. 207]. Далі, під впливом ідей Просвітництва, змінюється контекст їх буття: вони витягуються з середовища, для якого були створені (палац монарха або сакральний простір) та переносяться до музею: «Музей відмежовує витвір від «профанного» світу і зближує його з іншими, протилежними йому по духу або конкуруючими. Музей – це сусідство метаморфоз» [3, р. 208]. Наступний етап метаморфоз пов'язаний з моментом, коли шедевр перетворюється на ілюстрацію в альбомі, розлучаючись і зі своїм нещодавно знайденим музейним оточенням.

Мальро розмірковує про зміни у відношенні до шедевру на протязі століть та, відповідно, про трансформацію уявлень про те, що може йменуватись шедевром. Спочатку, зазначає французький письменник, «у XVI-XIX ст. шедевр існував сам по собі» [3, р. 12], витвір мистецтва, «вільний від історії та коріння ... характеризувався своїм успіхом і тільки ним [3, р. 13]. Причому «італійський живопис, грецька скульптура були не просто живописом і скульптурою, але вершинами цивілізації, яка поки ще підкоряла уяву порядку» [3, р. 14]. Характеризуючи одну з найбільших монархічних колекцій початку XVIII ст. – живописне зібрання французьких монархів, Мальро пише: «Людовик XIV у 1710 році володів 1 299 французькими та італійськими картинами і 171 картинною “інших шкіл”. За винятком Рембрандта, який хвилював Дідро ... і, звичайно, тісно зв'язаного з Італією Рубенса, XVIII століття не бачило значних живописців за межами Італії» [3, р. 13]. Нічого не змінилося, на думку Мальро, і в той момент, коли в другій половині XVIII ст. в Європі з'явилися публічні музеї, які, слідуючи

просвітницькій ідеології, вперше розмістили твори мистецтва за епохами, школами та творцями: «Коли у Луврі революційної, а потім наполеонівської епохи школи нарешті схрестили шпаги своїх шедеврів, влада традиційної естетики зберігалася. Все неіталійське інстинктивно оцінювалося з точки зору Італії» [3, р. 14]. І лише винайдення фотографії, вважає Мальро, кардинальним чином змінює відношення до мистецтва і поступово вводить в ко уваги аматорів та професіоналів все більшу кількість творів різних епох та цивілізацій. Ось його думки про «зрівнюванні в правах» шедеврів різних європейських шкіл живопису: «Репродукція вносить в нього (діалог) зміни, нав'язуючи, а потім наказуючи також нову ієрархію. Питання про те, чи захоплюватись нам Рубенсом за те, що у своїх найменш фламандських картинах він наближається до Тиціана, втрачає сенс перед альбомом, в який включені всі його твори» [3, р. 15].

Р. Краусс апелює до ідей А. Мальро. Вона вступає у полеміку з тими багаточисельними дослідниками, які традиційно розглядають фотографію середини ХІХ ст. з естетичної точки зору. Свою позицію вона обґрунтовує наступним чином: нагадує опонентам, що «естетичний дискурс ХІХ ст. чим далі, тим більше зосереджувався навколо того, що можна назвати експозиційним простором. Будь то музей, офіційний солон, всесвітня або приватна виставка, це місце в значній мірі створювалося стінами» [1, р. 152]. Що стосується пошуків в області фотографії, то, наполягає Краусс, частіше всього знімки того часу іменувалися видами, не створювались для естетичного дискурсу та не призначались для будь-якого експозиційного простору. Адресатом перших фотографів, вважає Р. Краусс, був дискурс науково-топографічний, єдиним засобом широкого розповсюдження фотографій служили стереоскопічні види. Вивчаючи практику створення видів, дослідниця звертає увагу на те, що місцем їх зберігання були шафи з ящиками – картотеки. «Картотека – це щось абсолютно інше, ніж стіна чи мольберт [1, р. 154]. Краусс стверджує, що неможливо порівнювати зібрання сукупності видів та презентацію витворів мистецтва у експозиційному просторі. Останнє обумовлене для дослідниці естетичним дискурсом та подає мистецтво в його історії.

«Історія мистецтва останніх двох століть є продуктом якомога старанно структурованого експозиційного простору ХІХ століття, а саме музею» [1, р. 155]. Звертаючись до ідей Мальро, Краусс нагадує, що він пояснив нам музей на множинному рівні, через принесену ним послідовність стилів та їх репрезентацій, через організовану домінуючу репрезентацію Мистецтва» [1, р. 156], тобто класичний художній музей ХІХ ст., який пропонує відвідувачу хронологічний принцип знайомства з творами, однозначно заданий музейними анфіладами, який є наочною ілюстрацією до історії мистецтв. Характеризуючи другий вид метаморфоз, породжений винайденням фотографії, вона пише: «Коли затвердився у нинішньому вигляді мистецький альбом, музеї також модернізувалися і стали «уявними музеями», «музеями без стін» завдяки тому,

що фоторепродукція розмножила вміщення галерей у вигляді об'єднаного та загальнодоступного ансамблю – альбому. Однак все це лише скріпило музейну систему [1, р. 155-156].

Концепція А. Мальро настільки багатогранна, що інколи ініціює обговорення питань, які, здається, протирічать самій її суті. На початку своєї статті «Музей без стін епохи постмодернізму» [1]. Р. Краусс зазначає, що народження нових контекстів в осмисленні ідей французького письменника стало можливим завдяки не зовсім коректному перекладу назви його книги на англійську мову, пов'язаного з тяжінням англосаксонського мислення до конкретики. «Уявний музей» став знайомий англійському читачеві під назвою «музею без стін». Американська дослідниця звертає увагу на суттєві відмінності можливого трактування концепту Мальро у зв'язку з особливостями перекладу: «Французькою мовою головна ідея Мальро стосується чисто концептуального простору людських здібностей: уява, знання, судження; при перекладі на англійську вона, навпаки, означає місце, яке стало фізичним, простір, який можна оглядати, навіть якщо музей без стін – своєрідний парадокс – важко перейти» [1, р. 155-156].

Власне, як вже зазначалось, питання розширення уявлень про те, які витвори гідні того, щоб бути виставленими у художньому музеї – одне з найважливіших для концепції самого Мальро. У своїх текстах від відзначав, що Лувр на межі XVIII-XIX століть обмежувався горизонтами античності та європейського мистецтва починаючи з часів Відродження: «Що нагадує музей того часу? Античність, переважно римська, ніж грецька; італійський живопис починаючи з Рафаеля, Великі Фламандці, Великі Голландці, Великі Іспанці починаючи з Рібери; Французи з XVII ст.; Англійці з XVIII ст.; Дюрер та Гольбейн, трішки у тіні, та ще більш затінені декілька примітивів» [3, р. 47]. У XIX ст. до музеїв як інституцій поступово починають входити пам'ятки давніх цивілізацій: «Романтичний Лувр здавався більш привітним, але, як і інші колекції, приймав лише своїх власних попередників; найвидатніші художники говорили про єгипетську наївність ... він прийняв Єгипет та Халдейське царство тільки як похідних від Біблії та античності» [3, р. 161]. При цьому процес цей був складним, що підтверджують, наприклад, свідчення Ж. Ф. Шампольону. Після того, як він у 1826 році розшифрував ієрогліфи, його призначили хранителем єгипетських колекцій Лувра. За його ініціативою були зроблені перші крупні придбання єгипетських пам'яток, однак, коли він почав працювати над першою експозицією, він зіткнувся зі значним внутрішнім супротивом зберігачів, які вважали неможливим представляти єгипетські монументи поряд з визнаними шедеврами [2, р. 383].

І лише у XX століття художній музей стає насправді універсальним. Р. Краусс пише: «... всі форми мистецтва – від найдосконаліших до найпростіших, від сходу до заходу, від княжого двору до народних традицій – знаходять своє місце у музеї [1, р. 153]. Розширення географічних та

хронологічних кордонів мистецтва, яке може бути представлене у художньому музеї до витворів всіх часів та народів, стверджує Краусс, перетворює інституцію на широке поле порівнянь, які вже не передбачають домінуючого значення одних пам'яток та підкореного стану інших. Це процес бере свої витoki в епоху модернізму, щоб досягти апогею (і це знайде своє втілення в архітектурних формах музеїв) в епоху постмодерна. Для Р. Краусс показовим з точки зору еволюції музею в епоху модернізму стає трансформація музейних будівель та їх інтер'єрів.

У своїй статті Краусс звертається до спадщини таких архітекторів як Міс ван дер Рое та Ле Корбюзьє. На заміну анфілади, яка була просторовим відображенням історії мистецтва та подавалась глядачу класичного музею, приходиться інший, відкритий простір, який надає зібранню сенс єдиного цілого, об'єднує різні та різноманітні твори в єдиний зміст [1, р. 154]. Дослідниця розглядає будівлю музею витончених мистецтв у Хьюстоні та Нової національної галереї у Берліні, автором яких був Міс ван дер Рое. Такі універсальні простори дозволяють трансформувати внутрішні обшیری об'єми у зали будь-яких розмірів у залежності від характеру представленого в конкретний момент матеріалу. Безумовно, ця тенденція привела світ музейної архітектури до появи у Парижі Центру Ж. Помпіду, що був побудований за проектом Р. Пьяно та Р. Роджерса. Архітектурний конкурс, оголошений за декілька років до того, вимагав від учасників передбачити саме таку потребу – постійної зміни внутрішнього простору майбутнього центру.

Також дослідниця звертається до ідеї спірального пандусу, який, як вона вважає, Ле Корбюзьє розглядав як матеріальне втілення інтенції, бажання, що відчуває відвідувач – освоїти простір навколо себе за допомогою когнітивного зусилля, що передує руху [1, р. 155-156]. Спіраль як ідеальна природна форма притягала увагу Ле Корбюзьє ще з 1920-1930-х рр., коли він вперше починає розробляти ідею музею необмеженого розширення, який приростає новими залами саме по спіралі. Очевидно, пише Краусс, що у музейній архітектурі ці ідеї знайшли втілення у будівлі музею Соломона Гутгенхайма, який був побудований у Нью-Йорку за проектом Френка Ллойда Райта.

Нарешті, в епоху постмодернізму на зміну універсальному простору, що ховається за скляним фасадом, приходять інші архітектурні рішення. У статті Краусс згадуються дві музейні будівлі – це музей Абтайберг у Менхенгладбасі архітектора Ханса Холляйна та музей прикладного мистецтва у Франкфурті за проектом Річарда Мейера. Зовні ці два музеї мають мало схожого, однак, як вважає Р. Краусс, тут важливою є єдина ідея обох музеїв – відкриття перспективного поля у декількох планах: несподіваний отвір у стіні, на повороті галереї, який дозволяє помітити віддалений предмет і таким чином ввести в дану колекцію посилення на розташування іншого експонату [1, р. 157-158]. Такою стає еволюція музейного простору: від анфілади, яка суворо регулює рух експозицією та задає точне уявлення про основні етапи історії мистецтва, до

музею модернізму, який поступово об'єднує всі стилі мистецтва у єдине ціле, і, нарешті, до спонтанної гри сенсу та аналогій, неможливості дотримуватись будь-якої хронологічної чи стилістичної послідовності. В епоху зняття будь-якої ієрархії наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття, як у «уявному музеї» А. Мальро, відвідувач музеїв нової генерації вільний сам обирати маршрут свого руху по експозиційному простору, створювати свій власний, індивідуальний образ художнього цілого.

Підводячи підсумки необхідно зазначити, що концепція уявного музею (музею без стін) французького письменника А. Мальро, яка народилась у середині ХХ століття, продовжує бути предметом рефлексії мистецтвознавців та дослідників феномену музею до сьогодні. Новий оплеск інтересу до ідей Мальро пов'язаний з осмисленням постмодернізму як періоду, який не просто наслідував модернізму, але й у багатьох проявах перехрестив його устої та цінності. Музей, який був однією з основних культурних інституцій епохи модерну не міг не змінитись протягом останніх десятиліть. Ці зміни змушують фахівців в різних регіонах світу знов та знов звертатись до класичних ідей Мальро, модерністським за своєю суттю, щоб запропонувати їх нову прочитання, яке б відповідало музеям сьогодення.

Список використаної літератури

1. Krauss R. Le musée sans murs du postmodernisme. *Cahiers du Musée national d'art moderne*. 1986. № 17-18. P. 152-158.
2. Lacouture J. Champollion. Une vie de lumières. Paris : Grasset, 1989. 534 p.
3. Malraux A. Le musée imaginaire. Paris : Gallimard, 1965. 256 p.

Коваленко Євген Миколайович, здобувач третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти ОНП Філософія, кафедра філософії, соціології та менеджменту соціокультурної діяльності ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д. Ушинського, м. Одеса, Україна.

Науковий керівник: **Врайт Галина Яківна** – кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії, соціології та менеджменту соціокультурної діяльності ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

ПОНЯТТЯ «КРОС-КУЛЬТУРНА КОМУНІКАЦІЯ» ТА ЇЇ СКЛАДОВІ

Сучасні крос-культурні комунікації є наслідком процесу інтеграції культур, що пов'язано з розвитком інформаційної цивілізації.

Тенденції розвитку людства сприяють посиленню контактів між представниками різних націй, культур. Це позитивно впливає на становлення бізнесу, активізацію міжкультурного діалогу, загальнолюдський прогрес. І саме

ГОЛОДОМОР - ГЕНОЦИД - ХОЛОКОСТ : ПРОБЛЕМА ПІЗНАННЯ МОРАЛЬНИХ СКЛАДОВИХ РОЗВИТКУ XXI СТОЛІТТЯ

СЕКЦІЯ 3. ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ В СУЧАСНОМУ СУСПІЛЬСТВІ

Ворніков Віктор Іванович	53
СОЦІАЛЬНО-ІНФОРМАЦІЙНИЙ ПРОСТІР «ДОГОВОРУ»: ОСОБИСТІСНА ТА ВІРТУАЛЬНА КОМУНІКАЦІЇ	
Городнюк Людмила Степанівна	56
ЕВОЛЮЦІЙОВАНА ЛЮДИНА В ЕВОЛЮЦІЙОВАНІЙ РЕАЛЬНОСТІ: НОМО DIGITALIS У ЗОНІ ТУРБУЛЕНТНОСТІ, ХАОСІ І ФУТУРОШОЦІ СУЧАСНОСТІ	
Добролюбська Юлія Андріївна	61
КОНЦЕПЦІЯ УЯВНОГО МУЗЕЮ В ЕПОХУ ПОСТМОДЕРНУ	
Коваленко Євген Миколайович, Вraith Галина Яківна	65
ПОНЯТТЯ «КРОС-КУЛЬТУРНА КОМУНІКАЦІЯ» ТА ЇЇ СКЛАДОВІ	
Коваленко Каріна Сергіївна, Шакур Наталія Валеріївна	67
ФІЛОСОФІЯ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ: ЗАГРОЗИ VS МОЖЛИВОСТІ	
Крохмаль Олександр Миколайович	70
СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ВИМІР МЕНТАЛЬНОСТІ: ФІЛОСОФСЬКИЙ АСПЕКТ	
Лазько Антон Вікторович	72
ВПЛИВ ЕКОНОМІЧНОЇ СФЕРИ БУТТЯ НА РОЗВИТОК ОСОБИСТОСТІ	
Нівня Ганна Олександрівна	73
КОРЕКТНА МОВА В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ТРЕНДІВ	
Паршина Олександра Павлівна, Атаманюк Зоя Миколаївна	76
СПАДКОЄМНІСТЬ ПОКОЛІНЬ І РОЗВИТОК СУСПІЛЬСТВА	
Реутський Василь Анатолійович	77
ЩОДО РІЗНИХ АСПЕКТІВ ДЕРЖАВНИЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПЕРШИХ ЧОТИРЬОХ ПРЕЗИДЕНТІВ УКРАЇНИ ТА ЇХ ВПЛИВ НА СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ	
Самойлова Поліна Едуардівна, Поплавська Тетяна Миколаївна	79
ФОРМУВАННЯ ГАРМОНІЙНОГО ЕКОНОМІЧНОГО МИСЛЕННЯ В УМОВАХ ГЛОБАЛЬНОЇ КРИЗИ	
Світлицька Віолета Романівна, Петінова Оксана Борисівна	82